

OS ARQUIVOS DO
CUBIC

VOLUME 01

**HTC DO CIRCUITO
UNIVERSITÁRIO
DA BIENAL DE
CURITIBA
(2013-2019)**

ANGELO LUZ

**IA
PPGAV
UFRGS**



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
instituto de artes

OS ARQUIVOS DO CUBIC

**História, teoria e crítica do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba
(2013-2019)**

Volume 01:

História, Teoria e Crítica de arte

Angelo Rafael da Luz

Porto Alegre, RS
2024

Imagens das capas e identidade visual: Angelo Luz, *Série Cúbicos* (2024). AI-generated photography.

CIP - Catalogação na Publicação

LUZ, ANGELO R. da

Os arquivos do CUBIC: História, teoria e crítica do
Circuito Universitário da Bienal de Curitiba
(2013-2019) Vol. 1 & 2 / ANGELO R. da LUZ. -- 2024.
295 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de
Curitiba. 2. História da Arte Contemporânea no Brasil.
3. Sistemas da arte contemporânea. 4. Formação de
artistas universitários. 5. Arquivamento digital de
exposições. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientadora:

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
(PPGAV / UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Reinaldim
(PPGAV / UFRJ)

Prof. Dra. Stephanie Dahn Batista
(Departamento de Artes UFPR)

Prof. Dra. Bruna W. Fetter
(PPGAV / UFRGS)

Dissertação realizada com o apoio do Programa de Excelência da CAPES (PROEX) pelo período de 14 meses.

Porto Alegre, RS
2024

DISCLAIMER SOBRE USO DE IMAGENS

As imagens contidas nesta pesquisa são utilizadas exclusivamente para fins educacionais, de pesquisa e disponibilização do conhecimento. Todos os direitos autorais e de propriedade intelectual pertencem aos seus respectivos titulares. Elas fazem parte do arquivo digital do CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, que é mantido em plataforma gratuita pelos(as) curadores(as) das edições, sem remuneração alguma, e não por representantes da Bienal de Curitiba ou qualquer um de seus patrocinadores. As imagens que foram incorporadas a essa pesquisa tem fins históricos e de memória do Circuito, possuindo vários autores que foram citados. Em caso de não citação, é porque o autor não consta dos altos do arquivo. Todos os trabalhos de arte mostrados tiveram sua autoria cuidadosamente registrada em legendas que os acompanham.

Esta pesquisa foi financiada parcialmente (2023-2024) pela **CAPES PROEX - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Programa de Excelência**, será disponibilizada gratuitamente e não possui fins comerciais. Os dois volumes da dissertação estarão disponíveis na **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)** da CAPES e na **Biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**.

O uso destas imagens está de acordo com os princípios do uso justo (fair use) e não tem a intenção de infringir qualquer direito autoral. Se você é o titular dos direitos de qualquer imagem aqui utilizada e acredita que seu uso não está de acordo com as diretrizes de uso justo, por favor, entre em contato para que a imagem possa ser removida ou o crédito apropriado seja dado.

Favor entrar em contato por e-mail:
angeloluz.visual@gmail.com

O autor.

Para minha mãe, Maria Regina da Luz.

Agradecimentos:

À minha pequena (imensa) família, pela paciência e apoio incondicional ao meu trabalho.

À generosidade e suporte da minha orientadora Daniela Kern.

À parceira no trabalho artístico Stephanie Dahn Batista, pela confiança.

A todos(as) os(as) artistas e equipes do CUBIC nessas quatro edições (2013-2019).

Rai Rajobac, Paula Ramos, Mônica Zielinsky, Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Ricardo Ayres, Felipe Caldas, Isadora Mattioli, Fabrícia Jordão, William Figueiredo, Williams Lucian, Wagner Menezes, Rodrigo Bragaglia, Lucas Leal, Nina Sanmartin, João Pedro Signori, Natalia Lehmen, Gabriel Cevallos, Rafael Rocha, Marcos Corrêa Kiambu. À família Martini Silva. Aos artistas Iuska Wolski, Janusch Ertler, Isabelle Mesquita, Bruno Oliveira, Laís Marcelino, Karen Tribess, Bruno F. Souza e Rodrigo Melo, pela colaboração com meu processo. Ao apoio dos amados Bella Souza e Guilherme Kyu. E ao João Antônio.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS, à CAPES, à Bienal de Curitiba, aos alunos da disciplina de História da Cultura (2023-B) do Bacharelado em História da arte da UFRGS, ao XVI e XVII EHA da UNICAMP, ao corpo editorial da Revista Museological Review (Leicester, UK), aos colegas da turma 31 do mestrado.

A todos os meus mestres e mestras desta vida e de outras.

À universidade pública.

À essa força estranha.



Prayer at the gate

P.J. Harvey, 2023

As childhood died the old year
Made The Soldier reappear
The ash embowered night and day
As at the gate, she prayed
Wyman, am I worthy?
Speak your wordle to me

And drisk shrouded in its cloak
Holway, river, brook and oak
All souls under Orlam's reign
Made passage for the born again...



Resumo

Esta dissertação de mestrado aborda o CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, em um recorte das suas quatro primeiras edições entre 2013 e 2019. A pesquisa teve como objetivo estabelecer um estudo de caso a partir dos arquivos digitais do CUBIC, em uma metodologia qualitativa baseada em revisão bibliográfica e entrevistas com a curadoria do Circuito. Ela está dividida em dois volumes. O Volume 1: História, Teoria e Crítica, aborda de forma modular três aspectos do Circuito. No Capítulo 1 é contada a sua história de um ponto de vista crítico-social desde seus preâmbulos, incluindo breve história da Bienal de Curitiba; o Capítulo 2 trata da elaboração de uma teoria dos aspectos espaciais do CUBIC, utilizando referenciais da arte sistêmica e da heterotopia, salientando o espaço público institucional e o aspecto de arte em rede; o Capítulo 3 é um texto crítico de arte, a partir de um recorte curatorial feito para esta pesquisa, focando nas principais questões que emergem das obras de arte apresentadas no decorrer das quatro edições, como a) uma nova geração de artistas mulheres, b) as questões LGBTQIA+ e c) a luta por liberdade em momentos de repressão política. O Volume 2: Mostra de Arquivo e Entrevistas está dividido em duas partes. Da primeira consta uma Mostra de Arquivo, contendo textos curatoriais, registros das exposições, imagens de obras de arte dos portfólios dos artistas e outras documentações. A segunda parte é composta pelas transcrições das entrevistas feitas com quatro das curadoras do CUBIC. O CUBIC é apresentado como um formato inovador e inédito de uma plataforma de exposições e atividades formativas em arte contemporânea no Sul do Brasil e no eixo Mercosul, sendo também relevante para a profissionalização de jovens artistas universitários. Nas entrevistas foram apontados problemas com relação ao financiamento, identidade institucional e possibilidades de emancipação na continuidade do Circuito. Conclui-se a necessidade de ajustes de produção, desenvolvimento do arquivo e estruturação do plano curatorial, que podem fortalecer o Circuito e possibilitar a continuidade de sua atividade de extrema relevância para o campo das artes visuais no sul do Brasil.

Palavras-chave: Circuitos universitários de arte, Bienal de Curitiba, Sistemas da arte, Arquivos digitais de arte, história digital da arte



Resumen

Esta tesis de maestría se centra en el CUBIC - Circuito Universitario de la Bienal de Curitiba, analizando sus cuatro primeras ediciones entre 2013 y 2019. El objetivo de la investigación fue establecer un estudio de caso basado en los archivos digitales del CUBIC, utilizando una metodología cualitativa basada en una revisión bibliográfica y entrevistas con los curadores del Circuito. Se divide en dos volúmenes. El Volumen 1: Historia, Teoría y Crítica aborda de forma modular tres aspectos del Circuito. El capítulo 1 cuenta su historia desde un punto de vista crítico-social a partir de sus preámbulos, incluyendo una breve historia de la Bienal de Curitiba; el capítulo 2 aborda el desarrollo de una teoría de los aspectos espaciales del CUBIC, utilizando referencias del arte sistémico y de la heterotopología, haciendo hincapié en el espacio público institucional y en el aspecto del arte en red; El capítulo 3 es un texto crítico de arte, basado en una selección curatorial realizada para esta investigación, centrado en los principales temas que emergen de las obras de arte presentadas durante las cuatro ediciones, como a) una nueva generación de mujeres artistas, b) cuestiones LGBTQIA+ y c) la lucha por la libertad en tiempos de represión política. El Volumen 2: Exposición de Archivo y Entrevistas se divide en dos partes. La primera es una Muestra de Archivo, que contiene textos curatoriales, registros de exposiciones, imágenes de obras de arte de los portafolios de las artistas y otra documentación. La segunda parte se compone de transcripciones de entrevistas con cuatro de los comisarios de CUBIC. El CUBIC se presenta como un formato innovador y sin precedentes para una plataforma de exposiciones y actividades de formación en arte contemporáneo en el sur de Brasil y el eje del Mercosur, y también es relevante para la profesionalización de jóvenes artistas universitarios. Las entrevistas señalaron problemas de financiación, identidad institucional y posibilidades de emancipación en la continuidad del Circuito. La conclusión es que es necesario realizar ajustes en la producción, el desarrollo del archivo y la estructuración del plan curatorial, lo que podría fortalecer el Circuito y permitirle continuar su importantísima actividad en el campo de las artes visuales en el sur de Brasil.

Palabras clave: Circuitos universitarios de arte, Bienal de Curitiba, Sistemas de arte, Archivos digitales de arte, Historia digital del arte



Abstract

This master's thesis looks at CUBIC - University Circuit of the Curitiba Biennial, covering its first four editions between 2013 and 2019. The aim of the research was to establish a case study based on CUBIC's digital archives, using a qualitative methodology based on a literature review and interviews with the Circuit's curators. It is divided into two volumes. Volume 1: History, Theory and Criticism takes a modular approach to three aspects of the Circuit. Chapter 1 tells its story from a critical-social point of view, from its preambles, including a brief history of the Curitiba Biennial; Chapter 2 deals with the development of a theory of the spatial aspects of CUBIC, using references from systemic art and heterotopology, emphasizing the institutional public space and the aspect of networked art; Chapter 3 is a critical art text, based on a curatorial selection made for this research, focusing on the main issues that emerge from the works of art presented during the four editions, such as a) a new generation of women artists, b) LGBTQIA+ issues and c) the struggle for freedom in times of political repression. Volume 2: Archive Exhibition and Interviews is divided into two parts. The first contains an Archive Show, containing curatorial texts, exhibition records, images of works of art from the artists' portfolios and other documentation. The second part consists of transcripts of interviews with four of CUBIC's curators. CUBIC is presented as an innovative and unprecedented format for an exhibition platform and training activities in contemporary art in the south of Brazil and the Mercosur axis, and is also relevant to the professionalization of young university artists. In the interviews, problems were pointed out in relation to funding, institutional identity and possibilities for emancipation in the continuity of the Circuit. The conclusion is that there is a need for adjustments in production, development of the archive and structuring of the curatorial plan, which could strengthen the Circuit and enable it to continue its extremely important activity in the field of visual arts in southern Brazil.

Keywords: University Art Circuits, Curitiba Biennial, Art systems, Digital Archives of Art, Digital History of Art



摘要

本硕士学位论文以库里蒂巴双年展大学巡回展 CUBIC 为研究对象，涵盖 2013 年至 2019 年的前四届双年展。研究的目的是在库里提巴双年展数字档案的基础上，通过文献综述和对巡回展策展人的访谈，采用定性方法开展案例研究。研究报告分为两卷。第 1 卷：历史、理论和批评采用模块化方法，从三个方面对巡回展进行研究。第 1 章从社会批判的角度讲述了它的故事，包括库里提巴双年展的简史；第 2 章涉及 CUBIC 空间理论的发展，引用了系统艺术和异托邦学的观点，强调了机构公共空间和网络艺术的方面；第 3 章是一篇艺术评论文章，以本研究的策展选题为基础，重点关注四届展览期间展出的艺术作品中出现的主要问题，如：a) 新一代女性艺术家；b) LGBTQIA+ 问题；c) 政治压迫时期的自由斗争。第 2 卷：档案展和访谈分为两部分。第一部分是档案展，包括策展文字、展览记录、艺术家作品集中的艺术作品图片以及其他文献资料。第二部分是对四位 CUBIC 策展人的访谈记录。CUBIC 是巴西南部 and 南方共同市场（Mercosur）轴心地区当代艺术展览平台和培训活动的一种前所未有的创新形式，也与年轻大学艺术家的专业化有关。在访谈中，与会者指出了与资金、机构身份以及在继续举办巡回展方面的解放可能性有关的问题。结论是，有必要在制作、档案开发和策展计划结构方面进行调整，这可以加强巡回展览，使其能够继续在巴西南部视觉艺术领域开展极其重要的活动。

关键词 大学艺术圈、库里提巴双年展、艺术系统、数字艺术档案、数字艺术史



المخلص

تتناول أطروحة الماجستير هذه حلبة كوبيك - الدائرة الجامعية لبيئالي كوريتيبيا، وتغطي دوراتها الأربعة الأولى بين عامي 2013 و2019. كان الهدف من البحث هو إنشاء دراسة حالة تستند إلى الأرشيف الرقمي لحلبة كوبيك باستخدام منهجية نوعية تستند إلى مراجعة الأدبيات والمقابلات مع القيمين على الحلبة. ينقسم البحث إلى مجلدين. يتخذ المجلد الأول: التاريخ والنظرية والنقد نهجاً معيارياً لثلاثة جوانب من الدائرة. يحكي الفصل 1 قصتها من وجهة نظر نقدية اجتماعية، من ديباجاتها، بما في ذلك تاريخ موجز لبيئالي كوريتيبيا؛ ويتناول الفصل 2 تطوير نظرية للجوانب المكانية لحلبة، باستخدام مراجع من الفن المنهجي وعلم المغايرة، مع التركيز على الفضاء العام المؤسسي وجانب الفن الشبكي؛ أما الفصل الثالث فهو نص فني نقدي، يستند إلى مجموعة مختارة من الأعمال الفنية التي تم إعدادها لهذا البحث، مع التركيز على القضايا الرئيسية التي تظهر من الأعمال الفنية المعروضة خلال الدورات الأربعة، مثل (أ) جيل جديد من الفنانين، (ب) قضايا مجتمع الميم+، (ج) النضال من أجل الحرية في زمن القمع السياسي. ينقسم المجلد 2: معرض الأرشيف والمقابلات إلى قسمين. يحتوي الجزء الأول على معرض الأرشيف، ويحتوي على نصوص تنظيم المعرض، وسجلات المعرض، وصور الأعمال الفنية من حافظات الفنانين وغيرها من الوثائق. ويتألف الجزء الثاني من نصوص مقابلات مع أربعة من أمناء معرض كوبيك. تم تقديم CUBIC كشكل مبتكر وغير مسبوق لمنصة عرض وأنشطة تدريبية في الفن المعاصر في جنوب البرازيل ومحور الميركوسور، كما أنه ذو صلة أيضاً بالتأهيل المهني للفنانين الجامعيين الشباب. في المقابلات، تمت الإشارة في المقابلات إلى المشاكل المتعلقة بالتمويل والهوية المؤسسية وإمكانيات التحرر في استمرارية الحلبة. الاستنتاج هو أن هناك حاجة إلى إجراء تعديلات في الإنتاج وتطوير الأرشيف وهيكله خطة تنظيم المعارض، والتي يمكن أن تعزز الحلبة وتمكنها من مواصلة نشاطها المهم للغاية في مجال الفنون البصرية في جنوب البرازيل.

الكلمات المفتاحية: الدوائر الفنية الجامعية، بيئالي كوريتيبيا، بيئالي كوريتيبيا، أنظمة الفن، الأرشيف الرقمي للفنون، التاريخ الرقمي للفنون

Sumário

VOLUME 01: HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA

12 Introdução

CAPÍTULO 1: A História do CUBIC

20 1.1 O Início

25 1.2 O programa de arte e seu aspecto formativo interdisciplinar

38 1.3 O arquivo digital do CUBIC

42 1.4 Um sobrevoo sobre a arte no Brasil de 2012

46 1.5 Ventania ao sul: uma breve história da Bienal de Curitiba

56 1.6 A exposição *Possíveis Conexões* e outros eventos embrionários

62 1.7 O papel do CUBIC na transição entre as Bienais de 2011 e 2013

CAPÍTULO 2: Perspectivas espaciais do Circuito

68 A crise do espaço é a crise da arte

73 2.1 As três regiões funcionais do CUBIC

75 2.1.2 Primeira região funcional: As Salas expositivas

81 2.2 Segunda região funcional: A ocupação da urbe

85 2.2.1 As aberturas itinerantes

89 2.2.2 A questão do espaço público e as heterotopias na arte

102 2.3 Terceira região funcional: O aspecto sistêmico

CAPÍTULO 3: O escopo da arte em uma década de CUBIC

110 3.1 Uma nova geração de mulheres artistas

133 3.2 A questão LGBTQIA+

145 3.3 A luta por liberdade

152 Considerações Finais

170 Referências Bibliográficas

VOLUME 02: MOSTRA DE ARQUIVO E ENTREVISTAS

09 Apresentação do Volume 2

12 PARTE 1: MOSTRA DE ARQUIVO (2013-2019)

13 CUBIC 1 (2013)

26 CUBIC 2 (2015)

51 CUBIC 3 (2017)

66 CUBIC 4 (2019)

89 PARTE 2: ENTREVISTAS: As curadoras do CUBIC

90 Stephanie Dahn Batista

94 Isadora Mattioli

101 Fabrícia Jordão

107 Iuska Wolski



Introdução

Sou acometido de uma paixão pelo rizoma. O rizoma é uma metáfora botânica utilizada para descrever um modelo de conhecimento e organização social que é não-hierárquico e sem um ponto central fixo. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se acha sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança.” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 37). Essa mesma configuração surge em outras formas de propagação, como num relâmpago que corta o horizonte, no desenho do leito dos rios sobre a paisagem, no sistema venoso dos corpos. Eletricidade, água e sangue, formas de energia que se expandem a partir de um ponto axial em uma descarga potente, contínua ou intermitente, e se dispersam em múltiplas direções, de forma orgânica e imprevisível. É do rizoma que parto para criar uma primeira imagem desse evento chamado CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de Curitiba. Como ele surgiu e se expandiu, por entre as frestas que lhe permitiram crescer em direções distintas; sua forma irregular, atravessando as camadas da tecitura do espaçotempo em suas diferentes dimensões e os pontos que foram tocados por ele.

O CUBIC conta com quatro edições bienais entre 2013 e 2019. Ele foi criado em meados de 2013, como uma iniciativa conjunta da direção da Bienal de Curitiba e da historiadora da arte, professora do Departamento de Artes da UFPR, Stephanie Dahn Batista, alemã radicada no Brasil. A proposta foi trazer um formato expositivo inédito no estado e na região. Uma mostra coletiva de trabalhos de jovens artistas universitários, conectando as instituições e os diferentes contextos de ensino de artes visuais e a Bienal de Curitiba, em simultaneidade com a mostra oficial. O CUBIC surge também de uma busca por proximidade, no arraigamento com a produção artística local, e de uma horizontalização na relação entre curadoria, artistas e público. A produção e o financiamento do circuito são feitos pelo IPAR – Instituto Paranaense de Arte, entidade não governamental encarregada da produção da Bienal, com o apoio estrutural e institucional das universidades, com destaque para a UFPR – Universidade Federal do Paraná como parceira. O CUBIC ocupou, no decorrer de suas quatro edições existentes, diferentes espaços público e privados da cidade de Curitiba, não possuindo uma sede ou local fixo de exibição.

A direção das atividades e a coordenação curatorial foi de responsabilidade de sua criadora Stephanie Dahn Batista, apoiada por equipes escolhidas por ela para cada edição. Dessas equipes constaram curadores(as) e estagiários(as), com vínculos temporários ao IPAR, ocupando diferentes funções de produção. Minha participação no CUBIC ocorreu nas duas primeiras edições (2013 e 2015), contribuindo com a elaboração do projeto, sua implementação, na seleção e acompanhamento dos artistas e na curadoria e montagem das exposições. Atualmente minha relação com o Circuito é de pesquisador independente, não fazendo parte das equipes das edições 3 e 4.

O objetivo principal do CUBIC foi o de criar espaços para artistas ainda em formação, atuantes no ambiente universitário. Ampliar suas possibilidades de mostrar suas obras e processos artísticos a um público amplo, participando de um evento profissional e consolidado no país e internacionalmente, por onde circulam centenas de pessoas, gerando não apenas visibilidade, mas também uma experiência prática com esta realidade do mercado das artes visuais. Outro objetivo é o de formação de profissionais preparados para este contexto das bienais, um dos mais difundidos no campo. O CUBIC funciona como uma experiência inicial para universitários que pretendem inserir-se neste sistema, seja como artistas, curadores, críticos, mediadores ou gestores.

A curadoria sempre foi coletiva, com a participação de sua proponente e de curadores(as) convidados(as), tendo o apoio de um comitê de seleção, formado por representantes docentes dos cursos de artes visuais ou áreas afins das universidades da cidade. Ao todo mais de 140 artistas participaram das mostras, entre indivíduos e coletivos, sendo acadêmicos de artes ou de outras áreas do conhecimento. A mostra ocupou uma gama de espaços da cidade, entre salas de exposição das universidades, museus, galerias públicas e privadas e espaços urbanos. Durante sua primeira década, o evento se estabeleceu como uma importante plataforma para artistas emergentes. Houve porém a suspensão do evento devido à pandemia de COVID-19 em 2020, o que gerou incertezas sobre sua continuidade, uma vez que ainda não houve a realização da quinta edição. O Recorte temporal desta pesquisa, portanto, corresponde às edições existentes até o momento.

A arte universitária apresentada no CUBIC possui um escopo amplo, com temáticas consistentes e de qualidade. O que torna o CUBIC um circuito *universitário* de arte é o fato de que apenas pessoas regularmente matriculadas em cursos de graduação puderam participar da seleção. Entre os(as) artistas participantes podem estar profissionais ou amadores, desde que atendam a esse critério de seleção. Essa distinção não existe nos processos seletivos, que foram feitos a partir de editais e do envio de portfólios, projetos descritivos das obras e documentação necessária. A participação de acadêmicos de qualquer área do conhecimento foi introduzida na segunda edição, em 2015. O termo universitário, portanto, indica um vínculo institucional, não necessariamente a qualificação profissional. Existiu um cuidado na seleção de trabalhos que pudessem representar as poéticas ainda iniciais da maioria dos artistas, mas que estivessem aptos a participar de uma mostra profissional.

Na ocasião de sua criação o CUBIC teve uma modelagem semelhante à dos *rundgang*. Este é um termo comumente usado em universidades na Alemanha para se referir a exposições de arte organizadas por essas instituições, marcando a abertura semestral ou anual de seus ateliês e ocupação dos vários espaços dos edifícios para a exibição de obras de arte ou atividades relacionadas. Esses eventos oferecem aos estudantes a oportunidade de apresentar seus trabalhos finais, projetos e criações diversas ao público. A palavra *rundgang*, que no alemão significa passeio ou caminho, reflete a ideia de que os visitantes podem passear pelas instalações da universidade para ver as obras de arte em exibição. Os *rundgang* não apenas são uma oportunidade de mostrar à comunidade a arte dos estudantes, mas também proporcionam ao público a chance de explorar e interagir com as criações artísticas em um ambiente informal e descontraído, rompendo com a rigidez acadêmica atribuída a esses ambientes.

O CUBIC, de certa forma atende a essa abertura dos ateliês das universidades. O ato de caminhar, deslocar-se por entre os diferentes ambientes desses edifícios nos *rundgang* foi expandido para o caminhar entre diferentes salas de exposição na cidade. Esse gesto diferenciou as exposições do CUBIC de formatos convencionais, assemelhando o evento às bienais de arte contemporânea, a exemplo da Documenta de Kassel que utiliza esse formato, ocupando e adaptando edifícios de naturezas distintas em diversas partes da cidade durante o período da exposição. Essa foi uma estratégia de integração com as demais exposições simultâneas que ocorreram na cidade durante a Bienal de Curitiba, atraindo o público da mostra oficial e convidando-o a conhecer também exposições de uma nova geração de artistas. É um gesto simbólico de arraigamento e de aproximação com aquilo que a cidade tem a oferecer.

Dessa forma, o Circuito existiu em uma intersecção, conectando o ambiente universitário ao ambiente das bienais, tendo a cidade como tabuleiro desse jogo randômico de escolhas feitas pelo público. As exposições do CUBIC apenas podem ser vistas em sua totalidade entrecortadas por trajetos urbanos e períodos de tempo descontínuo, podendo ou não ser permeadas por exposições da mostra oficial. Ao incorporar o ato de caminhar pela cidade, experiência estética do espectador com as obras de arte é colocada em contraste com a realidade da urbe.

Além das exposições em cada uma de suas edições, o Circuito contou com uma série de atividades formativas para os artistas e para o público, como workshops, residências de curta duração, palestras, rodas de conversa, grupos de trabalho temático, atividades de mediação, produção crítica, mostras de linguagens artísticas, estágios, atividades lúdicas, entre outras, tornando-o um formato complexo, amplo, multidisciplinar e dinâmico, mudando sempre de edição para edição, porém mantendo algumas iniciativas. Essa complexidade foi o que despertou minha vontade de desenvolver um estudo aprofundado, buscando compreender os efeitos no campo das artes visuais na região, pela sua relação em rede com os diferentes sistemas nos quais está inserido, existindo em uma espécie híbrida que incorpora traços de uma feira, um festival, mostra ou congresso.

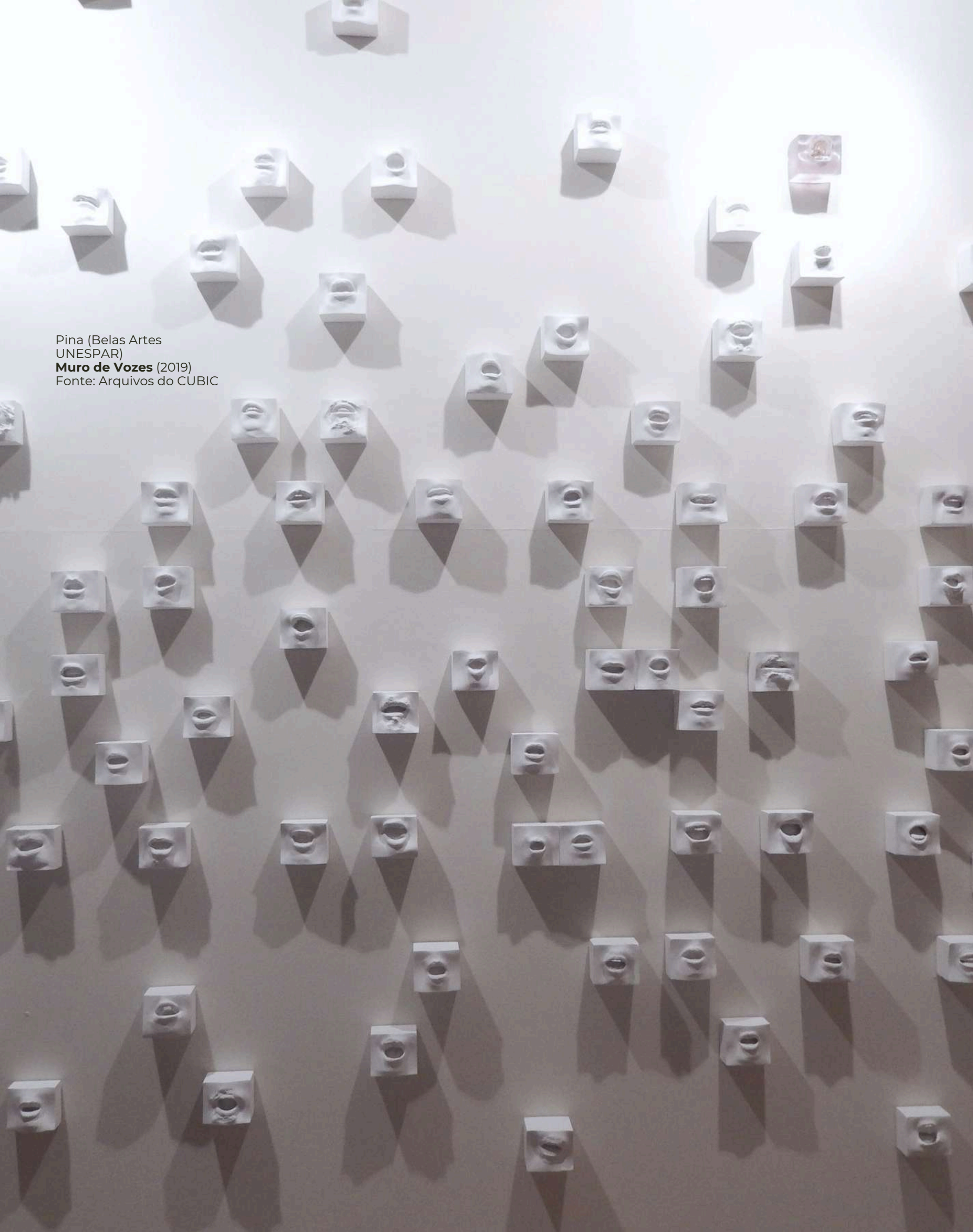
O objetivo da pesquisa foi contar a história do Circuito nesse recorte entre 2013 e 2019, relacionando-o ao contexto social, delimitar e analisar o seu formato, compreender os papéis de cada agente dentro desse processo e avaliar a relevância desse evento para a cena artística da cidade, na Região sul, no país e para fora dele. Além disso, busquei identificar os pontos fortes ao longo de uma década e criar um documento que possa servir de base para a consulta do arquivo e implementação de iniciativas semelhantes no futuro, auxiliando no surgimento de novas propostas que utilizem o acionamento de redes de arte universitária.

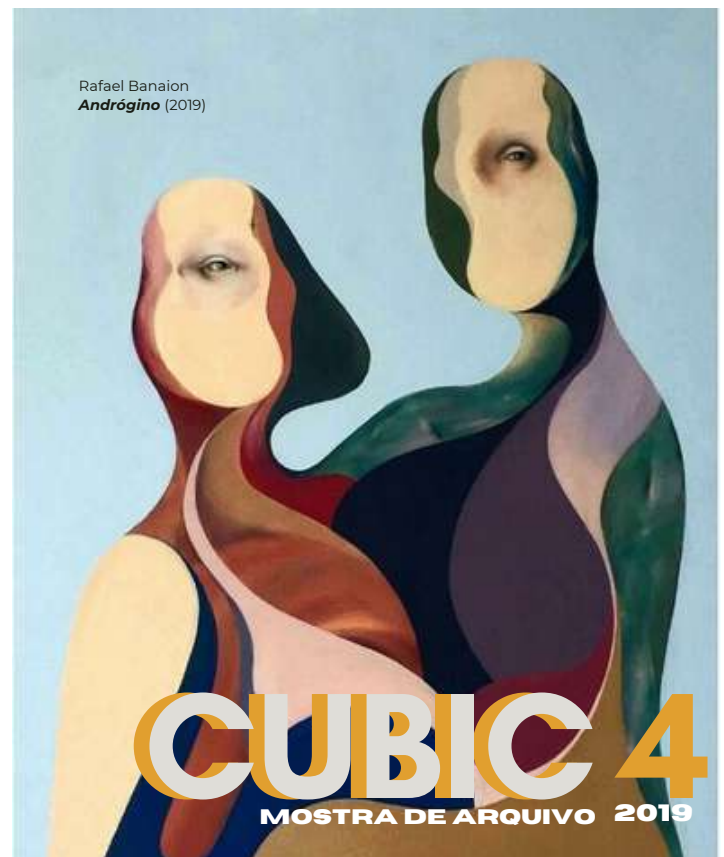
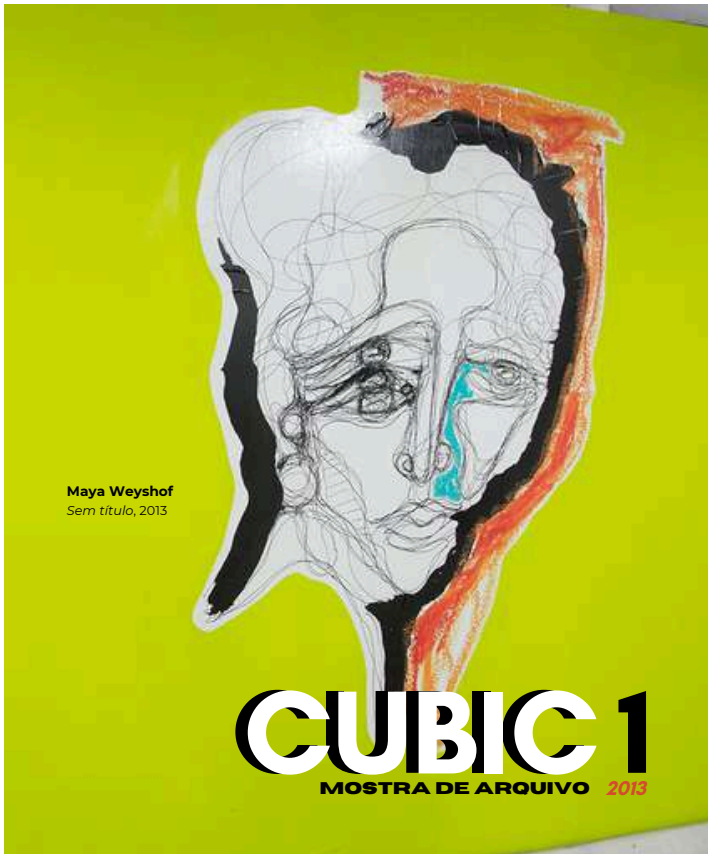
A metodologia da pesquisa envolveu duas abordagens principais, a análise teórica e a abordagem empírica, através de um estudo aprofundado das imagens, textos e documentos dos arquivos digitais do CUBIC como principal fonte, além de revisão bibliográfica, produção e apresentação de artigos acadêmicos e realização de entrevistas. O referencial teórico parte da arqueologia e o estudo das relações de poder através das heterotopias de Michel Foucault, num intercruzamento com conceitos desenvolvidos por Georges Didi-Huberman, como montagem, remontagem e lacuna. O escopo da dissertação é contido multidisciplinar, trazendo referenciais das ciências sociais, como da geografia, dos estudos sistêmicos da arte e da crítica de arte. O caráter modular da dissertação é pautado na ideia de montagem e remontagem. A ordem dos capítulos é uma sugestão, que se alterada, produziria novas relações com o conhecimento sem descaracterizá-lo. A divisão em dois volumes foi feita para dinamizar o acesso, tendo a proposta de montagem como um eixo norteador.

Um elemento importante para a compreensão do todo é a dimensão dos arquivos digitais e das novas ferramentas de pesquisa que compõem a historiografia digital da arte. Algo que considerei transformador no meu entendimento do fazer historiográfico foi a relação com esse amontoado de dados digitais que difere da prática tradicional da investigação arquivística. A ausência de um lugar físico para o arquivo do CUBIC também o configura, e determina os caminhos possíveis da pesquisa e suas possibilidades epistemológicas. A historiografia digital inaugurou perguntas e os meios de resposta, pediu critérios específicos que foram construídos no decorrer do percurso e que levarei para próximos estudos. A lida com o meio digital foi uma marca em todo o processo, e determinou não apenas a forma da dissertação, mas também seu conteúdo.

A medida que permeei os arquivos digitais do CUBIC, escavando esse substrato digital de pixels e memória, pude aos poucos compreender mais sobre a arte que se faz nos dias de hoje, suas possibilidades, meandros, problemáticas, que é o que trago para o(a) leitor(a). Há algo nesse objeto que pertence a tudo que é do agora, deste início de século, e das transformações pelas quais passamos desde a virada do milênio, mas principalmente algo que é tão recente e mutável e que insiste em escapar. O CUBIC se mostrou como um objeto mimético potente para o entendimento da esfera das artes visuais e de seus modos de operação recentes.

Pina (Belas Artes
UNESPAR)
Muro de Vozes (2019)
Fonte: Arquivos do CUBIC





CAPÍTULO 1

A HISTÓRIA DO CUBIC

...Eu sofro de uma certa solidão em que me acuaram tanto as condições da existência quanto o objetivo do meu trabalho. A reflexão da qual me ocupo trata da relação das obras de arte (kunstwerke) com a vida histórica (geschichtlichen leben). Considero destarte como fato consumado que não há história da arte.”

Walter Benjamin
Carta n. 126 à Florens Christian Rang, 1923

“Não há história da arte”: aquele que assim fala não julga do exterior, ele exige do interior.’

Didi Huberman
Diante do Tempo, p. 103, 1999.



1.1 O Início

O Circuito Universitário da Bienal de Curitiba é um objeto de pesquisa volumoso, complexo e estratificado, com muitos(as) agentes e variáveis. A abordagem histórico-social aqui apresentada desse objeto pediu uma abrangência de recorte temporal que ajude o(a) leitor(a) na compreensão dos diversos aspectos que influenciaram seu desenvolvimento no decorrer de aproximadamente uma década. Esse recorte diz respeito às quatro edições realizadas entre 2013 e 2019, todas as realizadas até o momento. Compreendendo porém que a criação e planejamento da primeira edição começaram cerca de um ano antes, e que desde 2019 ainda não houve uma quinta edição, interrompida em 2021 devido às complicações da pandemia de COVID-19, o período será analisado com esta pequena dilatação, à qual me refiro neste texto como *a primeira década do CUBIC*, aproximadamente entre 2012 e 2022, ano em que iniciei a pesquisa.

O recorte espacial deste circuito será abordado no segundo capítulo da dissertação. Aqui, faço apenas uma menção preliminar para ancorar a abordagem histórico-social. O CUBIC teve suas origens na cidade de Curitiba, capital do estado do Paraná, no sul do Brasil. Nas duas primeiras edições, o evento permaneceu restrito ao contexto local. No entanto, na terceira edição, o CUBIC foi expandido para incluir outros estados da região sul do Brasil. As edições subsequentes, 3 e 4, marcaram uma nova fase de internacionalização, com a participação de artistas dos países vizinhos do eixo Mercosul, como Paraguai e Argentina.

Apesar de sucinta, essa representação de artistas dos países vizinhos amplia a perspectiva espacial do CUBIC, inserindo-o no contexto da porção meridional da América do Sul. Esta região não só está conectada ao bloco continental, como também faz parte da América Latina como um bloco político. Considerando a integração contemporânea da América Latina (RUBIM, 2023) como um horizonte para a construção de uma historiografia da arte brasileira neste século, abordei analiticamente esse contexto. Reconheço, contudo, que a influência sistêmica do CUBIC na primeira década foi limitada a uma relação institucional próxima e direta, mas pouco expressiva nos países vizinhos da região sul.

O que torna o CUBIC um circuito *universitário* de arte é o fato de que apenas pessoas regularmente matriculadas em cursos de graduação puderam participar da seleção, que sempre foi feita através de chamadas públicas. Entre os(as)s artistas participantes poderiam estar profissionais ou amadores, desde que atendessem a esse critério de seleção. A partir da segunda edição, em 2015, passaram a ser aceitas inscrições de qualquer área do conhecimento, não somente dos cursos de arte, o que ampliou não apenas a diversidade entre os participantes, mas também o âmbito das instituições de origem representadas nas exposições do Circuito. O termo universitário, portanto, é um termo sistêmico e indica um vínculo institucional, e não necessariamente a qualificação profissional. A grande maioria dos(das) participantes estava em uma

etapa iniciante de suas trajetórias, mas esse não é um critério definido nos editais.

O Circuito foi criado como uma iniciativa conjunta da direção da Bienal de Curitiba e da historiadora da arte, professora do Departamento de Artes da UFPR, Stephanie Dahn Batista (Alemanha, 1973). A proposta foi criar um formato expositivo inédito no estado e na região conectando as instituições de ensino de artes visuais na cidade, numa mostra coletiva em múltiplos espaços simultâneos sincronizada com a mostra principal. A produção do circuito é de responsabilidade do IPAR – Instituto Paranaense de Arte, entidade também encarregada da produção da Bienal como um todo. A curadoria, direção das atividades envolvidas e a expografia foi de responsabilidade de Stephanie Dahn Batista e de uma pequena equipe selecionada por ela, da qual fiz parte nas duas primeiras edições como curador assistente, sendo também parte da equipe de criação do projeto.

O CUBIC consistiu em um conjunto de exposições coletivas, compostas por artistas universitários(as) selecionados(as) por edital público. Ao longo das quatro edições, foram selecionados 134 artistas ou coletivos e 4 críticos(as) de arte, procedentes de 11 instituições de ensino superior, sendo elas UFPR, UTFPR, EMBAP-UNESPAR, FAP-UNESPAR, UTP, PUCPR, UP, UFSC, UFRGS, BAA (Paraguai) e ISBA (Buenos Aires). As exposições coletivas de cada edição ocorreram em diferentes espaços da cidade de Curitiba, simultaneamente às mostras oficiais da Bienal de Curitiba, ocupando museus, galerias públicas e privadas e espaços urbanos. Os espaços que receberam exposições do CUBIC foram o Museu

de Arte da UFPR - MUSA, O Museu da Gravura Cidade de Curitiba, A Sala de Artes Digitais do MUMA - Museu Metropolitano de Arte, sala de exposições do DEARTES UFPR, Salão Brasil do Memorial de Curitiba, Sala de exposições da Belas Artes UNESPAR, SESC Paço da Liberdade, SESC da Esquina, Galeria Caixa Cultural, Sala Arte Design & CIA na Reitoria da UFPR, espaços externos do Campus da FAP UNESPAR. No total, foram realizados 20 conjuntos expositivos, cuja documentação pode ser acessada no Volume 02 desta dissertação. Além disso, houveram atividades realizadas em espaços públicos urbanos e em ambiente de web.

A curadoria do CUBIC teve sempre à frente a figura de sua proponente, com a participação de curadores(as) convidados. Nas duas primeiras edições fui membro da curadoria. Na terceira edição, foram convidadas duas ex-alunas do curso de artes visuais da UFPR. Iuska Wolski, que havia sido artista participantes em 2015, e Isadora Mattiulli, na época mestrande em HTC no PPGAV UFRGS. Mattiulli continuou como curadora da quarta edição, que também contou com a participação de Fabricia Jordão, curadora experiente natural da Paraíba que recentemente havia sido aprovada no concurso público como professora do DEARTES UFPR. A escolha dos artistas sempre contou com a ajuda de um comitê de seleção, formado por representantes docentes das universidades participantes da cidade que conheciam os alunos e alunas inscritos, garantindo maior proximidade da curadoria com as propostas que emergiram das inscrições.

Na sua concepção de base, o CUBIC teve uma modelagem semelhante à dos *rundgang*. Este é um termo comumente usado em universidades na Alemanha para se referir a exposições de arte organizadas por essas instituições, marcando a abertura semestral ou anual dos ateliês e ocupação dos vários espaços dos edifícios para a exibição de obras de arte ou atividades relacionadas. Esses eventos oferecem aos estudantes a oportunidade de apresentar seus trabalhos finais, projetos e criações diversas ao público. A palavra *rundgang*, que no alemão significa *passeio* ou *caminho*, reflete a ideia de que os visitantes podem passear pelas instalações da universidade para ver as obras de arte em exibição. Os *rundgang* não apenas são uma oportunidade de mostrar à comunidade as obras dos estudantes, mas também proporcionam ao público a chance de explorar e interagir com as criações artísticas em um ambiente informal e descontraído, rompendo com a rigidez acadêmica atribuída às universidades alemãs.

O ato de caminhar, deslocar-se por entre os diferentes ambientes desses edifícios foi incorporado em alguns dos espaços, como no Departamento de Artes da UFPR (DeArtes), principal casa do CUBIC até agora. Mas foi expandido para o caminhar entre as diferentes salas de exposição ocupadas na cidade. Esse gesto diferenciou as exposições do CUBIC de uma exposição tradicional, conectando o evento com a realidade das bienais de arte contemporânea, a exemplo da Documenta de Kassel que utiliza esse formato, ocupando e adaptando edifícios de naturezas distintas por diversas partes da cidade durante o período da exposição.

Essa foi uma estratégia de integração com as demais exposições simultâneas que ocorreram na cidade durante a Bienal de Curitiba, atraindo o público da mostra oficial e convidando-o a caminhar pela cidade e conhecer também exposições de artistas da nova geração local, além dos grandes nomes internacionais trazidos pelos curadores de fora. É um gesto simbólico de arraigamento e de aproximação com aquilo que a cidade tem a oferecer, em resposta às críticas possíveis sobre a não relação entre as bienais e o contexto local que as recebe.

Dessa forma, o Circuito existiu em uma intersecção, conectando o ambiente universitário ao ambiente de uma bienal de arte contemporânea, tendo a cidade como tabuleiro desse jogo randômico de escolhas. As exposições do CUBIC apenas podem ser vistas em sua totalidade entrecortada por trajetos urbanos e períodos de tempo descontínuo, podendo ou não ser permeadas por exposições da mostra oficial. O ato de caminhar ou passear foi transferido para a cidade, e o significado das obras, a experiência estética do espectador, é colocada em contraste com a realidade da urbe, o que foi literal em algumas das atividades do Circuito, e subliminar na abrangência do seu conjunto.

1.2 O programa de arte e seu aspecto formativo interdisciplinar

As ciências humanas vêm adotando cada vez mais uma abordagem interdisciplinar no Séc. 21, reconhecendo a necessidade de integrar múltiplos campos do conhecimento para compreender fenômenos culturais e sociais complexos. Os paradigmas comuns às

diferentes áreas, como a transdisciplinaridade, o engajamento político, a representatividade e a interação global se tornaram ferramentas de abordagem teórica, que auxiliaram na compreensão do objeto em questão, que não foi apenas um conjunto de exposições de arte.

Para além das exposições, o CUBIC contou com uma série de atividades em cada uma de suas edições, como workshops, residências de curta duração, palestras, rodas de conversa, grupos de trabalho temático, atividades de mediação, produção crítica, mostras de linguagens artísticas, estágios, atividades voltadas à sociabilização, entre outras, tornando-o um formato complexo, de amplo vulto, natureza híbrida e mutável de edição para edição. Essa complexidade foi o que despertou minha vontade de estudá-lo aprofundadamente, buscando compreender os efeitos dessa complexidade no campo das artes visuais e na sua relação em rede com os sistemas das artes visuais nos quais está inserido.

Desde a primeira edição, e aumentando gradativamente, foram inseridas as atividades paralelas, para atender às demandas que surgiram da criação dessa iniciativa expositiva. Primeiramente, existiu a necessidade de formar tecnicamente os participantes, desde a apresentação de seus portfólios até a finalização e montagem das exposições, assim como articular um debate coeso sobre seus trabalhos. Além disso, a relação de paralelismo com as exposições da mostra oficial da Bienal de Curitiba exigiu preparação e um processo educativo. Esses aspectos deram origem ao *programa de arte* do CUBIC, que foi sendo construído no decorrer das edições pelas diferentes equipes.

O objetivo de um programa de arte é fomentar a apreciação e o entendimento das artes, proporcionar um espaço para a criação artística e engajar a comunidade com a cultura e a criatividade. Esse aspecto formativo sempre foi central para o Circuito, devido à sua estreita ligação com a universidade. Um programa de arte geralmente abrange uma série de atividades, eventos e iniciativas relacionados à arte, organizados e promovidos por uma instituição específica.

No caso do CUBIC, essas atividades que podem ser verificadas na documentação, visam preencher lacunas na formação dos alunos e alunas, bem como adicionar elementos formativos que não fazem parte do currículo acadêmico tradicional oferecido pela universidade. O CUBIC, portanto, não apenas acrescentou a formação acadêmica, mas também expandiu as oportunidades de desenvolvimento artístico e profissional, promovendo uma experiência educacional mais completa e diversificada.

Aponto uma questão relevante, que é a da relação entre o artista em formação e o mercado de trabalho no modelo de educação superior vigente. A discussão de *arte como trabalho* é hoje um paradigma nas artes visuais, e parte disso se deve a esse lugar *entre* sistemas, que se estabelece durante o período de graduação. Quando comparada às outras profissões, as artes visuais possuem ainda um problema de inserção. Estudantes de bacharelado em artes não possuem uma ampla gama de oportunidades de estágio que lhes ofereça um contato prévio com a realidade profissional. Ter qualidade na criação e produção de obras de arte durante o período de graduação e até mesmo formar-se com honrarias não garante, ainda, uma inserção nos sistemas da arte,

devido às formas de legitimação que envolvem a profissão. Para muitos alunos e alunas dos cursos de artes visuais a relação com o trabalho não está diretamente ligada à arte, tendo que procurar empregos em outras áreas para poder finalizar sua graduação, não havendo vagas remuneradas suficientes para aqueles e aquelas ainda em formação ou programas de estágio adequados às especificidades do fazer artístico.

O CUBIC surgiu como uma iniciativa de gerar um espaço de experimentação da realidade profissional bem de perto, antes de deixar a universidade como um artista já formado. Mas essa proposta acompanha uma série de riscos, tanto para o artista que inscreve sua obra, quanto para a curadoria que a seleciona. Nem sempre os trabalhos selecionados através dos portfólios condizem com a obra física apresentada. Muitos dos artistas não possuíam experiência na finalização e montagem de suas obras em um espaço museológico com a qualidade exigida pelo campo, como foi relatado pelas curadoras entrevistadas.

Este é outro ponto no qual o CUBIC se tornou um programa de formação relevante para a cidade. Esse programa exige da curadoria uma postura de educador(a). Não se trata de uma exposição convencional e a função de curador(a) também não é convencional. Para operar na curadoria do CUBIC é preciso entender o processo de aprendizagem que está em jogo e a importância formativa que o Circuito tem para os participantes, tendo clareza desse programa de arte em desenvolvimento.

Esse aspecto formativo do programa de arte foi bem representado nas atividades educativas anexadas, como a mediação das exposições,

que foram implementadas desde a primeira edição, sob a coordenação da Prof. Consuelo Schlichta (UFPR), que criou o edital para a seleção de mediadores em 2013, e continuada pelas equipes subsequentes a partir do que foi estruturado por ela. Na terceira edição foram realizados os *Encontros de Mediação*, na busca pelo fortalecimento desta parte do programa.

Os Encontros sobre Mediação foram promovidos pelo CUBIC com foco na discussão e aprendizagem do campo da mediação de exposições a partir do compartilhamento de saberes e experiências de professores e arte-educadores de Curitiba sobre educação e pedagogia em Artes Visuais. Os profissionais convidados foram a Prof.^a Dr.^a Joelma Estevam (UFPR), o arte-educador Bruno Ferreira, a Prof.^a Dr.^a Consuelo Schlichta (UFPR) e a Prof.^a Dr.^a Denise Bandeira (FAP/UNESPAR), que realizaram palestras sobre o assunto em dois dias de evento abertos aos estudantes e público interessado. As palestras aconteceram no DeArtes nos dias 12 e 13 de setembro de 2017. O propósito foi o de fomentar a importância de ações educativas no contexto das exposições, pensando na formação de público, distribuição de bens simbólicos e estímulo à construção colaborativa de sentidos sobre a curadoria e as produções artísticas. A ideia dos encontros tinha como intenção estimular os artistas do CUBIC a organizarem ações artístico-pedagógicas como parte da programação das exposições do circuito, tornando-se responsáveis pela ativação das mostras que faziam parte – sendo essa mais uma vertente do projeto formativo do programa. (BATISTA & MATTIOLLI, 2023, p. 92)

Todas essas atividades de mediação fortaleceram o aspecto formativo do Circuito. No entanto, é crucial destacar a importância do

aspecto formativo relacionado ao fazer artístico e ao exercício das funções do artista, do crítico de arte, do historiador de arte e do curador na sociedade. Este programa formativo e educativo deve ser compreendido também no âmbito do bacharelado, que é um espaço dedicado à educação e à produção de conhecimento através de suas metodologias e processos de subjetivação próprios. Esse enfoque foi significativo na constituição do CUBIC como um programa de arte, evidenciando a integração entre a prática artística e a formação acadêmica, e ressaltando a relevância do ensino superior na formação de profissionais completos e críticos no campo das artes visuais.

A própria noção de *obra de arte*, que vêm se transformando ao longo do tempo, expandindo-se para além de limites canônicos tradicionais, precisa ser abordada cuidadosamente em se tratando do CUBIC. Como observado por Frederico de Moraes em seu ensaio de 1970, *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, a obra é também hoje um conceito estourado em arte. Em outras palavras, a noção de obra que assumi neste estudo sobre o Circuito não se restringe a formas convencionais ou a categorias rígidas, como pinturas ou esculturas físicas apenas, e não pretende unicamente atender a critérios de qualidade definidos por esses cânones. Ela se expande para incluir uma ampla gama de práticas e manifestações artísticas, aspectos processuais, diferentes níveis de experiência e objetivos formativos plurais, que podem divergir dos interesses do comerciais de compra e venda de obras de arte.

Esta afirmação ressoa com a natureza multifacetada e interdisciplinar do CUBIC, onde a diversidade dos(as) participantes e o

grande número de trabalhos apresentados nas quatro edições possuem um valor precioso enquanto conjunto e principalmente enquanto processo. As obras que compuseram as exposições continuam a ter seu valor singular, algumas delas sendo reapresentadas em outras exposições ou vendidas, e não se trata de excluir a importância da qualidade e do acabamento das obras de arte. Mas uma grande parte dessas obras não penetrou o sistema das artes. Muitos dos participantes deixaram de atuar nessa profissão. Para alguns deles e delas, aquela foi a única experiência expositiva dessa escala. Alguns desses participantes sequer cursaram graduação em arte, seguindo caminhos completamente distintos em suas carreiras, ou não praticando a arte como principal fonte de renda.

Mas o aspecto formativo de um programa de arte, como este que se apresenta, não busca apenas formar artistas profissionais, mas também formar pessoas. Lapidar o senso artístico, propiciar experiências profissionais de campo para permitir a escolha, o senso crítico e a autonomia diante de uma lógica de comercial que tão fortemente se expressa em uma bienal. O aspecto da experimentação, que faz parte do programa de arte do CUBIC, cumpre uma função de renovação e permeabilidade das paredes institucionais que o delimitam. Nesse sentido as atividades formativas do CUBIC são de extrema relevância, não apenas para o campo da arte e o surgimento de novos artistas contemporâneos, mas também para o ambiente da educação superior interdisciplinar de um ponto de vista epistemológico expandido.

Essa abordagem contribui também pela busca da ampliação epistemológica no âmbito da historiografia da arte. Como ressalta

Reinaldim (2021), essa ampliação epistemológica é crucial para uma compreensão mais holística da produção cultural contemporânea. Percebi neste Circuito um potencial de produção de conhecimento que excede o fazer artístico e os saberes da arte contemporânea, e faz de sua matriz um terreno fértil para as questões da cultura geral e ampla. O foco nas questões da arte contemporânea representa o primeiro plano do Circuito, devido à sua relação com uma bienal, mas em suas camadas mais profundas o CUBIC oferece outros espaços de geração de conhecimento que ainda precisam de elucidação e investigação sobre seus conceitos de base e metodologia, para que possam cumprir melhor seu potencial enquanto força motriz interdisciplinar.

Outro aspecto que contribuiu para a ampliação epistemológica foi o processo seletivo no formato de editais ou chamadas abertas a toda a comunidade universitária da cidade, e não apenas para estudantes de artes, como pode ser percebido em um estudo dos diferentes editais das quatro edições. Essa ampliação do processo seletivo ocorreu gradualmente, com a mudança do parágrafo dos editais que estabelecem quem poderia participar do Circuito. Seguem as cláusulas de participação presentes nos editais.

CUBIC 1 (2013): Da participação

Poderão participar deste edital alunos e alunas dos cursos de graduação (bacharelados e licenciaturas) em Artes Visuais e cursos de graduação em Educação Artística, regularmente matriculados na Universidade Federal do Paraná, Escola de Belas Artes do Paraná,

Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Tuiuti do Paraná e Universidade Positivo.

1. Não serão aceitas inscrições de alunos ou alunas que tenham concluído seus cursos de graduação em data anterior ao lançamento deste edital;
2. Não serão aceitas inscrições de alunos e alunas de cursos de Pós-graduação das Universidades envolvidas;

CUBIC 2 (2015): Da participação

Poderão participar deste edital alunos e alunas dos cursos de graduação (bacharelados, licenciaturas e técnicos) das Universidades públicas e privadas situadas no município de Curitiba, provenientes de qualquer área do conhecimento, ou coletivos formados por alunos e alunas dessas Instituições, estando todos(as) os(as) integrantes inscritos devidamente matriculados, mediante apresentação de comprovante oficial da Universidade de origem.

Não serão aceitas inscrições de alunos ou alunas que tenham concluído seus cursos de graduação em data anterior ao fechamento das inscrições neste edital;

Não serão aceitas inscrições de alunos e alunas de cursos de Pós-graduação das Universidades envolvidas;

CUBIC 3 (2017): Da participação

Poderão participar deste edital alunos e alunas dos cursos de graduação (bacharelados, licenciaturas e técnicos) das universidades públicas e privadas situadas no município de Curitiba, bem como alunos e

alunas da UFPR litoral, provenientes de qualquer área do conhecimento, ou coletivos formados por alunos e alunas dessas instituições, devendo estar todos/as os/as integrantes inscritos devidamente matriculados/as, mediante apresentação de comprovante oficial da universidade de origem.

Os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) também poderão participar deste edital, devendo também estar todos/as os/as integrantes inscritos devidamente matriculados/as, mediante apresentação de comprovante oficial da universidade de origem.

Não serão aceitas inscrições de alunos ou alunas que tenham concluído seus cursos de graduação em data anterior ao fechamento das inscrições neste edital. Não serão aceitas inscrições de alunas e alunos de cursos de pós-graduação.

CUBIC 4 (2019): Da participação

2.1. Condição geral

Poderão participar deste edital estudantes universitários ou coletivos formados por alunos(as) dos cursos de graduação (bacharelados, licenciaturas e técnicos) devendo estar todos(as) os(as) integrantes inscritos(as) devidamente matriculados(as).

Uma das mudanças mais evidentes nos editais foram as cláusulas referentes à participação. A ampliação desta cláusula foi sendo expandida, até que na quarta edição, qualquer pessoa que estivesse matriculada em uma universidade estava apta a se inscrever. Isso acompanhou as tendências do campo, permitindo que toda uma

geração de jovens universitários(as) que passaram pelo CUBIC ou presenciaram suas edições nesses quase dez anos, pudesse perceber a possibilidade de ser artista para além da exclusividade da academia de arte. Artistas do CUBIC surgiram de diferentes cursos, desde áreas mais próximas do campo da arte como o Design e a arquitetura, até cursos de áreas mais distantes como a engenharia, possibilitando a presença de trabalhos artísticos criados a partir de linguagens que não são ensinadas em cursos de artes visuais. A importância não está no ineditismo deste formato de seleção, mas no escopo do edital que tem na base um pensamento antiacademista e de caráter democrático.



João Antônio de F. P. e Ferreira, *Gravidade: beleza emergente* (2015). Instalação com projeção de desenho digital gerado em Processing e print do código em papel vegetal; dimensões variáveis. Sala de exposições EMBAP, CUBIC 2. Artista aluno do curso de Engenharia Elétrica da UFPR.

Uma de minhas práticas quando curador da segunda edição foi percorrer os diferentes campi da UFPR em busca de manifestações culturais ou artísticas, incluindo os campi de ciências exatas e biológicas, divulgando o edital e encorajando a inscrição de universitários que possuíam uma prática artística, mas não se enxergavam como artistas. Esta prática enquanto estratégia curatorial buscou afirmar a arte como um conhecimento da vida, e não apenas da academia. Não tive a oportunidade de dar continuidade a essa prática, pois deixei o Circuito após aquela edição, mas observando hoje distanciado enquanto pesquisador, acredito nela como forma de ampliação e democratização da arte, que se alinha com questões próprias do tempo de agora, e com uma agenda da História da arte bastante atual. Pensar a universidade como um sistema permeável e dinâmico nos permite enxergar muito além das paredes dos departamentos de arte, além das paredes da própria arte, e gerar possibilidades de inserção para artistas que ainda sequer se reconhecem como tal. E talvez encontrar formas de fazer arte que desafiam o modo canônico de operar que vêm sendo questionado pela disciplina da História da arte.

Isso nos leva a outro ponto importante do processo seletivo, que diz respeito aos Comitês de Seleção citados anteriormente. Após o período de inscrições que seguiu os editais e a triagem de documentação, em cada uma das edições os dossiês foram analisados por esse *comitê*. As curadoras(es) de cada edição juntaram-se aos professores(as) convidados(as) dos cursos superiores de artes na cidade, contando com nomes como Denise Bandeira (UNESPAR), Débora Bruel (UNESPAR),

Tânia Bloomfield (UFPR), Emanuel Araújo (UFPR), Amábilis de Jesus (UNESPAR), entre outros. A lista completa consta das fichas técnicas de cada edição, no Volume 02.



Membros do comitê de seleção do CUBIC 2. Tânia Bloomfield (UFPR), Denise Bandeira (FAP) e Emerson Persona (EMBAP). Foto: Arquivos do CUBIC.

Cada comitê optou por trabalhar de uma forma distinta. Nas três primeiras edições o material dos(as) inscritos foi recebido fisicamente, e a seleção foi feita coletivamente com a presença de todos os membros do comitê. Nessa dinâmica cada membro fazia uma defesa de suas percepções sobre cada trabalho antes que se tomasse uma decisão final. Na quarta edição o material foi enviado todo online. Os membros do comitê tiveram acesso ao material individualmente com antecedência e

encontraram-se apenas para defender suas escolhas, como relatado nas entrevistas pelas curadoras.

Esse processo seletivo por edital e comitês de convidados remete tanto aos modelos propostos pela FUNARTE no início do CUBIC, quanto ao modelo dos Salões de arte que acontecem em todo o Brasil, como o Salão Paranaense, importante mostra da região. A participação neste processo seletivo fez uma mímese de como adentrar alguns dos sistemas da arte contemporânea no país, e serviu para que muitos dos artistas do CUBIC conseguissem uma inserção quase imediata depois de sua participação. Não se trata de afirmar que a participação no Circuito garanta uma permanência de campo. Mas ela certamente garantiu uma passagem pelos sistemas da arte contemporânea.

1.3 O arquivo digital do CUBIC

Outro fator importante para esta abordagem foi o arquivo digital utilizado como base de dados no levantamento empírico. O CUBIC não possui ainda um website ou sítio fixo na internet, contando apenas com uma conta de Instagram que parece inativa (@cubic.4). Não existe uma página dedicada ao CUBIC no site da Bienal de Curitiba. O Circuito também não possui um acervo, uma vez que os trabalhos apresentados são devolvidos aos artistas após as desmontagens. Esse arquivo informal é a principal fonte documental existente do circuito, sendo mantida e organizada coletivamente pelos(as) curadores(as) que participaram das edições até então e por representantes da Bienal de Curitiba. Ele passou

por um processo de arquivamento irregular, feito por equipes distintas, o que foi desafiador para a organização da metodologia da pesquisa.

Ele é constituído por um conjunto heterogêneo, amplo e rizomático, do qual constam imagens de exposições, registros fotográficos das várias atividades do projeto, projetos descritivos das obras apresentadas, portfólios de artistas, verbetes críticos e verbetes de artista, links para vídeos de trabalhos disponíveis na internet, textos curatoriais, expografia e plantas dos espaços expositivos, obras teóricas de referência, peças gráficas de divulgação, editais, formulários de inscrição, tabelas de produção, atas de reunião, relatórios da mediação das exposições, entre outros documentos, que se encontram organizados em pastas em uma plataforma online gratuita.

A utilização desse arquivo colocou a pesquisa na esfera do digital como uma alternativa aos métodos tradicionais de estudo de arquivos físicos. Existem os catálogos físicos das edições da Bienal de Curitiba, onde o CUBIC possui um espaço, mas o material utilizado para a criação desses catálogos consta também dos arquivos digitais. Ao abordar a questão do digital na historiografia da arte, devido a essa matriz dos arquivos do CUBIC, me encontrei diante de desafios relacionados à interpretação, compreensão e utilização de métodos computacionais em pesquisas historiográficas e como isso vêm transformando os paradigmas desse campo de investigação. O historiador de arte Arthur Valle, em recente pesquisa, apresenta um panorama das investigações que, desde o final do Séc. XX vêm sendo realizadas principalmente em língua inglesa que ele traduz como a *História digital da arte*. Ele aponta que:

Trata-se de uma expressão guarda-chuva empregada para se referir aos diversos usos de ferramentas e métodos de análise computacionais para responder e/ou formular questões de pesquisa em história da arte, bem como para apresentar dados referentes à disciplina em formatos digitais. (VALLE, 2024, p. 121)

As questões emergentes dos arquivos digitais do CUBIC foram pensadas portanto no âmbito dessa expressão guarda-chuva da História digital da arte, como um dos fatos que vêm influenciando fortemente não apenas a historiografia, mas também os processos artísticos contemporâneos e nossas formas de ver imagens e obras de arte.

A transição para o digital também implica em novos desafios relacionados à preservação e ao acesso a esses arquivos. Enquanto os arquivos físicos enfrentam questões de deterioração material ao longo do tempo, os arquivos digitais são vulneráveis a problemas tecnológicos, como a obsolescência de formatos e a necessidade de plataformas de armazenamento atualizadas. Além disso, a natureza aberta e colaborativa do arquivo digital do CUBIC exige uma gestão contínua para garantir a integridade e a autenticidade dos documentos, evitando perdas de dados e manipulações não autorizadas.

A utilização de arquivos digitais abre possibilidades inéditas para a pesquisa e a curadoria, permitindo novas formas de interação e análise dos dados. Ferramentas de visualização, mineração de textos e outras técnicas computacionais podem revelar padrões e conexões invisíveis em uma análise tradicional. Este avanço tecnológico também democratiza o acesso ao conhecimento, permitindo que pesquisadores de diversas

partes do mundo possam acessar e contribuir para os acervos. A existência desse arquivo digital do CUBIC não só preserva a memória e a história das exposições, mas também enriquece o campo da historiografia da arte com novas metodologias e perspectivas.

No entanto, o arquivo digital do CUBIC, atualmente desorganizado e sem uma base online própria, enfrenta desafios significativos que limitam seu potencial. A ausência de uma estrutura organizada e a falta de padronização dificultam a recuperação eficiente da informação e a realização de análises abrangentes. Além disso, a dispersão dos dados em várias plataformas gratuitas aumenta o risco de perda de informações importantes e compromete a integridade do arquivo.

Para que o arquivo digital do CUBIC possa realmente servir melhor aos pesquisadores, curadores e ao público em geral, é fundamental implementar uma organização sistemática e uma formatação adequada. A criação de uma base de dados online dedicada, com um sistema de catalogação robusto e ferramentas de busca avançadas, permitiria um acesso mais fácil e eficiente aos documentos. Essa base de dados deve incluir metadados detalhados para cada item, facilitando a navegação e a contextualização das informações.

Além disso, em caso de continuidade do Circuito, é fundamental estabelecer um protocolo de arquivamento padronizado, que inclua diretrizes claras para a digitalização, catalogação e atualização dos documentos. Me parece apropriada a criação de um Setor de Documentação, com uma equipe responsável por esse processo. Isso

garantiria a consistência e a coerência do acervo, além de facilitar futuras expansões e colaborações. Investir em treinamento para as equipes responsáveis pelo arquivamento também seria benéfico, assegurando que todos os envolvidos estejam capacitados para manter a organização e a qualidade do arquivo.

1.4 Um sobrevoo sobre a arte no Brasil de 2012

Entre 2012 e 2013, período em que o CUBIC começou a ser pensado, o Brasil vivia o segundo ano do governo Dilma Rousseff, que deu continuidade ao programa de governo do Partido dos Trabalhadores iniciado por Luís Inácio Lula da Silva. Aquele ano representou certa continuidade considerando que se tratava da mesma plataforma política, mas também uma fase de implementação de um novo plano para a cultura do país. O Plano Nacional de Cultura (PNC), sancionado em 2013, representa um marco significativo no direcionamento das políticas culturais no Brasil daquele período. Este plano constitui um conjunto abrangente de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que estabelecem um guia para o poder público na formulação e implementação de políticas culturais. Com uma perspectiva de longo prazo, o PNC delineou 53 metas a serem alcançadas ao longo de um período de dez anos, buscando promover valores fundamentais, como a diversidade cultural, a cidadania cultural e o desenvolvimento sustentável (BRASIL, 2020).

Uma das iniciativas mais proeminentes introduzidas pelo PNC foi a criação do Sistema Nacional de Cultura (SNC). O SNC representou uma

abordagem inovadora de gestão compartilhada entre os níveis de governo, envolvendo a União, estados e municípios. Seu propósito foi fomentar a articulação, cooperação e integração das políticas culturais em todo o território brasileiro, fortalecendo a descentralização e o papel dos entes federativos na promoção e preservação da cultura. Outra medida significativa estabelecida pelo PNC foi a instituição do Vale-Cultura. Esse benefício foi concebido para ser concedido pelo empregador ao trabalhador, permitindo que este utilizasse recursos para a aquisição de bens e serviços culturais. O Vale-Cultura tinha o potencial de democratizar o acesso à cultura, viabilizando a participação ativa dos trabalhadores em eventos culturais.

Com essas mudanças trazidas pelo PNC, gestores culturais de instituições de impacto regional foram servidos de maior poder de ação para a criação de novos projetos e expansão de iniciativas já em execução. Naquele momento o Brasil contava com editais regulares lançados pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), que foram o modelo utilizado na criação do formato de edital de seleção utilizado no CUBIC 1 e que veio a se tornar um dos pontos diferenciais do Circuito. Essa escolha de modelagem se deu a partir de uma projeção contextual. A intenção foi criar um espaço de formação onde os artistas pudessem experimentar esses veículos de acesso públicos ao financiamento, e aplicar esse conhecimento em seus projetos futuros, agindo como uma introdução a esse aspecto do mercado de trabalho naquela época.

No Paraná os impactos desse contexto nacional ficaram registrados nos números. O Museu Oscar Niemeyer (MON), principal casa das artes

visuais e vitrine de grandes exposições que passam por Curitiba bateu seu recorde histórico de visitas no início de 2013, como informado pelo site da instituição.

O Museu Oscar Niemeyer (MON) divulgou um balanço do número de visitantes no primeiro semestre deste ano, de janeiro a junho de 2013, que aponta crescimento expressivo comparado ao ano anterior. No primeiro semestre de 2012, o público ficou em 97 mil, e este ano saltou para 170 mil, um aumento de 75%. Em relação aos primeiros domingos do mês, que são gratuitos, o crescimento foi de 38% este ano, com uma média de 3.400 pessoas nestes dias.¹

Das 19 exposições apresentadas no MON em 2012, dou destaque à exposição “América do Sul: a pop arte das contradições”, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Rodrigo Alonso, que contou com artistas como Claudio Tozzi, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Samico, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Décio Pignatari, Antonio Berni, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Artur Barrio, tendo sido um recorte do movimento Pop Arte no Brasil e na Argentina na década de 1960. Essa exposição foi marcante na cena cultural da cidade naquele momento.

Outro acontecimento daquele ano que foi um marco significativo na história da educação superior no Brasil, e que tem portanto relação com o CUBIC, foi a institucionalização das políticas de cotas. Nesse contexto, em agosto de 2012, Rousseff sancionou a lei que estabeleceu a obrigatoriedade das universidades públicas e institutos técnicos federais reservarem, no mínimo, 50% das vagas para estudantes que tenham

¹ Fonte: <https://www.museuoscorniemeyer.org.br/noticias/balaco-2013> acesso em 24/10/2023.

concluído todo o ensino médio em escolas da rede pública. Além disso, a lei prevê uma distribuição equitativa das vagas entre estudantes autodeclarados negros, pardos ou indígenas. Essa iniciativa representou um importante esforço para promover a inclusão social e combater as desigualdades no acesso à educação superior, criando oportunidades mais equitativas para estudantes pertencentes a esses grupos que historicamente enfrentam obstáculos no acesso ao ensino superior. O CUBIC emergiu desse contexto universitário, onde se estava a buscar formas de implementação dessas políticas.

2012 foi então um ano de transições nas políticas públicas como no caso do PNC e seus desdobramentos e da instauração das cotas nas universidades públicas, o que garantiu maior acesso à arte, cultura e educação à população brasileira. Foi também um período de reavaliação das pautas relevantes no sistema das artes, com maior espaço e atenção cedidos a artistas latino-americanos na Bienal de São Paulo e em museus importantes como o MON; uma representação brasileira totalmente feminina na Documenta 13, que tendo uma curadora também mulher teve foco no aspecto interdisciplinar e na renovação da exposição.

Um paralelo inevitável com essa agenda em 2012 diz respeito à viragem decolonial na arte brasileira (PAIVA, 2022). A *virada decolonial* representa um movimento intelectual e artístico significativo que emergiu como uma resposta crítica às estruturas de poder e às narrativas dominantes que moldaram a história da arte ocidental. Criado em 2007 por Walter D. Mignolo (Argentina, 1941), influente teórico da descolonização, esse termo visa dar visibilidade ao conjunto de práticas que desafiam as

hierarquias culturais e as visões eurocêntricas que historicamente prevaleceram no campo da arte. No contexto brasileiro, o debate em torno da virada decolonial na arte contemporânea ganhou destaque nos últimos anos. Alessandra Paiva nos oferece uma análise crítica da produção artística contemporânea sob a perspectiva da descolonização (PAIVA, 2021, 2022). A autora aborda questões essenciais, como representação, identidade, poder e racismo institucional, e contribui para um diálogo interdisciplinar enriquecedor, que durante toda essa década de CUBIC esteve presente, ganhando força gradativamente até os dias de hoje.

1.5 Ventania ao sul: uma breve história da Bienal de Curitiba

O formato expositivo de uma Bienal de Arte, surgido no final do Século XIX com a Bienal de Veneza (1895), tornou-se o estabelecimento mais influente do sistema das artes durante o século XX, atravessando o período com a força contundente de legitimar a presença de artistas e curadores na história da arte e lhes garantir um lugar de destaque no campo das artes visuais. Contudo, o sucesso do formato gerou uma proliferação desses eventos em grande escala, parte de fenômeno que vem sendo chamado de *O boom das bienais*.

Este boom não é homogêneo em todo o mundo. Embora tenha ocorrido na Europa por volta da década de 1980, o formato bienal só ganhou popularidade na Ásia e noutros continentes no final da década de 1990. Este facto tem sido atribuído ao fim da Guerra Fria, bem como ao aumento da popularidade dos estudos pós-coloniais. Ambos os factores lançaram as bases para um mundo da arte contemporânea que abraçava

narrativas pluralistas e não eurocêntricas, à medida que o mundo se afastava da política polarizada da Guerra Fria. No que respeita ao Sudeste Asiático, a tendência para a bienalização é mais recente e só começou a ganhar ímpeto a partir da década de 2000. (WAH, 2021)

Atualmente, existem mais de 300 bienais de arte contemporânea em todo o mundo, incluindo cidades como São Paulo, Istambul, Moscou e Sydney. No Brasil existem atualmente as Bienais de São Paulo, de Curitiba, do Mercosul, em Porto Alegre e no nordeste a Bienal do Sertão, criada em 2012 com formato itinerante. Nos sistemas da arte contemporânea do século XXI, as bienais enfrentam desafios substanciais que nos convidam a reavaliar a efetividade de seu formato tradicional e seu lugar de destaque como estruturas que moldam as relações de poder. A progressiva comercialização que permeia esse universo tem exercido influência significativa sobre esses eventos que, historicamente, constituíam sólidas plataformas para a expressão da visão artística e a exploração de fronteiras experimentais. Existem argumentos contrários à realização deste formato expositivo.

Um dos principais argumentos contra o modelo das bienais no discurso atual é o facto de tentarem abarcar demasiadas coisas de uma só vez, de uma forma paradoxal, em que a sua premissa conceitual tem de ser contemporânea, mas com um sentido de atemporalidade, e está centrada no seu contexto local, ao mesmo tempo que é global nas suas ofertas. (Ibidem.)

Para além disso, as bienais têm sido alvo de críticas contundentes quanto à sua falta de diversidade e inclusão, uma problemática que desafia o próprio cerne da expressão artística. Em resposta a esse

imperativo, muitos desses eventos de alcance global têm se lançado em um processo de autotransformação, com o objetivo de reafirmar seu compromisso com a pluralidade e a representatividade. A Bienal de São Paulo, por exemplo, empreende esforços no sentido de reconfigurar seu perfil, buscando uma maior inclusão de artistas locais e regionais, como parte de sua resposta aos dilemas do século atual, como mostra a mais recente edição intitulada *Coreografias do impossível* (2023), com curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel.

A Bienal de Curitiba, por sua vez, é marcada por uma história particular de controvérsias, que não interferiram na sua consolidação como o maior evento de arte contemporânea do Paraná e um dos maiores do Brasil. O surgimento do CUBIC em 2013 está alinhado com um momento decisivo na história do evento, onde o nome da exposição deixa de ser *Mostra VentoSul* para se tornar a *Bienal Internacional de Arte de Curitiba*, numa edição que já comemorava 20 anos de existência. Como isso foi possível? A historiadora Aline Biernastki, que realizou sua dissertação de mestrado sobre o tema na UFPR, nos conta em detalhes como isso aconteceu. Ela fala das origens da Bienal de Curitiba ligadas às *Mostras VentoSul*, criadas no início dos anos 1990 na cidade de Cascavel, oeste do estado do Paraná. Naquele período, o cenário político do sul do Brasil foi marcado pelos desenvolvimentos de pactos comerciais e de colaboração entre os países do então chamado Cone Sul (BIERNASTKI, 2021).

A região conhecida como Cone Sul, constitui uma área geográfica situada na porção meridional do continente sul-americano. Esta região abarca países como Argentina, Chile e Uruguai, delimitando-se em sua extensão mais ampla para incluir o extremo sul do território brasileiro, compreendendo os estados de Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Em termos de dimensões geográficas, o Cone Sul estende-se ao longo de uma área total aproximada de mais de 4 milhões de quilômetros quadrados, sendo habitado por uma população numericamente estimada em 140 milhões de residentes.

O Cone Sul emergiu como uma iniciativa de integração regional em 1960, por meio da subscrição do Tratado de Montevideu. Seu propósito primordial reside na concepção de uma zona de comércio livre, envolvendo nações signatárias que abarcavam Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai. Posteriormente, em 1991, o Mercado Comum do Sul (Mercosul) foi instituído, representando uma evolução da abordagem do Cone Sul e almejando fomentar a integração tanto do ponto de vista econômico quanto político e cultural entre seus Estados-membros. À data presente, os países integrantes do Mercosul compreendem Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai.

Com a instituição do Mercosul, surgiram iniciativas de integração cultural entre os países envolvidos, pautadas nas políticas estabelecidas pelo acordo que facilitam o financiamento de eventos dessa natureza. Algumas dessas iniciativas partiram das secretarias de cultura de governos regionais, como no caso do estado do Paraná. Um dos proponentes de projetos culturais nesse período foi Luís Ernesto Pereira

Meyer, conhecido como o fundador e diretor permanente da Bienal de Curitiba. Luiz Ernesto foi portanto o proponente original das Mostras VentoSul e também o principal responsável por sua continuidade na cidade de Curitiba no ano de 2007.

“Em 2007 aterrizou em Curitiba pela primeira vez a Mostra VentoSul, um evento que se apresentou na sua quarta edição, em continuidade com três Mostras concebidas e produzidas dentro dos órgãos públicos de Cascavel no início dos anos 1990 - “Integração Cone Sul - Mostra de Artes Plásticas” (1993), “II VentoSul - Mostra de Artes Visuais Integração do Cone Sul” (1994-95) e “III VentoSul - Mostra de Artes Visuais Integração do Cone Sul” (1996-97).” (BIERNASTKI, 2021, pg. 12)

Visando a relevância para a história da bienal de Curitiba, destaco o mandato do governador Mário Pereira, que era vice-governador e assumiu frente a renúncia do titular Roberto Requião, governando por um curto período entre abril de 1994 e janeiro de 1995. Em 1994 Luiz Ernesto Pereira Meyer, irmão de Mário Pereira, assumiu a Secretaria da Cultura da cidade de Cascavel, tendo portanto já realizado uma das mostras VentoSul no ano anterior, e ganhando maior poder de ação para a continuidade do seu projeto. Aquele foi um período importante para as Mostras VentoSul, garantindo a realização das três primeiras edições, que foram ‘exposições de caráter diplomático e se apresentavam como itinerantes, com trânsito em alguns museus e centros culturais pelo Brasil, Argentina e Paraguai, mas com sede na cidade de Cascavel.’ (BIERNASTKI, 2021, pg. 13).

A curadoria dessas mostras foi feita por nomes já estabelecidos no campo das artes como Tício Escobar (Paraguai), Fernando Cocchiarale (Brasil) e Justo Pastor Mellado (Chile). Contudo, haviam exigências estabelecidas pela direção das Mostras que limitavam o formato das obras a serem selecionadas, permitindo apenas a seleção de trabalhos bidimensionais em papel, que poderiam ser facilmente transportados e instalados. Essa regra limitou extremamente a amplitude do escopo, deixando de priorizar aspectos da arte contemporânea e com foco em ser uma vitrine política para os acordos entre os países envolvidos em caráter diplomático. Isso pode ser percebido nesse trecho do texto curatorial da terceira edição, escrito por Fernando Cochiarelli e citado por Biernastki em sua pesquisa:

“A relativa unidade da representação brasileira decorre, pois, de fatores diversos, alguns deles prévios ao exercício da própria curadoria. A determinação de que todas as obras da mostra deveriam ser feitas sobre papel, com definição de um formato máximo para as mesmas, limitaram de antemão sua escolha. (em citação)” (BIERNASTKI, 2021, pg. 15)

Nota-se uma certa inconsistência conceitual das Mostras VentoSul nesse trecho. Regras como esta colocam os profissionais envolvidos na curadoria numa situação de impasse, independente da qualidade de seu trabalho e consistência de suas trajetórias.

No mesmo período de meados dos 1990, outro movimento artístico de integração entre os países do Cone Sul acontecia paralelamente, na cidade de Porto Alegre. Em 1995 uma iniciativa da produtora cultural Maria Benites Moreno, junto a um grupo de artistas da cidade, composto

por Caé Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti², apresentou o projeto para uma Bienal do Cone Sul ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul, através do Instituto Estadual de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura. Esse projeto foi apoiado por um grupo de empresários liderado por Jorge Gerdau Johannpeter³, que criaram uma associação de direito privado responsável pelo projeto da primeira Bienal do Mercosul, que teve sua edição inaugural realizada em 1997 utilizando recursos dos setores público e privado.

Comparada à já existente Mostras VentoSul, o vulto, alcance e impacto da Bienal do Mercosul, criada com os mesmos intuitos de integração dos países do Cone Sul, foram muito maiores. Já na primeira edição a Bienal do Mercosul mostrou força e coerência conceitual na sua abordagem, num time liderado pelo curador Frederico de Moraes acompanhado de nomes como Irma Arestizabal (Argentina), Pedro Querejazu (Bolívia), Justo Pastor Mellado (Chile), Tício Escobar (Paraguai), Angel Kalenberg (Uruguai), Roberto Guevara (Venezuela) e Frederico Magalhães (Brasil). Mesmo não sendo o foco desta pesquisa, o surgimento desta bienal está inscrito no mesmo momento e contexto histórico da mostra cascavelense, gerando uma comparação inevitável

² Texto retirado do site da Bienal do Mercosul disponível em <https://www.bienalmercosul.art.br/bienais/1%C2%AA-Bienal-do-Mercosul-> Acesso em 27/10/2023.

³ Jorge Gerdau Johannpeter, um empresário brasileiro de ascendência alemã, nasceu em 8 de dezembro de 1936 no Rio de Janeiro. Ele é o presidente do conselho de administração da Gerdau, uma das maiores empresas siderúrgicas do mundo. Como bisneto do fundador da empresa, João Gerdau, Jorge Gerdau Johannpeter mantém uma conexão direta com a história da organização.

entre os procedimentos adotados em cada iniciativa para a consolidação de suas propostas, que visavam objetivos comuns.

O ano de 1997 foi também a ocasião da última Mostra VentoSul ocorrida na cidade de Cascavel. Com o fim do mandato de Mário Pereira e a mudança do cenário político, Luiz Ernesto Pereira Meyer deixa o cargo de secretário da Cultura. O que se seguiu foi um hiato de dez anos na produção da Mostra VentoSul, que ressurgiu apenas em 2007, com o nome de “4ª Mostra Latino-Americana de Artes Visuais – VentoSul”, proposta por uma entidade privada. Como escreve Biernastki, “A produção foi do Instituto Paranaense de Arte (IPAR), uma Organização da Sociedade Civil (OSC) ou, em termos legais, uma entidade do Terceiro Setor que é pessoa jurídica de direito privado e não possui finalidade lucrativa” (ibidem, pg. 18). O IPAR foi registrado em 2001, ano em que Luciana Casagrande Pereira, sobrinha de Luiz Ernesto e filha do ex-governador Mário Pereira, atual secretária de cultura do estado do Paraná, abriu uma galeria de arte em Curitiba.

No catálogo da 4ª Mostra VentoSul, já sediada em Curitiba, Luciana Casagrande Pereira que passou a representar importante parceria a Luiz Ernesto na proposição dos projetos do IPAR desde seu estabelecimento em Curitiba, escreveu um texto celebrando o aniversário de 15 anos da Mostra VentoSul.

“Apresentação da 4ª Mostra VentoSul O projeto da Mostra VentoSul foi concebido em 1990. Logo em sua primeira edição, realizada após três anos de trabalho e aperfeiçoamento do projeto, ela surgiu como uma das principais mostras de arte

latino americana, prevendo a participação de alguns dos artistas mais expressivos da contemporaneidade. Nas duas edições seguintes, a Mostra VentoSul assumiu um caráter mais ambicioso. Além de incluir o Chile entre os países participantes, paralelamente à exposição foi dado início às reuniões de críticos de arte dos países envolvidos no projeto, com o objetivo de complementá-la com debates teóricos que facilitassem o intercâmbio de ideias entre o público e os especialistas. Foi também nesta fase que a Mostra circulou por importantes instituições culturais também fora do Paraná, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP –, em São Paulo, Palácio Itamaraty, em Brasília e o Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, proporcionando grande visibilidade às obras e aos artistas participantes. [...] Nesta Mostra VentoSul, que comemorou 15 anos desde sua primeira edição, o evento consolidou-se como um dos mais importantes da arte contemporânea na América Latina e já é referência como um dos maiores eventos dedicados à arte Latino-americana. [...]”⁴

Pode-se compreender a partir do texto acima que a Mostra VentoSul teve uma itinerância durante este período de dez anos entre 1997 e 2007, passando por outros países e estados brasileiros. Contudo, na cidade de Curitiba o evento foi recebido com resistência pela comunidade artística local, pela ausência da participação de agentes já estabelecidos no cenário da arte contemporânea da cidade na criação do escopo do projeto. A mostra teve contudo a participação do coletivo de

⁴ Texto não paginado, assinado por Luciana Casagrande Pereira, Presidente da Comissão Organizadora da 4ª Mostra VentoSul. PEREIRA, Luciana Casagrande. Apresentação da 4ª Mostra VentoSul. In: INSTITUTO PARANAENSE DE ARTE. Mostra Latino-Americana de Artes Visuais - VentoSul. Curitiba, 2008, 338 p.

artistas locais Interluxartelivre⁵, que possuía representatividade na cena curitibana na época e sugere portanto que a Mostra VentoSul foi, pelo menos em parte, abraçada por um segmento dos artistas da cidade.

A Mostra VentoSul seguiu sendo apresentada em Curitiba nos anos posteriores, a “4ª Mostra Latino-Americana de Artes Visuais - VentoSul” (2007), a “5ª Bienal VentoSul” (2009), a “6ª VentoSul - Bienal de Curitiba” (2011), Bienal Internacional de Curitiba (2013), até que o atual nome de Bienal de Curitiba fosse finalmente adotado na edição de 2015. Em 2019 o evento comemorou 30 anos de existência, incorporando portanto as mostras realizadas na cidade de Cascavel nos anos 1990 na contagem.

“Desde 2007, ano da primeira megaexposição produzida em Curitiba pelo IPAR, até a realização desta pesquisa, foram produzidos sete eventos bienais na cidade: a “4ª Mostra Latino-Americana de Artes Visuais - VentoSul” (2007), a “5ª Bienal VentoSul” (2009), a “6ª VentoSul - Bienal de Curitiba” (2011), a “Bienal Internacional de Curitiba 2013”, a “Bienal de Curitiba 2015”, a “Bienal de Curitiba '17” e a “14ª Bienal de Curitiba”. Pois é, a conta não fecha. Isso porque desde 2011 a contagem realizada pelo IPAR deixou de ser bianual, como sugere a congruência ao postulado, e se tornou anual, somando eventos paralelos produzidos pelo instituto nos anos pares.” (Ibidem, pg. 24)

Esse diacronismo ainda gera questionamento sobre a legitimidade da marca da Bienal de Curitiba, no que diz respeito aos intuitos e modos de operação que levaram à sua criação e continuidade. Mas no decorrer

⁵ Matéria vinculada no Jornal Gazeta do Povo Online de 10 de setembro de 2007. Disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/mostra-ventosul-promete-movimentar-a-semana-das-artes-visuais-amzfdnn7cjoeijqv6cjqbzva6/> Acesso em 27/10/2023.

dessas três décadas da história das atividades de Luiz Ernesto Pereira Meyer como gestor cultural a Bienal de Curitiba conquistou seu espaço no calendário cultural da cidade, da região sul e do país sendo a terceira bienal de arte em tamanho e investimento, apesar das persistentes críticas recebidas.

A 15ª edição da Bienal de Curitiba, a mais recente até o momento de realização desta pesquisa, ocorreu em 2021. Desde a criação do CUBIC em 2013 essa foi a primeira vez em que o Circuito não foi realizado, não havendo nenhum pronunciamento público da instituição organizadora a respeito da razão desse cancelamento. Mas essa pausa passou quase despercebida, uma vez que várias bienais de arte anunciaram paralisação devido aos problemas referentes à pandemia de COVID-19, mesmo não havendo um pronunciamento público a respeito. Não obtive sucesso em contatar o diretor permanente para participação em uma entrevista. No entanto, recebeu em setembro de 2023 o prêmio da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA Cecílio Matarazzo, concedido a personalidades atuantes no cenário das artes visuais no Brasil, referente ao ano de 2019. Luciana Casagrande Pereira exerce atualmente o segundo mandato enquanto secretária da cultura do estado do Paraná.

1.6 A exposição *Possíveis Conexões* e outros eventos embrionários

No mês de dezembro de 2008, ano em que ingressei no curso de Artes Visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR), testemunhei um evento notável nas dependências do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), que na época ocupava um casarão histórico datado

dos anos 1920, localizado no coração de Curitiba. Tratou-se da inauguração da exposição intitulada *Possíveis Conexões*. Esta exposição congregou uma diversidade de obras artísticas concebidas por professores(as) e discentes das quatro instituições de ensino superior voltadas às artes sediadas na cidade, e foi um dos eventos embrionários do que viria a se tornar o circuito.

Esta foi a primeira vez que testemunhei um Museu de Arte em Curitiba em tal estado de efervescência. O casarão do MAC, usualmente um lugar sereno, estava repleto de visitantes. Um mosaico de pessoas percorria as galerias e, no ambiente, pairava na atmosfera um animado diálogo acerca das manifestações artísticas em exposição. A observação desse cenário movimentado na reservada Curitiba me despertou para a singularidade daquela noite. Algo verdadeiramente excepcional para o contexto se desenrolou naquele momento, e as *Possíveis Conexões* provaram ser uma novidade para a comunidade em geral.

A concepção da exposição foi uma iniciativa de Alfi Vivers, que na época ocupava o cargo de diretor do MAC-PR. A ideia de promover esta exposição emergiu como uma estratégia para otimizar a utilização de um espaço vago na agenda do museu. Este intervalo temporário era decorrente do espaço entre as edições da principal exposição promovida pela instituição, o já então consagrado Salão Paranaense. Alfi Vivers decidiu oferecer a oportunidade de ocupação desse espaço museológico aos representantes dos cursos universitários de artes existentes na cidade. Vale ressaltar que essa ocupação do espaço museal com obras de cunho universitário representou um acontecimento inaugural no Paraná.



Alfi Vivers, à direita, em reunião com as coordenadoras dos cursos de artes visuais, 2008. Foto: Arquivos do CUBIC

O museu deu então início a um processo de colaboração com as coordenações dos cursos de ensino superior em artes, originando àquela exposição que desencadeou um encontro seminal, com implicações significativas para o desenvolvimento de uma rede inédita no estado. Além disso, tal iniciativa criou as bases necessárias para o subsequente estabelecimento do que viria a ser o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba. A narrativa que envolve esse episódio foi em parte transmitida à pesquisa por Stephanie Dahn Batista, professora do DeArtes UFPR e coordenadora do curso de artes visuais naquele período, que desempenhou um papel fundamental como integrante do comitê

organizador dessa exposição, juntamente com as coordenadoras de curso de outras instituições de ensino superior. Ela que veio a ser também a proponente do CUBIC quatro anos mais tarde, entrevistada por mim nesta pesquisa, apontou as *Possíveis Conexões* como um dos principais eventos, entre outros tantos, que moldaram o contexto primordial em que surgiram as ideias apresentadas por ela à direção da Bienal de Curitiba anos mais tarde.

É possível perceber nessa narrativa certa efervescência nas atividades da arte universitária curitibana naquele momento, que foi construída no decorrer dos anos anteriores e culminou na exposição *Possíveis Conexões*. É preciso considerar o vínculo de Stephanie Dahn Batista com a UFPR e o Departamento de Artes nos destaques das atividades realizadas, apontando a relevância da história do próprio curso de artes visuais desta universidade para entender sua relação com as origens do CUBIC, que sempre teve o DeArtes como sua principal residência.

CUBIC Os Arquivos do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (2013-2019)
Capítulo 1: A história do CUBIC



Artistas e equipe do CUBIC 4 na abertura da exposição no DeArtes UFPR, 2019. No centro estão as curadoras Stephanie Dahn, Isadora Mattioli e Fabrícia Jordão e o diretor da Bienal de Curitiba Luiz Ernesto Meyer. Foto: Arquivos do CUBIC.

O curso de graduação em artes visuais mais antigo do estado é a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), fundada em 1948 e reconhecida pelo Conselho Federal de Educação desde 1954, hoje conhecido como Campus I UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná). Por ser o núcleo de formação mais antigo na cidade, a EMBAP ocupou por muitos anos um lugar único no estabelecimento das regras do jogo sistêmico das artes em Curitiba. O curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPR foi criado vinte anos mais tarde, em 1975, através de uma iniciativa da crítica de arte Adalice de Araújo, e contava quando do seu início com as habilitações em artes plásticas, desenho e música, e estava

vinculado ao Departamento de Filosofia da UFPR até 1980. Consegui informações sobre a criação do curso a partir de arquivos fornecidos pela secretaria do Setor de Artes, Comunicação e Design (SACOD) da UFPR que apresentou alguns dados.

O Departamento de Artes foi criado com as cinco áreas em 1980 habitando o 8º andar no Dom Pedro II pertencendo ao Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. O microuniverso do DeArtes então integrava a Educação Artística, com as três habilitações (Desenho, Artes plásticas e Música), Desenho industrial e Comunicação visual. O regimento interno do Departamento de Artes era organizado por duas coordenações: uma do curso de Educação artística, e outra dos cursos de Comunicação visual e Desenho industrial, tendo uma única chefia Departamental. A resolução nº 39/75 CEP estabelece as normas para o concurso vestibular unificado para 1976, quanto as vagas, na soma do 1º e 2º semestre, tem-se: 20 vagas para Comunicação visual, 20 vagas para Desenho industrial e 80 vagas para Educação artística que ganhou o status da licenciatura.⁶

Esse status de curso de licenciatura permaneceu até 2007, quando o “o curso Educação artística (artes plásticas e desenho) passa para por uma profunda reforma criando o curso de Artes visuais em Licenciatura e Bacharelado resolução nº 71/07 COUN (Conselho Universitário).”(ibidem, pg. única). A partir de 2008, portanto, a partir do surgimento do curso de bacharelado, surgiram iniciativas de aproximação entre a universidade como espaço de formação e o chamado sistema das artes na cidade,

⁶ Trecho de documento acessado através da secretaria do Setor de Arte, Comunicação e Design - SACOD UFPR, sem referência de publicação.

representado aqui pelas instituições museológicas. Cursei a graduação em artes visuais como aluno dessa primeira turma. Em 2019 o currículo passou por nova reformulação e contratação de professores e professoras, como Fabrícia Jordão, que viria a ser curadora do CUBIC 4, trazendo o curso para o formato que possui atualmente.

Na sua relação com o contexto de arte da cidade, o DeArtes pode ser pensado como antes e depois da instituição do bacharelado. Fui um dos alunos desta primeira turma e vivenciei pessoalmente a implementação deste novo currículo e as mudanças que o seguiram. Os inúmeros eventos citados por Dahn Batista fizeram parte de um projeto de inserção no cenário local, antes representado na sua maioria por egressos da EMBAP. Retomando um pouco da história da Bienal de Curitiba que contei acima, esse núcleo de profissionais da ala mais tradicional naquele momento de 2007, que ofereceram resistência à instalação da Mostra VentoSul na cidade, era formado na sua maioria por professores e egressos da Belas Artes. Isso talvez justifique a aposta de Luiz Ernesto Meyer na parceria com o DeArtes, um curso jovem onde havia espaço para a inserção das suas propostas em oposição ao já estabelecido curso da EMBAP.

1.7 O papel do CUBIC na transição entre as Bienais de 2011 e 2013

No ano de 2011, com a mudança da sede do evento para Curitiba, houve uma alteração no nome para *6ª Ventosul Bienal de Curitiba: além da crise*. A diretoria da Bienal apresentou então ao público um novo

formato, que concebia a liderança de um ou mais curadores-chefe, naquela edição representados por Alfons Hug (Alemanha) e Tício Escobar (Paraguai), que fizeram uma curadoria central dos artistas internacionais e com projeção nacional. Ao lado dessa curadoria um ou mais curadores regionais foram designados, cujas seleções de artistas necessitavam da aprovação dos curadores-chefe e buscavam aproximar os artistas atuantes no estado e na região. Naquela edição, os curadores regionais convidados foram Alberto Saraiva, Artur Freitas, Eliane Prolík e Simone Landal⁷.

Esse formato adotou uma lógica que privilegia artistas com projeção nacional e internacional, tanto no quesito do capital financeiro quanto simbólico. Considerando-se as circunstâncias históricas em que a Mostra VentoSul aterrissou em Curitiba, houve uma série de problemas detectados por parte dos participantes, devido a essa distinção percebida entre os artistas internacionalmente, nacionalmente e localmente reconhecidos. Era contudo uma grande mostra e negar o convite de expor ao lado de grandes nomes em ascensão tornava essa uma escolha difícil, principalmente para artistas ainda no início de suas carreiras. Isso também gerou polêmica, polarização e debate na comunidade local das artes visuais.

Tendo essa polarização como pano de fundo, quando convidada a fazer a curadoria local da mostra de acordo com esse formato prévio, Stephanie Dahn Batista, que já havia negado o convite anteriormente em

⁷ Referência retirada do Catálogo digital da 6ª Ventosul Bienal de Curitiba: além da crise disponível em https://issuu.com/bienaldecuitiba/docs/guia_2011_1 Acesso em 06/11/2023.

2011, estabeleceu algumas condições e alterações, sobre as quais ela fala na sua entrevista com mais detalhes. Isso foi aceito pela direção e o acordo fechado para a criação de um novo circuito, envolvendo a participação de jovens artistas vinculados aos cursos superiores de arte da cidade, que naquele momento constavam de três instituições. Esse circuito foi chamado de CUBIC. Mas esse circuito universitário ainda não dava conta de uma curadoria com artistas profissionais locais, sendo criado então o *Prêmio Jovens Curadores*, também sob a coordenação de Dahn Batista, que se tratou de uma exposição mais próxima do núcleo principal da Bienal.

O *Prêmio Jovens Curadores* teve uma única edição em 2013, na qual um grupo de quatro curadores com atuação ainda inicial, sob a coordenação de Dahn Batista, foi nomeado para coletivamente fazer a curadoria e coordenar a expografia de cinco espaços museológicos de destaque na cidade de Curitiba durante a Bienal. Entre esses espaços estava a Casa Andrade Muricy, o Museu da Gravura Cidade de Curitiba, o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, o Museu Metropolitano de Arte e o Museu de Arte da UFPR. Os quatro participantes do coletivo curatorial coordenado por Stephanie Dahn neste projeto foram Kamilla Nunes de Santa Catarina, Renan Araújo de São Paulo, Débora Santiago de Curitiba e eu, também de Curitiba. Essa curadoria foi bastante numerosa, e contou com artistas relevantes nacional e internacionalmente, como Dora Longo Bahia, Peter Kubelka, Louise Bourgeois, Laerte Ramos, Vladimir Kozák, Edwin Sanchez, entre outros. O projeto não possuía relação direta com o

CUBIC, apesar de estar também sob a coordenação de Stephanie Dahn Batista e ter a minha participação.

Mais tarde, esses novos projetos serviram como inspiração para a iniciativa da *Bienal Apoia Circuitos*, lançada pela direção da bienal. Essa proposta envolveu a participação de curadores locais em circuitos como o Circuito de Galerias, Circuito Audiovisual e Circuito de Performance arte que foram lançados na edição de 2013, em anéis independentes. Essa reestruturação visava uma maior integração com a cena artística local e participação de artistas paranaenses em ascensão. No entanto, vale mencionar que esse projeto não foi bem recebido pelo curador-chefe daquela edição, Teixeira Coelho, que manifestou claramente seu descontentamento durante a apresentação da proposta de que outros curadores poderiam indicar artistas para ocupar espaços de destaque na exposição sem a necessidade de sua aprovação, principalmente no que dizia respeito ao núcleo do *Prêmio Jovens Curadores*, falando da perspectiva de quem fez pessoalmente essa apresentação ao curador-chefe.

O surgimento de iniciativas como o *Prêmio Jovens Curadores* e a *Bienal Apoia Circuitos*, do qual o CUBIC foi parte seminal, ampliou consideravelmente o tamanho do evento. E em concordância com o relato de Dahn Batista, houve uma horizontalização notável, com maior participação de artistas locais e novos espaços expositivos fazendo parte do evento. No ano subsequente, em 2014, foi criado também o *Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba* – FICBIC, ampliando ainda mais o escopo de eventos ligados à marca.

Os recursos captados em leis de incentivo federais em 2011 foram de R\$1.075 milhão, indo para R\$1.970 milhão em 2013. Já na edição de 2015, com o portfólio do novo formato em mãos, a arrecadação chegou a R\$2.149 milhões, a mais alta registrada na história da Bienal de Curitiba até o momento. Salientando que a arrecadação através das leis de incentivo federais é apenas uma parte do montante total de recursos investidos em cada edição, que também recebe apoio de empresas do setor privado e de leis de captação estaduais e municipais. (BIERNASTKI, 2021, pg. 27-28)

Segundo dados mostrados acima, houve também um aumento de mais de R\$900.000 nos recursos captados para a edição de 2013 com relação à edição anterior e os investimentos aumentaram na edição que seguiu essas mudanças em 2015 onde este formato foi mantido integralmente, e ampliado consideravelmente.

CAPÍTULO 2

PERSPECTIVAS ESPACIAIS DO CIRCUITO

"A relação entre a arte e seu local nunca é uma questão simples de localização física ou geográfica, mas sim uma negociação complexa e contingente de dinâmicas sociais, políticas e culturais."

Miwon Kwon

One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, 2002.



A crise do espaço é a crise da arte

Qual espaço se configura diante dos acontecimentos deste século? Compreendê-lo se torna uma tarefa continuamente mais complexa, e encontrar definições não é uma tarefa fácil. Compreender as transformações do espaço é, contudo, fundamental para o saber da arte contemporânea. No campo das artes visuais alguns problemas espaciais comuns a este século dizem respeito ao espaço físico das exposições, suas limitações, acesso e inclusividade; os espaços virtuais, a digitalização de acervos e obras e a adaptação à presença online; o espaço público e os espaços institucionais, entre tantas outras questões que nos movem agentes deste campo que responde tão prontamente às transformações ambientais.

Existem porém alguns problemas espaciais que vêm demandando mais fôlego das pesquisas, como por exemplo as questões de espaços híbridos público-privados (KOLBE, 2022), que se tornam cada vez mais comuns e borram as fronteiras desses setores, dificultando tanto o financiamento de novos projetos artísticos quanto o amplo acesso a esses bens culturais. Entretanto, as problemáticas do espaço da arte moderna continuam na pauta e ainda influenciam novos artistas e pesquisadores. O espaço de agora é então um acúmulo de camadas de diferentes tempos, simbolismos e memórias, existindo como uma trama rizomática multidimensional, intimamente imbricada com as questões sociais de sua época.

Um tema espacial proeminente nos dias de hoje são as mudanças na ocupação da paisagem, como a reconfiguração dos grandes

conglomerados urbanos e das áreas rurais, a diminuição das reservas naturais, o ritmo acelerado das mudanças climáticas e suas catastróficas consequências, indicando novos rumos para a relação entre pessoas, lugares e a vida em comunidade. O aumento no número de pessoas desabrigadas nos eventos climáticos ao redor do mundo tornou-se uma das principais preocupações na atualidade, exigindo estratégias emergenciais para a reconstrução de cidades inteiras, como o que aconteceu no Rio Grande do Sul em maio de 2024, por ocasião da maior inundação já ocorrida no estado. Tragédias como esta exigem o repensar do espaço como um todo, estremecendo também os paradigmas da arte contemporânea.

A nova guerra mundial já acontece, em um conjunto de eventos simultâneos e estratificados, em oposição a um foco único. Colômbia, Sudão, Afeganistão, Síria, Nigéria, Iêmen, Ucrânia, Gaza. Os conflitos armados se multiplicam e persistem ao redor do globo, chocando as populações que assistem a genocídios cotidianos como a um *reality show*. As batalhas por uma faixa de terra, pelo legado de um povo, pelo direito de existir, de *ocupar*. Comunidades rurais desarmadas resistindo aos ataques de poderosos exércitos aos seus hospitais e escolas, deslocando-se massivamente em busca de sobrevivência, de um lugar para reconstruir suas casas, suas vidas, um lugar possível para *permanecer*. As tensões da guerra seguem reconfigurando territórios reais e imaginários, tanto para aqueles que vivem a guerra quanto para quem assiste. E o ato de assistir aos conflitos, devido ao alcance da internet e das redes sociais, nunca foi tão compartilhado, e é hoje parte do cotidiano visual. A guerra e as catástrofes se tornaram algo tão

comum em nossas telas que muitas vezes passam despercebidas em meio aos intermináveis memes que nos rolam nos olhos abaixo.

Essa percepção do espaço é de certa forma um desdobramento daquilo que foi iniciado no pós-modernismo como movimento estético na arte e na cultura visual. Em seu livro sobre o Pós-modernismo na arte, Eleanor Heartney fala de “simulação” e “esquizofrenia” na base desse movimento, usando exemplos de situações consideradas pós-modernas.

‘Talvez seja mais fácil abordar o problema examinando mais de perto algumas situações que podem ser chamadas de “pós-modernas”. Considerem, por exemplo, a exclusão da imprensa das cenas reais de carnificina durante a Guerra do Golfo de 1991. No lugar delas foi mostrada uma gravação, realizada pela aeronáutica, do visor do equipamento de tiro dos aviões. Isso resultou em uma guerra que acabou na tela da televisão como um videogame de golpes cirúrgicos em alvos abstratos, bidimensionais.’ (HEARTNEY, 2002, p. 7)

O que vivemos hoje difere da situação citada por ela, e ao mesmo tempo, ela evoca vestígios. A carnificina está presente nas telas, nos registros feitos pelos próprios sobreviventes pelo celular *in locus*, que podem ser assistidos num tempo quase sincrônico aos acontecimentos em diversas plataformas online. Os pontos de vista são múltiplos, e aparecem em nossas telas randomicamente, mesmo quando não estamos em busca deles. São bombardeios de imagens de bombardeios, inundações de imagens de inundações. As sufocantes imagens do sufoco. Ao mesmo tempo, esses vídeos hoje podem ser

editados por qualquer pessoa com grande facilidade, alterando seu conteúdo como lhes parecer. O advento das *fake news* e da inteligência artificial coloca em dúvida o que vemos. As múltiplas realidades são acessíveis, mas como é possível percebê-las? Como nos relacionamos com o *real* na atualidade? O real se torna “*reels*”. E nossa sensibilidade visual para perceber e compreender a gravidade dessa realidade segue sendo afetada, como já nos alertou Heartney sobre o fenômeno Pós-moderno.

Essa dicotomia entre real e virtual também se expressa em narrativas de fim e de começo, simultaneamente. Ao mesmo tempo que alguns e algumas perdem tudo o que têm da noite para o dia nas catástrofes ambientais e bombardeios, continuam os avanços em direção ao Ciberespaço, na fotogrametria, na inteligência artificial e *machine learning*, na realidade virtual e aumentada, na Internet das coisas, na educação e trabalho remoto, na computação quântica, na robótica. Todas essas tecnologias apontam para vetores espaciais contrários à paisagem apocalíptica do pós-enchentes, em direção a um futuro supra-humano, acessível apenas para os mais ricos e privilegiados. As oportunidades de ocupação do Ciberespaço tornam-se gradativamente uma questão econômica, disponível para poucos. O novo *apartheid* não é apenas climático, como se tornou evidente no episódio das enchentes do Rio Grande Do Sul neste ano de 2024, mas ele também já se aponta no horizonte do Ciberespaço.

A busca pelos limites do universo também segue ampliando as fronteiras não apenas do conhecimento, mas também do capitalismo e sua relação com a visualidade. As últimas duas décadas presenciaram

uma aceleração na busca pela conquista do espaço profundo, pela exploração de asteroides, as novas missões a lua que passaram a ser feitas também pela iniciativa privada, a expansão das estações espaciais, o lançamento de novos satélites de observação, a comercialização do espaço sideral para anúncios que poderão ser vistos no céu da superfície da terra. Essa odisséia implacável a procura de novas superfícies comercializáveis e habitáveis tornou-se uma missão prioritária dos dirigentes do capitalismo tardio, numa tentativa de escape à destruição desenfreada dos ambientes naturais da Terra, geradas pelos mesmos interesses do capital que permanecem sendo reproduzidos de novo e de novo.

E é apenas após o viscoso gesto de atravessar todos esses *espaços* de agora que podemos chegar a pensar o espaço na arte contemporânea. Não poderemos superá-los. 'Precisamos, portanto, atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta.' (CAUQUELIN, 2005, p. 18). Não existe arte desconectada desses espaços. O único *espaço da arte* possível diante de tudo isso é o da reflexão e da conscientização, da resistência e do protesto. O espaço da cura e da resiliência, da educação, das ações colaborativas. O espaço do diálogo para a sustentabilidade. A arte pode (e deve) documentar, criticar, curar, educar, inovar e facilitar esses diálogos. Vivemos uma reinvenção da arte engajada, pois estamos ainda avaliando a amplitude e a severidade dos acontecimentos e das causas nas quais devemos nos engajar. Será através dos meandros desse intrincado contexto que proponho pensar a existência do CUBIC, e em

como o ato de estudar um objeto como este pode contribuir para a criação de um alegado futuro.

2.1 As três regiões funcionais do CUBIC

Pelo fato da palavra *espaço* ter diferentes usos na língua portuguesa, esclareço que aqui usarei o termo no singular para me referir a ele como o contexto amplo que abrange os diferentes aspectos espaciais envolvidos em no CUBIC; procuro desenhar este conceito de forma a ajudar a visualizar questões que considere importantes no decorrer da pesquisa e estão relacionadas à ocupação e ativação espacial. Ao usar o termo no plural, os *espaços* do CUBIC, faço referência às premissas que o receberam, ou seja, as galerias, salas de exposição, museus. O espaço do CUBIC portanto será apresentado como um termo singular, mas ele foi plural e estratificado, e representa um dos aspectos mais desafiadores para a compreensão do evento em sua totalidade.

O termo *universitário* deve ser compreendido aqui principalmente em sua dimensão institucional, uma vez que as atividades do CUBIC não aconteceram apenas em premissas universitárias. A Bienal de Curitiba não possui uma sede fixa como a Bienal de São Paulo, portanto não existiu um vínculo direto com o *lugar* da Bienal. O vínculo com o evento hospedeiro se dá no tempo sincrônico e no vínculo institucional, e não na ocupação espacial. Desde a primeira edição as exposições do CUBIC ocuparam a cidade de Curitiba simultaneamente em locais de diferentes naturezas, como museus públicos, salas de exposição das universidades

participantes, galerias públicas e privadas de arte sem vínculo com e rede universitária, espaços culturais públicos e privados, espaços urbanos, auditórios e até mesmo residências e propriedades privadas. Existiu portanto uma transposição desse espaço *universitário* do CUBIC, não ocorrendo apenas dentro dos muros da universidade.

Faço a seguir uma análise da estrutura do CUBIC, da maneira como está configurado em regiões internas e externas, que se relacionam entre si. Escolhi o termo *regiões funcionais* para expressar a imagem de áreas de operação dentro de um sistema, sem estabelecer uma relação de centro e periferia. Classifiquei essas regiões funcionais do CUBIC em três categorias, como apresentarei na sequência, que operam em rede, interconectadas e em movimento circular.

‘Não há origem nem fim, é um círculo. As operações que se desenrolam no interior de uma rede tem a ver com as propriedades da rede, não com a vontade do artista. Cada ponto da rede está ligado aos outros, cada interveniente pode estar em toda parte ao mesmo tempo’. (CAUQUELIN, 2005, p. 100)

Ao estratificar o espaço do CUBIC em regiões funcionais não pretendo isolar essas regiões, e nem sequer determinar um conceito fechado. Esta metodologia de análise é uma forma de desconstrução para observar, que será sempre remontada ao todo para uma compreensão ampla. A metáfora do caleidoscópio, apresentada por Didi Huberman para analisar imagens, pode também nos servir aqui.

A imagem torna-se, portanto, não mais unívoca, mas equívoca; ela é suscetível a múltiplas leituras, a fragmentos de verdades. Semelhante a um caleidoscópio, a imagem se recompõe a cada olhar, a cada pensamento que a atravessa, produzindo um

conjunto sempre renovado de fragmentos e de motivos. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 42)

Assim como a imagem se recompõe a cada olhar, o espaço se recompõe a cada olhar, pois está suscetível à fragmentação que lhe garante as leituras múltiplas, a multiplicidade de análises possíveis. A fragmentação como método assume portanto a pluralidade do espaço. Cada uma das regiões funcionais apresentadas nos ajuda a compreender aspectos particulares, que num processo de síntese, conformam o todo espacial do que se chamou CUBIC.

2.1.2 Primeira região funcional: As Salas expositivas

A primeira região funcional corresponde ao espaço interno das salas que receberam as exposições e mostras do CUBIC. Cada uma dessas salas ou ambientes internos e externos dos prédios estabelecem relações particulares entre lugar, obras de arte e espectadores. Essas relações são geradas a partir do conjunto específico que se cria através da curadoria, a escolha das obras que ocuparão cada sala, e da expografia, a distribuição dessas obras dentro da sala e em cada local. Essa região funcional foi composta pelos cinco espaços expositivos em cada uma das edições no decorrer da primeira década do Circuito. As mostras de linguagens e outras atividades de mediação e acionamento também ocorreram nessa região funcional.

Nessa região funcional, podemos analisar o espaço em uma tríade de relações. Essa tríade é também uma ferramenta para a curadoria no

momento da criação da expografia das exposições, que transformam espaços expositivos em *lugares*. Na concepção trazida por Miwon Kwon a autora faz uma distinção incisiva entre “espaço” e “lugar” no contexto da arte. O *espaço* é apresentado como um conceito abstrato e genérico, associado à dimensão física e geométrica, representando uma extensão flexível e potencial, moldada por contextos sociais, políticos e econômicos (KWON, 2002, p. 165). Nessa concepção, o espaço existe fora da relação com as obras de arte e com o público, aguardando o momento em que será acionado e transformado pela presença. Essa transformação ocorre nas salas de exposição.

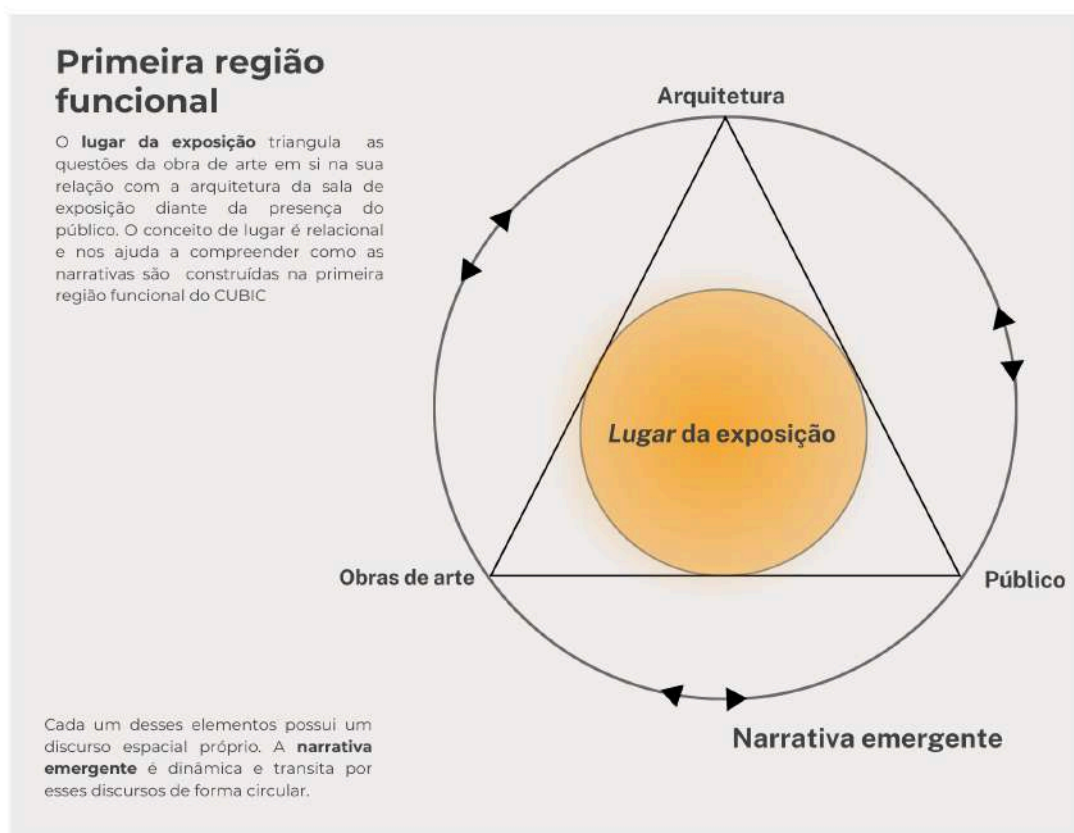


Figura 2.1: Primeira região funcional ou o *lugar da exposição*

O *lugar* é então uma construção mais definida e pessoal, carregada de significado e identidade, resultante de interações sociais, memórias e experiências humanas (KWON, 2002, p. 166). Enquanto o espaço oferece possibilidades de interação e intervenção, o lugar envolve uma relação imbricada ao seu contexto específico, impregnado de história e cultura. A autora argumenta que compreender essa distinção permite uma apreciação mais profunda da arte que é específica em cada local, ou do que aqui chamo de *lugar da exposição*, que não

apenas ocupa um espaço físico, mas também se engaja e dialoga com as complexidades inerentes desse lugar (KWON, 2002, p. 167).

Essa noção de lugar da exposição nos ajuda a compreender certos aspectos que ocorrem na primeira região funcional do CUBIC, que podem ser aplicados para o entendimento de qualquer sala expositiva. É nessa região onde acontecem as relações diretas entre público e obra de arte, triangulando com o espaço e gerando uma rede de significados. Dessa forma, esses espaços são relacionais, mutáveis e dinâmicos. Cada uma das salas possui uma relação interna própria de acordo com as escolhas curatoriais, da disposição das obras e das dinâmicas de visitação e acionamento. O que determina a narrativa emergente do espaço é a participação e a interação do público com a exposição. Observemos as imagens A e B a seguir.

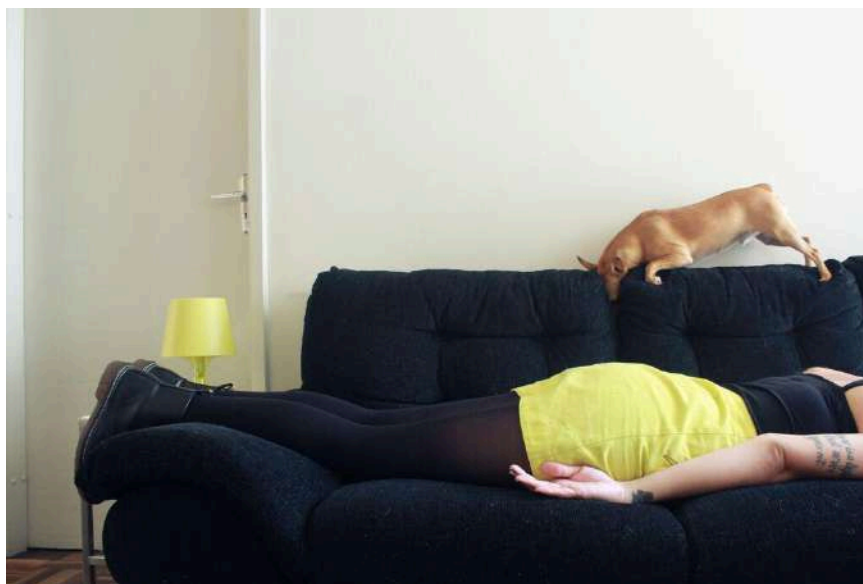


Imagem A: Lucas Alameda, 2014. Série “Jovens”, Fotografia digital s/ suporte de madeira 60 x 40 cm; Fonte: Arquivos do CUBIC.

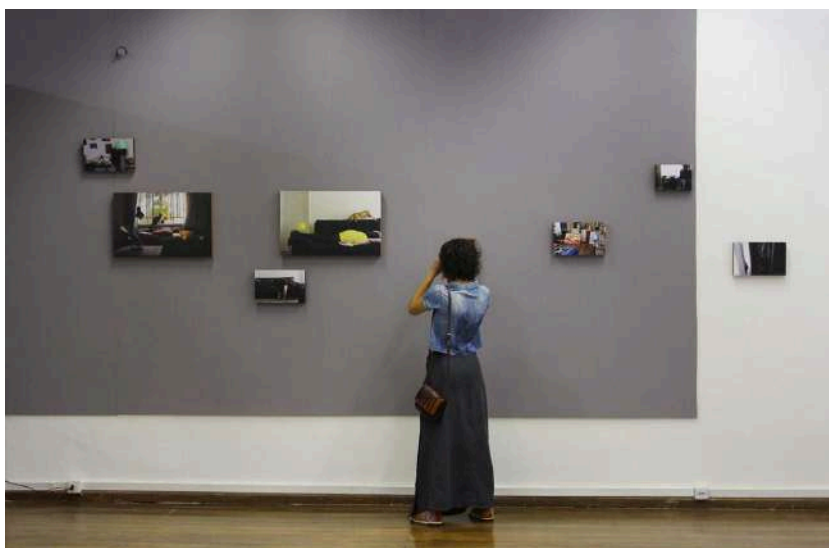


Imagem B: Instalação da Série “Jovens” (2014) de Lucas Alameda na Sala DEARTES UFPR no CUBIC 2, 2015. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A narrativa espacial da Imagem A é interna à obra de arte apresentada pelo artista. Ela fala de um espaço doméstico, privado, íntimo. Uma espécie de abrigo, que o artista contrasta com um aspecto geracional num gesto autobiográfico, sendo ele mesmo um *jovem*, como no título. Quando observamos a obra na Imagem B em sua instalação, em relação com a arquitetura e com o público, essa narrativa espacial é extrapolada, e passa a se relacionar com a composição, na forma como foi disposta na parede da sala, em sua relação com as outras obras do conjunto, com os elementos da arquitetura da sala e aquilo que é inerente a ela, como o contexto institucional da universidade; e com o público, que traz toda sua experiência enquanto sujeito para essa relação. A narrativa emergente dessa triangulação é mutável, pois se

transforma a cada novo olhar, e esta liga ao espaço que a recebe e por onde o público circula. Esta narrativa não é apenas sobre a poética interna da obra, ela interage com outras significações que se estabelecem a partir dos outros pontos dessa tríade.

Quando afirmo que essa narrativa é formada no espaço, é porque ela está diretamente ligada ao deslocamento do público pela sala, a distância em que este público se coloca, a ordem que o público escolhe para ver cada parte da instalação, a relação com outras obras expostas na mesma sala e outras variáveis de disposição, deslocamento e relação. A expografia pode determinar uma certa ordem para essas narrativas emergentes, mas ela não dará conta de conter seus significados. Ela é, contudo, uma indicação, ela também é uma escolha política, uma outra forma de discurso que é feito pela curadoria. O lugar da exposição é sempre relacional e mutável, e está ancorado em uma poética do espaço que se constroi entre os processos de curadoria e expografia no momento da relação com o público.



Abertura do CUBIC 2 na Sala DeArtes UFPR, Curitiba, 2015. Fonte: Arquivo do CUBIC

A primeira região funcional do CUBIC diz respeito a essas organizações espaciais em conjunto. Daí várias narrativas emergem, e elas constituem o escopo da arte do Circuito. Cada um desses conjuntos possui uma narrativa composta por essa triangulação apresentada na figura 2.1, e a complexidade do CUBIC se deve ao fato de que cada uma dessas salas esteve em relação com as outras da mesma edição, pressupondo uma itinerância entre diferentes espaços da cidade para apreender o todo daquela edição, continuando esse jogo relacional em uma escala maior, que chamo de Segunda Região Funcional.

2.2 Segunda região funcional: A ocupação da urbe

Ampliando nosso zoom um pouco mais, é possível observar o núcleo secundário, que é o conjunto das cinco exposições distribuídas pela cidade de Curitiba. Essa rede de salas expositivas compõe o todo de cada edição. Ela inclui a discussão espacial da primeira região funcional, e abrange a relação do CUBIC com a cidade em uma gama de possibilidades de visitação e interpretação de suas exposições. Cada um desses quatro conjuntos de cinco possui curadorias distintas, narrativas próprias, ocorridas em um determinado espaço de tempo.

Aqui volto a me referir a Didi Huberman, e suas ideias a respeito da ludicidade do jogo representado no caleidoscópio (DIDI-HUBERMAN, 2015). Proponho pensar a urbe, como chamo o espaço urbano da cidade como contexto amplo para as exposições, como um tabuleiro, onde quem posiciona as peças é a Bienal de Curitiba e a curadoria do CUBIC quando definem quais espaços expositivos serão utilizados. Mas quem joga esse jogo é o público, que escolhe caminhar por entre esses espaços de forma aleatória, gerando significados múltiplos no sentido da narrativa espacial em suas trajetórias.

As trajetórias realizadas pelo público na urbe são também incorporadas na construção do significado desse conjunto de exposições. Faço esta afirmação baseando-me em um conceito que a geógrafa britânica Doreen Massey chamou de *estórias-até-agora* (stories-so-far), no qual ela afirma que o espaço se soma a todas as trajetórias que o atravessaram até o presente momento, incorporando-as como parte constituinte dele mesmo. Essa afirmação aponta a dimensão do espaço que se constitui para além de sua tangência física, da sua porção visível e possível de tocar.

É mais fácil começar reduzindo isso a algumas proposições. São as seguintes: Primeiro, que reconheçamos o espaço como produto de inter-relações; como constituído através de interações, desde a imensidade do global até o intimamente minúsculo. (Esta é uma proposição que não surpreenderá aqueles que têm lido a literatura geográfica anglófona recente.) Segundo, que compreendamos o espaço como a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade no sentido de pluralidade contemporânea; como a esfera na qual trajetórias distintas coexistem; como a esfera, portanto, da heterogeneidade coexistente. Sem espaço, não há multiplicidade; sem multiplicidade, não há espaço. Se o espaço é de fato o produto de inter-relações, então deve ser baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço como co-constitutivos. Terceiro, que reconheçamos o espaço como sempre em construção. Precisamente porque o espaço, nesta leitura, é um produto de relações-entre, relações que são necessariamente práticas materiais incorporadas que precisam ser realizadas, ele está sempre em processo de ser feito. Nunca está terminado; nunca fechado. Talvez possamos imaginar o espaço como uma simultaneidade de *estórias-até-agora*. (MASSEY, 2008, p. 09)

Nesses museus e galerias ocupados pelo formato do CUBIC, já extremamente complexos em suas *estórias-até-agora*, foram exibidas obras de arte em exposições temporárias. Essas exposições trazem consigo novas trajetórias de público, artistas, curadores e de obras de arte, que por si só acrescentam diversas camadas a esse substrato. Existe um amparo mútuo entre a constituição simbólica daquele espaço e da própria arte que será mostrada nele. O aspecto mutável de um contamina o outro, e vice-versa. Ao levar em consideração a visão de Massey sobre o espaço, organizar uma exposição em múltiplos

CUBIC Os Arquivos do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (2013-2019)

Capítulo 2: Perspectivas espaciais do CUBIC

ambientes, como no caso do CUBIC, é abordar o conceito geral de espaço de forma de forma consciente, para que essas *estórias-até-agora* não sejam descoladas das interpretações feitas da arte que ali se apresenta. Essa noção espacial nos coloca de frente com as questões *reais* que constituem o lugar, e com elementos temporais daquele espaço, entendendo que o que se mostra nestes edifícios agora é uma continuação de algo anterior que ainda permanece, mas que está em constante mutação.



Figura 2: Mapa dos espaços expositivos da Bienal de Curitiba de 2013 (CUBIC 1). As aberturas itinerantes ocorreram entre os pontos 70, 71 e 72 respectivamente.

Figura 2.2: Mapa da ocupação urbana da Bienal de Curitiba em 2013.

Considero esse como um dos grandes problemas da arte atual, a complexidade e a rápida mutabilidade do seu espaço de inserção. Esse paradigma se reflete nas práticas artísticas, agindo nas salas de exposições, nos museus de arte, nas galerias, nas intervenções na paisagem da urbe. Deixo claro que não falo do conteúdo artístico ou das temáticas abordadas pelos artistas, como expresso na primeira região funcional do CUBIC. Me refiro aos espaços expositivos e à sua complexidade intrínseca e extrínseca. Esse jogo de inter-relações é entendido por Massey como constituinte de uma *política de identidade*.

“Assim, primeiro, entender o espaço como produto de inter-relações combina bem com a emergência, nos anos recentes, de uma política que tenta comprometer-se com o antiessencialismo. Em lugar de um liberalismo individualista, ou de um tipo de política de identidade, que considere essas identidades já, ou para sempre, constituídas e defenda os direitos ou reivindique a igualdade para essas identidades já constituídas, essa política considera a constituição dessas próprias identidades e as relações através das quais elas são construídas como sendo um dos fundamentos do jogo político. As “relações” aqui são compreendidas como práticas encaixadas. Em vez de aceitar e trabalhar com entidades/identidades já constituídas, essa política enfatiza a construtividade relacional (incluindo as chamadas subjetividade política e clientelas políticas.” (MASSEY, 2008, pg. 30)

Essa dinâmica relacional estabelece a dimensão política do espaço, tão importante quando nos colocamos a pensar a arte em instituições públicas. O espaço imaginado por Massey é permeável, aberto, fluido, em constante transformação e, a priori, um espaço plural e

diverso. Esse espaço encontra na pluralidade um dos seus elementos constituintes simbólicos relacionados com os desdobramentos da globalização a que ela se refere, aqui representada no capitalismo tardio como momento histórico presente, e com as pautas e demandas da diversidade, relevantes para a discussão da arte atual, e identificadas também nas obras de arte apresentadas no CUBIC.

A partir dessa relação entre a audiência e o espaço surgem demandas da atualidade, aceleradas por ele e pelos desdobramentos do capitalismo tardio. As interações possíveis com a arte são aquelas regidas pelo corpo nesse espaço, desses sujeitos em trajetória. Essa antropologia experimental do espaço é uma reflexão sobre as influências desse imaginário em nossas percepções, de nós mesmos(as) e de tudo que nos cerca, da arte como um fenômeno. Sobre como isso teve seu início já há algum tempo atrás, mas continua a reinventar-se. A compreensão desses aspectos faz parte da política do espaço na arte contemporânea.

2.2.1. As aberturas itinerantes

Um dos problemas espaciais que nos foi apresentado desde a primeira edição do CUBIC foi a sua distribuição irregular em diferentes pontos da urbe. Isso trazia vantagens e desvantagens. O público teve a possibilidade de visitar diferentes locais e conectar as exposições do Circuito com a mostra oficial, o que foi de grande valor para os artistas participantes. Ao mesmo tempo, por ser a primeira edição, era necessária uma proposição que evidenciasse esse formato, que

acontecia pela primeira vez. Criamos então as *Aberturas itinerantes*, onde convidamos os(as) visitantes a caminhar em grupo por um certo trajeto urbano entre as salas expositivas, numa espécie de cortejo.

A princípio as Aberturas itinerantes foram também pensadas como um rito de entrada, uma celebração coletiva do lançamento das exposições. Essa escolha, porém, salienta um traço importante ao conceito geral do circuito, que é a sua existência no tabuleiro da urbe, incorporando a cidade como pano de fundo para as narrativas emergentes do Circuito e rompendo com separações entre o lugar da arte e o lugar da vida. O gesto simbólico de caminhar entre os espaços no rito de abertura é uma indicação oferecida pela curadoria de como essas exposições podem ser experienciadas.

Essa trama através da urbe é tecida no âmbito da subjetividade, é uma operação dinâmica de deslocamentos entre pontos distintos e geração randômica de significados, na relação desses sujeitos com as obras de arte e com acontecimentos que redefinem as narrativas a cada entrada e saída desse sistema. Há um intercalar dessas narrativas com a experiência de viver a cidade, de se deslocar por ela. Seja a pé, de carro ou de ônibus. Seja no mesmo dia ou com um intervalo de dias entre as visitas. Existe aquilo que chamo de descontinuidade da mesma exposição, apresentada em série.



Diego Baffi e Juliana Liconti, *Espaço Disponível para Dançar*. Performance no primeiro ponto da abertura da exposição, DEARTES UFPR, Curitiba, bairro do Batel. Foto: Arquivos do CUBIC.

Na primeira edição das Aberturas itinerantes, ao inaugurar o CUBIC, consideramos as distâncias geográficas possíveis, organizando o cortejo entre as salas, onde aconteceram performances agendadas de artistas selecionadas, com um intervalo de tempo calculado para que as pessoas pudessem acompanhar todas elas. Um trajeto que conectava dois espaços da UFPR, o DEARTES no bairro Batel e a sala de arte e design no bairro Alto da XV, e um terceiro espaço da UNESPAR também no Alto da XV, bairros centrais e próximos entre si.



Lais Marcelino, *Santinhas de orelhão* (2012-2013). Performance nas *Aberturas Itinerantes* no ponto final da trajetória, Sala Belas Artes UNESPAR, Curitiba, Bairro do Alto da XV. Foto: Arquivos do CUBIC. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Para mim, tendo participado também do planejamento da atividade, essa foi uma experiência singular também como público, principalmente no tocante à relação com a urbe. O fato desses espaços universitários não fazerem parte do núcleo principal da arte contemporânea, de ambientes convencionais relacionados ao sistema da arte na cidade, promoveu uma ampliação, um tensionamento nas paredes desse sistema, na sua porção tangível e na forma como aquele grupo de pessoas viveu a experiência da arte.



Letícia Sequinel, *Sem título* (2017). Performance nas *Aberturas Itinerantes* do CUBIC 3, MuSA UFPR, Curitiba, Bairro do centro. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A ocupação horizontal do circuito e o formato em rede foram salientados nessas atividades, que se mantiveram nas quatro edições. Esse é um aspecto do CUBIC que sempre me chamou a atenção. Sobre como ele propõe um itinerário *fora*, que se liga ao itinerário *dentro*, e sobre como isso afeta a forma com que as pessoas percebem o espaço da arte e a própria urbe através dele, formando a base do que chamo de Segunda Região Funcional. Um dos potenciais do circuito está na sua distribuição territorial, na ocupação topológica e tangível que ele

proporciona na intersecção entre o espaço público institucional da arte e o espaço urbano.

2.2.2 A questão do espaço público e as heterotopias na arte

Os estudos da geografia humana também ajudam a compreender essa complexidade espacial a que me refiro nas exposições em formato de rede em sua ocupação do espaço público. O geógrafo social Rodrigo Valverde define o espaço público da seguinte forma:

“Não tomamos o espaço público aqui nem como um espaço em crise, nem como uma utopia inexistente: seus valores, seus significados e suas formas são analisados a partir do resultado da interação entre diferentes atores sociais, objetos espaciais e significados. Pretendemos analisar o espaço público, suas formas, os comportamentos que têm lugar em seu interior e os seus significados múltiplos a partir da prerrogativa de que as dinâmicas sócio-espaciais que aí se desenrolam são condicionadas pela teoria geral, mas também conferem sentidos a esta última.” (VALVERDE, 2009, p. 08)

A forma como essas interações entre os diferentes atores sociais podem acontecer em espaços públicos, aquilo que é permitido ou proibido em cada um desses lugares, faz parte da sua configuração final. Fazemos então uma necessária transposição do pensamento de Valverde sobre o espaço público para o espaço da arte. O aspecto humano de que ele nos fala torna-se fundamental para pensarmos o espaço do CUBIC, uma vez que esta arte é mostrada dentro de

instituições, que são constituídas a partir de uma teia complexa de relações sociais, culturais e políticas. Essas instituições não apenas abrigam a arte, mas também desempenham um papel ativo na construção de significados e na mediação das experiências do público com as obras..

O momento atual pede uma revisão das questões do espaço da arte que permearam o Séc. 20. Um dos assuntos mais relevantes dos nossos tempos é o direito de ir e vir, direito de ocupar um espaço, permanecer em um lugar, em outras palavras, o caráter público do espaço. A questão da territorialidade e da propriedade privada são centrais na definição das normas do espaço público, e tornou-se por via deste uma questão central da arte. Ainda se mostra necessário traçar esse debate sobre regulação do espaço público como o conhecemos para entender sua complexidade, e como ele se constituiu a partir de regras de condutas sociais distintas, que independente de serem antagônicas ou complementares, foram sobrepostas e somadas, gerando uma espacialidade que atende e reproduz uma série de normas sociais relativas ao pensamento institucional, estando portanto condicionada a elas.

Essas regras de ocupação do espaço público, criadas pelo Estado de poder, foram foco da discussão de heterotopologia desenvolvida por Michel Foucault. Ele nos apresentou uma abordagem espacial a partir da pluralidade, levando em consideração agentes e fenômenos sociais que anteriormente eram descartados pela norma vigente por conta do seu caráter marginal e em vias gerais, apolítico, partindo das categorias de tempo, espaço e rede:

“A época atual será talvez, sobretudo, a época do espaço. Nós estamos na época do simultâneo, nós estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Nós estamos em um momento no qual o mundo se faz sentir, creio eu, menos como uma grande vida que se desenvolverá através dos tempos do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza seus laços” (FOUCAULT, 2001: 1571).

As questões abordadas por Foucault no decorrer da sua extensa produção tiveram um eixo em comum, designado pela análise da origem e da natureza das relações de poder na sociedade. Isso o levou a problematizar a *sacralização*¹ do espaço, regulado a partir de valores relacionados ao que o autor chama de utopia, em oposição àquilo que desenvolveu como heterotopia. O espaço público, segundo ele, seria pautado em um pensamento de homogeneidade, como uma forma de controle entre Estado e sociedade, em prol do ordenamento político, que afeta diretamente a natureza das formas, dos comportamentos e dos significados. Esse espaço hegemônico seria excludente, pois não reconhece a presença ou existência da diversidade, de corpos dissidentes destes valores hegemônicos, sendo regulado então por critérios de semelhança, sob o falso cognato de que todos possuem os mesmos direitos e deveres e são iguais perante a lei, o que não poderia existir na realidade do espaço social em que vivemos.

¹ Foucault sugere que a sacralização do espaço envolve a atribuição de um valor simbólico ou espiritual que transforma o espaço em algo "sagrado". Isso pode ser visto em contextos religiosos, onde certos lugares são dedicados ao culto e à adoração, mas também em contextos laicos, onde espaços como museus ou monumentos históricos são tratados com reverência.

Uma das obras de Iuska Wolski, artista participante do CUBIC 2 e uma das curadoras da terceira edição, é um exemplo de como esse debate estabelecido por Foucault permeia o universo das obras de arte. Na mostra coletiva do Circuito exposta no SESC Paço da Liberdade em 2015 ela apresentou a instalação *Natureza Móvel*, composta por um retrato de família emoldurado, uma mesa pequena que pertenceu à sua avó, onde foi posicionada uma taça de Martini, contendo os restos das bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha lançadas pela polícia militar do Paraná contra professores da rede pública, num confronto ocorrido em Curitiba em 29 de abril de 2015 durante uma manifestação contra a votação do PL que alterou a previdência estatal. A artista, também professora e estudante de licenciatura, participou da manifestação. A Agência Brasil de notícias relatou detalhes.

A prefeitura de Curitiba informou que mais de 100 pessoas foram atendidas na primeira meia hora de confronto entre servidores, em sua maioria professores, e policiais militares. O confronto foi na tarde desta quarta-feira (29) e, segundo a prefeitura, “muitas vítimas continuam chegando” aos postos de atendimento. Entre os feridos, 35 precisaram de atendimento médico e foram encaminhados a hospitais, principalmente o Cajuru, próximo à área do confronto. Os servidores da prefeitura foram liberados do trabalho em razão do tumulto. O confronto começou por volta das 15h, no Centro Cívico, em frente à Assembleia Legislativa, quando os deputados estaduais começaram a sessão para votar um projeto de lei (PL) que altera a previdência estadual.

A Polícia Militar usou bombas de gás, balas de borracha e jatos d' água para dispersar os manifestantes. Os professores recuaram, mas os

policiais continuaram jogando bombas de efeito moral. Agora o confronto acabou, mas os professores continuam protestando no Centro Cívico. (MASSALI, 2015).

O “coquetel” servido por Iuska Wolski continha os restos das bombas lançadas contra os professores e contra ela mesma, coletados no local do confronto. Os demais objetos da instalação acionam o lugar da memória e da narrativa pessoal intrínsecos à obra. A apresentação formal faz uma alusão ao Coquetel Molotov, um arma incendiária improvisada, simples de fabricar e por isso muito utilizada em confrontos contra a polícia por manifestantes. O nome vem da sua criação na Guerra de Inverno (1939-1940) entre a União Soviética e a Finlândia. Os finlandeses batizaram a arma com esse nome em referência ao então Ministro das Relações Exteriores da União Soviética, Vyacheslav Molotov, em uma forma de ironia. No seu gesto de servir esse coquetel, Wolski reacende o debate sobre esse acontecimento marcante para a Educação no estado do Paraná que aconteceu naquele ano. De uma forma simbólica, ela lançou uma pequena bomba contra a máquina institucional e suas táticas de controle social violento e abusivo, fazendo do espaço da arte uma plataforma política para dar visibilidade ao problema da repressão policial em espaços públicos na cidade de Curitiba, algo recorrente e que continuou a se agravar na última década.



Iuska Wolski, *Coquetel 29* (2015). Mesa, copo e restos de bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha. Dimensões variáveis. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Um dos pontos principais da obra de Wolski é sua capacidade de evocar a batalha literal pelo direito de se manifestar politicamente no espaço público contra a hegemonia do Estado. O problema de regular o espaço público pela hegemonia é o que leva a existência da heterotopia, como contraposição. Os espaços heterotópicos de que nos fala Foucault eram espaços isolados, como os museus, escolas, manicômios, bibliotecas. Nesses espaços as regras da homogeneidade política do espaço público seriam subvertidas e colocadas de lado, pois as dinâmicas de poder emergentes desses espaços e das relações dentro

deles, são outras. Eles são compostos pela diversidade e por vetores contraditórios, mais próximos de uma ideia de distopia. Essa distopia é bem ilustrada no gesto de transposição entre espaços públicos criado por Iuska Wolski.

A heterotopia portanto é oposta ao pensamento hegemônico e ainda sacralizado de controle de Estado, estabelecido nas regras do espaço público e que permanece nos dias de hoje:

“(...) eu acredito que a inquietude de hoje concerne fundamentalmente ao espaço (...) o espaço contemporâneo não está ainda inteiramente ‘dessacralizado’(...). E talvez nossas vidas ainda estejam comandadas por um certo número de oposições que não podemos tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atingir: oposições que nós admitimos como dadas, por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho (...)” (FOUCAULT, 2001: 1573).

A proposta da heterotopia está relacionada ao reconhecimento de vetores contraditórios como componentes do espaço contemporâneo. Outra obra do CUBIC que aborda essa questão foi apresentada na terceira edição pelo Coletivo *Intenta 16*, formado por alunos e alunas dos cursos de Artes Visuais e Música da UFPR. O trabalho consistiu em uma projeção de vídeo instalada no pátio da Reitoria da UFPR, um dos espaços mais utilizados para manifestações políticas dentro dessa universidade. O vídeo projetado mostrava um relógio em movimento contrário, retrocedendo, com uma legenda que dizia “Hora de Brasília”. A

apresentação do trabalho, em seu material de inscrição para o CUBIC 3, continha o seguinte manifesto:

Maio de 2016. Extinção do Ministério da Cultura e do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos. [...]. MP 746 (Medida Provisória da reforma do Ensino Médio) e PEC do teto dos gastos públicos (Proposta de Emenda à Constituição nº 55). Grito! Saída da suspensão - Primavera Secundarista. Mais de mil escolas ocupadas. OCUPA TUDO! Ocupa UFPR. Ocupa DeArtes ~ ocupar e resistir, ocupar e resistir, ocupar e resistir ~ Ocupa Brasília. Violência. Repressão. Resistência. União. Início do ano letivo 2017 na UFPR - Exposição sobre a ocupação do campus, denominada 'Inventário 2016', no DeArtes, idealizada por Aventuryna, Edmilson Fonseca, Felipe Roehrig Pacheco, Flora Aimbiré, Giovanna Pazin, Greyce Santos, Jady Vaneli, Laura Formighieri, Leonardo Achnitz, Matheus Wittkowski e Rodrigo Enoque, estudantes de Artes Visuais e Música, que na sequência formam o coletivo. Mais retrocessos. Reforma Trabalhista. Reforma da Previdência. Respira. Levanta a cabeça. Encara. Enfrenta. Intenta - tenciona, visa, projeta, realiza. Antifascista. Somos filhos da ocupa, fomos gestacionados no fatídico ano de 2016 e nascemos enquanto coletivo em 2017. As questões políticas e sociais a partir das quais emergimos guiam nossas discussões e nossa produção. Somos INTENTA 16. (COLETIVO INTENTA, 2016. Fonte: Arquivos do CUBIC)

A obra fala de componentes contraditórios das políticas públicas de 2016 no Brasil, também surgindo de um cenário de protesto, do qual emergiu até mesmo o coletivo de artistas que a criou. A presença dessa metáfora visual no pátio da universidade é uma marca do retrocesso que

o país atravessava naquele momento nas reivindicações dos direitos humanos. O termo “Hora de Brasília” difere do colóquio *Horário de Brasília*, que significa a zona de tempo padrão no país. A hora de Brasília significa o agora, o momento presente, pois refere-se a uma hora específica, ou seja, a um momento particular no tempo. O relógio ao contrário é uma forma de subversão da representação do tempo, um traço heterotópico. O uso da heterotopia serve à reconfiguração do pensamento do espaço público em ordem, ampliando a consciência de que a pluralidade e a diversidade são não apenas próprias deste espaço, mas também importantes para sua manutenção, renovação e permissibilidade.



Coletivo Intenta 16. Hora de Brasília (2016), Videoinstalação em looping, 15 min. Pátio da Reitoria UFPR, CUBIC 3. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A partir dessa perspectiva, pensemos as heterotopias, esses *lugares outros* que em sua complexidade simbólica possuem a propriedade de estarem simultaneamente em relação a outros lugares, “mas de um modo tal que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se acham designados e refletidos por eles” (FOUCAULT, 2001, p. 1574). A heterotopia é uma forma de neutralizar ou inverter, mesmo que temporariamente relações de poder que regulam o espaço, e de valorizar a presença de múltiplas representações conflitantes em uma mesma área, em uma mesma comunidade.

“lugares reais, lugares efetivos, lugares que foram desenhados pela própria instituição da sociedade, e que são tipos de contra-localizações, tipos de utopias efetivamente realizadas dentro das quais as localizações reais, todas as outras localizações reais que se pode achar no interior da cultura são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas, tipos de lugares que se encontram fora de todos os lugares, ainda que, entretanto, eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, como são absolutamente outros do que todas as localizações que eles refletem e das quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, as heterotopias” (FOUCAULT, 2001: 1574-1575).

São espaços opostos ao ideal utópico, mais adequados à situação espacial do presente. Para Foucault, tais *espaços outros* seriam “localizáveis”, assim como as galerias, salas de exposição e espaços da urbe ocupados pelo CUBIC, mas estariam fora de todas as outras espacialidades. Ele se referia ao fato de que nem o poder público nem outro agente são capazes de definir uma teoria coesa para o espaço heterotópico. Dessa forma, “o espaço heterotópico não seria reduzido à questão da dominação e da influência que se associa ao debate da territorialidade” (VALVERDE, 2009, pg. 16). Existe um rompimento com a lógica preestabelecida pelo pensamento institucional do espaço público, uma suspensão dessas regras, que apesar de temporária, é capaz de

tensionar o escopo institucional e permitir renovação e penetrabilidade ao fato público.

Edward Soja, um geógrafo dedicado à reorganização do espaço urbano em países em desenvolvimento, afirma que as heterotopias podem ser utilizadas nas “reflexões do ordenamento espacial, do planejamento urbano e das representações socioespaciais” (SOJA, 1993, p. 27). Para Foucault essa afirmação seria problemática, pois os espaços heterotópicos foram pensados como isolados da esfera pública, em oposição a ela. Soja, no entanto, propõe a heterotopia como um fenômeno de erosão das relações socioespaciais, abrindo caminhos e novas forças diante do pensamento moderno de espaço, o que estaria alinhado à sacralização defendida por Foucault.

O espaço heterogêneo e relacional das heterotopias de Foucault não é nem um vazio desprovido de substância, a ser preenchido pela intuição cognitiva, nem um repositório de formas físicas a ser fenomenologicamente descrito em toda a sua resplandecente variabilidade. Trata-se de um espaço outro, (...) a espacialidade efetivamente vivida e socialmente criada, simultaneamente concreta e abstrata, a contextura das práticas sociais. É um espaço raramente visto, pois tem sido obscurecido por uma visão bifocal que, tradicionalmente, encara o espaço como um constructo mental ou como uma forma física. (SOJA, 1993, p. 26)

Soja defende que as heterotopias podem ser transpostas para as questões do planejamento urbano, pois leva a uma espacialidade distinta daquela prevista pelos hábitos políticos e pela lei. Ele também aponta que essa crise do espaço público propicia o surgimento de novas

heterotopias no Séc. 21, geradas pela aceleração do tempo e dos mecanismos criados para controlá-lo. Esse é um aspecto próprio do ambiente das cidades, já que a discussão do autor se refere ao planejamento urbano. Já para o espaço da arte, esta transposição das heterotopias pode se alinhar à questões próprias dos tempos de agora, da arte atual, e isso se dá pelo aspecto humano do espaço que aqui venho debatendo, e pela não-dissociação entre a urbe, ou o espaço da cidade, e o espaço da arte em si.

As novas heterotopias do Séc. 21 não poderiam ter sido antecipadas por Michel Foucault nos anos 1960, e mesmo em seu trabalho mais tardio na década de 1980. Contudo existe na heterotopologia uma área de interesse do espaço contemporâneo. Uma abordagem a partir das contradições, da diversidade, das crises binomiais. Um aparato tecnológico que gera heterotopias, que surge dos tempos de agora e que teria, sem dúvida, captado a atenção “foucaultiana” seria a propagação das câmeras de vigilância no espaço das grandes cidades, o que foi objeto de estudo do filósofo em *Vigiar e punir* (1975). O surgimento da internet e os desenvolvimentos dessa tecnologia e seus aparatos, também trouxeram toda uma nova gama de questões relativas a heterotopia, espaço real e virtual, sobreposições simbólicas, que poderiam ser abordadas pela heterotopologia, mas não cabem no escopo deste texto. Apesar disso, nos fazem pensar na atualização necessária da heterotopologia como ciência de estudos do espaço, sua coerência com nosso tempo e sua utilidade para pensar o espaço da arte contemporânea.

2.3. Terceira região funcional: O aspecto sistêmico

A terceira região funcional, a mais abrangente, diz respeito à relação de cada uma das edições com o sistema maior que as engloba. Cada um desses conjuntos está inserido em uma edição distinta da Bienal de Curitiba, que por sua vez está inserida nos sistemas da arte da região sul, do Brasil, da América do Sul, da América Latina, e assim por diante. Nessa região funcional localizo as questões de ordem sistêmica, que engloba também as duas outras regiões mais internas em formato de rede, mas possuem uma abordagem teórica específica e necessária para o entendimento total do Circuito e de sua inserção, a qual abordarei na segunda parte deste capítulo.

A partir da ideia de uma espacialidade política, dissecada a partir das trajetórias que a perpassam, seguimos então a pensar as conexões entre núcleos distintos dessa rede, de maneira a formar uma grande teia, com abrangência de campo, chamada de sistemas da arte. Mas o que define os sistemas da arte contemporânea? Para Maria Amélia Bulhões o “sistema da arte deve ser pensado como uma modelagem conceitual” e a compreensão desse termo auxilia numa necessária reescrita das histórias da arte locais, diante de um contexto global da arte contemporânea (BULHÕES, 2020).

Essa reflexão foi iniciada pela autora na sua pesquisa de doutorado delimitada pelo mercado da arte brasileira nos anos 60 e 70, período do chamado “milagre brasileiro” onde houve um avanço econômico que possibilitou o crescimento de campo e a inserção de artistas que, até

então, possuíam visibilidade restrita. Dessa forma ela traça uma relação entre o campo da economia e o campo da arte, onde o crescimento de um determinou também o fortalecimento do outro. A produção, difusão e consumo das obras de arte estariam intimamente ligadas às flutuações da economia, e portanto, os parâmetros de regulação do sistema das artes dependem até certo nível dos movimentos da economia.

A pesquisadora Bruna Fetter, também especializada nas questões sistêmicas da arte, afirma que os chamados *sistema(s) da arte* “são vários sistemas, conectados, sobrepostos, entrecruzados, interseccionados. Eles possuem diferentes escalas, localizações geográficas e níveis de poder de interferir no próprio sistema.”(FETTER, 2016-a). Esses sistemas da arte de que ela nos fala não pertencem apenas ao plano da teoria. Eles possuem uma localização geográfica a ser identificada, e a partir da qual se pode estabelecer uma análise espacial tangível. Quais são os espaços tangíveis que fazem parte desses sistemas? Fetter salienta que esses sistemas não devem ser limitados ao sentido comum de *mercado de arte*, de modo a evitar certos preconceitos.

Boa parte desses pré-conceitos se referem ao sistema da arte como sinônimo de *mainstream*, ou mesmo de mercado de arte. Essa ideia de sistema da arte faz com que muitas das necessárias discussões a seu respeito sejam limitadas a uma pequena parte daquilo que o sistema realmente engloba. Assim, a ação do poder econômico, representado pelos grandes museus, bienais, casas de leilão, galerias e feiras termina por ser diretamente associada ao sistema. Esse tipo de entendimento tende a excluir uma série de atores e

atividades de menor porte ou de outras naturezas que são fundamentais para o funcionamento, manutenção e renovação do sistema. (FETTER, 2018, p. 104)

O espaço da arte é aquele dos museus, galerias e casas de leilões, mas para além disso engloba todo e qualquer espaço onde exista a intencionalidade da arte, independente da sua escala e relevância no chamado *mainstream* da arte contemporânea. Espaços independentes e iniciativas comunitárias de arte são parte desses sistemas, importantes para sua ampliação e renovação, para a integração com a tessitura da urbe em si. A arte que acontece na rua, na topologia urbana é também parte desses sistemas. A arte que se mostra nas estações de metrô, nos corredores e paredes dos edifícios, nas universidades. O espaço da arte é o espaço da intencionalidade da arte e está, portanto, diretamente ligado aos agentes que formam a tríade de produtores, difusores e consumidores da arte. (FETTER, 2018, p. 105).

O estudo do espaço ocupado pelo CUBIC nos sistemas da arte é portanto um estudo sobre a circulação das pessoas pelo espaço e da intencionalidade que elas estabelecem nesses locais. Para além de um ambiente estático, o CUBIC se localiza nos movimentos em fluxo que acontecem nas vias desses sistemas, conectando espaços diversos na superfície da cidade, ou para além dela. Seja observando os grafites de um grande centro, ou obras longínquas das artes da terra, a experiência da arte acontece através da experiência do sujeito, e de seus deslocamentos, que interferem diretamente na fruição de uma obra de arte e na constituição do espaço ligado a ela.

CUBIC Os Arquivos do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (2013-2019)

Capítulo 2: Perspectivas espaciais do CUBIC

Um trabalho apresentado no CUBIC 2, pelo artista Janusch Ertler, nos ajuda a compreender certos aspectos sistêmicos da arte do CUBIC. Ertler foi intercambista alemão da Staedelschule, Escola de Belas Artes de Frankfurt, no DEARTES UFPR em 2015. Neste contexto de arte latino americana, novo para ele, sua atenção se voltou para a tênue linha que divide a legalidade e a ilegalidade nos sistemas da arte. Dentre as três obras apresentadas, me refiro especificamente à *Cadeira pau-Brasil* (2015), mostrada na coletiva do Paço da Liberdade.



Janusch Ertler, *Cadeira Pau-Brasil* (2015). Cadeira feita com Pau-Brasil medindo 55 x 55 x 79 cm, mesa de plástico e restos de pau-Brasil extraídos do processo de esculpir da cadeira e projeção de *Abarca*, documentário do artista sobre realidades cotidianas de diversos trabalhadores na Bolívia. Fonte: Arquivos do CUBIC.

O feitiço de um artefato de pau-Brasil envolve uma série de operações que vão além da escultura tradicional. O Pau-Brasil (*Caesalpinia echinata*) é uma espécie protegida devido ao seu status de espécie ameaçada de extinção. De acordo com a legislação ambiental brasileira, a exploração, corte e comercialização de madeira de Pau-Brasil sem autorização específica são proibidos. O artista no entanto conseguiu comprar a madeira no mercado informal, que foi transportada do estado do Amazonas até o Paraná e entregue pelos correios. Habilidade escultor, construiu uma réplica de pau-Brasil das baratas cadeiras de plástico brancas, amplamente utilizadas no Brasil. Ao instalar a obra, posicionou a cadeira em frente a uma mesa com os restos do processo, sugerindo ao público a observação dos vestígios enquanto se sentava.

A inteligência sistêmica de Ertler nos coloca diante da nossa convivência com a ilegalidade, subjugada às regras do jogo da arte. A legitimação do objeto como arte não foi feita na transposição para o ambiente expositivo. Isso aconteceu já no processo escultórico, na utilização do design icônico da cadeira e na utilização da excepcional técnica do artista. A inserção no sistema institucional da arte feita na exposição é um convite à reflexão sobre as regras desse próprio sistema, que não apenas permite a ilegalidade, mas também a legitima, em fatos que assistimos passivamente enquanto consumidores. Ao mesmo tempo, o artista afirma que o sistema da arte produz suas próprias regras, subvertendo aquelas estabelecidas pelo Estado, mesmo no âmbito da economia, através da maneira como o material utilizado foi obtido e entregue. O processo escultórico de Janusch Ertler vai além do

sobre material pau-Brasil, pois envolve aspectos da rede que configuram também a estrutura da arte contemporânea. A *Cadeira pau-Brasil* é uma super-escultura heterotópica que possibilita um entendimento da dimensão sistêmica das obras de arte apresentadas em uma exposição como o CUBIC.

Um aspecto que me chama a atenção e que considero relevante nessas estratégias em rede é o fato de que elas têm o potencial de gerar *sobreposições* espaciais, especialmente no caso do CUBIC, que estava vinculado a uma bienal de arte, evento que compõe o *mainstream* da arte contemporânea, mas também ao sistema universitário local, que opera no campo da produção de conhecimento e formação profissional, e projetam vetores espaciais distintos, remetendo-se as heterotopias de Michel Foucault.

A riqueza do estudo das heterotopias, está no entendimento da pluralidade e tão próprias da topologia deste grande labirinto que constitui os sistemas da arte. Essas diferenças e irregularidades devem ser abordadas como características inerentes ao nosso tempo e do nosso espaço, onde não existem limites duros entre o que é real ou simbólico, onde as fronteiras estão borradas e onde as diferenças precisam urgentemente de atenção e reparo histórico. A heterotopologia pode funcionar como uma metodologia tanto de análise quanto de proposição de novas experiências na arte contemporânea. E essas experiências estão intimamente ligadas pela relação entre as pessoas e o espaço por onde elas circulam, nas formas como se relacionam e em aspectos ligados à coletividade. As heterotopias nos falam de

contradições que não podem mais ser ignoradas pelos agentes dos sistemas da arte, e sim incorporadas às suas propostas.

Essa estrutura em regiões funcionais é uma divisão ilustrativa, que facilita nossa análise. Não existe uma divisão dura ou fixa entre elas. Ao invés disso, existe uma dinâmica contínua de trocas entre esses espaços. Essas trocas acontecem no deslocamento das pessoas entre as exposições, observando as obras e fazendo as conexões. O formato de rede existe à priori, mas necessita ser acionado pela audiência. A rede só pode ser completa com a participação do aspecto humano, que permeia essa teia e a coloca em movimento. Essa possibilidade de proporcionar conexões múltiplas e distintas, interpretações variadas e randômicas ao público é um dos pontos fortes do Circuito, que além de oferecer conjuntos de obras de arte, convida a audiência a se deslocar pela cidade com o intuito de ver arte, incorporando em um gesto simbólico a transição do espaço expositivo para o campo expandido, na sua relação com os sistemas da arte.

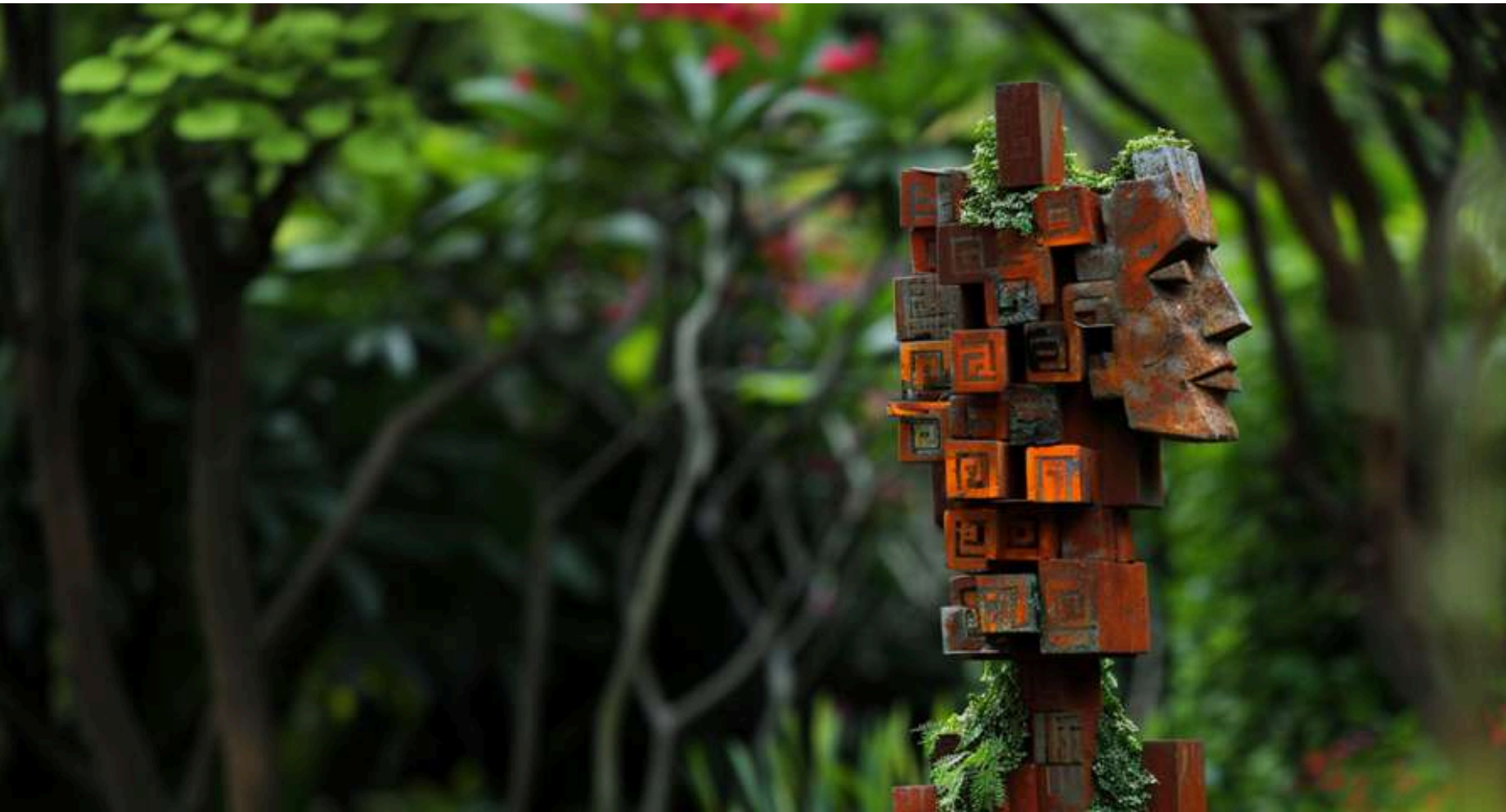
CAPÍTULO 3

O ESCOPO DA ARTE EM UMA DÉCADA DE CUBIC

"A prática artística envolve um paradoxo: a busca pela autonomia juntamente com uma consciência de completa dependência do contexto."

Hito Steyerl

Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War, 2017



3.1 Uma nova geração de mulheres artistas no Sul do Brasil

Um texto crítico de arte é como uma escavação. O crítico de arte é um escavador, que com suas mãos nuas retira punhados de sedimento, um após o outro, deixando que seu gesto revele o vazio, o espaço negativo. Da mesma forma, Giuseppe Penone (Itália, 1947) fala sobre seu trabalho artístico: “Quando se afunda a mão para extrair a terra, cria-se um vazio onde a mão passou: a terra se mistura, o vazio toma forma. O vazio da carne torna-se terra”. Para ele esse era um gesto escultórico. Para o historiador da arte, este é um gesto arqueológico. Para o crítico, o desvelar do vazio é um método propositivo de desnudamento do olhar.

Uma escavação memorável foi aquela feita ao redor das estátuas Moai, na Ilha de Rapa Nui, também chamada Ilha de Páscoa, que revelaram os longos corpos dessas esculturas, por muito tempo conhecidas apenas como grandes cabeças de pedra. Quando criança vi as imagens dessas esculturas em um livro de minha mãe. Ao descobrir que elas eram, na verdade, corpos inteiros, algo da minha fantasia infantil me escorreu pelos dedos, enquanto algo novo surgia em mim. O desvelar daquela escavação é semelhante ao da crítica de arte. A retirada do substrato ao redor, dessas camadas de sedimento acumulado, em um gesto manual e cuidadoso de desvelamento, ajuda a ver mais a fundo. A escavação crítica permite ver algo que mora no vazio do espaço negativo. Da mesma maneira que o artista encontra a peça escultórica na retirada do material, o crítico encontra sua obra no desvelar das camadas que se acumulam ao redor de uma obra de arte.

Ao escavar este objeto de pesquisa, pude finalmente ver seu *corpo*. Em uma transposição de gênero penso que o CUBIC pode ser fêmea.

Deveríamos chamá-la *A CUBIC*? Afinal, as transposições de gênero nos ajudam a compreender o presente. As curadoras e muitas das artistas participantes do Circuito certamente nos indicam que essa transposição é possível. Desde a primeira edição, as artistas mulheres deixaram sua marca neste Circuito, de forma constante, no decorrer de toda a primeira década que nos cabe analisar. Pensando o CUBIC como uma paisagem, algumas das principais *landmarks* foram ali colocadas por mulheres. Não se trata apenas de um maior número de artistas participantes, mas da força da arte apresentada, em uma linhagem matrilinear dos temas abordados pelas obras.

Nada disso foi por acaso. O trabalho de Stephanie Dahn Batista na UFPR mostra um traço continuado de pesquisa sobre arte, corpo e gênero, com enfoque na presença das mulheres, suas representações, sua visibilidade nos acervos, suas metodologias próprias. Como orientadora de grupos de pesquisa essa foi sua marca, concomitante ao trabalho como curadora do Circuito. Um trabalho de fôlego e comprometimento cotidiano com a pesquisa de gênero e a formação de pesquisadoras. E isso se mostrou na arte que emerge do CUBIC, chegando como maré mansa em vez de tempestade, mais na força de lemanjá do que de Xangô.

Um exemplo da pesquisa continuada de Dahn Batista fora do CUBIC foi a exposição *Vestidos em Arte – Nus nos Acervos dos Museus de Curitiba*, em cartaz no MON de dezembro de 2017 a março de 2018, que apresentou a perspectiva de gênero presente em seu trabalho. “A exposição é resultado de uma longa investigação desde 2013 da iniciação científica no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná sobre a representação do corpo humano na arte do século XX até a atualidade” (BATISTA, 2018). Esse processo de investigação dos acervos

públicos em Curitiba foi acompanhado por grupos de estudantes do DEARTES, bolsistas de Iniciação Científica, na sua maioria jovens mulheres, e resultou em uma das exposições mais visitadas da história do MON até agora.



Equipe responsável pela exposição *Vestidos em Arte – Nus nos Acervos dos Museus de Curitiba* (2017-2018). Ana Paula Clemente (CUBIC 1), Talita Rauber (CUBIC 3), Naiara Akel de Pauli, Aline Biernastki, Erica Storer (CUBIC 1, 2 E 3), Iuska Wolski (CUBIC 2 e 3), Stephanie Dahn Batista, Isadora Mattioli (CUBIC 3 e 4) e Carolina Tokars Wernick. Foto: Arquivos do CUBIC..

Por esse grupo de bolsistas pesquisadoras de Iniciação Científica passaram também algumas artistas que vieram a fazer parte do CUBIC. Érica Storer de Araújo foi uma delas que certamente deixou sua marca no Circuito. Storer é a artista com mais participações, estando presente nas três primeiras edições. Além disso se tornou um destaque dentre os(as) egressos(as) do CUBIC, sendo indicada duas vezes ao Prêmio PIPA de

arte contemporânea em anos posteriores à sua participação. Os trabalhos apresentados por ela em cada uma das edições indicam os rumos de sua trajetória como artista desde o início, começando pela fotografia e caminhando em direção à performance arte e à construção de instalações. Sua obra atualmente toca as questões do artista como trabalhador no âmbito social, da institucionalização da arte, a partir da problemática do corpo, o que reflete a história de sua participação nesse coletivo de pesquisa mencionado acima.



Érica Storer. *Repetidamente repetente* (2017). Performance, 120 min.. CUBIC 3, Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 2017. Foto: Arquivos do CUBIC

Ela relaciona o trabalho com o esforço, e com a resposta do corpo às condições de trabalho do(a) artista. Seja carregando pedras pesadas

para fazer desenhos no asfalto, empilhando tijolos sobre uma carteira de universidade ou se pendurando no teto da galeria com seus apetrechos, como em trabalhos mais recentes (*Há quedas por vir*, 2024), sua abordagem faz alusão às formas arraigadas de trabalho como um constructo de controle social. "Arte não é um 'modo de vida', mas uma profissão e, como tal, parte de toda a estrutura social, política e econômica de seu tempo." (LIPPARD, 1973). Seus gestos performáticos envolvem carregar, empilhar, delimitar, restringir, resistir. A arte se cria no labor da artista, e gera narrativas de identificação entre esta e a sociedade. A artista não é mais um ser distinto e hermético isolada em seu ateliê, ela é um membro funcional da sociedade, a artista *trabalha*. Ela apresenta performances que exigem de seu corpo, da sua força física de resistir aos processos da arte. No CUBIC Storer apresentou *O peso Carregar a si mesmo* (2015) e *De repente repetente* (2017). Essas obras traçam paralelos com a estética do Grupo EmpreZa¹, coletivo de performance surgido no ano 2001 no Centro-Oeste do Brasil, com a diferença de que Storer performou solo. Faz lembrar as ações de Francis Allys (*Sometimes making something leads to nothing*, 1997), e nos faz pensar em traços da crítica ao trabalho de arte institucionalizado, como Tehching Hsieh e a obra do relógio ponto². Ela é o carro abre-alas para essa discussão no CUBIC, que também surge nas obras de Janusch Ertler (CUBIC 2), Isabelle Mesquita (CUBIC 2 e 4) e Guilherme Carriel (CUBIC 3).

Quando falo de geração de artistas não me refiro a um recorte etário, e sim a essa década do CUBIC e de artistas que nele mostraram suas obras. Mas em se tratando de arte universitária, algumas iniciaram

¹ Grupo EmpreZa <https://www.grupoempreza.com/portfolio> Acesso em 17/07/2024.

² Em *One Year Performance 1980-1981* (Time Clock Piece), Hsieh registrou sua presença em um relógio de ponto a cada hora, durante um ano inteiro. Este trabalho abordou a rotina e a passagem do tempo, exigindo extrema disciplina e resistência.

suas trajetórias ainda muito jovens, como no caso da aluna do primeiro ano do curso de artes visuais da UFPR, Maya Weishof. Na edição de 2013 Maya tinha apenas 18 anos, e buscava ainda nuances do que viria a ser sua poética. Hoje uma pintora de destaque, com exposições internacionais e representada por galerias relevantes, algo que gera legitimação nos sistemas da arte, ela foi um exemplo de como dar espaço a artistas com poéticas em fases iniciais em um programa formativo pode trazer bons resultados. Seus desenhos, feitos em grandes formatos em papel sulfite, foram apresentados como lambes, nos muros dos espaços externos da FAP UNESPAR, mas também em espaços como a Sala Arte Design & Cia na Reitoria e no DEARTES UFPR. As paredes externas da universidade tornaram-se o suporte, e ela foi a única artista do CUBIC, em todas as edições, a expor no campus da FAP UNESPAR, que não possuía uma sala de exposições até 2019. Suas figuras intrigantes evocam traços de uma subjetividade e da busca por uma poética própria, o que se vê a esperar de trabalhos apresentados no contexto do CUBIC 1 e representam muito bem o caminho que seguiu na pintura, como se pode identificar em trabalhos mais recentes da artista. Os lambes de Maya Weishof funcionaram como selos, colados no envelope inaugural da primeira edição, o selo da artista mais jovem a participar do Circuito e a se consolidar como profissional.



Maya Weyshof (UFPR). Sem título, 2013. **Lambe** de sulfite e cola caseira. 120 x 250 cm. DEARTES UFPR, 2013. Foto: Angelo Luz.

Outras artistas da UFPR também merecem destaque para o escopo da arte do CUBIC já na sua primeira edição. Nas Aberturas Itinerantes de 2013, elas foram literalmente as inauguradoras e demarcaram um referencial para as narrativas que as seguiram. Lais Marcelino, com *Santinhas de orelhão* (2012-2013), trouxe as questões da fetichização do corpo da mulher nos espaços público e privado para o *front* do Circuito. Este trabalho consistiu em diferentes etapas que compõem uma narrativa. Primeiro, a artista coletou centenas de exemplares dos chamados santinhos, uma espécie de propaganda impressa para as trabalhadoras do sexo de Curitiba. Os pequenos *flyers* são colocados por elas em orelhões do centro da cidade em grandes quantidades. A artista

depois utilizou esses santinhos e cola branca como material para criar um espartilho, modelando-o a forma do próprio corpo, e o fez em situação de performance. Depois dessa modelagem ela retirou o espartilho e o deixou no espaço da sala como um vestígio de sua ação, e também como uma presença escultórica, resultado de um processo de moldagem.

Na sua primeira camada essa obra é formada pela performatividade, na relação com o olhar do público, que age como *voyeur*, espectador de uma voluptuosa ação de modelagem, exibindo centenas de imagens de corpos femininos esculpindo um modelo único, uma sólida metáfora da maneira como a veiculação das imagens de corpos de mulheres acontece no cotidiano midiático. O público é colocado no lugar de consumidor, o mesmo ao qual as santinhas são endereçadas à priori. A performatividade da peça está no olhar do público, uma inversão da relação habitual entre performer e público. Ainda mantendo-se no centro da ação, a artista estende a função de performer àquele que vê.

As questões do corpo da mulher são colocadas em uma tensão de contrastes. Este corpo-mercadoria, objeto de desejo e de comercialização, também se posiciona com potência libertadora, primeiro no espaço visual da urbe representado nas santinhas, e depois no corpo da artista em um espaço institucional da arte. A posição da mulher que exerce controle sobre seu corpo, e não se submete às regras estabelecidas pelo patriarcado, de como se comportar em público, fazendo uma afronta aos dogmas de instituições como o Cristianismo, presença marcante no contexto de Curitiba no qual a artista se apresenta em 2013. Apresentar essa postura dentro da universidade pública é em si um questionamento a essas regras do espaço. Ao abordar questões de sua subjetividade

enquanto mulher, Laís Marcelino discute o espaço institucional do CUBIC que se cria diante dela.

A exposição dos corpos de mulheres na arte também foi o tema da dupla Karen Tribess e Adara Garbuglio, na mesma noite, no campus da Reitoria da UFPR. A ação chamada *Acostume-se II* aconteceu em frente aos elevadores, ponto de alta circulação, onde as artistas instalaram duas mesas, uma de frente para a outra. Em computadores portáteis ambas acessaram simultaneamente sites de chat aleatório com câmera. Uma ação comum nesses sites é o *strip tease*, que foi incorporado à performance de ambas. Elas começaram a despir-se em frente às câmeras e do público presente que acumulava-se ao redor, observando a relação das artistas com o website e a reação dos espectadores dos chats, que também podiam ver a situação em que o strip tease estava acontecendo. Elas seguiram até despir-se completamente. Depois, desligaram as câmeras e apenas permaneceram nuas no espaço por alguns minutos, observando e deixando-se ser observadas. Existiu ali um equilíbrio entre complexidade e simplicidade que garante a esta performance algo diferente do habitual.



Karen Tribess e Adara Garbuglio. *Acostume-se II*. (2013). Performance com streaming via chat roulette, 30 min. Hall do Ed. Dom Pedro II, Reitoria da UFPR. *Aberturas Itinerantes* do CUBIC 1, 2013.

Esse trabalho nos mostra que o corpo nú em cena ou em exposição, um tema recorrente da arte contemporânea continua sendo um tabu quando se trata da mulher como artista, e não como objeto de representação. A performance *Acostume-se II* possui uma certa carga de erotismo, apenas aquela necessária para problematizar a dubiedade com a qual a nudez é tratada na sociedade contemporânea. A obra desafia a percepção convencional da nudez ao confrontar o espectador com a intimidade física exposta de forma provocativa, e ao mesmo tempo reflexiva. Através dessa carga erótica controlada, a performance busca instigar questionamentos sobre os limites entre arte, erotismo e censura, levantando a questão de como a sociedade normatiza e julga a expressão

do corpo nu em diferentes contextos. Stephanie Dahn Batista escreveu sobre o tema em sua pesquisa dos *Vestidos em arte*.

“A nudez, per se, não é responsável pelo erotismo. Durante a história da arte o corpo nu veio em deuses, anjos, plebeus, retirantes e soldados; o corpo nu carregou inúmeras vezes o drama e a ciência ausentes de lascívia. Em contrapartida, a luxúria se fez presente em corpos vestidos: nobres, heróis e figuras sacras. Entre os milhares de nus existentes nas artes, que partícula é essa que transfigura algumas linhas em volúpia e traz ares escusos para o formalismo puro?” (BATISTA, 2018, P. 1115)

O contraste entre essa ampla representação do corpo nu com a presença da luxúria em corpos vestidos, como nobres, heróis e figuras sacras questiona o que diferencia algumas representações de nudez, que permanecem dentro dos limites do drama, da ciência ou da inocência, de outras que são percebidas como carregadas de sensualidade e até mesmo obscenidade. Essa reflexão aponta para a complexidade com que a sociedade atribui significados ao corpo nu, dependendo do contexto cultural, histórico e social em que é apresentado. Vale lembrar que, de 2013 até aqui, a forma de expor-se nas redes sociais mudou muito, em direção à uma sexualização intencional da auto-representação como discurso de liberação e empoderamento. Essas performances de abertura do CUBIC 1 foram marcos importantes na história do evento, pois estabelecem logo na abertura o estatuto da liberdade de expressão artística no espaço universitário e na cidade em geral. Outro artista que apresentou o corpo nú em performance ao vivo em sua obra nas edições subsequentes foi Bruno F. Souza no CUBIC 2, em 2015. Curiosamente, as duas edições mais recentes não possuem nus ao vivo. Seria uma escolha dos artistas ou da curadoria? Teria o nú caído em desuso na arte dos(as) artistas das novas gerações? Talvez o aumento da liberdade nas redes

sociais tenha mudado o locus da militância do corpo nú para a juventude, ou talvez isso se deva ao aumento da censura e à regressão da liberdade nas instituições públicas brasileiras na segunda metade da década de 2010.

Mas esse aumento da censura nas instituições ficou evidente na resposta que os(as) artistas apresentaram em seus trabalhos das edições mais recentes, que mesmo cobrindo-se, escancaram discursos necessários sobre a repressão que cercou o país, e que eclodiu no fortalecimento das políticas da extrema direita que seguiram o Golpe de 2016. A arte engajada é um dos vetores mais proeminentes do CUBIC desde a edição de 2015, em trabalhos como o *Coquetel 29*, de Iuska Wolski, abordado no Capítulo 2, outra representante do grupo de pesquisadoras de Iniciação Científica da UFPR. No CUBIC 3, Marcellen Neppel (Design UFPR) apresentou o registro de uma ação chamada *A Luta*. A performance foi apresentada no teatro José Maria Santos, em Curitiba, no dia 7 de abril de 2017. O vídeo mostra em primeiro plano um livro vermelho colocado de bruços sobre uma mesa. A artista começa cuidadosamente pintando as páginas da esquerda em verde, e da direita em amarelo. Seu gestual vai se transformando no decorrer da ação, de movimentos controlados à movimentos caóticos e imprecisos; a tinta se esparrama sobre a mesa, a esquerda se mistura com a direita. Ela continua a ação até pintar todas as páginas, revelando ao final tratar-se de um exemplar de *Mein Kampf* (*Minha luta*, Adolf Hitler, 1925). A literalidade da metáfora de Neppel ao fazer seu comentário político é coerente com o momento que o país atravessava, mas esta não é uma obra simples. O uso das cores da bandeira brasileira em contraste com a capa vermelha do livro apresentado ao contrário fala da inversão de valores naquele período, e de um sentimento de confusão, onde o certo

parecia errado, e vice-versa. Esse trabalho ilustra uma *deriva semântica*, um princípio da História Linguística (HOCK, 1991)³, que é a alteração gradual no significado de uma palavra ao longo do tempo. Palavras como “comunismo”, “pátria” e “família” passaram por alterações de significado na forma como vêm sendo utilizadas nas redes sociais em discursos de ódio e propaganda da extrema direita. Assim como camadas de significado foram atribuídas às cores verde, amarelo e vermelho, e à própria bandeira nacional; e como livros perversos como *MK* voltaram ao *Zeitgeist*. Aspectos formais do trabalho de Nepel, como cor, composição, ritmo e narrativa oferecem essa leitura subliminar. O livro foi exposto como objeto manipulável ao público ao lado do registro da ação.



Marcellen Nepel (Design UFPR). **A Luta** (2017). Registro de ação, 40 min e objeto (livro *Mein Kampf*). Fonte: Arquivos do CUBIC.

³ Hock, Hans Henrich. *Principles of Historical Linguistics*. 2ª ed. Mouton de Gruyter, 1991.

Também com uma postura crítica, mas direcionada aos meios tradicionais da arte surgiu Livia Auler. Membro do comitê da UFRGS que atendeu ao CUBIC 4 em 2019, a aluna do IA apresentou no DEARTES UFPR e na Galeria Caixa Cultural uma série de colagens fotográficas digitais chamada de *Postais para uma outra História da arte* (2019). De imediato percebe-se a origem de Auler ligada ao IA UFRGS, que possui um dos poucos cursos de graduação em História da arte no Brasil, o que alimenta também os artistas na escolha de suas questões de trabalho. A conceitualização e a apresentação formal de Auler merecem destaque. Segue trecho do memorial descritivo da obra.

‘As obras fazem parte da série "Postais para outra História da Arte", que busca investigar imagens de mulheres lésbicas – tanto pintadas por homens no curso da história da arte quanto fotografias anônimas de casais de mulheres. O trabalho surgiu de uma investigação teórica sobre as lésbicas na história da arte e a percepção de sua respectiva invisibilidade. Para colocar em cena a discussão e tentar trazer à luz o assunto, a artista apropria-se das imagens para sugerir novos significados e criar tensões entre a narrativa tradicional da história e as próprias relações e subjetividades dessas mulheres.’ (Texto da artista. Fonte: Arquivos do CUBIC)



Lívia Auler (UFRGS). **Postais para uma outra história da arte** (2018-2019). Colagens digitais e impressão sobre papel. Vários tamanhos. Fonte: Arquivos do CUBIC..

A militância lésbica presente na poética de Lívia Auler vem acompanhada da reivindicação de uma revisão da história da arte oficial. As imagens sobrepostas nas colagens digitais mostram cenas de amantes lésbicas recontextualizadas e coladas sobre imagens retiradas da história da arte oficial de forma a alterar suas narrativas visuais. A artista fez ali um comentário rápido sobre o tema, num movimento simples e quase cotidiano de apropriação e recontextualização de imagens em ambiente digital. O gesto de Auler, além de contestador das iconografias oficializadas de corpos de mulheres, é geracional. A relevância do trabalho não está no esforço de longas horas de criação e desenvolvimento técnico da obra de arte. O importante é a ação política, o fazer agora, e não depois. A existência do trabalho nas redes sociais que precede o espaço da galeria. Basta ver e ouvir falar, basta clicar e compartilhar. Não se trata de um objeto com valor material à priori.

Poderia ser uma projeção, um GIF em um monitor ou uma impressão digital de baixa qualidade. Essa estética do digital é bastante recorrente na atualidade e remete ao trabalho de artistas como Hito Steyerl e a precariedade digital como forma de resistir às exigências mercadológicas do *Full HD* na arte contemporânea. Essa estética é desafiadora para olhares mais formalistas, que apreciam o acabamento e a alta qualidade material das obras de arte. Esse é o ponto em que Livia Auler se destaca, ao falar diretamente para a geração que já cresceu acostumada com o ambiente digital e as novas artimanhas da pixelagem, ao mesmo tempo que provoca o congelamento canônico do treinamento formalista do olhar.



Marina Borges (UFRGS), **Saliva** (2019). Hastes de metal e contas de acrílico. 160 x 100 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Outra artista gaúcha que se junta a essa geração é Marina Borges. Também do IA UFRGS, ela mostrou no CUBIC 4, na Galeria Caixa Cultural e no DEARTES, uma maturidade formal notável em seu trabalho *Saliva* (2019), que segundo ela busca inspiração em “Georges Bataille, representa a substância fantástica e alegórica da sensualidade e aversão” (Fonte: portfólio da artista). A filosofia do francês Bataille explora o erotismo como uma força que transcende o corpo físico, imergindo na espiritualidade e na morte. Ele vê o erotismo como uma experiência quase marginal, que desafia normas sociais e morais. Essa referência foi expressa na simplicidade da escultura de Borges, que tocava algo da estética de Man Ray em seus trabalhos surrealistas e dadaístas do início do Séc. XX, onde ele muitas vezes combina elementos do cotidiano com conceitos artísticos complexos, criando peças que são tanto visuais quanto conceituais. Chama a atenção o acabamento da peça que sustenta sua estrutura conceitual sem deixar o desejo apenas no âmbito do desejo. Marina Borges provou ter uma excelente habilidade de abstração, acompanhada de certa elegância que usualmente se observa mais tardiamente na obra de artistas.

Marina Ramos (UFPR), participante da terceira edição, trouxe ao Circuito questões sobre a identidade Latino-americana, em duas de suas obras. *Qhaway n° 2* (2016) apresenta uma peculiar instalação de objetos posicionados sobre uma lona amarela no chão, conectados a uma peça vertical na parede por fios a pontos numerados sobre um cartaz impresso. Ela nomeia esses objetos como *andinos*. “Qhaway” na língua quíchua, uma das línguas andinas, significa *olhar* ou *ver*. É um verbo que descreve o ato de observar ou olhar algo atentamente. O trabalho é uma espécie de enigma andino, que pede engajamento do público para ser entendido. Funciona como um diagnóstico da relação um tanto distante

de nós brasileiros(as) com a cultura andina que nos avizinha, soando como uma crítica. É provocador o suficiente para gerar curiosidade sobre o discurso da artista, que se esclarece um pouco mais na segunda peça apresentada por ela na abertura do CUBIC 3.



Marina Ramos (UFPR). ***Bad Anthropophagy*** (2017), performance. Panquecas americanas feitas com Urucum usando o movimento de grafismos indígenas sul-americanas no preparo da massa sobre a chapa. Servido na vernissage de abertura do CUBIC 3. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Bad Anthropophagy (2017) consiste em uma ação performática de preparar e servir panquecas “americanas” coloridas com Urucum, usando o movimento de grafismos indígenas sul-americanas no momento de depositar a massa das panquecas sobre a chapa quente. Ela confronta dois artefatos culturais. A comida tipicamente americana e o gestual simbólico andino. Assim ela faz um comentário sobre apropriação

cultural e as 'cenas re-coloniais de valorização da diferença' (Mombaça, 2021, p. 7). O Urucum (Bixa orellana), utilizado na coloração vermelha da massa, tem um significado cultural, medicinal e simbólico profundo para diversos povos indígenas da América do Sul. Ele acrescenta a cor vermelha ao escopo simbólico do trabalho, que representou com sagacidade a polarização política entre a esquerda e a direita brasileiras, evidente naquele período pós golpe de 2016. As panquecas vermelhas foram servidas no vernissage de abertura do CUBIC 3, sendo devoradas em um gesto antropofágico ruim, como sugere o título, e faz uma referência à Semana da Arte de 1922 e o Movimento Antropofágico na arte Brasileira. Obras um tanto lotadas de ideias, conceitos e referências e que pedem ainda algum amadurecimento, mas indicam uma poética promissora, que foi bem digerida no contexto do Circuito.



Mei Martins (Belas Artes UNESPAR). **Santo Antônio e Santo Antônio pequenino** (2019). Óleo, acrílica e posca sobre tela.. 70X1,00 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A cultura brasileira também é assunto das pinturas de Mei Martins (Belas Artes UNESPAR) que fez parte do CUBIC 4. Utilizando técnicas mistas de óleo e acrílica ela cria retratos das divindades do Candomblé e seus símbolos sagrados, importante religião afro-brasileira, que vêm influenciando as mais diversas áreas culturais, e reiterando significativa contribuição da população negra para a constituição do que hoje é o Brasil. Seguindo a tradição de artistas como Rubem Valentim, que nasceu em 1922, Mei Martins é parte de uma novíssima geração de artistas que fazem da cultura do povo preto a força motriz para sua arte. Sua pintura

Santo Antônio e Santo Antônio pequenino (2019) toca o sincretismo religioso ao representar um santo também popular na iconografia Cristã, o que é um tema polêmico no Brasil contemporâneo, que vive a triste realidade do aumento dos ataques e destruição dos terreiros de Umbanda e Candomblé movidos pela intolerância religiosa. A presença de trabalhos como o de Mei Martins é uma afirmação necessária na arte contemporânea, apontando os rumos da luta constante por respeito e equivalência para artistas negras e principalmente pela liberdade de expressão e das práticas culturais diversas, tão próprias da identidade de nosso país e de toda a América Latina.

Essa mesma problemática faz parte do arcabouço poético e teórico de Ué Prazeres (UFPR), artista que participou do CUBIC 4 como crítica de arte. Atualmente é possível perceber em sua trajetória uma *transposição* para a curadoria, como vem mostrando em suas atividades mais recentes e como uma das propositoras da Mostra *Desvio* (2019), da qual Fabricia Jordão, uma das curadoras do CUBIC 4, fala em sua entrevista no Volume 2, e se tratou de uma mostra paralela ao CUBIC 4 que contou com a participação de parte dos(as) artistas e membros daquela edição. Prazeres utiliza operações conceituais em seu trabalho a partir da linguagem e da postura de militância, numa crítica às instituições da arte, e à racialização das práticas artísticas. Considero essa colocação assumida por Prazeres de extrema importância para os sistemas da arte na atualidade. É uma denúncia à forma como grandes corporações do campo utilizam obras de artistas racializados e as colocam em display num gesto esvaziado que nem sempre acompanha um trabalho efetivo de inclusão. Não penso que o CUBIC reproduza essas práticas, no entanto ele faz parte de uma Bienal internacional, e com isso incorpora-se ao discurso macro dessas corporações. É importante notar que o CUBIC foi

concebido como uma plataforma para dar visibilidade às propostas artísticas que emergem do contexto das universidades públicas. A crítica institucional é um dos assuntos mais abordados no decorrer dessa primeira década de Circuito, pois ela está intrinsecamente ligada às questões inerentes do espaço público, o que é bem representado na prática artística de Ué Prazeres, que escolheu fazer sua obra a partir de uma operação sistêmica de transposição. Seus textos críticos não constem dos arquivos do CUBIC, restando para a posteridade seu gesto lacunar de resistência.



Ué Prazeres. **Arte afro-brasileira ou racialização da arte**, 2019. Guache sobre tecido, 1 m x 3 m.

Fonte: portfólio de artista, arquivos do CUBIC.

Nesse grupo tão amplo e diversificado como o das mulheres do CUBIC, muitos são os nomes promissores que pedem um olhar cuidadoso. Sugiro um passeio pelas obras de Camila Proto, Rafaella Pacheco, Isabelle Mesquita, Marcela Cavalinho, Yasmin Kosak, Fran Ferreira, Djuly Gava, Nicole Christine, Marcellen Nepel, Bianca Grabaski, Leticia Sequinel, Larissa Schip, Juliana Liconti, entre tantas outras que possuem trabalhos documentados no Volume 02 da dissertação. Essa é a nova geração de artistas mulheres que emergiram do CUBIC, que construiu uma presença marcante no escopo da arte do Circuito. Essas inúmeras vozes permearam essa década de exposições e vêm renovando as artes visuais da região sul do Brasil dando maior visibilidade ao fazer artístico das mulheres, que sempre existiu. Vozes que ficam aqui bem representadas no trabalho de Pita, artista da Belas Artes UNESPAR, que na quarta edição expôs no Museu da Gravura Cidade de Curitiba a instalação *Muro de Vozes* (2019), composta por 117 módulos de gesso, resina e folhas de ouro, em uma instalação que fala por si mesma e por tantas mulheres que surgem e surgirão na nova arte contemporânea sul brasileira.



Pina (Belas Artes UNESPAR). *Muro de Vozes* (2019). 117 módulos de 10,5x11x10cm cada. Gesso, resina e folhas de ouro. CUBIC 4, Museu da Gravura. Fonte: Arquivos do CUBIC.

3.2 A questão LGBTQIA+

Uma das propostas do CUBIC que partiu da Bienal de Curitiba foram as premiações, que contemplaram alguns(mas) artistas nas edições 2 e 3. Esses(as) artistas receberam prêmios como quantias pequenas de dinheiro, ou suporte para a participação em programas institucionais de arte fora da cidade e até mesmo do país. Infelizmente, devido a problemas na entrega das premiações na terceira edição por parte da Bienal, a prática foi retirada da quarta edição. Ambos os premiados apresentam em seus trabalhos aspectos distintos

relacionados às questões LGBTQIA+, seja em um caráter subjetivo ou de forma de uma forma mais engajada na esfera política.

No CUBIC 2 o prêmio consistiu em uma mini residência na Universidade Paris VIII, na França, com suporte para as passagens e estadia na capital Francesa, condicionada a uma mostra de processo quando do retorno ao Brasil. O artista premiado foi Lucas Alameda, do curso de Design Gráfico da UFPR, pela série *Jovens* (2015), apresentada no DEARTES UFPR e no Paço da Liberdade. Fotógrafo habilidoso, Alameda monta um panorama de sua geração, numa instalação que parte do olhar distanciado às ampliações fotográficas maiores, e convida para uma aproximação bastante íntima, na utilização de *monóculos* para algumas fotografias. Os monóculos são pequenos dispositivos de plástico, geralmente em formato cônico ou cilíndrico, que contém uma fotografia dentro. Eles funcionam de maneira semelhante a um pequeno visor estereoscópico: na extremidade do monóculo há uma lente de aumento que permite visualizar a imagem em miniatura com maior detalhe.



Lucas Alameda, 2014. Da série *Jovens* (2015), Fotografia digital s/ suporte de madeira 60 x 40 cm;
Fonte: Arquivos do CUBIC.

A indicação desse trabalho para o prêmio, numa edição extremamente concorrida como foi a segunda, se deu pela relevância do tema, o domínio técnico, o refinamento estético e a qualidade da apresentação final do trabalho, que mostrou desenvolvimento desde o recebimento da proposta até a sala de exposição, ou seja, um engajamento do artista com o programa do Circuito.

Por um lado, o trabalho de Lucas Alameda representa muito bem a fotografia artística (*fine Art photography*) dos anos 2010. No foco em ideias e conceitos, muitas vezes abstratos, explorando temas como identidade, memória, sonho e realidade; na preferência por paletas de cores restritas para criar uma atmosfera específica ou destacar certos elementos da imagem e na Inclusão do ambiente contextual do sujeito

para adicionar camadas de significado às obras. Tudo com alta qualidade fotográfica e a astúcia da utilização dos monóculos como elemento anacrônico que sobrepõe os costumes de uma geração mais antiga àquela que dá título ao trabalho. Existe também em *Jovens* uma sutileza autobiográfica e um discurso LGBTQIA+ que representa muitos de nós. Parte de ser gay, principalmente na adolescência e início da vida adulta, é aprender a esconder-se. Os seres velados, ocultos, camuflados por seus próprios ambientes, emanam essa existência limiar, um sentimento bipartido na vontade de pertencer e desaparecer simultaneamente. De uma forma nada óbvia, esse trabalho apresenta uma sensibilidade queer que, assim como na utilização dos monóculos, requer aproximação e envolvimento na sua percepção.

Eduardo Barbosa (UFPR), por sua vez, foi o criador de uma obra memorável dessa primeira década de Circuito. Em 2017 ele preencheu a monumental sala do MUSA UFPR com uma obra à altura. *LGBTFOBIA/Calendário* (2017) contava de 365 Isogravuras, cada uma inspirada por notícias de assassinatos de pessoas LGBTQIA + veiculadas pela mídia no decorrer de um ano. As imagens em preto, com interferências em tinta vermelha, foram impressas em papel reciclável, e montadas em um mural de força surpreendente. O projeto descritivo da obra lia o seguinte.

'A proposta deste trabalho é denunciar o alarmante aumento no número de mortes de LGBTs no Brasil, a GGB (Grupo Gay da Bahia) associação de defesa dos direitos LGBT mais antiga do país, possui um banco de dados que disponibiliza em seu site relatórios anuais sobre assassinatos de pessoas LGBT no Brasil, é possível acessar todas as informações e relatórios completos no website "Quem a homofobia matou hoje?". Somente nos primeiros sete

meses do ano de 2017 já foram notificados pelo GGB mais de 205 assassinatos de pessoas LGBT somente no Brasil. Segundo relatório publicado a taxa de homicídios de motivação LGBTfóbica tem aumentado de maneira alarmante, e a omissão ainda é grande visto que muitos casos de LGBTfobia não são devidamente notificados quando chegam às autoridades, e a grande maioria nem mesmo é notificada.' (Eduardo Barbosa. Fonte: arquivos do CUBIC).



Eduardo Barbosa (UFPR). *LGBTFOBIA/Calendário* (2017). 365 isogravuras sobre papel reciclado. Fonte: Arquivos do CUBIC.

O engajamento da obra de Barbosa representa uma mudança de paradigma que vêm ocorrendo nas artes visuais contemporâneas. Digo mudança porque temas como esse vêm ganhando destaque no discurso central do campo na última década, mesmo que a violência contra

peças LGBTQIA + sempre tenha existido e compõe parte significativa do escopo da arte contemporânea brasileira. Artistas atuantes que vêm ganhando visibilidade, como Nídia Aranha (*Ordenha*, 2020), Luiz Roque (*República*, 2020) e Yacunã Tuxá (*Mulher indígena e sapatão*, 2019) fazem das questões *queer* suas plataformas e pontuam a relevância dessa pauta no presente. A conversa de Eduardo Barbosa com essa estética sublinha um dos principais aspectos da arte do pós-golpe, arte que surge em um dos momentos políticos mais críticos do nosso país entre 2016 e 2022. Isso acompanhou as escolhas acertadas da apresentação do Calendário, e um universo poético marcante, com domínio da técnica e dos materiais que valida a obra também do ponto de vista formal. Além, é claro, do árduo e longo trabalho de pesquisa, subjetivação e criação artística que envolveu a peça.



Detalhe da Obra de Eduardo Barbosa. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Infelizmente, a premiação de Eduardo, que consistia em um curso na escola Parque Lage, no Rio de Janeiro, não ocorreu, devido à ausência de apoio financeiro. Como um artista e pesquisador gay não posso deixar de mencionar meu desapontamento com a produção do evento, que não garantiu a este artista de tanta proeminência e relevância a continuidade, mesmo que mínima, da sua poética naquele momento crítico que o país atravessava, o que poderia ter alavancado ainda mais sua carreira. Fica a pergunta: seria o conteúdo do trabalho que o teria impedido de seguir adiante? Teria uma obra mais “palatável” ao gosto padrão da heterossexualidade mais facilidade de circulação? Participando dessa residência ou não, Eduardo Barbosa representou todo um grupo de artistas minorizados e entregou essa peça que é uma das protagonistas do acervo digital do Circuito até então.

Ao escavar os arquivos do CUBIC uma ausência me chamou a atenção. O projeto descritivo para a obra *Igual a mim* (2017), de Leo Lizardo, fala de uma ideia ainda em construção.

“A obra foca em romper a dificuldade em falar de assuntos envolvendo sexualidade, que se dá por via dos conceitos de pessoas que desrespeitam o espaço daqueles que não se sentem com o corpo que tem ou desrespeitando a atração sexual que cada pessoa possui. A intenção é trazer uma reflexão sobre a liberdade de cada pessoa em sua vida privada em relação ao espaço público, onde cada pessoa possui seu espaço, SIM, onde respeito não é uma opção, e naturalmente, nós existimos. Ela traz um olhar sobre transgeneridade de forma natural, mas com formas marcantes. Como finalidade a intenção é trazer a permanência de um corpo trans em um determinado espaço, em um encontro do corpo com a sua própria imagem, a relação dessa pessoa com a sociedade e a relação do corpo trans com outros indivíduos. A obra está em desenvolvimento e não possui técnica

definida ainda.” (Leo Lizardo, projeto descritivo para CUBIC 3, 2017. Fonte: arquivos do CUBIC)

Não há registros da apresentação final desse trabalho. Mas nesse texto venho cumprir um de intentos, “a intenção é trazer uma reflexão” sobre o reconhecimento da existência de pessoas trans na sociedade. Considerando o contexto em que a proposta foi apresentada em 2017, esse trabalho cumpre um papel de reivindicação de visibilidade, que precisa vir acompanhada do respeito à privacidade das pessoas trans. A dificuldade na lida com os pronomes, algo constante no cotidiano dos nossos tempos, essa dificuldade de aceitar as transformações da linguagem, é um sintoma da dificuldade coletiva de aceitar a mudança dos referenciais de corpo na sociedade do Séc. 21. Essa temática do corpo trans já permeia a arte do século passado, e se intensificou na última década. Vivemos ainda um processo de aprendizado sobre a causa trans. E é exatamente o que nos pede Lizardo, um gesto de auto-reflexão que é, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre o coletivo, sobre aceitar a diferença a transitoriedade que marca não apenas os corpos, mas as ideias que moldam a realidade do agora, o espaço da arte, como menciono no Capítulo 2. A estrutura de um trabalho de arte trans está intimamente ligada aos processos de subjetivação. Interessante como a ausência do registro, a lacuna (DIDI-HUBERMAN, 2015) do arquivo, trouxe à tona a reflexão proposta por Lizardo.

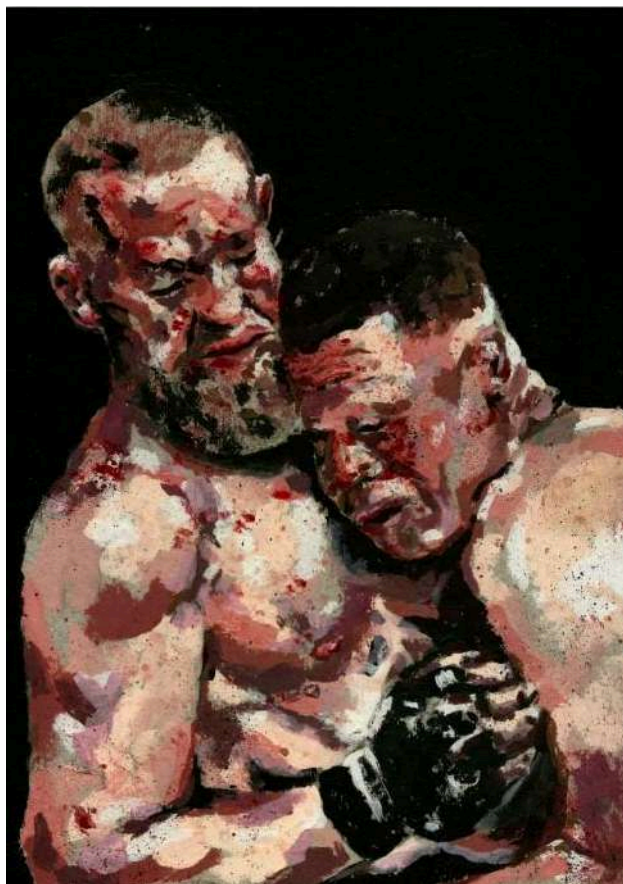
A coleção de trabalhos do CUBIC que tocam as temáticas LGBTQIA+ possui outro representante potente. O corpo de trabalho que Bruno F. Souza (UFPR) trouxe para o CUBIC 2 marcou presença. Sua série *Gravida* (2015) consistiu em um conjunto de dezenas de pequenas pinturas e desenhos de corpos, feitos com óleo, acrílica, aquarela, resina,

pigmento, pátina, parafusos, grafite s/ papel e instalados sobre uma grande placa de MDF que tampou as grandes janelas da sala de exposições do DEARTES. Este estudo do próprio corpo, do corpo do homem gay e da subjetividade que ele apresenta veio acompanhado de uma ação performática registrada em vídeo, chamada *A reexistência do mundo* (2015), numa referência à *Origem do Mundo* (Gustave Courbet, 1866). Isso foi relevante para o contexto do DEARTES, sendo que eu mesmo tive um trabalho semelhante censurado em uma exposição no MUSA UFPR em 2009, que fazia referência à mesma obra e mostrava uma foto das minhas genitálias ampliada em larga escala em formato de lambe. Bruno F. Souza conseguiu dar continuidade a um debate necessário para as artes visuais da UFPR.



Bruno F. Souza (UFPR). *A reexistência do mundo* (2015). Registro de performance em vídeo digital.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

No CUBIC 4 as pinturas de Gustavo Magalhães (FAP UNESPAR) continuam a explorar a subjetividade LGBTQIA+ de forma delicada e intrigante. Tive acesso apenas ao portfólio deste artista, pois não há registro da sua sala de exposição nos arquivos. Foi contudo um artista que me chamou a atenção, pela escala correta para as temáticas propostas, em um trabalho de pintura íntimo que nos convida a se aproximar, e que emana a fragilidade e a melancolia do afeto gay, sem perder o toque da sensualidade homoerótica, que ao mesmo tempo velada e retraída, é transmitida com certa violência, e reflete nossa inabilidade de amar a nós mesmos, e de nos deixar ser amados.



Gustavo Magalhães (FAP UNESPAR). *Afeto* (2019). Acrílica sobre Papel Paraná

21.0 X 29.7 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A manipulação de um sistema dogmático sobreposto às nossas existências é o tema do trabalho apresentado por Jordi Tasso (UFRGS) no CUBIC 3, no MUSA UFPR. *Vai Viado* (2016) se apropria de imagens com direitos autorais de Walt Disney para ironizar uma cena icônica do cinema de animação, quando no filme *O Rei Leão* (1994), Simba é erguido no alto da Pedra do Rei por Rafiki, o sábio mandril xamânico. Na colagem digital de Tasso, Simba foi substituído pelo Bambi (1942), outro personagem que povoa nosso imaginário coletivo desde crianças, e usado com sarcasmo para se referir a homens gays. A ironia de Jordi está na simbologia ritualística do nascimento do primogênito, e da sacralização do patriarcado na base do construto social. Ao substituir Simba por Bambi, o artista subverte esse ritual da hereditariedade no poder patriarcal. Como linguagem, esse trabalho evoca a estética dos memes, presente em redes sociais populares da atualidade. Apenas uma imagem digital manipulada, pronta para circulação na internet, a apropriação do *copyright* e o comentário rápido e direto ao ponto, dialogando com aspectos da cultura visual de massa, e incorporando o discurso queer como motivo. Esse procedimento “memético”, cada vez mais utilizado, não apenas por artistas mas pela população em geral, vem se tornando uma marca dessa geração dos aplicativos de manipulação digital.



Jordi Tasso (UFRGS), *Vai Viado* (2016). Apropriação e montagem digital de imagens da Disney, Imagem Digital, 16,4 x 10 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A apropriação e subversão de ideias, palavras e imagens faz parte da epistemologia LGBTQIA+, também associada ao termo *queer*. A palavra *queer* originalmente surgiu no inglês do século XVI, derivada do alemão "*quer*", que significa estranho ou diferente. Inicialmente, era usada para descrever algo que estava fora do comum ou do padrão. No final do século XIX e início do século XX, começou a ser utilizado como um termo pejorativo para se referir a pessoas homossexuais ou que não se conformam às normas de gênero e sexualidade. A partir da década de 1980, houve um movimento significativo para reapropriar o termo *queer* dentro das comunidades LGBTQ+. Ativistas e acadêmicos começaram a usar a palavra de maneira positiva, como um termo inclusivo que abrangesse uma ampla gama de identidades e expressões de gênero e sexualidade que desafiam as normas heteronormativas e cisnormativas. No Brasil a palavra vêm ganhando traduções como *bicha* ou *viado*, como

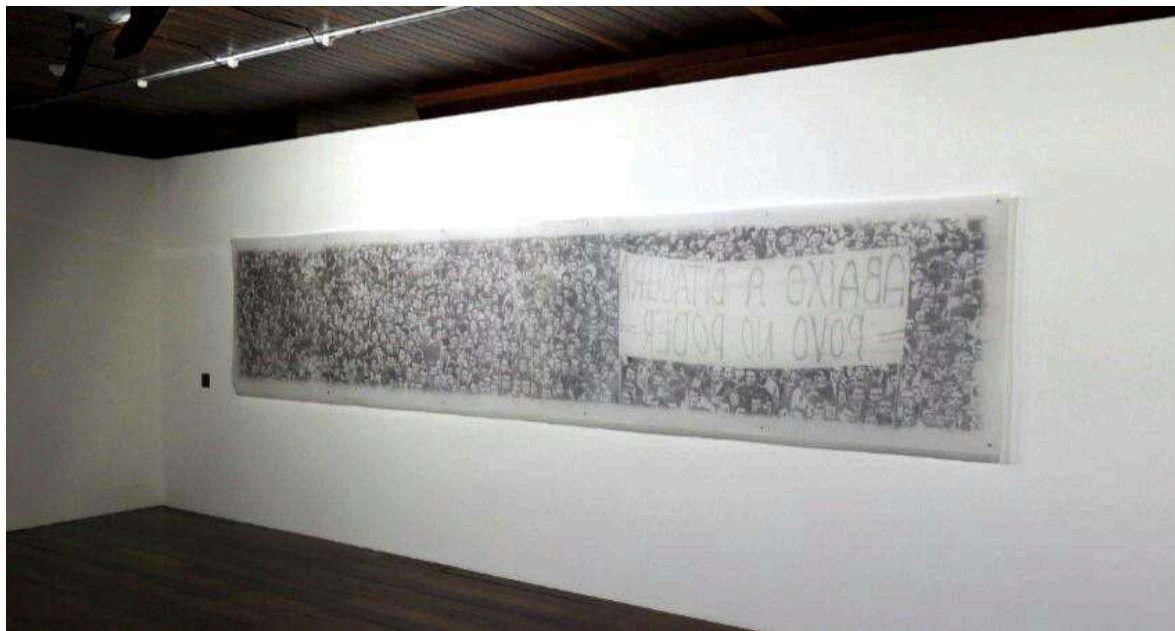
no título da obra de Jordi Tasso. Na América Latina o termo se identifica com as chamadas narrativas dissidentes sudacas, em ascensão nos circuitos artísticos em 2024. Percebo esse grupo epistemológico como o mais proeminente na América do Sul no momento, e não creio que as produções teóricas e artísticas a ele desacelerarão no futuro próximo.

3.3 A luta por liberdade

Falar de arte e liberdade na mesma sentença parece redundante. Mas ainda é preciso redundar. Ao decorrer de todo esse texto, a busca por liberdade esteve nas entrelinhas dos trabalhos citados, nas camadas subliminares, ou mesmo em primeiro plano, em discursos diretos e claros. Essa primeira década de CUBIC foi um período político difícil. Notamos as tensões se aproximando já em 2015, quando decidimos dar um título à segunda edição: Estado de Emergência. Era uma referência à emergência de Estado que nos rodeava. Na repressão ostensiva nas ruas de Curitiba, quando dezenas de viaturas da Polícia Militar tomam as ruas do Bairro São Francisco em um sábado à noite, portando rifles ameaçadoramente diante de jovens que estão ali simplesmente para celebrar a vida. A celebração da vida incomoda aqueles que dormem. A celebração à vida atormenta quem já decide morrer. E a arte assume mais uma vez o papel de lembrar as pessoas de que estar vivo é fazer barulho, dançar, abraçar a quem não se conhece. Não me estranha que o tema mais comum no Circuito Universitário da Bienal de Curitiba tenha sido a liberdade de expressão no espaço público. Como um dos criadores desse Circuito, isso é algo que me enche de orgulho e satisfação, pois eu também estive presente nas ruas do São Francisco enquanto jovem artista. Eu também tive rifles apontados em minha direção apenas por

celebrar a arte e a vida. A vontade da obliteração coletiva é um projeto político, e ela não é recente.

O título do trabalho de Diogo Dida (Belas Artes UNESPAR) no CUBIC 2 não poderia ser mais acertado. *Estudo para obliteração coletiva* (2015) é um desenho do artista inspirado na icônica foto de Evandro Teixeira, o Tyba, tirada durante a *Passeata dos 100 mil* (junho de 1968) no Rio de Janeiro, que mostra uma faixa com os dizeres “Abaixo a ditadura o povo no poder” em destaque sobre um mar de pessoas que atendeu à manifestação contra a Ditadura Militar brasileira, que havia começado o Golpe Militar em 1964. A obra de Duda reproduz elementos da foto de Tyba, num enquadramento diferente, em um estudo feito sob medida para a sala de exposições do Sesc Paço da Liberdade. A técnica do grafite sobre papel vegetal trouxe transparência ao desenho, que foi instalado ao contrário, com as costas para o público. A transparência nesse caso remete a uma tentativa de apagamento da memória, e é uma referência à constante repressão militar a que nós brasileiros somos expostos. Sim, ainda em 2015. Sim, ainda em 2024. A máscara institucional do fascismo ganha novas roupagens, mas a máquina continua a nos manipular, nos enquadrar e a perpetuar seu meticuloso estudo para uma obliteração dos fatos históricos que muitos decidiram negar.



Diogo Duda (Belas Artes UNESPAR). **Estudo para obliteração coletiva** (2015). Desenho de grafite sobre papel vegetal. 110 cm x 520 cm. Fonte: Portfólio do artista.

Esse projeto de esquecimento assume diferentes formatos. Uma tática recente é a disseminação de informações falsas, fake news, que vêm causando um estrago irreparável através do uso das redes sociais para gerar confusão e desinformação em massa em um discurso anti-científico recorrente e que se intensifica desde o Golpe de 2016. A documentação da coletiva do CUBIC 4 no MUSA mostra uma obra impressionante do artista Rafael Benaion (FAP UNESPAR) chamada *A República Brasileira: Capítulo X* (2019). Numa instalação multimídia feita com “Cerâmica, madeira, martelos, display, micro controlador, circuitos, cabos, caixas de som, motores e fake news”, Benaion alcançou na exposição aquilo que seu projeto descritivo almejava.

“Esta proposta é para uma instalação, no centro da sala, um display analógico que se conecta por fios com dez sementes de cerâmica. O movimento de corpos nos arredores das peças, captados por sensores, impulsiona alto falantes a reproduzirem em direção aos limites da instalação, uma gravação, com

um áudio do atual presidente do país divulgando dados falsos sobre a pesquisa científica brasileira. O display inicia marcando o número 379.105 (quantidade de artigos publicados de 2014 a 2018 por universidades públicas), a cada reprodução um dígito é subtraído, se o marcador chegar ao zero, o dispositivo destrava os martelos (que estão posicionados ao lado de cada peça) e as sementes são destruídas.” (Rafael Benaion, 2019. Projeto descritivo, CUBIC 4. Fonte: Portfólio do artista)



Rafael Benaion (FAP UNESPAR). **A República Brasileira: Capítulo X**, 2019. Instalação multimídia, dimensões variáveis. MUSA UFPR, CUBIC 4. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Essa obra tem um poder de síntese genial. Não apenas nas questões políticas, mas na resolução formal e técnica do trabalho. Existe um equilíbrio entre linguagens tradicionais como a cerâmica, que está ligada a uma longa linhagem do fazer manual na arte, e novas

tecnologias como sensores de presença, num sistema muito bem elaborado, onde todas as escolhas tem uma razão de ser bem resolvida. Além disso, ele cria uma tensão na narrativa, criada pela contagem nesse marcador, que pode levar a destruição da própria obra de arte, uma auto implosão gerada pelo mau uso da informação que sobrepõe o conhecimento. Touché. Aplausos e euforia. Rafael Benaion é fruto do Atelier de Escultura do Centro de Criatividade de Curitiba liderado por Elvo Benito Damo, e também passou pelo ateliê de pintura do Museu Alfredo Andersen, em complemento à sua formação em artes visuais na FAP UNESPAR. Ele teve outras obras expostas no CUBIC 4, no DEARTES e na Galeria Caixa Cultural.

Esses dois trabalhos foram escolhidos para o fechamento deste capítulo pelo seu poder de síntese e representação das questões que permearam esse circuito do começo ao fim. Eles carregam elementos centrais para o escopo da arte apresentada nessas quatro edições. Na inteligência da utilização das linguagens e meios tradicionais da arte para abordar as principais questões de seu tempo. Na utilização dos espaços e materiais disponíveis na masterização seus potenciais artísticos. Na crítica institucional acertada, que lhes garante a continuidade de seus trabalhos. Na legitimação conquistada pela qualidade do trabalho artístico.

Finalizo com a consciência de que um único texto não dará conta desse escopo. Ele é apenas uma introdução. Espero ter despertado a curiosidade e o interesse por esse projeto e por esses artistas que passaram por ele. A arte existe em lugares que não podem ser completamente apreendidos pela linguagem. Mas assim como na escavação ao redor das Estátuas Moai, agora será possível aos leitores e leitoras melhor contemplar a estatura, a escala e o vulto deste fenômeno

chamado CUBIC, que assim como as esculturas do povo Rapa Nui, foi erguido à muitas mãos, em uma ilha cercada de tubarões, e permanece em pé na paisagem, como o legado de um árduo trabalho coletivo pela possibilidade de se olhar ao longe.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Considerações Finais: Os Jogos de Montar

O objetivo da pesquisa foi fazer uma abordagem do CUBIC nas suas quatro primeiras edições a partir do estudo de seus arquivos. Essa abordagem foi feita a partir de um conjunto de métodos distintos e diferentes referenciais, caracterizando o aspecto *modular* da pesquisa. O objeto foi estudado a partir de três categorias, que deram origem aos capítulos, e foram incorporadas ao título da dissertação: história, teoria e crítica de arte. Em primeiro lugar, essa divisão foi feita em busca de uma estratégia de aproximar as várias dimensões do objeto, complexo, amplo e estratificado, simultaneamente.

Essa abordagem simultânea das três dimensões contribuiu para uma visão horizontal do objeto em maior amplitude desde o início. Isso significou iniciar estudos da história e do espaço do circuito ao mesmo tempo, em oposição a uma aproximação mais tradicional que abordaria esses aspectos isoladamente. Esse formato me pareceu bastante atual na forma como o conhecimento vem sendo veiculado e acessado na academia do Séc. 21. A fragmentação do conhecimento é um paradigma contemporâneo que se apresentou desde o início, na maneira como o arquivo digital, principal fonte de pesquisa, está organizado, como ele foi criado e alimentado por diferentes equipes em períodos diferentes e relativamente distantes, considerando a bienalidade do evento e a rotatividade dessas equipes.

Essa constituição do objeto, feito de descontinuidades em série, contribuiu para essa escolha da pesquisa modular e da apresentação do texto da dissertação também em módulos. Esse caráter tem uma certa qualidade enciclopédica, que pretende facilitar o acesso ao conteúdo da dissertação. Ele facilita o acesso rápido a uma informação específica dentro de um conjunto tão amplo de informações. Também

atende à multidisciplinaridade, que não apenas é uma tendência da academia na atualidade, como é uma das principais características do objeto. Uma dissertação construída em módulos atende com maior praticidade às diferentes áreas de interesse que compõem o CUBIC.

Existiu, porém, aprofundamento em cada um desses módulos em oposição a um conhecimento meramente enciclopédico. Cada um deles atendeu a alguns dos objetivos específicos da pesquisa, seja no Volume 1 composto pela parte de produção textual, ou no volume 2 na montagem da Mostra de Arquivo e nas entrevistas com as curadoras. O estabelecimento de uma análise histórico-crítica foi feito no primeiro capítulo, relacionando os fatos da criação do CUBIC com o contexto histórico e social no qual estiveram inseridos. Essa análise foi também transferida para as perguntas que foram feitas nas entrevistas. Dessa forma, as falas trazidas pelas quatro participantes oferecem também uma narrativa que contém em si uma análise crítica, considerando que cada entrevistada aborda o objeto a partir de seu ponto de vista e oferece uma leitura do mesmo. Essas entrevistas funcionaram como uma análise distanciada do objeto gerado pelo tempo, tendo em vista que a última edição estudada aconteceu já há cerca de cinco anos. As entrevistas operam como um elemento transversal que rompe com a modularidade, pois atravessam questões inerentes de todas as partes da dissertação.

Minha análise partiu dos preâmbulos do CUBIC, ou seja, eventos, exposições, criação de estruturas institucionais que interferem direta ou indiretamente para o seu surgimento. Isso está presente também na breve história da Bienal de Curitiba, e em como esse evento foi sendo moldado no decorrer do tempo, e de como essas narrativas se imbricam. Mesmo se tratando de um braço, uma península, uma extensão da Bienal, a identidade do CUBIC está ligada à identidade da

bienal. É preciso considerar o anacronismo dos acontecimentos, e compreendê-los como um todo, no exercício de juntar essas peças.

Juntar peças que foram lançadas em um tabuleiro é o principal gesto aqui proposto. Isso partiu de conceitos como montagem e desmontagem de Didi-Huberman, ao qual retorno em diferentes momentos da dissertação. São conceitos-chave também para compreender o aspecto modular do texto. Foi um objetivo que a dissertação possa ser desmontada e remontada pelo próprio leitor ou leitora, que ela possa ser desmembrada e reconectada, que as suas partes possam assumir formatos de artigos acadêmicos e circular separadamente, sempre remetendo-se ao tangram que representa o seu formato original, como num *jogo de montar*.

Os jogos de montar, como quebra-cabeças, blocos de construção e outros brinquedos modulares, são utilizados em contextos educacionais para desenvolver a inteligência espacial. Através do Capítulo 2 exemplifico que minha preocupação central enquanto pesquisador é o espaço. Propor que o conhecimento aqui apresentado seja apreendido como um jogo de montar é uma proposição a partir de uma habilidade espacial, que consiste em configurar, mas principalmente em *reconfigurar*.

Uma metáfora muito útil e potente me foi apresentada na Disciplina de Produção Textual no PPGAV pela professora Paula Ramos, onde apresentei um seminário sobre a desconstrução em Jacques Derrida em 2022. É uma passagem do seu livro *Mal de Arquivo*, onde ele relata uma memória de sua infância no Marrocos. Certa vez, quando ainda menino, Derrida observava um construtor a instalar azulejos em uma parede. Esses azulejos marroquinos, com desenhos que seguem um padrão de conexão para gerar uma composição coesa na obra final. Em uma ligeira falta de atenção, o

construtor colocou um único azulejo na posição invertida. Aquela única peça invertida gerou uma reconfiguração do todo aos olhos do menino, uma pulsão visual que não permitia a acomodação do olhar em um padrão estabelecido. O padrão continuava a existir, mas aquele único ponto de mutação repercutia no conjunto final. Derrida baseou sua teoria da desconstrução nessa memória, como ele conta.

Essa imagem permaneceu comigo. Identifico-me com essa forma de pensar. Observar uma montagem equilibrada oferece uma leitura possível de um objeto. Quando uma peça dessa montagem muda de lugar, é deslocada ou invertida, surgem outras leituras possíveis do mesmo objeto. Essa qualidade de tangram me pareceu útil para a compreensão do CUBIC, pois permite uma dinâmica da compreensão que dialoga com as afirmações sobre o dinamismo e a transitoriedade do espaço. Da mesma forma, o espaço da dissertação também é relacional e mutável.

Minha vontade a certo ponto da pesquisa foi de apresentar o CUBIC fora de ordem, sem reproduzir o formato e a cronologia das edições. Implodir essa divisão e apresentar o objeto como um todo, novas relações possíveis, intercruzamentos, hibridações, um gesto radical de reconfiguração. Mas foi aí que o pensamento modular tomou corpo. Essa divisão é parte fundamental de como o CUBIC foi sendo constituído, e o rompimento com essa estrutura, que foi rico enquanto metodologia analítica, extrairia do objeto uma camada importante de sua história. O CUBIC é um objeto modular, na maneira como estabelece o recorte temporal. Em vez de assumir isso como um problema, decidi me comprometer com esse traço e usar isso a favor da pesquisa, fazendo disso um dos paradigmas espaciais que foram abordados.

Por sua vez, os arquivos do CUBIC, dos quais me tornei íntimo nesse período, contam a história de uma construção coletiva. Ele surgiu de uma proposta individual de Stephanie Dahn Batista ao diretor da Bienal, a partir de suas experiências como professora do curso de artes visuais e com a cena artística curitibana a partir de 2006 até o lançamento do primeiro edital. Mas a proposta foi coletivizada, dividida com múltiplos autores e autoras. Cada equipe teve sua importância na construção dessa história, cada um dos(as) curadores(as) que passaram pelo Circuito também contribuíram para a criação da narrativa histórica desse evento, assim como tantos agentes em múltiplas funções.

O CUBIC possuiu uma continuidade da sua proposta inicial na sequência das edições. Existiu uma integridade dessa proposta e sua conformação, no formato de seleção a partir de editais e na participação de um comitê de seleção para a escolha final dos trabalhos que dilui a função tradicional do(a) curador(a). A mudança constante das pessoas envolvidas, seja na curadoria que elaborou esses editais e nos membros desses comitês, trouxe alterações significativas de uma edição para a outra. O resultado dessa dinâmica impediu que o mesmo método de seleção fosse aplicado em cada processo seletivo, havendo variações. A não existência de uma súmula de procedimentos, critérios seletivos, garantiu essa mutabilidade. Por um lado, ela tem um impacto positivo, pois garante uma mudança de foco, tanto nos referenciais artísticos que delimitaram as escolhas em cada edição, tendo em vista a grande diversidade de curadores e membros de comitê, quanto no acesso em rede aos artistas.

Esse é um aspecto institucional, que foi citado por Iuska Wolski em sua entrevista. A presença de representantes desta ou daquela instituição garantiu uma defesa da participação de artistas desta ou

daquela instituição. Isso traz diversidade ao conjunto final de artistas. A diversificação dos professores membros desse comitê é algo relevante. A inclusão de um(a) representante da UFRGS e da UFSC nesse comitê, com a devida remuneração, pode trazer bons resultados. Nota-se que a quantidade de artistas da UFPR que participaram no Circuito é bem maior do que em outras universidades. Isso se deveu primeiro ao tamanho da universidade, que possui um número muito maior de alunos que as demais na cidade e região. Essa grande rede da UFPR facilitou a divulgação interna do evento, promovendo uma dinâmica dentro dos diferentes cursos da própria universidade.

A UNESPAR, dividida em dois cursos e dois campi, a FAP E a EMBAP, é a segunda maior representação. Algo que chamou a atenção ao analisar as participações de artistas dessas instituições foi a melhoria na qualidade dos trabalhos apresentados por alunos(as) da FAP. Com uma participação constante nas quatro edições, as representações dessa universidade foram ganhando mais e mais destaque no decorrer do percurso. Isso mostra não apenas o desenvolvimento do curso de artes visuais daquela universidade, mas também que o engajamento ao CUBIC foi crescente. O fato de não ter uma sala de exposições não deve impedir próximas edições de investir no planejamento de uma exposição dentro do campus dessa universidade, como uma resposta a esse engajamento de seus alunos e alunas no CUBIC. Seja em um formato de mostra que se adéque às condições existentes, ou na utilização de espaços externos como na primeira edição, acredito na ampliação da relação com essa universidade em específico, ao observar os resultados apresentados nos arquivos.

Outra universidade participante com uma representação significativa, tendo em vista as condições geográficas, foi a UFRGS. Das

universidades de fora de Curitiba, a UFRGS teve a maior representação, com alguns destaques na qualidade dos trabalhos apresentados. Sendo a UFRGS uma universidade tão grande e diversa quanto a UFPR, um plano de divulgação mais bem elaborado, que abrangesse também espaços da UFRGS que não o Instituto de Artes, poderia aproximar artistas de outras áreas, como ocorreu na UFPR. Esses artistas de outras áreas de conhecimento tiveram uma participação fundamental no Circuito. Suas formas de abordar a arte trouxeram diversidade metodológica, e a interdisciplinaridade de suas obras contribuiu para ampliar o escopo da arte apresentada no Circuito. Coletivos como o Intenta 16, que reuniu artistas da música e das artes visuais, participações de artistas do design, da arquitetura, da comunicação social, das letras e da engenharia. Isso ajuda no crescimento do campo das artes como um todo, pois revela a relação que a arte possui com todas as áreas do conhecimento. A arte não pertence a uma área ou campo específico, isolado. Ela permeia e é permeada, a multidisciplinaridade contribuiu para sua ampliação e aperfeiçoamento.

Isso foi positivo também para os artistas das artes visuais, pois abriu as possibilidades de colaboração com outras áreas do conhecimento. Essa é uma prática de diversidade que fortaleceu o CUBIC como um todo, e que pode ser aperfeiçoada em próximas edições, com planos de divulgação ampliados e apresentados com maior clareza como sendo direcionados à comunidade universitária em geral, não apenas aos cursos relacionados às artes. Dos cursos das áreas de tecnologia e comunicação, por exemplo, surgiram artistas com poéticas únicas no contexto das edições. Diversas áreas do conhecimento podem oferecer perspectivas edificantes para a arte do Séc. 21, e o CUBIC pode ser uma plataforma ainda mais horizontal e

abrangente e com isso contribuir para a diversidade da arte emergente.

O estudo de espaço ao qual me dediquei mostrou resultados interessantes. Esse formato, que reúne um conjunto de salas expositivas simultaneamente em diferentes pontos da cidade, garantiu uma característica inovadora para o CUBIC, pois rompe barreiras entre o lugar da arte e o lugar da vida; contribui para a dessacralização do espaço, como apontado por Michel Foucault; auxilia na compreensão da arte como parte do contexto social, como parte do cotidiano da cidade e dos artistas como membros dessa sociedade; também gera um processo de implosão da aura do artista e da arte como um talento inato em oposição a um processo de aprendizado e aplicação de conhecimento. Aproxima o Circuito de vetores da arte contemporânea que afirma o artista como um trabalhador, e portanto contribuem na luta por melhores condições de trabalho e remuneração, de direitos trabalhistas e da consolidação da profissão, para além da arte como um campo de pessoas talentosas e privilegiadas, como em um sistema de castas. A visibilidade das exposições na sua distribuição pela urbe é maior. O tamanho é maior. Esses fatores fazem diferença na avaliação da efetividade de uma exposição de arte, e o CUBIC se beneficiou disso para seu rápido crescimento e estabelecimento na cena cultural da cidade e da região.

Esse formato das regiões funcionais do CUBIC, apresentado no segundo capítulo, pode ser replicado utilizando-se redes de universidades em triangulação. A proposta de formato não precisa estar vinculada a uma Bienal, podendo gerar conexões em cidades de menor porte que não possuem uma dinâmica de exposições de arte contemporânea. A utilização de espaços ociosos em universidades públicas para a realização de exposições nesse formato pode acionar

lacunas institucionais, como afirmo em um artigo de percurso da pesquisa apresentado no Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais - SPMVAV UFPEL em 2022. Com uma estrutura pré-existente, a produção desses eventos se torna menos onerosa, e pode atender à demanda de criação de espaços para a exibição de trabalhos artísticos onde faltam museus e galerias de arte. Acredito nesse modelo como útil para o contexto da América do Sul meridional, especialmente no Brasil, em cidades como Londrina, Foz do Iguaçu, Asunción (PAR), Chapecó, Santa Maria, Pelotas e Rio Grande, por exemplo, que possuem uma estrutura universitária bem desenvolvida e cenas artísticas em desenvolvimento.

A mimese com o formato dos Rundgang alemães funciona enquanto configuração espacial, como abertura da universidade para a comunidade ampla. A relação institucional com a Bienal de Curitiba, com o que ela representa para o público que visita as exposições, é fundamental para a validação dos trabalhos artísticos que são apresentados. Por se tratarem de artistas em início de carreira em sua maioria, essa validação é importante. Ela contribui para o fortalecimento dos portfólios desses artistas e para a continuidade de suas carreiras. Numa observação retrospectiva das redes sociais de alguns artistas, sobre como suas participações foram divulgadas, foi recorrente a citação de suas exposições na Bienal Internacional de Curitiba. O termo *circuito universitário* às vezes foi omitido por esses artistas. Por mais que esse discurso seja parcializado, ele afirma que o vínculo com essa Bienal é relevante para os artistas, como forma de validação de campo.

As críticas existentes à Bienal de Curitiba e à sua história ficam evidentes no decorrer da pesquisa. Isso foi percebido nas falas das entrevistadas. O questionamento com relação ao vínculo institucional

surgiu como uma problemática. Poderia o CUBIC existir desconectado da Bienal de Curitiba? Sim, ele poderia. Mas isso a) exige uma reconfiguração de formato que pode descaracterizar o que já foi criado até o momento; b) exige um plano sólido de financiamento para a produção dos eventos e para a remuneração das equipes, assim como dos artistas participantes; c) exige a criação de uma equipe de trabalho interdisciplinar por um período de tempo mais abrangente; d) pede a criação de um site na internet e de uma identidade digital continuada, e portanto, financiada nos períodos entre as edições; e) precisa de um espaço físico de trabalho destinado à produção dos eventos; f) exige um sólido plano de conexão com redes institucionais de diferentes ordens, nos sistemas da arte e da educação superior, no Brasil e fora dele e g) exige uma consolidação institucional do Circuito como uma entidade independente.

Após finalizar esse estudo, não acredito que se desvincular da Bienal de Curitiba seja a melhor saída para sua continuidade. O formato das bienais vêm sendo questionado como um todo. Mas a transformação de um projeto político pode ser feita de dentro de uma instituição com maior habilidade e facilidade do que de fora. Existe uma inteligência estratégica em elaborar planos de ação institucional que podem ser muito efetivos. Esse ponto de vista me parece mais apropriado e pragmático, e portanto mais coerente com a atualidade das políticas públicas. Acredito que sim, o CUBIC precisa de um plano de financiamento urgente, e que ele não deve ser realizado sem o investimento necessário. O CUBIC já cresceu o que podia crescer sem financiamento. Será preciso um engajamento nessa questão, mas isso pode ser debatido e reivindicado diante da Bienal de Curitiba, que tem os meios para a participação em editais de fomento. Desvincular-se está mais próximo de criar outro projeto do que continuar o CUBIC.

Mas todo o trabalho que foi depositado na criação de quatro edições precisa ser levado em consideração. Discordo que o CUBIC perca legitimidade em estar vinculado à Bienal. Talvez diante de alguns setores ou grupos de pessoas, que atendem a interesses próprios e específicos. Mas ampliando o foco e percebendo a importância do Circuito em termos regionais, ele funciona vinculado à Bienal, e inclusive, como foi apresentado no Capítulo 1, contribui para a horizontalização e o arraigamento do evento como um todo, que também se beneficia da relação com o CUBIC.

Trazer investimentos poderia aliviar o volume de trabalho atribuído às equipes que não foi bem distribuído nas quatro edições. A não existência de cargos importantes, como uma equipe de montagem, um setor de documentação, um time de produção completo, um profissional responsável exclusivamente pela comunicação do Circuito. Isso contribuiu para um certo esgotamento físico que foi relatado nas entrevistas, que diz respeito à execução de tarefas que não cabem à curadoria, pelos(as) curadores(as), que acabaram resolvendo como podiam, ou se retirando e sobrecarregando ainda mais quem permaneceu. Existe um componente humano marcante na história do CUBIC, que é o envolvimento pessoal de alguns de nós com o DEARTES, e uma vontade de fortalecer esse espaço. Mas essa vontade, esse engajamento, não deve substituir o investimento devido por parte da instituição mantenedora, que é sim responsável pelo financiamento total do CUBIC.

Outro ponto importante é a criação de um site na internet e a manutenção deste durante os períodos entre as edições. Isso tem um custo, mas é necessário. Esse seria um passo significativo em direção à institucionalização e autonomia do Circuito. Além disso, poderia se

tornar um depositário para o arquivo digital, que no momento vive uma situação precária e está ameaçado de perder-se. Isso porque o arquivo existe e não existe ao mesmo tempo, pois ainda não foi institucionalizado corretamente. Esse conjunto é valioso, mas corre o risco de perder sua validade ou de ter o acesso limitado. Um problema sério é a questão dos direitos autorais do material de arquivo. A quem pertence esse arquivo? Quem pode fazer uso desse material? Com quais fins ele será utilizado no futuro? Não existe acesso público porque não existe uma estrutura acessível, não há um responsável. O *fair use* garante o uso do material para fins educacionais e de pesquisa, mas na aplicação de projetos de financiamento em diferentes instâncias esse material corre o risco de ser vetado, não existindo sequer uma cláusula no edital ou um procedimento padrão de concessão de uso das imagens dos trabalhos dos artistas para além dos fins de divulgação. Isso limita as possibilidades de ampliação do Circuito, pois dificulta sua movimentação jurídica no sistema econômico e das políticas públicas. Faz parte da criação de um arquivo a elaboração dessa estrutura jurídica, e isso só será feito a partir da profissionalização de uma equipe continuada de gestão do evento.

Existe um grande potencial ainda a ser explorado no CUBIC que é a sua penetração em países vizinhos da América do Sul. Isso foi iniciado, e é uma estratégia proposta pela direção da Bienal de Curitiba que pode ser aperfeiçoada. A continuidade do CUBIC pede um plano de ação que englobe a divulgação dos editais em universidades de outros países, a criação de conexões a partir da rede das universidades. E o financiamento mínimo que dê suporte à participação de artistas desses países. No caso da criação de um site na internet, com as adaptações necessárias, essa rede sul-americana

seria facilitada, permitindo a criação de fóruns online para aproximar artistas, críticos, curadores e professores não apenas durante as exposições, mas de forma continuada.

A criação de um programa de residências já foi indicada pelos(as) curadores(as) como uma forte opção de continuidade. Mas isso exige financiamento para transporte, estadia, alimentação, local de trabalho, materiais, produção de obras. Tudo isso precisa ser orçado para compor o escopo de próximas edições e garantir que ótimas iniciativas como as *Imersões* possam se tornar residências consolidadas e assim ter resultados mais efetivos na formação de novos artistas e produção de obras de arte.

Os *Grupos de Trabalho* também têm um potencial significativo de crescimento e produção de conhecimento. Acredito que esses Gts podem ser institucionalizados através de uma relação com o CNPQ ou a CAPES, o que abriria uma série de possibilidades de pesquisa e também de financiamento, e poderia garantir o aspecto de formação continuada para que os(as) pesquisadores interessados em história, teoria e crítica de arte tenham também um espaço apropriado dentro do Circuito. Isso poderia levar a uma ampliação que permita publicações, por exemplo, o que se conecta com a criação de uma estratégia de arquivo e de memória. Também seria uma oportunidade de estreitar relações com programas de pós-graduação e dar novas perspectivas para os egressos do CUBIC também no âmbito acadêmico. Todo esse procedimento traria consistência para o conhecimento produzido nesses Gts.

Ainda no tópico de publicações, o CUBIC precisa da produção de um catálogo próprio, além da veiculação no catálogo geral da Bienal, que deve ser mantida. O tamanho das mostras do CUBIC, o grande número de artistas e obras e a melhoria evidente na qualidade dos

trabalhos apresentados no decorrer das edições pede uma medida quanto a existência desse catálogo, mesmo que apenas digital. Seria uma contrapartida de grande impacto para os artistas e curadores participantes e também para as equipes de gestão. E esse catálogo deve ser disponibilizado gratuitamente às bibliotecas das instituições participantes.

As premiações que ocorreram apenas na segunda e na terceira edição devem ser continuadas, e finalizadas apropriadamente. A ideia de garantir uma residência fora do país, ou em instituições relevantes para o campo em outras regiões do país é excelente. Mas necessita de uma atenção para sua efetividade, e suporte financeiro adequado. Os prêmios são uma estratégia de validação comum dos sistemas da arte, e num momento inicial de carreira contribuem para a propulsão dos(as) artistas premiados(as). Essas premiações precisam também de uma certificação adequada. O cuidado com a emissão dos certificados gerais de participação também deve ser mantido.

Após observar as dinâmicas das quatro primeiras edições, acredito que a situação da curadoria precisa de alguns ajustes. A presença de Dahn Batista em todas as edições foi o elemento unificador da proposta curatorial. Porém, o Circuito se desenvolveu a ponto de possuir um escopo próprio, que necessita de uma elaboração que garanta a continuidade, seguindo as diretrizes construídas coletivamente no processo histórico e que não esteja limitada a presença de uma única pessoa, e ao mesmo tempo evite a deturpação do circuito por gestões alienadas a esse processo, que poderiam reformulá-lo em prol de estratégias mercadológicas esvaziadas que não correspondem ao cerne formativo, horizontal, multidisciplinar e engajado que caracteriza o CUBIC. A força da *marca* do CUBIC hoje ganhou identidade própria, e deve ser entendida como tal,

considerando que ele possa ter uma vida útil mais longa do que se pode prever no momento, um plano político-curatorial precisa ser esboçado e transmitido de uma gestão próxima. É uma proposta de encaminhamento. Definir essa proposta não faz parte do escopo desta pesquisa, mas deixo a sugestão para o desenvolvimento de próximas pesquisas sobre o Circuito.

Durante esses dois anos de pesquisa pude desenvolver algumas estratégias que havia planejado, em detrimento de outras. É possível apontar falhas, como um levantamento detalhado de dados de visitação das exposições; uma abordagem mais aprofundada do núcleo de mediação e arte-educação do CUBIC, que possui um arcabouço rico a ser estudado. Também uma apresentação mais adequada dos dados do arquivo poderia ter sido apresentada. Mas creio que essas lacunas deixam espaço para novas abordagens. Tendo em vista a quantidade de pessoas que esteve envolvida nesse circuito, creio que novas pesquisas sobre o CUBIC ainda estão por vir, e poderão dar continuidade a esse estudo que iniciei e aqui apresento, que está longe de ser esgotado, havendo ainda uma gama de temas a ser explorada.

No decorrer da sua primeira década o Circuito garantiu um espaço para que jovens artistas mostrarem seus trabalhos livres de censura, abordando as questões políticas de seu tempo, respeitando suas poéticas e posturas, subjetivas e coletivas. O Circuito apresenta em seu núcleo um conhecimento de matriz libertária, engajamento político e crítica institucional que foi amplamente expressado pelas obras e atividades apresentadas nas quatro edições. As curadorias se mostraram abertas à diversidade e às pautas humanitárias que se mostram relevantes para a arte do Séc. 21. As propostas curatoriais buscaram atender às reivindicações da comunidade artística e

acadêmica da cidade e da região, mostrando uma boa relação com a malha institucional que abriga o CUBIC, e permeando essa malha de forma gradativa, indo de uma exposição que ocupou apenas salas de exposição universitárias a estar presente na pauta de museus públicos importantes para a cena cultural da cidade.

O CUBIC cumpriu seus objetivos na sua primeira década de existência. Proporcionou o surgimento de um novo formato e de novos espaços expositivos para a arte contemporânea mais recente, produzida ainda nos estágios iniciais das trajetórias desses artistas. Ele funciona como um programa formativo pontual, uma experiência com o mercado de trabalho, ainda que não remunerada, mas de valor simbólico notável. Ele garantiu também oportunidade para que jovens curadores(as) experimentassem a relação com o ambiente de uma bienal de arte contemporânea, que não é um lugar de fácil acesso nessa profissão, e que poderá servir como suporte para as práticas futuras de curadorias em eventos de grande porte. O CUBIC também aproximou as comunidades dos diferentes cursos de artes na cidade de Curitiba e possibilitou parcerias entre esses jovens artistas, diminuindo distâncias, o que é muito valoroso e acredito que ainda terá um efeito a longo prazo.

Superar as precariedades materiais, espaciais, institucionais. Esse foi o papel desse Circuito entre 2013 e 2019. Acredito no seu potencial de continuidade, com os devidos ajustes que aqui aponte, mas com a certeza de que ainda existe muito espaço para crescimento, expansão e conexões. É preciso que tanto a Bienal de Curitiba quanto as coordenações dos cursos de artes visuais da cidade enxerguem a contribuição feita pelo Circuito até agora, e como ele ainda pode ser utilizado, de inúmeras formas, em prol da arte brasileira. Digo arte brasileira porque vejo nesse circuito o fôlego

necessário para ganhar mais espaço no Brasil e na América Latina. E com toda certeza, de maneira mais direta, aumentar sua eficácia na integração da arte produzida na região sul do Brasil e no eixo Mercosul. Tudo o que foi feito com tão pouco investimento, pode ser multiplicado, fortalecido, melhorado, caso as situações de financiamento sejam resolvidas.

Aqui termino minha contribuição ao CUBIC, iniciada em 2013. Ao todo foram cinco anos dedicados à criação, implementação, desenvolvimento e análise desse objeto. Três anos como curador, dois como pesquisador. Com um intervalo imenso entre essas coisas. Foi muito tempo de dedicação, e inúmeros aprendizados valiosos nesse caminho. Mas algo que carregarei comigo é que existe muito mais nas frestas e nas lacunas das coisas do que se pode antecipar. As lacunas são valiosas para o surgimento de algo novo. É nas frestas do sistema que se encontra uma saída. Nenhuma parede é tão sólida que não se possa atravessar. Não haverá revolução sem rompimento, pois o ato de romper revela fissuras necessárias para a permeabilidade do ser. Isso é o que chamo de *existência de fronteira*. Aquilo que não está aqui nem lá, está em lugar nenhum e também está em todo lugar. O CUBIC surgiu da fronteira das coisas, da conexão entre as pessoas e do assumir a arte como um eterno e instigante jogo de montar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- ALBERTI, Verena; FERREIRA, Marieta de Moraes; FERNANDES, Tania Maria (orgs.). **História Oral: desafios para o século XXI**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000. Disponível em <https://static.scielo.org/scielobooks/2k2mb/pdf/ferreira-9788575412879.pdf> Acesso em (08/07/2024).
- ALMEIDA, Filipa. **Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista**, Fórum Sociológico [Online], 19 | 2009. Disponível em <http://journals.openedition.org/sociologico/203>. DOI: <https://doi.org/10.4000/sociologico.203> Acesso em (08/07/2024).
- ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: um história concisa / Michel Archer**; tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 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.
- BATISTA, Stephanie Dahn. **Documentação e memória das quatro edições do CUBIC (Circuito Universitário da Bienal de Curitiba) [recurso eletrônico]** / Isadora Mattioli, Stephanie Dahn Batista; tradução (inglês e espanhol) Fernanda Maldonado. – dados eletrônicos. – [Curitiba : As Autoras, 2022].
- BEIGUELMAN, Giselle. **Inteligência artificial e as novas políticas da imagem**. In: Zum Revista de Fotografia, Publicado em: 5 de abril de 2023, Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/inteligencia-artificial-e-as-novas-politicas-das-imagens/> Acesso em 15/03/2024.

- BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor. Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política.** - São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro.** São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BIERNATSKI, Aline Luize. **As fronteiras da Bienal de Curitiba: exposição, instituição e diplomacia cultural (2019-2020).** Aline Luize Biernaski. – Curitiba, 2021.
- BISHOP, Claire. **Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?** Köln: Walther König, 2014.
- BRITO, Ludmilla. **Paulo Bruscky e a Arte Postal: na contramão dos circuitos oficiais.** In. IX Encontro de História da Arte - Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte – EHA UNICAMP ATAS ONLINE (2013). Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atasIXeha.html> Acesso em (08/07/2024).
- BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio: Hoje a Arte é este Comunicado.** In. FERREIRA, Glória. Org. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p.163.
- BRASIL. (2020) Secretaria Especial de Cultura. **Entenda o plano.** Brasília, DF: SEC, 2020a. Disponível em: <http://pnc.cultura.gov.br/entenda-o-plano/> Acesso em 27 de Janeiro de 2024.
- BOREA., Giuliana. (2016). **Fuelling museums and art fairs in Peru's capital: the work of the market and multi-scale assemblages,** World Art, 6:2, 315-337. Disponível em https://www.academia.edu/37813444/Fuelling_Museums_and_Art_Fairs_in_Peru_s_Capital_The_work_of_the_Market_and_Multi_scale_Assemblages Acesso em (28/07/2024).
- BORGES DE MENEZES, Ramiro Deliú. **A desconstrução em Jacques Derrida: o que é e o que não é pela estratégia.** In *Revista Universitas Philosophica*, Univ. philos. vol.30 no.60, pg. 177-189. Bogotá, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **The market of symbolic goods: the rules of art.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- BOURDIEU, Pierre. **The historical genesis of a pure aesthetic.** In: Symbolic power. 3rd edition. pp. 281 – 298. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Uma escrita sistêmica da arte contemporânea.** Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Pelotas, RS, UFPEL/CBHA, 2020.
- BULHÕES, Maria Amélia. **O sistema da arte mais além de sua simples prática.** In: *As novas regras do jogo: sistema da arte no Brasil.* Porto Alegre : Zouk, 2014, p. 144.
- BULHÕES, Maria Amélia. **Arte como valor e a atuação das instituições museológicas.** In: Porto Arte. Porto Alegre, v. 11, n. 20, p. 39-49, mai, 2000.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão de identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução / Anne Cauquelin.** Tradução: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) **História das exposições: casos exemplares.** São Paulo: Educ, 2016.
- DANOWSKI, Deborah. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins / Deborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro.** - Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014, pag. 176.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão Freudiana / Jacques Derrida;** tradução, Claudia de Moraes Rego. - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204 – 219, Nov. 2012.

_____. **Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura.** Belo Horizonte_ C_arte, 2009.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

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.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, As heterotopias/ Le corps utopique, Les hétérotopies.** Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Arqueologia da saber.** Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves – 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FETTER, Bruna Wulff. **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.

FETTER, Bruna Wulff. **Sistema(s) da arte: em quais ficções decidimos crer?** in: *Arte Contexto* Reflexão em Arte. ISSN 2318-5538. V. 4, no 10, set, 2016.

FREITAS, Artur. **A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60.** In: *Revista de História Regional* 8(2): 87-124, Inverno 2003, pg. 87-124.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes Plásticas: participação e distinção anos 60-70.** 01/11/1990 295 f. Doutorado em HISTÓRIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo.

GOES, D. **Contemporary Iconoclasm: Anti-Racism Between the Decolonisation of Art and the (Re)Sacralisation of Public Space,** *Comunicação e sociedade*, 41 | 2022, 105-129. Disponível em <https://journals.openedition.org/cs/6867#quotation> Acesso em (08/07/2024).

- GRAW, Isabelle. **On the relative heteronomy of art, the art world, and art criticism**. In: LIND, M.; VELTHIUS, O. (org). *Contemporary Art and Its Commercial Markets : A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Sternberg Press, Tensta Konsthall, 2012, pp. 183-207.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismos**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HEINICH, Nathalie. **A arte em regime da singularidade: Algumas características sociológicas da arte contemporânea** In: *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França* [online]. Marseille: OpenEdition Press, 2016 (generated 18 mars 2024). Disponível em <http://books.openedition.org/oep/1466>. ISBN: 978-2-8218-5589-2. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.oep.1466>. Acesso em (08/07/2024).
- JACQUES, Paola Berenstein. **A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica** - 4ªEd. – Casa da Palavra: Rio de Janeiro, 2011.
- KOLBE, Kristina J, Olav Velthuis, Johannes Aengenheyster, Andrea Friedmann Rozenbaum, Mingxue Zhang. 'The global rise of private art museums a literature review'. In: *Poetics*, Volume 95, 2022, ISSN 0304-422X. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2022.101712> (Acesso em 08/07/2024).
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto: Puc-Rio, 2014.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Niterói: Companhia das Letras, 2019.
- LAFUENTE, Pablo. **A história das “histórias das exposições”**. In.: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Matins de (org.) *História das exposições: casos exemplares*. São Paulo: Educ, 2016, pp.13-37.
- LIMULJA, Hanna Cibele Lins Rocha. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami (Pya ú - Toototopi)** / Hanna Cibele Lins Rocha Limulja; orientador, José Antonio Kelly, 2019. 153 p.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOUZADA, Heloisa Olivi. **O museu como laboratório: Análise da exposição VI Jovem Arte Contemporânea**. In Open Edition Journals, 2016. Disponível em <https://doi.org/10.4000/midas.1130>. Acesso em (08/07/2024).

LUZ, Angelo. **Circuito Universitário da Bienal de Curitiba: arqueologia de uma rede de resistência para a arte atual**. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. Atas do XVI Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022. Disponível em <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4985/4638> Acesso em (08/07/2024).

LUZ, Angelo. **Acionamento lacunar de uma rede de arte: um estudo de caso do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC)**. In: Anais do XI Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais da UFPel: territórios do imaginário : dimensões e distensões utópicas. Pelotas : Centro de Artes/UFPel, 2022. Disponível em <https://wp.ufpel.edu.br/spmav/anais/> Acesso em (08/07/2024).

MASSALI, Fábio. Confronto entre professores e policiais no Paraná deixa mais de 100 feridos. **Agência Brasil de Notícias**. Brasília, 29 de abril de 2015. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2015-04/confronto-entre-professor-es-e-policiais-no-parana-deixou-mais-de-100-feridos> Acesso em (08/07/2024).

MASSEY, Doreen B.. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade** / Doreen B. Massey. Tradução de Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Loyola, 2002.

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.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru: Mireveja, 2022.

PAIVA, Alessandra Simões. **A hora e a vez do decolonialismo na arte brasileira**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 1–17, 2021. Disponível em: <https://econtents>

QUIJANO, Aníbal. **Coloniality of power, Eurocentrism and Latin America**. Nepantla: Views from South 1(3): 533–80, 2000.

REINALDIM, Ivair J. **Historiografia da arte no Brasil: narrativas para outra prática**. Em: Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo 2021 [2020]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2020/anais/pdf/Ivair%20Reinaldim.pdf> Acesso em (09/07/2024).

RIVERA-CUSICANQUI, Silvia. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RUBIM, Antonio Albino C. (2023) Cultural policies in South America in the 21st century. In: *Revista Espirales*, Foz do Iguaçu, UNILA, ISSN2594-9721 (eletronic), v.7, n.2, 2023, p.10-2610. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/espirales/article/view/4267> Acesso em (08/07/2024).

SHINER, Larry. **La invención del arte - Una historia cultural**. Paidós Estética 36: Barcelona, Buenos Aires, México. 2010. 476 p. 21-56.

SOMMER, Michele Farias. **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.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

VALLE, Arthur. (2024). **DOS História Digital da Arte: Um Panorama das Investigações Recentes**. *Imagem: Revista De História Da Arte*, 3(2), 120–153. Disponível em:

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/16223> Acesso em 15/03/2024.

WAH, Ho See. (2021) **How Can Art Biennials Continue to be Relevant?** In: Art & Market. Disponível em <https://artandmarket.net/analysis/2021/5/17/how-can-art-biennials-continue-to-be-relevant> Acesso em 02/05/2024.

YUN, Kusak. (2018). **The role of exoticism in international contemporary art in the era of globalization – an empirical study of international art magazines from 1971 to 2010.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 362-388, abr. 2018.

ZAGO, Renata. **História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006- 2016).** Arte Além da Arte, [s. l.], 30 nov. 2020. Disponível em: Acesso em (30/11/2022).



Angelo Luz' website

OS ARQUIVOS DO

CUBIC

VOLUME 02

**HTC DO CIRCUITO
UNIVERSITÁRIO
DA BIENAL DE
CURITIBA
(2013-2019)**

**MOSTRA DE
ARQUIVO E
ENTREVISTAS**

ANGELO LUZ

**IA
PPGAV
UFRGS**



Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
instituto de artes

OS ARQUIVOS DO CUBIC

**História, teoria e crítica do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba
(2013-2019)**

Volume 02:

Documentação e Entrevistas com a curadoria

Angelo Rafael da Luz

Porto Alegre, RS
2024

Imagens das capas e identidade visual: Angelo Luz, *Série Cúbicos* (2024). AI-generated photography.

CIP - Catalogação na Publicação

LUZ, ANGELO R. da

Os arquivos do CUBIC: História, teoria e crítica do
Circuito Universitário da Bienal de Curitiba
(2013-2019) Vol. 1 & 2 / ANGELO R. da LUZ. -- 2024.
295 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2024.

1. CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de
Curitiba. 2. História da Arte Contemporânea no Brasil.
3. Sistemas da arte contemporânea. 4. Formação de
artistas universitários. 5. Arquivamento digital de
exposições. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientadora:

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern
(PPGAV / UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Reinaldim
(PPGAV / UFRJ)

Prof. Dra. Stephanie Dahn Batista
(Departamento de Artes UFPR)

Prof. Dra. Bruna W. Fetter
(PPGAV / UFRGS)

Dissertação realizada com o apoio do Programa de Excelência da CAPES (PROEX) pelo período de 14 meses.

Porto Alegre, RS
2024

DISCLAIMER SOBRE USO DE IMAGENS

As imagens contidas nesta pesquisa são utilizadas exclusivamente para fins educacionais, de pesquisa e disponibilização do conhecimento. Todos os direitos autorais e de propriedade intelectual pertencem aos seus respectivos titulares. Elas fazem parte do arquivo digital do CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, que é mantido em plataforma gratuita pelos(as) curadores(as) das edições, sem remuneração alguma, e não por representantes da Bienal de Curitiba ou qualquer um de seus patrocinadores. As imagens que foram incorporadas a essa pesquisa tem fins históricos e de memória do Circuito, possuindo vários autores que foram citados. Em caso de não citação, é porque o autor não consta dos altos do arquivo. Todos os trabalhos de arte mostrados tiveram sua autoria cuidadosamente registrada em legendas que os acompanham.

Esta pesquisa foi financiada parcialmente (2023-2024) pela **CAPES PROEX - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Programa de Excelência**, será disponibilizada gratuitamente e não possui fins comerciais. Os dois volumes da dissertação estarão disponíveis na **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)** da CAPES e na **Biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**.

O uso destas imagens está de acordo com os princípios do uso justo (fair use) e não tem a intenção de infringir qualquer direito autoral. Se você é o titular dos direitos de qualquer imagem aqui utilizada e acredita que seu uso não está de acordo com as diretrizes de uso justo, por favor, entre em contato para que a imagem possa ser removida ou o crédito apropriado seja dado.

Favor entrar em contato por e-mail:
angeloluz.visual@gmail.com

O autor.



Resumo

Esta dissertação de mestrado aborda o CUBIC - Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, em um recorte das suas quatro primeiras edições entre 2013 e 2019. A pesquisa teve como objetivo estabelecer um estudo de caso a partir dos arquivos digitais do CUBIC, em uma metodologia qualitativa baseada em revisão bibliográfica e entrevistas com a curadoria do Circuito. Ela está dividida em dois volumes. O Volume 1: História, Teoria e Crítica, aborda de forma modular três aspectos do Circuito. No Capítulo 1 é contada a sua história de um ponto de vista crítico-social desde seus preâmbulos, incluindo breve história da Bienal de Curitiba; o Capítulo 2 trata da elaboração de uma teoria dos aspectos espaciais do CUBIC, utilizando referenciais da arte sistêmica e da heterotopia, salientando o espaço público institucional e o aspecto de arte em rede; o Capítulo 3 é um texto crítico de arte, a partir de um recorte curatorial feito para esta pesquisa, focando nas principais questões que emergem das obras de arte apresentadas no decorrer das quatro edições, como a) uma nova geração de artistas mulheres, b) as questões LGBTQIA+ e c) a luta por liberdade em momentos de repressão política. O Volume 2: Mostra de Arquivo e Entrevistas está dividido em duas partes. Da primeira consta uma Mostra de Arquivo, contendo textos curatoriais, registros das exposições, imagens de obras de arte dos portfólios dos artistas e outras documentações. A segunda parte é composta pelas transcrições das entrevistas feitas com quatro das curadoras do CUBIC. O CUBIC é apresentado como um formato inovador e inédito de uma plataforma de exposições e atividades formativas em arte contemporânea no Sul do Brasil e no eixo Mercosul, sendo também relevante para a profissionalização de jovens artistas universitários. Nas entrevistas foram apontados problemas com relação ao financiamento, identidade institucional e possibilidades de emancipação na continuidade do Circuito. Conclui-se a necessidade de ajustes de produção, desenvolvimento do arquivo e estruturação do plano curatorial, que podem fortalecer o Circuito e possibilitar a continuidade de sua atividade de extrema relevância para o campo das artes visuais no sul do Brasil.

Palavras-chave: Circuitos universitários de arte, Bienal de Curitiba, Sistemas da arte, Arquivos digitais de arte, história digital da arte



Resumen

Esta tesis de maestría se centra en el CUBIC - Circuito Universitario de la Bienal de Curitiba, analizando sus cuatro primeras ediciones entre 2013 y 2019. El objetivo de la investigación fue establecer un estudio de caso basado en los archivos digitales del CUBIC, utilizando una metodología cualitativa basada en una revisión bibliográfica y entrevistas con los curadores del Circuito. Se divide en dos volúmenes. El Volumen 1: Historia, Teoría y Crítica aborda de forma modular tres aspectos del Circuito. El capítulo 1 cuenta su historia desde un punto de vista crítico-social a partir de sus preámbulos, incluyendo una breve historia de la Bienal de Curitiba; el capítulo 2 aborda el desarrollo de una teoría de los aspectos espaciales del CUBIC, utilizando referencias del arte sistémico y de la heterotopología, haciendo hincapié en el espacio público institucional y en el aspecto del arte en red; El capítulo 3 es un texto crítico de arte, basado en una selección curatorial realizada para esta investigación, centrado en los principales temas que emergen de las obras de arte presentadas durante las cuatro ediciones, como a) una nueva generación de mujeres artistas, b) cuestiones LGBTQIA+ y c) la lucha por la libertad en tiempos de represión política. El Volumen 2: Exposición de Archivo y Entrevistas se divide en dos partes. La primera es una Muestra de Archivo, que contiene textos curatoriales, registros de exposiciones, imágenes de obras de arte de los portafolios de las artistas y otra documentación. La segunda parte se compone de transcripciones de entrevistas con cuatro de los comisarios de CUBIC. El CUBIC se presenta como un formato innovador y sin precedentes para una plataforma de exposiciones y actividades de formación en arte contemporáneo en el sur de Brasil y el eje del Mercosur, y también es relevante para la profesionalización de jóvenes artistas universitarios. Las entrevistas señalaron problemas de financiación, identidad institucional y posibilidades de emancipación en la continuidad del Circuito. La conclusión es que es necesario realizar ajustes en la producción, el desarrollo del archivo y la estructuración del plan curatorial, lo que podría fortalecer el Circuito y permitirle continuar su importantísima actividad en el campo de las artes visuales en el sur de Brasil.

Palabras clave: Circuitos universitarios de arte, Bienal de Curitiba, Sistemas de arte, Archivos digitales de arte, Historia digital del arte



Abstract

This master's thesis looks at CUBIC - University Circuit of the Curitiba Biennial, covering its first four editions between 2013 and 2019. The aim of the research was to establish a case study based on CUBIC's digital archives, using a qualitative methodology based on a literature review and interviews with the Circuit's curators. It is divided into two volumes. Volume 1: History, Theory and Criticism takes a modular approach to three aspects of the Circuit. Chapter 1 tells its story from a critical-social point of view, from its preambles, including a brief history of the Curitiba Biennial; Chapter 2 deals with the development of a theory of the spatial aspects of CUBIC, using references from systemic art and heterotopology, emphasizing the institutional public space and the aspect of networked art; Chapter 3 is a critical art text, based on a curatorial selection made for this research, focusing on the main issues that emerge from the works of art presented during the four editions, such as a) a new generation of women artists, b) LGBTQIA+ issues and c) the struggle for freedom in times of political repression. Volume 2: Archive Exhibition and Interviews is divided into two parts. The first contains an Archive Show, containing curatorial texts, exhibition records, images of works of art from the artists' portfolios and other documentation. The second part consists of transcripts of interviews with four of CUBIC's curators. CUBIC is presented as an innovative and unprecedented format for an exhibition platform and training activities in contemporary art in the south of Brazil and the Mercosur axis, and is also relevant to the professionalization of young university artists. In the interviews, problems were pointed out in relation to funding, institutional identity and possibilities for emancipation in the continuity of the Circuit. The conclusion is that there is a need for adjustments in production, development of the archive and structuring of the curatorial plan, which could strengthen the Circuit and enable it to continue its extremely important activity in the field of visual arts in southern Brazil.

Keywords: University Art Circuits, Curitiba Biennial, Art systems, Digital Archives of Art, Digital History of Art

Sumário

VOLUME 02: MOSTRA DE ARQUIVO E ENTREVISTAS

09 Apresentação do Volume 2

12 PARTE 1: MOSTRA DE ARQUIVO (2013-2019)

13 CUBIC 1 (2013)

26 CUBIC 2 (2015)

51 CUBIC 3 (2017)

66 CUBIC 4 (2019)

89 PARTE 2: ENTREVISTAS: As curadoras do CUBIC

90 Stephanie Dahn Batista

94 Isadora Mattioli

101 Fabrícia Jordão

107 Iuska Wolski



APRESENTAÇÃO DO VOLUME 2

Este segundo volume da dissertação apresenta um catálogo abrangente do arquivo digital do CUBIC (2013-2019). Ele foi feito para dar suporte à discussão proposta no Volume 01: *História, Teoria e Crítica de arte*, dialogando com o escopo da pesquisa. Tendo isso em mente, e considerando a grande quantidade de obras e artistas participantes nas quatro edições, este catálogo não compreende todas as participações, em contrapartida oferece uma citação mínima de todos(os) os(as) artistas. O objetivo deste volume é fornecer um panorama visual e documental amplo, facilitando a compreensão das dinâmicas, processos e impactos deste circuito universitário de arte contemporânea. Na primeira parte apresento o que chamei de *Mostra de arquivo*, uma coleção extensa de imagens selecionadas dentre os registros das exposições, obras de arte, performances, workshops, imersões e demais atividades realizadas durante as quatro edições. As fotografias não apenas capturam a essência da arte do Circuito, mas também oferecem um olhar sobre a interação do público e a ambientação das exposições nos diversos espaços de Curitiba.

Vale salientar que nem todas as salas expositivas nesse período do CUBIC foram registradas adequadamente, gerando ausências significativas no arquivo. Algumas coletivas importantes, como a do MUSA UFPR na quarta edição (2019), possuem um registro incompleto. Outras salas foram completamente perdidas, como a Coletiva do SESC da Esquina no CUBIC 1. Ao perceber a qualidade dos trabalhos artísticos que poderiam ficar de fora desta pesquisa por esses motivos, recorri às imagens dos portfólios de artista pertencentes ao arquivo. Nesses portfólios encontrei muitos trabalhos inéditos ou pouco mostrados, com imenso potencial de circulação. Alguns contribuindo para um melhor entendimento das poéticas em questão. A utilização dessas imagens possibilitou a criação de um panorama mais completo da produção desses jovens artistas, alguns ainda buscando visibilidade e validação nos sistemas da arte e que pode lhes servir a ter seus trabalhos disponibilizados ao público, curadores e pesquisadores da área.

Utilizei códigos QR para disponibilizar um conteúdo extra, que direciona a vídeos de entrevistas com artistas do CUBIC, matérias de jornal relacionadas, registros de ações performáticas e até mesmo algumas obras audiovisuais disponíveis na internet. Convido o(a) leitor(a) a utilizar seu celular como um acessório na leitura do catálogo para acessar esse conteúdo e a pequenas surpresas de percurso. Sugiro atenção às imagens “clicáveis”, pois existem ligações diretas entre partes correspondentes do catálogo a partir desse recurso. As capas de cada edição redirecionam ao Sumário, por exemplo, o que facilita a navegação.

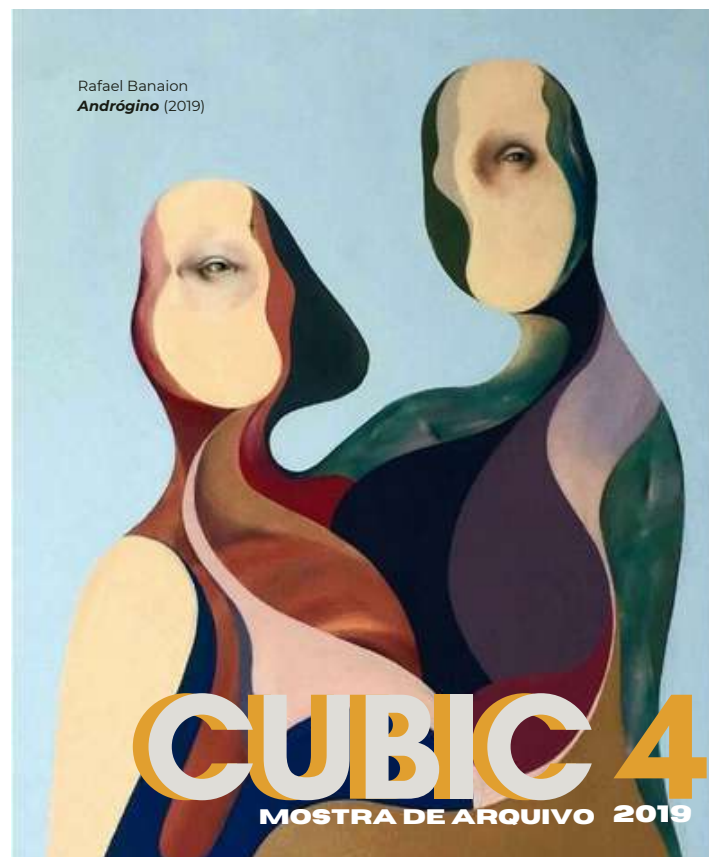
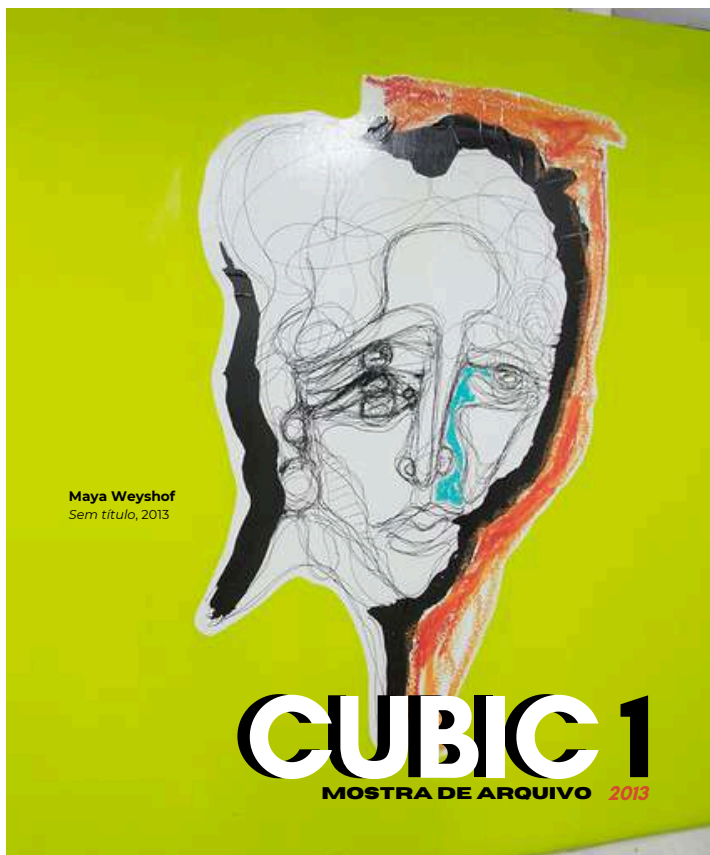
Como suporte teórico a esse conjunto visual me apoio no conceito de *Montagem* desenvolvido por Georges Didi-Huberman. A montagem, segundo Didi-Huberman, não é apenas um método de justaposição de imagens, mas uma forma de criar novas conexões, de provocar um pensamento visual crítico e de desafiar a linearidade e a univocidade da narrativa tradicional. Este conceito é particularmente útil para entender como as diferentes camadas de significados emergem da interação entre as obras, o espaço expositivo e o público. Ele propõe que a montagem é uma forma de abrir o campo da visão para múltiplas interpretações, permitindo que cada observador construa seu próprio entendimento a partir das associações criadas entre as imagens. Neste sentido, a montagem não é apenas uma técnica artística, mas um dispositivo epistemológico que amplia nossa percepção e compreensão das imagens e seus contextos.

Outro conceito importante proposto por Didi-Huberman, a *Lacuna*, apresentado por ele em *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismo das Imagens* (2015), se refere às ausências, aos espaços em branco, que são igualmente significativos no entendimento completo de uma narrativa. As lacunas representam aquilo que não está presente, as omissões e os silêncios, que podem ser tão reveladores quanto as imagens e textos explícitos. A compreensão da totalidade do CUBIC, portanto, não reside apenas nas imagens e documentos apresentados, mas também nas lacunas, nas ausências que nos desafiam a questionar e a buscar novas interpretações, sendo isto parte inerente do processo historiográfico.

A curadoria dessa Mostra de arquivo foi feita a partir desses conceitos. Mantive a ordem das edições e sua organização em salas expositivas, propostas pela curadoria original. O conjunto de obras que apresento, no entanto, nem sempre é o mesmo, mantendo a posição do artista naquela edição, mas acrescentando outras obras ao contexto. A diagramação do catálogo foi feita por mim mesmo, assumindo o caráter interdisciplinar da pesquisa, que também é parte da epistemologia do Circuito. A metodologia envolveu jogos de *montagem e remontagem* (DIDI-HUBERMAN, 2015), onde os próprios trabalhos acabaram aproximando-se uns dos outros, semelhante à forma com Stephanie Dahn Batista e eu articulamos a expografia do CUBIC 2. Não se trata de alterar as narrativas das edições. O livro eletrônico *Documentação e memória das quatro edições do CUBIC* (BATISTA & MATTIOLLI, 2023), o qual recomendo a leitura, já fez isso com maestria. Busquei apontar novos ângulos a partir dessa *curadoria de acervo digital*, exercitando esse novo formato, ao qual acredito promissor.

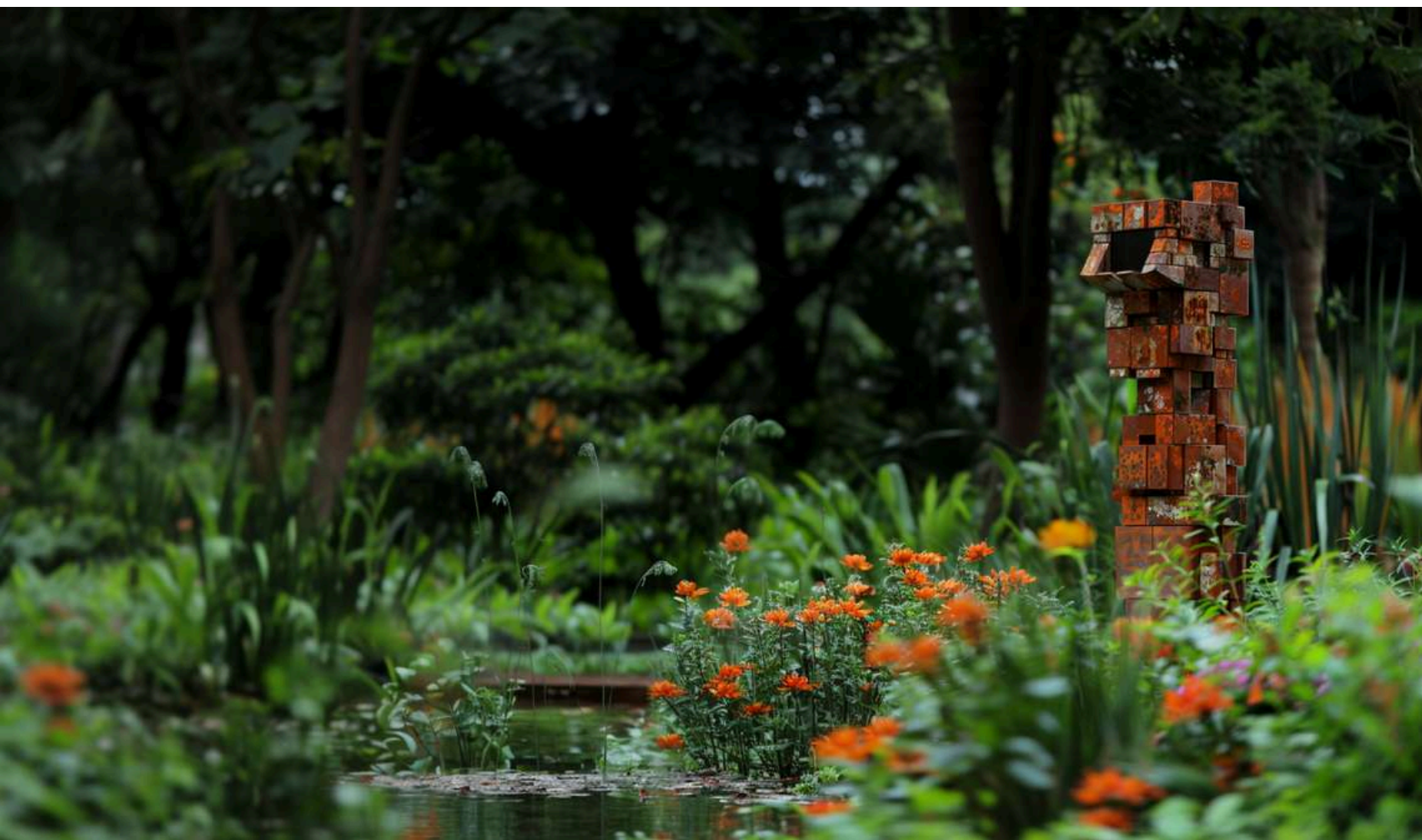
A segunda parte que é composta das entrevistas com as demais curadoras surgiu da vontade de dar acesso a essas vozes e apreender suas experiências direto da fonte. Elas trouxeram pontos de vista distintos e narrativas próprias ao contexto. Esse material é inédito, e acrescenta uma camada de história oral ao todo da pesquisa. As conversas foram gravadas em chamadas de vídeo online, transcritas e editadas por mim mesmo. Na transcrição das entrevistas realizei uma edição cuidadosa para manter a integridade das respostas e a ordem da narrativa original das falas, preservando o sentido e o conteúdo essencial. Foram corrigidos erros gramaticais e ortográficos, além de removidas repetições e hesitações próprias da linguagem falada para tornar o texto mais fluido. Frases confusas foram ligeiramente reformuladas para melhorar a compreensão, sem alterar a intenção original das entrevistadas. Informações irrelevantes foram cortadas para manter o foco e a concisão da narrativa, e erros factuais foram ajustados com a permissão das entrevistadas. Esses ajustes seguem as práticas recomendadas para transcrições qualitativas, conforme discutido por Verena Alberti (2005), garantindo que a essência das respostas das curadoras seja preservada e a integridade da entrevista mantida. Desejo-lhes um bom mergulho na história visual e na oralidade desse grandioso labirinto caleidoscópico chamado CUBIC.

Hiperlinks das Edições



PARTE 1

MOSTRA DE ARQUIVO (2013-2019)





Maya Weyshof
Sem título, 2013
Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 1

MOSTRA DE ARQUIVO 2013

CUBIC 1

FICHA TÉCNICA

ARTISTAS (38)

Adara Magalhães Garbuglio de Oliveira (FAP)
Alessandra Diana Luz Zilli (UFPR)
Allana Schoemberger (UFPR)
Ana Paula Clemente (UFPR)
Andréia Pereira dos Santos (UFPR)
Bruno Marcelino de Oliveira (UFPR)
Carina de Fátima Kuretzki (UFPR)
Carolina Hamulak Paulovski (FAP)
Carolina Tokars Wernick (UFPR)
Deisi Beatriz Barcik (FAP)
Elaine Regina Stankiwich (EMBAP)
Ellen Cristina Polli Biora (UFPR)
Érica Storer de Araújo (UFPR)
Fernanda Maria de Araújo (UFPR)
Fernanda Roberta de Oliveira Pinto (UFPR)
Francisco Benvenuto Gusso (EMBAP)
Gislaine Pagotto (EMBAP)
Iandra Regina Baggio Tiemann (EMBAP)
Isabelle Linhares (EMBAP)
Jéssica de Souza Luz (EMBAP)
José Alberto Tazza Munive (EMBAP)
Juliana de Sávio Silva (UFPR)
Juliana Lima Liconti (FAP)
Juliana Rodrigues (UFPR)
Karen Christinne Tribess Zem (UFPR)
Lais Ribeiro Marcelino (UFPR)
Lara de Lima Gomes (FAP)
Larissa Guedes Busnardo (FAP)
Luna Koch Galvão do Rio Apa (EMBAP)
Maikel da Maia (EMBAP)
Marcelo Bocian (EMBAP)
Mariana Galli Figueiredo (FAP)
Maya Weishof (UFPR)
Pedro Furlan da Silva (FAP)
Rafaella Pacheco do Nascimento (UFPR)
Sander Vital Riquetti (EMBAP)
Sayuri Campos Kashimura (FAP)
Silvana Lúcia Cordeiro (EMBAP)
Silvio De Bettio (EMBAP)
Sylvia Maria Quadros Capriles Bianchi (EMBAP)
Tainá Gomes (EMBAP)
Victoria Rossini (EMBAP)
Yasmin Tatiana Kozak de Almeida (UFPR)

CURADORIA

Stephanie Dahn Batista (UFPR)
Angelo Luz

PERÍODO

03 de setembro a 08 de novembro de 2013

ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Galeria DeArtes (UFPR)
Sala Arte, Design & Cia (UFPR)
Galeria da EMBAP (Unespar)
SESC da Esquina
Espaços externos da FAP (UNESPAR)

COMITÊ DE SELEÇÃO

Angelo Luz (CUBIC)
Consuelo Schlichta (UFPR)
Emerson Persona (UNESPAR/EMBAP)
Flávio Marinho (UNESPAR/FAP)
Stephanie Dahn Batista (UFPR/CUBIC)
Tania Bloomfield (UFPR)

EQUIPE DE ESTAGIÁRIOS

Ana Bárbara Mambula (UFPR)
Arthur Aroha (EMBAP)
Camila Fernanda Moro Rios (FAP)

CUBIC 1

TEXTO CURATORIAL DA EDIÇÃO

Em sua edição comemorativa de 20 anos, a Bienal Internacional de Curitiba contará com obras de artistas universitários da cidade. Nesse contexto, o Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba, CUBIC, é uma iniciativa arrojada, pois ancora jovens artistas dos cursos do Ensino Superior de Artes Visuais da Escola de Música e Belas Artes, a Faculdade de Arte e do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná a uma Bienal internacional. O Circuito gera, abre um caminho, valoriza a troca de experiências e dá visibilidade às pesquisas poéticas dos jovens artistas, dentro de um contexto expositivo mais amplo. Os 38 artistas selecionados apresentam seus trabalhos a partir de um gesto curatorial específico em quatro espaços das instituições acadêmicas e no SESC da Esquina.

A Sala de Exposição do DeArtes reúne trabalhos de jovens artistas que, por meio de diferentes estratégias, discutem questões formais e procedimentos artísticos apontando um diverso espectro de uso e fruição da arte contemporânea. Livros de artistas, trocas de histórias subjetivas, relações com a cor e confronto com escalas alteradas convidam o espectador tanto para uma exploração ativa, não somente dos espaços e das obras, como também para a construção de uma relação mútua.

A sessão localizada na Sala de exposições da Belas Artes discursa sobre a simplicidade e crueza dos materiais e temas da arte. A sofisticação das obras está no gesto do artista e na capacidade de sublinhar a beleza em meio ao caos. O cotidiano se vê reconfigurado em linguagens como pintura e mídias digitais. A poética resultante exige do olhar a atitude de reciclagem de uma ideia tradicional de arte.

A exposição na Sala Design Arte & Cia discute a inversão de procedimentos, como a arte de rua que adentra a galeria, ao mesmo tempo afirma e destitui os cânones da arte e os limites do público e privado. Um personagem, como na literatura ou cinema, afirma a tensão entre real, fictício e a subjetividade. Flerte entre os mútuos significados possíveis em um conjunto de obras.

Os trabalhos expostos na Sala de Exposição do SESC da Esquina provocam em diferentes linguagens – desde pintura, fotografia, performance e vídeo – reflexões sobre o corpo. Corpo aqui entendido, uma vez, por fenômeno artístico em torno da figura humana ou corpo-obra e, outra vez, como corpo pictórico cujas veias apontam discussões sobre a materialidade corpórea na arte contemporânea.

Angelo Luz e Stephanie Dahn Batista
(Fonte: Arquivos do CUBIC)

CUBIC 1

Salas Expositivas

Sala Arte Design & CIA Campus da Reitoria UFPR



Bruno Oliveira, **Lembrar e esquecer**, 2013
20 pinturas, técnica mista sobre papel
18 cm X 24 cm cada.
Fonte: Arquivos do CUBIC



Abertura da exposição. Fonte: Arquivos do CUBIC



Isabele Linhares, **Vampira Lésbica**, 2013
Instalação. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Bruno Oliveira (UFPR)
Objetos tentaculados, 2012
 Plush, isopor, linha, cola e papelão
 60cm X 25cm X 17cm (variações)
 Fonte: Arquivos do CUBIC



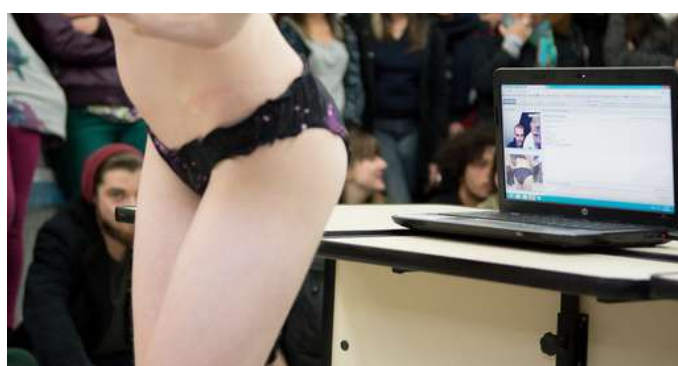
Maya Weyshof (UFPR)
 Sem título, 2013
Lambelambe de sulfite e cola caseira
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Juliana Rodrigues (UFPR)
"diálogo II - desejos urbanos", 2012
 Vídeo - 02'51"
 Captação: Ana Paula Clemente e Kelly Eshima
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Karen Tribess (UFPR) e Adara Garbuglio (FAP UNESPAR)
Acostume-se II, 2013.
Performance na noite das **Aberturas Itinerantes** com streaming ao vivo via *Chat Roulette*, 30min.
Fonte: Arquivos do CUBIC



Acostume-se II (todas as imagens)
Fonte: Arquivos do CUBIC

Acostume-se II aconteceu em frente aos elevadores, ponto de alta circulação, onde as artistas instalaram duas mesas, uma de frente para a outra. Em computadores portáteis ambas acessaram sites de chat aleatório com câmera. Uma ação comum nesses sites é o strip tease, no que consistiu a performance de ambas. Elas começaram a despir-se em frente às câmeras e do público presente que acumulava-se ao redor, observando a relação das artistas com as câmeras e a reação dos espectadores do outro lado dos chats, que também podiam ver a situação em que o strip tease estava acontecendo. Elas seguiam até despir-se completamente. Depois, desligavam as câmeras e apenas permaneciam nuas no espaço por alguns minutos.

CUBIC 1

Salas Expositivas DEARTES UFPR



Allana Schoemberger (UFPR)
Taumatrópio 2, 2013
Adesivo sobre MDF, roldanas e eixo.
15 cm x 15 cm x 22 cm.
Fonte: Arquivos do CUBIC



Érica Storer de Araújo
Através do Concreto, 2013
Fotografia e caixa de madeira com olho mágico
Fonte: Arquivos do CUBIC



Mesa de leitura para livros (2013)
Coletivo UFPR / Belas Artes UNESPAR
Ana Paula Clemente, Jessica Luz, Francisco Gusso, Vitória Rossini, Juliana Rodrigues, Maikel da Maia, Sílvio de Bettio
Fonte: Arquivos do CUBIC



Maya Weishof (UFPR). **Sem título** (2013)
 Lambes de sulfite instalados no DeArtes UFPR, na Sala ARTE DESIGN & CIA e nos Corredores externos da FAP UNESPAR.
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Quandone Intervenções em arte
 Diego Baffi e Juliana Liconti (FAP UNESPAR), **Espaço Disponível para Dançar**. Performance nas **Aberturas Itinerantes**
 Fonte: Arquivos do CUBIC

CUBIC 1

Salas Expositivas Sala Belas Artes UNESPAR



Lais Marcelino (UFPR)
Santinhas de orelhão (2012-2013).
Performance nas **Aberturas Itinerantes**
Escultura dos vestígios com santinhas.
Fonte: Arquivos do CUBIC



Rafaella Pacheco (Belas Artes UNESPAR), **Varal** (2013).
Óleo s/ lençol
Fonte: Arquivos do CUBIC

Deisi Beatriz Barcik (FAP UNESPAR)
indícios, 2012/2013
tinta s/ vidro
150 cm x 80 cm cada
Fonte: Arquivos do CUBIC



Pedro Furlan (FAP UNESPAR)
Paraíso, 2013
Nanquim aguada e aquarela s/ papel, flor e moldura.
250 cm x 100 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC



Ao fundo, trabalho de Sander Riquetti (FAP UNESPAR), **Morada Possível VIII – Favela**, 2012
Fonte: Arquivos do CUBIC

CUBIC 1

WORKSHOPS

Young Joo Lee (Coréia do Sul)

Realidade Múltipla (8h). Outubro de 2013

Nesta edição, ocorreram dois workshops com artistas convidados pela Bienal de Curitiba, por meio da mostra organizada pelo Prêmio Jovens Curadores. O primeiro workshop foi conduzido pela artista Young Joo Lee (1987, Seul, Coreia do Sul / Frankfurt, Alemanha). Na primeira tarde, Young Lee apresentou sua poética e lançou desafios artísticos para os participantes. No segundo encontro, esses desafios foram aprofundados em um debate sobre a relação entre arte e diferentes realidades.

O significado e a forma de fazer arte dependem do histórico, da experiência e da ideologia de cada indivíduo. Isso levanta várias questões importantes: até que ponto podemos compreender as diferentes realidades dos outros? O que a arte representa quando nossas construções de linguagem, percepção de beleza e realidade são diferentes da forma como as "aprendemos"? É possível refletir sobre a própria realidade através da criação artística? E, finalmente, como a criação artística pode mudar a experiência do artista? Essas questões foram trazidas para refletir sobre o papel da arte em diversas realidades e sobre o impacto que a criação artística pode ter tanto no criador quanto no observador.



Silde da apresentação do workshop de Young Joo Lee. Fonte: Arquivos do CUBIC



Young Joo Lee no MUSA UFPR
Matéria da BAND Cidade
11/09/2013

CUBIC 1

WORKSHOPS

EDWIN SANCHEZ (COLOMBIA)

Políticas autoritárias da América Latina (8h)

Outubro de 2013

O artista colombiano Edwin Sanchez, de Bogotá, ofereceu aos participantes do CUBIC 1 um workshop centrado nas questões das políticas autoritárias na América Latina e em como essas temáticas podem ser transformadas em poéticas artísticas. O workshop foi dividido em duas sessões.

Na primeira sessão, Edwin apresentou uma explanação detalhada, utilizando diversos exemplos de obras que abordam o autoritarismo na América Latina. Esta parte teve como objetivo ilustrar como diferentes artistas têm tratado esses temas em suas criações, proporcionando um rico panorama de referências e inspirações.

Na segunda sessão, o foco foi dado aos próprios participantes. Edwin abriu espaço para que cada artista apresentasse suas próprias poéticas, incentivando-os a criar conexões entre suas obras e os temas discutidos no workshop. Esta interação permitiu um diálogo profundo, onde os artistas puderam explorar e expandir suas abordagens, incorporando as discussões sobre políticas autoritárias em seus trabalhos.



DeArtes UFPR em 2024.
Av. Coronel Dulcídio, 638, Batel, Curitiba.
Fonte: Google Street Views



Gabriel Paulst

Sem título, 2015

Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 2

MOSTRA DE ARQUIVO 2015

CUBIC 2

FICHA TÉCNICA DO CUBIC 2

ARTISTAS (24)

Bruno F. Souza (DeArtes/UFPR)
Everton Leite (UNESPAR/FAP)
Fernanda de Oliveira (DeArtes/UFPR)
Igor Rodacki (UNESPAR/EMBAP)
Larissa Schip (UNESPAR/FAP)
Mariana Galli (UNESPAR/FAP)
Távia Jucksch (UNESPAR/EMBAP)
Bruno Camargo (DeArtes/UFPR)
Gabriel Paulst (UNESPAR/EMBAP)
Gustavo Paim (Letras/UFPR)
Isabelle Mesquita (UNESPAR/ FAP)
João Antônio de F. P. e Ferreira (Engenharia elétrica/UFPR)
Tereza Bossler (DeArtes/UFPR)
Adrielle Tornesi (UNESPAR/EMBAP)
Bárbara Van den Temple (UNESPAR/EMBAP)
Luca Fischer (Arquitetura/UFPR)
Rafaella Pacheco (DeArtes/UFPR)
Rodrigo Melo (UNESPAR/FAP)
Diogo Duda (UNESPAR/EMBAP)
Fran Ferreira (Tecnologia em Fotografia/UTP)
Iuska Wolski (DeArtes/UFPR)
Janusch Ertler (DeArtes/UFPR/Städelschule Frankfurt, Alemanha)
Letícia Sequinel (UNESPAR/FAP)
Lucas Alameda (Tecnologia em Design gráfico/ UTFPR)

CURADORIA

Stephanie Dahn Batista (UFPR)
Angelo Luz

PERÍODO

06 a 29 de outubro de 2015

ESPAÇOS

EXPOSITIVOS

Galeria DeArtes (UFPR)
Galeria da EMBAP (Unespar)
SESC Paço da Liberdade
Salão Brasil - Memorial de Curitiba

COMITÊ DE SELEÇÃO

Angelo Luz (CUBIC)
Denise Bandeira (FAP)
Emerson Persona (EMBAP)
Stephanie Dahn Batista (UFPR/CUBIC)
Tânia Bloomfield (UFPR)

EQUIPE DE ESTAGIÁRIOS

Fernanda Feliciano
(Técnico em conservação e restauro Templo das Artes)
Lucas Figueiredo
(Publicidade e Propaganda PUCPR)
Bella Souza
(Tecnologia em Comunicação Institucional UFPR)

CUBIC 2

TEXTO CURATORIAL DA EDIÇÃO

Na edição comemorativa dos 20 anos da Bienal Internacional de Curitiba nós criamos o CUBIC, visando à integração entre os cursos de Ensino Superior das Artes visuais da cidade. A partir da análise dos resultados da primeira edição desenhamos novas metas e ampliamos os horizontes do nosso campo de atuação. A chamada pública por meio do edital para o CUBIC 2 possibilitou a inscrição de artistas em formação advindos de todas as áreas de conhecimento. Essa abertura garante ao programa um vínculo com questões da arte emergente na cidade, independente do seu lugar de origem. Nossa proposta é de identificar vetores de conexão entre o ambiente universitário e contexto geral em busca de futuros profissionais que assumem essa dinâmica como método de trabalho em suas poéticas.

Entre as principais metas está a consolidação de um programa inédito de formação na região, no formato de uma plataforma interdisciplinar que promova as relações entre pessoas e suas diferentes práticas criativas ainda no momento de uma formação de base, ou seja, a graduação. Isso define o escopo processual do programa que oferece atividades como workshops com artistas da Bienal, palestras, debates, mostras e o novo programa de residência internacional implantado em 2015, como forma de premiar o destaque do aluno ou aluna no circuito como um todo. A definição dos critérios de seleção lançou um olhar sobre a coerência entre portfolio e proposta e o desenvolvimento conceitual que envolve os aspectos material, formal e filosófico dos trabalhos. Foram selecionadas obras que apresentam uma consistência factível em sua poética, ao lado de outras que poderão permitir um espaço de crescimento e solidificação durante o programa.



Erica Storer (UFPR). **O Peso De Carregar A Si Mesmo** (2015). Performance, 30min.
Registro: Wemerson Prazeres. Fonte: Arquivos do CUBIC



Rafaella Pacheco (Belas Artes UNESPAR)
"Icebergs de Quarto" (2015)
Aquário, água tingida e aquarela s/ papel
40 cm x 36,5 cm x 7,5 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC



Janusch Ertler (UFPR-STAEDELSCHULE), still do vídeo
"Coipasa", 2015, 7:30 min. Parte integrante da vídeo-
instalação "O Muirapiranga-Coipasa", 2015;
Fonte: Arquivos do CUBIC

As temáticas que emergiram dos trabalhos escolhidos perpassam pesquisas estéticas que destacam o cunho social, político e antropológico da arte, a partir de uma investigação de campo abordando questões historiográficas, etnográficas e iconológicas. Outro vetor proeminente está atrelado ao ambiente da subjetividade que se materializa por meio do corpo e suas inserções nos textos culturais. Essas inserções tencionam, entre outras, as ideias de presença – ausência ou esquecimento – memória impostas pelo discurso hegemônico amplo. Mais uma vertente diz respeito à metalinguagem e ao aspecto formal no campo ampliado das artes contemporâneas, através de mídias como pintura, desenho, escultura, fotografia, objeto e som.

A curadoria destas linhas temáticas se amarra a partir dos conceitos de transversalidade e relação, onde existe um fluxo de entendimentos e nexos de sentido que se complementam entre si nos diferentes espaços expositivos. Concluindo, entendemos o CUBIC 2 como um lugar transitório de conexão, que não se configura nem como universidade, nem como mercado de trabalho, mas sim como uma ponte entre o eu e o outro, o agora e o depois. Uma estratégia para o surgimento de novas redes.

Angelo Luz e Stephanie Dahn Batista
(Fonte: Arquivos do CUBIC)

CUBIC 2

WORKSHOP MÁRCIO CARVALHO (POR)

**Conversas sobre performances e intervenções urbanas
com ações realizadas em prática**

7-8 de outubro de 2015



Para promover um novo momento de intercâmbio profissional, seguindo a proposta do CUBIC 1 de aproximar os artistas do CUBIC com os da Bienal de Curitiba, foi realizado um workshop com o artista visual, performer e curador português Marcio Carvalho. O evento, intitulado “Conversas sobre performances e intervenções urbanas com ações realizadas em prática”, teve uma duração total de 16 horas e ocorreu ao longo de dois dias.



Atividades no espaço urbano no workshop com Márcio Carvalho, Batel, Curitiba, 2015. Todas as fotos de Angelo Luz. Fonte: Arquivos do CUBIC



ABERTURAS DAS EXPOSIÇÕES COLETIVAS E MOSTRA DE PERFORMANCE

6/10, TERÇA

BELAS ARTES | 17:30

Rua, Francisco Torres, 253,
Curitiba, Brazil- PR, 81000-000
Visitação das 14:00 as 18:00

ARTISTAS:

Bruno Camargo
Everton Leite
Gabriel Paulst
Gustavo Paim
Isabelle Mesquita
João Antonio de F. P. e Ferreira
Tereza Bossler

PAÇO DA LIBERDADE | 18:30

Praça Generoso Marques, 189
Centro, PR, 80020-220
Visitação: Verificar no site do SESC

ARTISTAS:

Diogo Duda
Fran Ferreira
Gabriel Paulst
Isabelle Mesquita
Iuska Wolski
Janusch Ertler
Leticia Sequinel
Luca Fischer
Lucas Alameda

MEMORIAL DE CURITIBA | 19:30

R. Dr. Claudino dos Santos, 79
São Francisco, Curitiba - PR, 80020-170
Visitação das 10:00 as 21:00

ARTISTAS:

Adriele Tornesi
Barbera Van den Temple
Igor Rodacki
Luca Fischer
Rafaella Pacheco
Rodrigo Melo
Távia Jucksch
Tereza Bossler

Performance do artista
convidado Ariel Teske | 20:00

7/10, QUARTA

DEARTES | 19:00

R. Cel. Dulcídio, 638 - Batel,
Curitiba - PR, 80420-170
Visitação das 14:00 as 18:00

ARTISTAS:

Bruno F. Souza
Erica Storer
Everton Leite
Fernanda de Oliveira
Igor Rodacki
Larissa Schip
Lucas Alameda
Mariana Galli
Távia Jucksch

DEARTES | 20:00

Mostra de Performance CUBIC 2:
Resistência Simultânea

ARTISTAS:

Bruno F. Souza
Erica Storer
Gustavo Paim
Iuska Wolski
Rodrigo Melo

ESPAÇOS PÚBLICOS

ARTISTAS:

Janusch Ertler
Luca Fischer

Curadoria
Angelo Luz
Stephanie Dahn Batista

ENTRADA FRANCA PARA TODOS OS ESPAÇOS

CUBIC 2

Salas Expositivas

DEARTES UFPR

Os processos de subjetivação partem na contemporaneidade muitas vezes a partir desta matéria cultural, heterogênea e histórica, que é nosso corpo. O corpo vem em imagem e pode se desdobrar em imagem artística, em objeto, em superposições com camadas agregadas que falam de suas inserções nos textos culturais. O corpo do artista em ação, o corpo fragmentado, projetado ou o corpo transformado em personagens, o corpo nu e objetificado indica procedimentos conceituais que desvendem inscrições discursivas naturalizadas e desvelam memórias encarnadas, sejam elas coletivas ou individuais. Quando o corpo e sua imagem somem, se instaura uma ausência desse sujeito, cuja presença foi apagada, anulada. Pintura em si também vem em corpo, um corpo pictórico com carne e pele, que revelam na sua epiderme texturas, cores e reflexos. Num campo de tensões, estes diferentes corpos resistem na presença e fazem emergir o confronto entre sujeitos corpóreos.

Artistas: Bruno F. Souza, Everton Leite, Fernanda de Oliveira, Igor Rodacki, Larissa Schip, Lucas Alameda, Mariana Galli, Távnia Jucksch.



Everton Leite
Retratos para preenchimento - **Zulmira**.(2015)
Técnica Mista, 29,5 cm x 21 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC



Abertura da exposição no DEARTES UFPR. Fonte: Arquivos do CUBIC



Angelo Luz & Stephanie Dahn Batista
Fonte: Arquivos do CUBIC



Detalhe da Série **Grávida** (2015) com as pinturas de Bruno F. Souza. (UFPR)
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Mariana Galli (FAP UNESPAR) em frente de sua obra **Entre o Céu de Agora e o de Sempre** (2015)
 Impressão de fotografia digital em tela 50 cm x 40 cm (cada)
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Távia Jucksch (Belas Artes UNESPAR)
Aquarelas sobre papel (2014)
 39 cm x 28 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Larissa Schip (FAP UNESPAR). **Carta a uma senhorita em Paris** (2014)
 Videoinstalação. 300 cm x 240 cm x 200 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC

CUBIC 2

Salas Expositivas

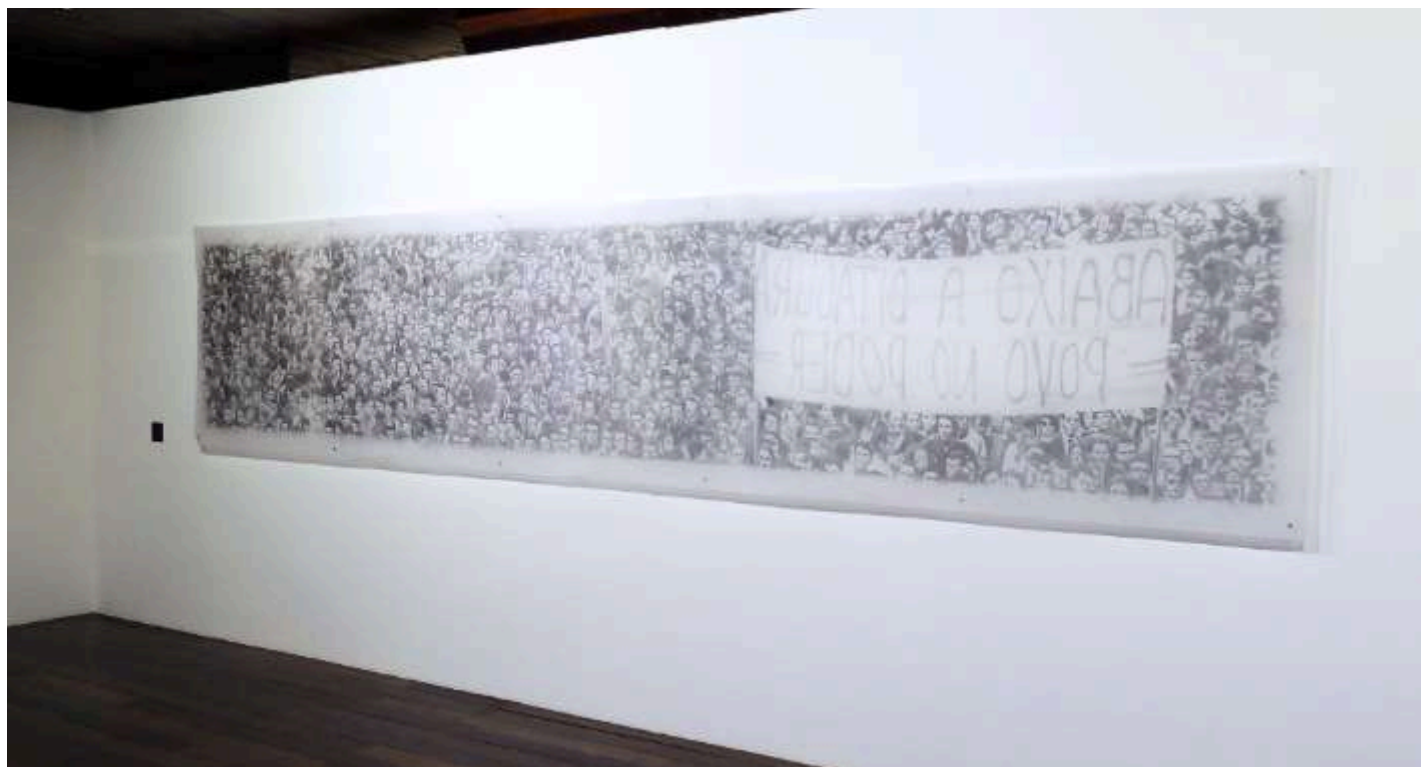
SESC PAÇO DA LIBERDADE

Nesta sala são mostradas obras que abordam de diferentes formas os arquivos da memória coletiva e subjetiva. O apagamento de uma iconografia histórica e suas consequências na esfera pública são confrontadas nesta exposição pela representação da inércia da nova geração diante da emergência do pensamento totalitário iminente. O artista como etnógrafo é aqui colocado como coletor de dados e organizador de diferentes formas de se acionar a memória e denunciar o esquecimento e a ausência. Novas configurações para a ideia de arquivo são apontadas em ambas materialidade e imaterialidade, seja pela construção de um objeto ou pela ressignificação/deslocamento de fatos referentes ao real.

Artistas: Diogo Duda, Fran Ferreira, Gabriel Paulst, Isabelle Mesquita, Iuska Wolski, Janusch Ertler, Letícia Sequinel, Luca Fischer, Lucas Alameda.



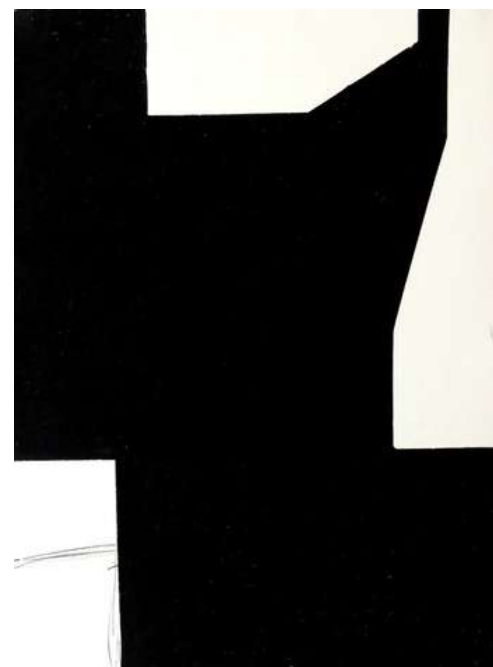
Iuska Wolski (UFPR). **Coquetel 29** (2015)
Vidro, balas de borracha, fragmentos de bomba
17 cm x 26 cm x 12 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC



Diogo Duda (Belas Artes UNESPAR). **Estudo para obliteração coletiva** (2015). Desenho de grafite sobre papel vegetal. 110 cm x 520 cm. Fonte: Portfólio do artista.



Gabriel Paulst (Belas Artes UNESPAR)
Série Sem Título (2015)
 Giz pastel oleoso e carvão s/ papel
 75 cm x 55 cm cada
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Gabriel Paulst (Belas Artes UNESPAR)
Série Sem Título (2015)
 Giz pastel oleoso e carvão s/ papel
 75 cm x 55 cm cada
 Fonte: Arquivos do CUBIC



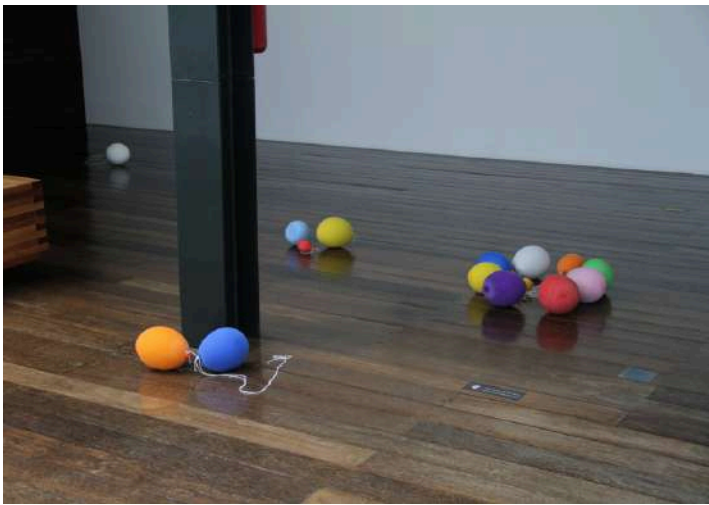
Gabriel Paulst (Belas Artes UNESPAR)
MINEIRINHO (2015)
 Tábua de passar-roupa
 107 x 39 x 7 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Gabriel Paulst (Belas Artes UNESPAR)
CUMBUCA (2014)
 Tábua de passar-roupa
 130 x 35 x 7 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC



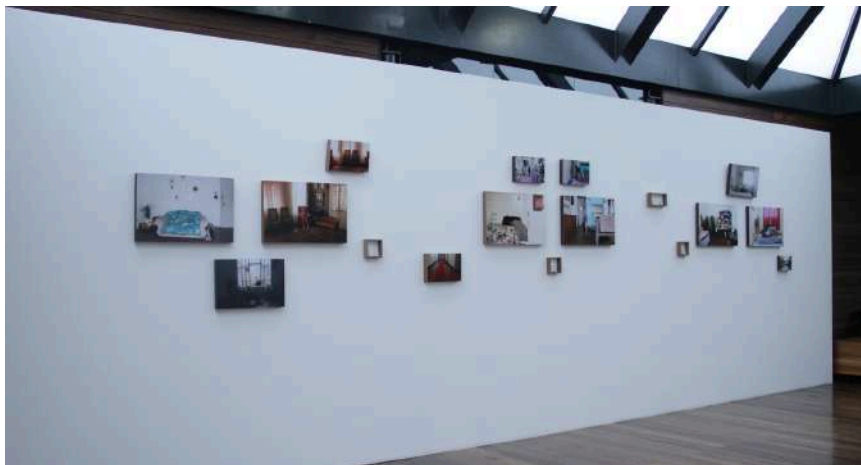
Fran Ferreira (TUIUTI). **Pensar a partir de uma palavra** (2015).
Instalação com arquivo, mesa e plotagem. Fonte: Arquivos do CUBIC



Isabelle Mesquita (Belas Artes UNESPAR).
Fim de festa (2015).
Instalação balões e barbante
Fonte: Arquivos do CUBIC



Iuska Wolski (UFPR). **Coquetel 29** (2015)
Vidro, balas de borracha, fragmentos de bomba
17 cm x 26 cm x 12 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC



Instalação da Série **Jovens** (2015), de Lucas Alameda (Design UFPR)
Fonte: Arquivos do CUBIC



Lucas Alameda
Jovens, 2015
Fonte: Arquivos do CUBIC



CUBIC 2

Salas Expositivas Memorial de Curitiba Salão Brasil

NOs trabalhos aqui reunidos apontam por dois vetores em torno de obras. Um vetor provoca uma discussão da pintura enquanto objeto, a pintura que se configura como coisa a partir de diferentes materialidades e concepções. As obras em tela ou com materiais outros como lã que oferecem um jogo potente de cores. Ou ao contrário: a aquarela caracterizada tradicionalmente por sua luminosidade e diluição recebe um estado denso e escuro quase misterioso. As variadas escalas das pinturas-objetos convidam para relações diferenciadas. O outro vetor aponta a peças, imagens e ações que advém do espaço público tencionando esta relação entre o público e privado, entre o apropriado e negociado. Negociações com instituições públicas, como por exemplos para a retirada dos vidros de tubos de ônibus, fazem parte de operações artísticas e constituem um elemento inerente ao trabalho. Trajetos, operações e estados de composição elaborada ou sua aparência crua e simples anunciam nestes objetos colocações sobre a postura emergente e necessária da ocupação estética e ética nos contextos públicos e políticos.



Vista da abertura da exposição.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

Artistas:

Adriele Tornesi
Barbera Van den Temple
Igor Rodacki
Luca Fischer
Rafaella Pacheco
Rodrigo Melo
Távia Jucksch
Tereza Bossler



Tereza Bossler (UFPR). *Metamorfose* (2015).
Fonte: Arquivos do CUBIC.





Rodrigo Melo (FAP UNESPAR). Frame do registro de intervenção urbana **Balanço** (2014).
 Vídeo, 10 min. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Janusch Ertler (UFPR-Staedelschule)
Trabalhadores do Brasil (2015)
 Lambes de sulfite, cola branca.
 Espaços urbanos de Curitiba
 90 x 75 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC



Igor Rodacki (Belas Artes UNESPAR)
Sem título, (2014). Acrílica sobre tela
 60 cm x 60 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC.

A cadeira Pau-Brasil

O feitiço de um artefato de pau-Brasil envolve uma série de operações que vão além da escultura tradicional. O Pau-Brasil (*Caesalpinia echinata*) é uma espécie protegida devido ao seu status de espécie ameaçada de extinção. De acordo com a legislação ambiental brasileira, a exploração, corte e comercialização de madeira de Pau-Brasil sem autorização específica são proibidos. O artista no entanto conseguiu comprar a madeira no mercado informal, que foi transportada do estado do Amazonas até o Paraná e entregue pelos correios. Habilidade escultor, construiu uma réplica de pau-Brasil das baratas cadeiras de plástico brancas, amplamente utilizadas no Brasil. Ao instalar a obra, posicionou a cadeira em frente a uma mesa com os restos do processo, sugerindo ao público a observação dos vestígios enquanto se sentava.



Janusch Ertler. Stills de **Abarca** (2015)
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Janusch Ertler (UFPR-Staedelschule) **Cadeira Pau-Brasil** (2015). Cadeira feita com Pau-Brasil medindo 55 x 55 x 79 cm, mesa de plástico e restos de pau-Brasil extraídos do processo de esculpir da cadeira; projeção de **Abarca** (2015), documentário do artista sobre realidades cotidianas de diversos trabalhadores na Bolívia. Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 2

Salas Expositivas

Sala Belas Artes UNESPAR

Na sala da EMBAP são mostrados trabalhos de artistas que assumem a estrutura conceitual como cerne da obra de arte. O gesto das disciplinas tradicionais da arte é deixado de lado em busca da apropriação/subversão de códigos e mídias diversas como plataforma para o discurso estético. Essas operações discursam sobre a inundação de imagens que circula nos meios digitais à medida que estes são popularizados, propondo uma oposição temporal ou formal à essa frivolidade e seus efeitos na memória coletiva. As apropriações de objetos cotidianos sugerem um retorno à importância do aspecto físico da memória, que sobrevive nestes e transita através dessas peças entre os limites de vida e arte. Assim estes informam sobre sua origem e funcionalidade preliminares e uma prospecção em direção ao universo da forma. O aspecto físico é também expressado a partir do ruído e a inevitável relação corpórea, salientando a importância da presença/relação para a sedimentação de uma lembrança. Isso ocorre mesmo quando essa relação não é uma escolha, por exemplo, em situações que exigem resistência e simultaneidade, diante de uma multiplicidade de interações diversas: uma emergência.

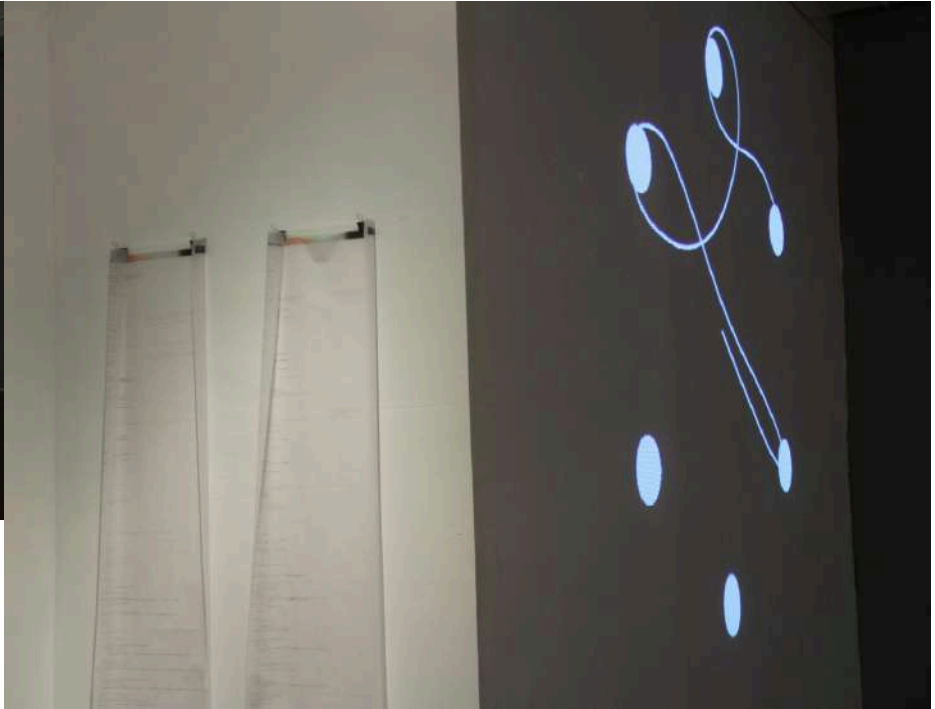
Artistas: Bruno Camargo, Everton Leite, Gabriel Paulst, Gustavo Paim, Isabelle Mesquita, João Antônio de F. P. e Ferreira, Tereza Bossler.



Vista geral da exposição na Sala Belas Artes UNESPAR



Obras de Tereza Bossler (UFPR)



João Antônio de F. P. e Ferreira (Eng. Elétrica UFPR)
Gravidade: Beleza Emergente (2015).
 Imagens digitais geradas com *Processing* e código impresso



Gustavo Paim (UFPR). **Tríptico** (2015).
 Alto-falantes preparados, ampulheta e pó de ferro. Dimensões Variáveis.



Isabelle Mesquita (BELAS ARTES UNESPAR)
Lovas (2014)
 30 cm x 35 cm (aprox.)
A Bota de João (2014)
 30 cm x 30 cm x 10 cm (aprox.).
 Borracha e gesso.



Barbera van den Tempel (Belas Artes UNESPAR). **Amálgama** (2015).
Amarrações e fio de lã
250 cm x 940 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Bruno Camargo (UFPR). **In Memoriam** (2015). Instalação multimídia, 25 Impressões s/ acrílico. 7 cm x 7 cm cada

CUBIC 2

Mostra

Resistência Simultânea

Mostra de Performance e ocupação do DeArtes UFPR
7 de outubro de 2015



Gustavo Paim (Letras UFPR)
Ação de repetição com fitas cassete e gravador analógico.

A Mostra de performance Resistência Simultânea surgiu dos debates entre artistas e curadoria na Imersão em Caiobá, durante o processo de preparação. Os trabalhos de performance arte já selecionados foram agrupados, e alguns artistas que possuíam outras obras em exposição no Circuito foram convidados a performar, se tivessem interesse. A mostra aconteceu na noite de abertura da exposição no DEARTES UFPR. Um cronômetro foi disparado no início das ações, que ocorreram simultaneamente em múltiplos espaços internos e externos do DEARTES. Todos os artistas deveriam performar até que o primeiro decidisse parar. Quando o primeiro performer tomou a decisão, um sinal sonoro foi acionado e todas as ações terminaram. A duração total foi de 1h29min. O objetivo foi criar uma obra de arte coletiva, que consistiu no tempo de resistência simultânea compartilhado por todos os participantes da mostra. Esse modelo de performances de longa duração em simultaneidade foi inspirado nos happenings do Grupo Fluxus do Séc. XX.



Cronômetro ligado e cartaz da mostra



Abertura da Mostra no DeArtes UFPR.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

R E S I S T Ê N C I A S I M U L T Â N E A

MOSTRA DE PERFORMANCE DO CUBIC 2

BRUNO F. SOUZA
ERICA STORER
GUSTAVO PAIM
IUSKA WOLSKI
RODRIGO MELO

CURADORIA:
ANGELO LUZ
STEPHANIE DAHN BATISTA

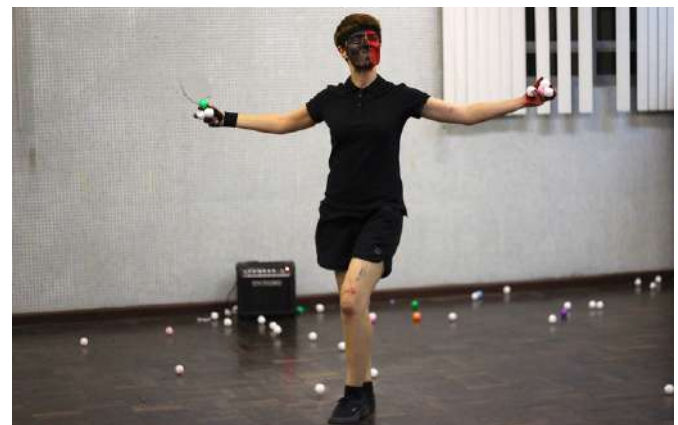
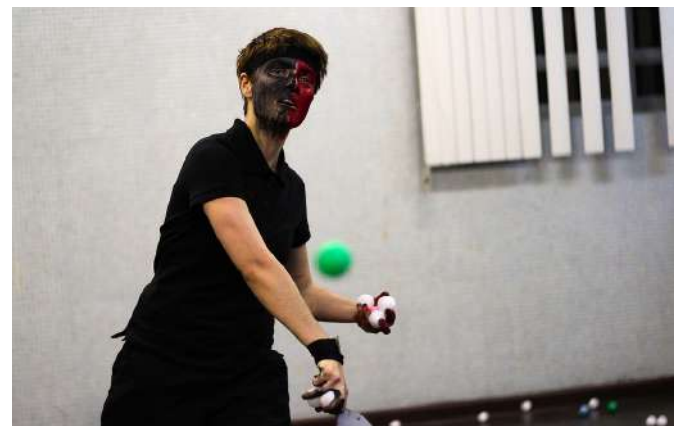
07 de outubro / DeArtes UFPR / R. Coronel Duclício 638 Batel
/ Abertura da exposição: 19h / Mostra de performance: 20h / ENTRADA FRANCA

Peça gráfica de divulgação da Mostra de Performance **Resistência Simultânea**, CUBIC 2. Performer: Rodrigo Mello. Foto: Bruno F. Souza. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Bruno F. Souza (UFPR)
Fonte: Arquivos do CUBIC.

“Que **performance** inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade? Que performance obrigará a reconsiderar o lugar e **a estabilidade do masculino e do feminino**? E que tipo de performance de gênero representará e revelará o caráter performativo do próprio gênero, de modo a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo?” (BUTLER, 2010, p. 198)



Iuska Wolski (UFPR)
Fonte: Arquivos do CUBIC

Bruno F. Souza
A reexistência do mundo
(2015).



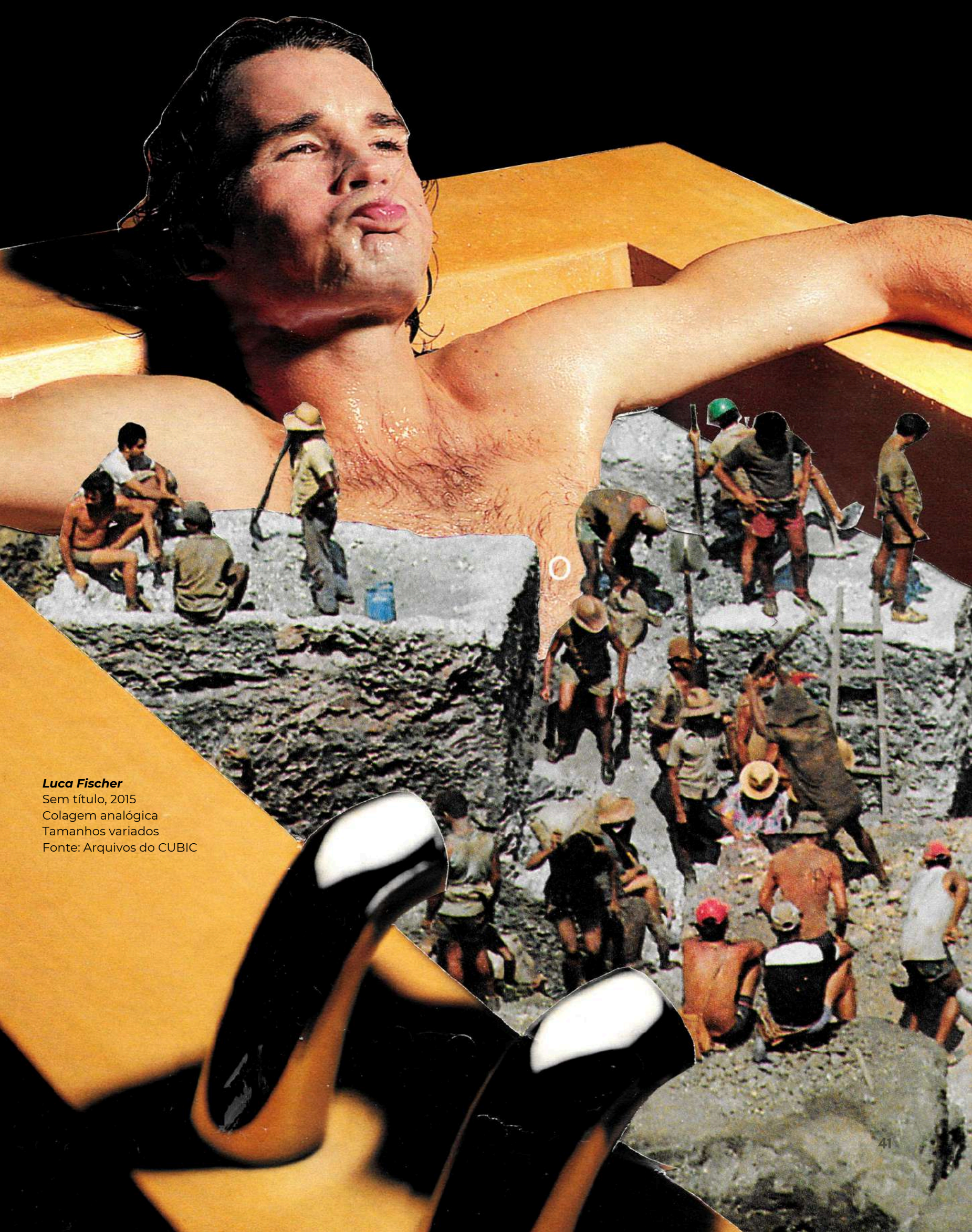


Erica Storer (UFPR), *O peso de carregar a si mesmo*.(2015). Fonte: Arquivos do CUBIC.



Rodrigo Melo
Afugenta / Chase Away 2015/2020
Video, 13 segundos

Rodrigo Melo, *Afugenta* (2015)
(FAP UNESPAR). Fonte:
Arquivos do CUBIC.



Luca Fischer
Sem título, 2015
Colagem analógica
Tamanhos variados
Fonte: Arquivos do CUBIC

CUBIC 2

Imersão

CAIOBÁ - PR

15 e 16 de agosto de 2015

A proposta de uma mini residência surgiu no CUBIC 2, com o objetivo de criar um ambiente que possibilitasse o debate entre artistas e curadoria sobre suas obras, processos e projetos descritivos apresentados. A conversa sobre arte teve um tom informal, e próximo, diminuindo as distâncias e as hierarquias que se estabelecem em um projeto expositivo desse tamanho. Apresentamos também aos artistas nossas ideias para a expografia, que veio a ser alterada para incorporar as mudanças que esses artistas fizeram em seus trabalhos após a seleção. O trabalho final às vezes se desenvolvia dentro do programa. Aqui também surgiu a proposta de uma Mostra de Performance, para acomodar trabalhos já selecionados e novas propostas que emergiram no decorrer do caminho. Os momentos de descontração e convívio social fizeram da Imersão um dos momentos especiais daquela edição.



Rodrigo Melo

*Estudo na Imersão do CUBIC 2
CUBIC 2, 2015*



Fonte: Arquivos do CUBIC

Da esquerda para a direita:
Angelo Luz, Everton Leite, Larissa Schip,
Diego Duda, Lucas Alameda, Gustavo
Paim, Fernanda de Oliveira, Távila Juchchi,
Tereza Bossler, Bruno Souza, Janusch
Ertler, Isabelle Mesquita, Igor Rodacki,
Rodrigo Melo, Iuska Wolski, Bruno
Camargo, Fernanda, cabeça da Stephanie,
João Antônio, Letícia Sequinel.

CUBIC 3

MOSTRA DE ARQUIVO 2017

Erica Storer

De repente repetente

Performance

(2017)

Fonte: Arquivos do CUBIC



CUBIC 3

FICHA TÉCNICA

ARTISTAS E COLETIVOS (31)

Anna Rachel (Artes Visuais / EMBAP)
Anna T. Hanel (Artes Visuais / UFRGS)
Bruna Fernandes (Artes Visuais / UFPR)
Camila Proto (Artes Visuais / UFRGS)
Coletivo 21 Ojos (Artes Visuais / Instituto Superior de Bellas Artes do Paraguai)
Coletivo Sphera (Design / UFPR)
Djuly Gava (Artes Visuais / UFSC)
Eduardo Barbosa (Artes Visuais / UFPR)
Eduardo Camargo (Artes Visuais / EMBAP)
Érica Storer (Artes Visuais / UFPR)
Fernando Moleta (Arquitetura / UFPR)
Gabriel Alarcon (Artes Visuais / Universidad de Córdoba)
Guilherme Carriel (Artes Visuais / UFPR)
João John (Artes Visuais / EMBAP)
Jordi Tasso (Artes Visuais / UFRGS)
Lenonn Bruno (Artes Visuais / EMBAP)
Leo Lizardo (Artes Visuais / EMBAP)
Leonardo Achnitz (Artes Visuais / UFPR)
Luiz Gustavo Padovani (Artes Visuais / EMBAP)
Manoela Cavalinho (Artes Visuais / UFRGS)
Marcela Belz (Artes Visuais / UFPR)
Marcellen Neppel (Artes Visuais / UFPR)
Marina Ramos (Artes Visuais / UFPR)
Mônica Schreiber (Artes Visuais / UFPR)
Néhuén Cortez (Artes Visuais / Universidad de Córdoba)
Talita Rauber (Artes Visuais / UFPR)
Priscilla Durigan (Artes Visuais / EMBAP)
Tereza Bossler (Artes Visuais / UFPR)
Thallyta Piovezan (Artes Visuais / UFPR)
Toni Graton (Artes Visuais / EMBAP)
Yasmin Kozak (Artes Visuais / UFPR)

CURADORIA

Stephanie Dahn Batista (UFPR)
Isadora Mattioli
Iuska Wolski

PERÍODO

3 de outubro de 2017 a 25 de fevereiro de 2018

ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Galeria DeArtes (UFPR)
Galeria da EMBAP (Unespar)
MuSA UFPR
Museu da Gravura Cidade de Curitiba
MUMA - Sala de arte digital

COMITÊ DE SELEÇÃO

Denise Bandeira (UNESPAR/FAP)
Isabelle Cattucci (UFPR)
Iuska Wolski (CUBIC)
Isadora Mattioli (CUBIC)
Keila Kern (UNESPAR/EMBAP)
Stephanie Dahn Batista (UFPR / CUBIC)

EQUIPE DE ESTAGIÁRIOS

Fabiana Caldart (UFPR)
Giovana Lago (PUC)

CUBIC 3 / 2017

CIRCUITO UNIVERSITÁRIO
DA BIENAL INTERNACIONAL
DE CURITIBA

INSCRIÇÃO
26 ABR
a 21 JUN

DIVULGAÇÃO DOS
RESULTADOS
03 JUL

EDITAL ABERTO PARA ALUNOS E ALUNAS MATRICULADOS EM QUAISQUER CURSOS DE GRADUAÇÃO NO MUNICÍPIO DE CURITIBA E ALUNOS DE GRADUAÇÃO DOS CURSOS DE ARTES VISUAIS DAS UNIVERSIDADES UFRGS E UDESC.

**APRESENTAÇÃO DO CUBIC 3 E ORIENTAÇÃO SOBRE PORTFOLIO ARTÍSTICO:
31 DE MAIO DE 2017, ÀS 19:30 NO DEPARTAMENTO DE ARTES DA UFPR**

**PORTFÓLIOS DE ARTES/UFPR, RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 CEP 80420-170 BATEL - CURITIBA
EDITAL BIENALDECURITIBA.COM.BR/CUBIC-3
E-MAIL CUBIC@BIENALDECURITIBA.COM.BR
FACEBOOK @CUBIC.BIENALDECURITIBA**

CUBIC 3

TEXTO CURATORIAL DA EDIÇÃO

Pela 3ª vez o CUBIC faz parte da programação da Bienal Internacional de Curitiba expondo a produção recente de jovens artistas de graduação. Na edição anterior do circuito universitário o edital foi aberto para alunos de todas as áreas de conhecimento matriculados em Curitiba, pelo reconhecimento de que as poéticas visuais vêm de lugares diversos. No ano de 2017 a ampliação se deu no âmbito geográfico e a chamada pública se dirigiu também para cursos de artes visuais de universidades conveniadas à Bienal, sendo essas a Universidade do Estado de Santa Catarina, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Universidade Nacional de Córdoba e o Instituto de Belas Artes de Assunción.

O Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba é um programa de formação e profissionalização por meio de encontros regulares, desta vez sediados por espaços alternativos de arte da cidade de Curitiba, tais como SOMA Galeria e Das Nuvens. Ao longo de três meses, foram ofertados workshops com artistas da mostra da Bienal, career service, grupos de trabalho temáticos e atividades vivenciais.

O comitê de seleção foi norteado pelos critérios de relevância (efeito multiplicador, potencialidade, referência, representatividade, experimentação, contemporaneidade) bem como consistência (conceituação, viabilidade) e resultou na escolha de 37 obras. Sendo um edital público, o CUBIC não possui um conceito curatorial-temático à priori e reflete as discussões emergentes do contexto dos jovens artistas. Todavia, percebeu-se frentes de interesses poéticos que destacam preocupações acerca do político e do sujeito materializados em linguagens próprias da arte contemporânea.

Dentro desta frente de problemáticas políticas os trabalhos despontam do contexto nacional atual, trazendo ora comentários, ora críticas, ora denúncias acerca da precarização do ensino público, medidas autoritárias do governo interino, a presença de um ideário fascista, violência contra minorias, censuras e sabotagens sociais. Ainda neste escopo político vem à tona debates relativos a identidade da América Latina, inclusive de uma impossibilidade da mesma.

As obras que desenvolvem questões do sujeito retomam ancestralidades e memórias biográficas em torno das figuras femininas familiares: mães, avós, tias, irmãs. Os aspectos biográficos também informam a respeito dos indivíduos na esfera privada, sexualidades, gêneros, transtornos e espiritualidade.



Iuska Wolski observa gravura de Eduardo Barbosa, GT Arte e Política, CUBIC 3, 2017. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Ambos os temas ganham forma com bastante evidência em vídeos, instalações, performances, happenings, site-specifics, intervenções públicas, fotografias e objetos. Outros trabalhos remetem por meio de apropriação, acumulação e deslocamento a procedimentos artísticos atuais. Os desenhos, gravuras e pinturas presentes na mostra instigam também reflexões metalinguísticas que os inserem no debate contemporâneo. De uma forma ou outra, os trabalhos do CUBIC 3 demonstram o engajamento ativo e a presença forte de seus artistas. Através deste posicionamento o CUBIC sai do Estado de Emergência e assume a ação enquanto um lugar - agora consolidado em Curitiba - frente à política, instituição, subjetivação e à arte.

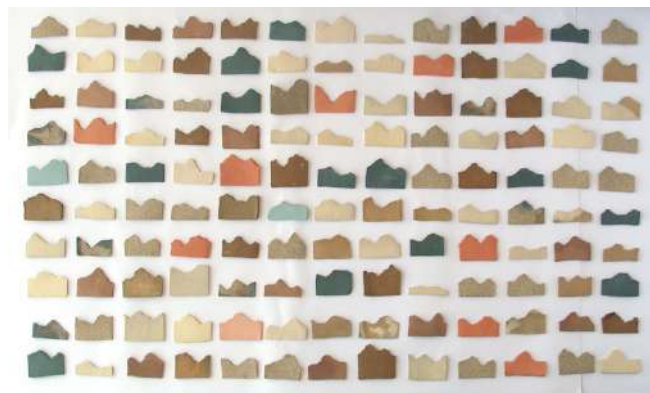
Stephanie Dahn Batista, Isadora Mattioli e Iuska Wolski
(Fonte: Arquivos do CUBIC)

CUBIC 3

Salas Expositivas DEARTES UFPR

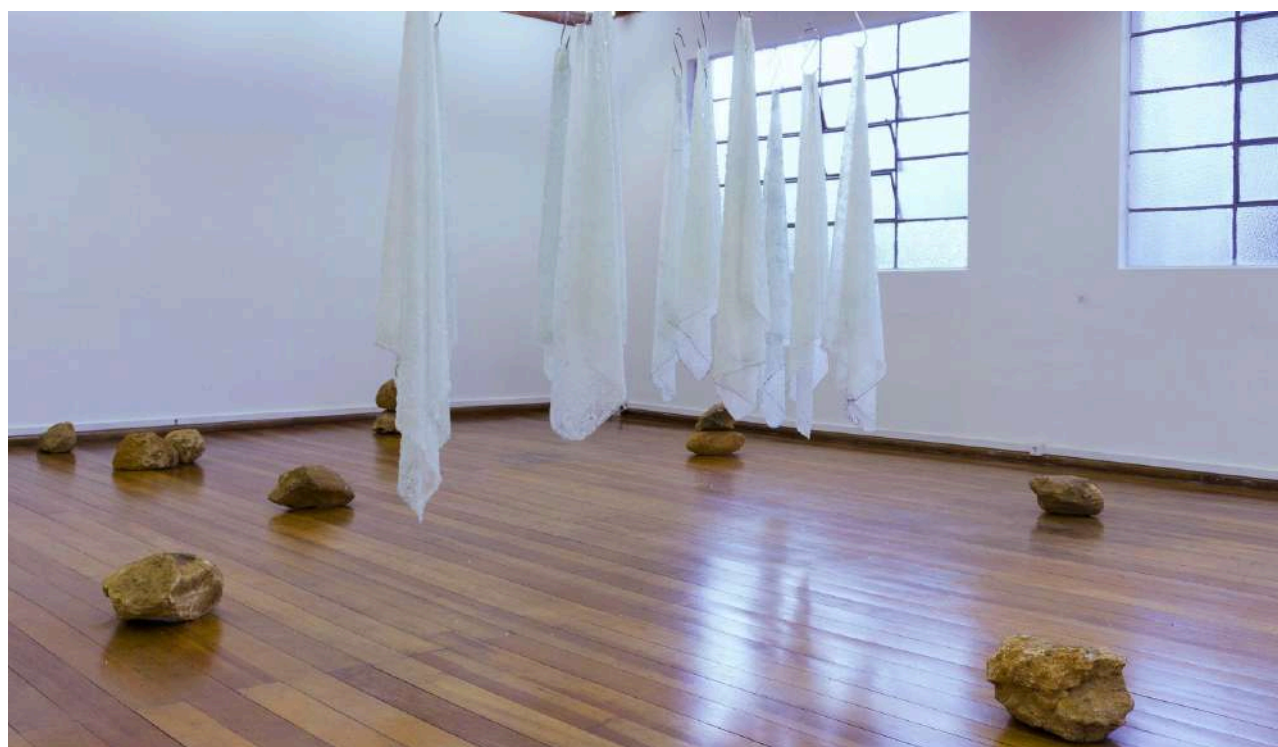
A curadoria deste espaço começa na especificidade de sua localização, uma das extremidades do trajeto do artista Guilherme Carriel, que traz 1,6 toneladas de pedras retiradas do município de Campo Magro. Este deslocamento para o espaço expositivo traz uma presença do acúmulo e peso, em oposição, a instalação de Tereza Bossler, cujos véus feitos de para-brisas de caminhões pós-acidentes, subverte a matéria densa em leveza. Ambas as obras se constituem no percurso, dado fundamental na obra de Fernando Moleta que descobre paisagens em placas de metal utilizadas pelos Correios. Nessa mostra o tradicional gênero paisagem é reinterpretado pela abstração, que sintetiza os relevos em formas orgânicas, ponto de partida de Anna Hanel em suas micro paisagens-corpos feitas de barro.

Stephanie Dahn Batista, Iuska Wolski e Isadora Mattioli



Anna T. Hanel (UFRGS). **Paisagens** (2017)
Argila colorida, 130 cm x 110 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC.

Artistas: Anna T. Hanel, Fernando Moleta,
Guilherme Carriel, Tereza Bossler



Guilherme Carriel (UFPR) **O peso da Presença** (2017)
40 rochas de aproximadamente 15-20 cm de diâmetro e 30 kg cada.
Dimensões variáveis.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 3

Salas Expositivas

Museu de Arte da UFPR - MUSA



Eduardo Barbosa (UFPR). **LGBTFOBIA/Calendário**, 2017. 365 Isogravuras, dimensões variadas. Trabalho exposto no MUSA durante o CUBIC 3. Foi premiado como artista destaque daquela edição. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Os artistas do CUBIC em exposição no MusA operam sob uma ética semelhante em termos conceituais na produção de seus trabalhos. Há o interesse premente em trazer à discussão temas relativos à sexualidade, à construção de identidades normativas, à violência e o conservadorismo - tratados pela perspectiva da crítica, da história, da denúncia, do sarcasmo, da micropolítica e dos regimes de visibilidade. Em algumas obras esses assuntos são abordados a partir de uma perspectiva pessoal e autobiográfica - com destaque, principalmente, na luta LGBT e racial - e em outros são elaborações estéticas do contexto macro social, político e cultural da América Latina.

Stephanie Dahn Batista, Iuska Wolski e Isadora Mattioli

Artistas: Jordi Tasso, Gabriel Alarcon, Marcellen Neppel, Eduardo Barbosa



Noite de abertura do CUBIC 3 no MUSA, no prédio Histórico da Praça Santos Andrade, UFPR. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Marcellen Nepel
A Luta
Registro de performance, 2017
40'

Marcellen Nepel (Design UFPR). Frame do vídeo **A Luta** (2017) e livro (*Mein Kampf*) pintado em tinta guache.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



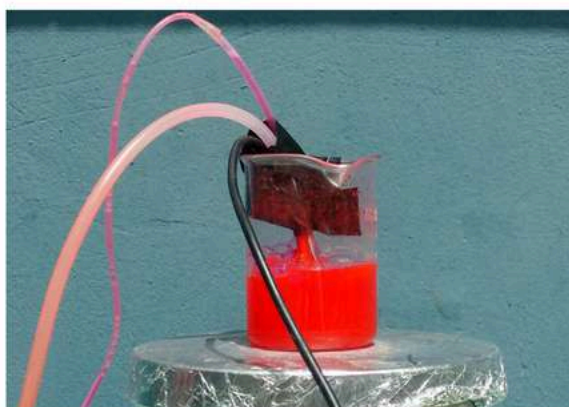
Jordi Tasso (UFRGS)
Vai Viado (2016)
Apropriação e montagem digital de imagens da Disney, Imagem Digital, 16,4 x 10 cm.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Letícia Sequinel (FAP UNESPAR)
Sem título (2017)
Performance na Abertura do CUBIC 3, Musa UFPR.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Letícia Sequinel
Sem título (2017). Fonte: Arquivos do CUBIC.



Manoela Cavalinho
Bomba (2016)
 Fotografia
 50 x 83 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 3

Salas Expositivas Museu da Gravura

A curadoria do Museu de Gravura propõe uma narrativa conceitual ramificada: cada sala apresenta um assunto distinto que se delinea a partir dos trabalhos em diálogo. Este espaço representa uma característica fundamental do CUBIC, que por ser resultado de um edital público, não possui um conceito curatorial-temático anterior e, sim, reflete as discussões emergentes do contexto dos jovens artistas. Entre os vídeos, instalações, desenhos, performances e esculturas identificamos poéticas próximas da arte relacional, ancestralidade, aproximação de saberes, memória e política. Destacamos, também, os trabalhos que surgiram a partir da insurgência dos movimentos estudantis dos últimos dois anos, que se prestam à articular projetos a partir da instituição e da ação coletiva.

(Texto de Parede)

Stephanie Dahn Batista, Iuska Wolski e Isadora Mattioli

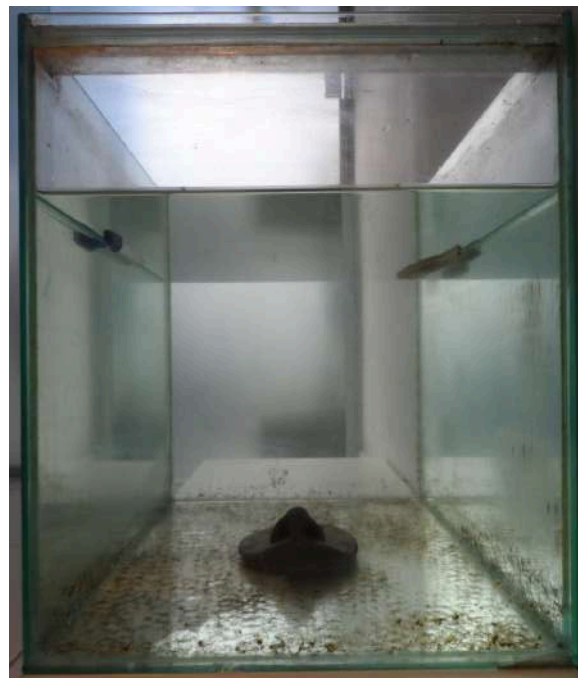
Artistas: Anna Rachel, Coletivo 21 Ojos, Eduardo Camargo, Erica Storer, João John, Lenonn Bruno, Leonardo Achnitz, Manoela Cavalinho, Marcela Belz, Marina Ramos, Néhuen Cortez, Priscila Durigan, Toni Graton, Yasmin Kozak



Detalhe da instalação da instalação "**8x120**", do artista argentino **Néhuen Cortéz** (Universidad de Córdoba) 2017. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Renan Archer (UFPR)
"Por favor", 2017
instalação em técnica mista
(plástico, papel e fita adesiva)
realizada em ambiente urbano
Fonte: Arquivos do CUBIC.,



Priscila Durigan (Belas Artes UNESPAR),
Submersos, 2017
Argila, plástico e madeira sob água e vidro.
50x36x30 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Edmilson Fonseca, Felipe Roehrig Pacheco, Flora Aimbiré, Giovanna Pazin, Greyce Santos, Jady Vaneli, Laura Formighieri, Leonardo Achnitz, Matheus Wittkowski e Rodrigo Enoque (**Coletivo Intenta 16**).
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Coletivo Intenta 16 (UFPR) **Hora de Brasília**, 2016
Pátio da Reitoria, Videoinstalação em looping. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Leonardo Achnitz (UFPR)
13/12/1968, 2017
Ferro, serigrafia sobre papel sulfurize
30,5 x 29 cm
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Marina Ramos (UFPR)
Qhaway nº 2, 2016
Caneta posca sobre impressão em cartaz, fios de barbante e 41 objetos andinos. 2 x 3 x 2 m
Registros de Fabiana Caldart
Fonte: Arquivos do CUBIC.





Yasmin Kozak
A eternidade é o estado das coisas neste momento
Registro de performance no CUBIC 3, 2017
6'33"

Performance ***A eternidade é o estado das coisas neste momento***, e objeto eixado como vestígio, de Yasmin Kozak (UFPR), 2017
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Gabriel de Alarcón, Universidad de Córdoba, Argentina
Piel, 2017, Performance. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Marina Ramos (UFPR). ***Bad Anthropophagy*** (2017), performance.
Panquecas americanas feitas com Urucum usando o movimento de grafismos indígenas sul-americanas no preparo da massa sobre a chapa. Servido na vernissage de abertura do CUBIC 3.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Érica Storer (UFPR)
De repente repetente, 2017
performance, cerca de duas horas.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 3

Salas Expositivas

Sala de Artes Digitais - MUMA

Museu Metropolitano de Arte

A Sala de Arte Digital do MuMA recebe o trabalho dos artistas Luiz Gustavo Moreira, Camila Proto e Djuly Gava. Pelo uso da imagem em movimento esses artistas exploram a criação narrativa por diferentes pontos de partida e interesses estéticos. Na instalação imersiva de Camila Proto, a artista realça a potência semiótica das palavras e a construção midiática da mulher veiculadas pelo jornal impresso. O gesto de rasgar o papel sugere novas possibilidades interpretativas do texto. O trabalho de Luiz Gustavo Moreira, por sua vez, se dá não pela fragmentação, mas pelo acúmulo: objetos do cotidiano são empilhados e justapostos em *gifs* autobiográficos. O interesse em falar de si também se encontra no vídeo simultâneo de Djuly Gava, que conta a sua história e de mais cinco personagens divididas entre cenas do trabalho e atividades prosaicas baseadas em Florianópolis. (Texto de parede)



Luiz Gustavo Moreira (Belas Artes UNESPAR)
Insect__phia (2017)
vídeo digital
Fonte: Arquivos do CUBIC.

Stephanie Dahn Batista, Iuska Wolski e Isadora Mattioli

Artistas: Camila Proto, Djuly Gava, Luiz Gustavo Moreira



Djuly Gava (UFSC), *A cinza das horas* (2017). Frame da videoinstalação em cores e preto e branco. Coautoria Daniel Leão. Exposto na Sala de Arte Digital do MUMA, CUBIC 3, 2017. Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 3

GRUPOS DE TRABALHO

A abordagem para o monitoramento dos projetos foi criada ao longo do processo, após a fase de seleção, e não estava inicialmente prevista no cronograma oficial. A curadoria observou que muitos dos projetos aprovados não abordavam a formalização expositiva em suas descrições. Além disso, um número significativo de artistas foi selecionado não pelos projetos apresentados, mas por trabalhos em seus portfólios. Também foi relevante o fato de haver muitos alunos de instituições sul-americanas parceiras que não residiam em Curitiba. Devido a esses fatores, tornou-se necessário organizar discussões sobre as pesquisas e projetos dos artistas e criar mais espaços para interação e troca entre os participantes. Esses espaços foram chamados de Grupos de Trabalho (GT), com encontros híbridos, presenciais e online, que ajudaram a construir redes entre as cenas artísticas de diversas regiões abrangidas pelo CUBIC a partir daquela edição. Os GTs ocorreram logo após as primeiras reuniões de boas-vindas e apresentações gerais dos artistas.



GT Questões do sujeito, Galeria SOMA, Curitiba, 2017
Fonte: Arquivos do CUBIC.

11º GT: Linguagens (Galeria SOMA)

Artistas: Anna Hanel, Eduardo Neves Camargo, Fernando Moleta, Guilherme Carriel, João Paulo de Carvalho, Lennon Bruno, Luiz Gustavo Padovani, Marcela Belz, Nehuén Cortez, Tereza Bossler e Toni Graton.

2º GT: Arte e política (Galeria SOMA)

Artistas: Anna Rachel, Bárbara Ribas, Camila Proto, Coletivo Intenta 16, Djuly Gava, Eduardo Barbosa, João John, Leonardo Achnitz, Marcellen Neppel, Priscilla Durigan, Renan Archer e Fernando Moleta.

3º GT: Performance (Galeria SOMA)

Artistas: Bárbara Ribas, Bruna Fernandes, Coletivo Sphera, Érica Störer, Giovanna Martucci, Leolizardo, Letícia Sequinel, Marina Ramos, Mônica Schreiber, Talita Rauber e Yasmin Kozak.

4º GT: Questões do Sujeito (Galeria SOMA)

Artistas: Bruna Fernandes, Coletivo Sphera, Djuly Gava, Eduardo Barbosa, Eduardo Neves Camargo, Gabri Alarcon, Jordi Tasso, Leolizardo, Letícia Sequinel, Manoela Cavalinho, Marina Ramos, Thallyta Piovezan e Yasmin Kozak.

CUBIC 3

IMERSÃO

Campo Magro - PR

Dando continuidade à proposta de residência artística de curta duração que ocorreu no CUBIC 2, a imersão também foi realizada no CUBIC 3 e foi um último encontro para finalizar as dinâmicas dos Grupos de Trabalho. A Imersão no CUBIC 3 aconteceu logo antes do início das montagens, num espaço retirado da cidade, numa chácara próxima ao município de Campo Magro - Paraná. Na ocasião, a curadoria apresentou aos artistas a expografia, as datas das aberturas itinerantes e o cronograma das performances públicas. Foi o momento de concluir os trabalhos e se preparar para a produção executiva das exposições. (BATISTA & MATTIOLLI, 2023, p.94)



Dia de imersão do CUBIC 3, em Campo Magro - PR. Todas as imagens, Fonte: Arquivos do CUBIC.

Rafael Benaion. *Andrógino* (2019)
Fonte: Portfólio do artista



CUBIC 4

MOSTRA DE ARQUIVO 2019

CUBIC 4

FICHA TÉCNICA

ARTISTAS E COLETIVOS (35)

Bianca Grabaski (DEARTES / UFPR)
Brasil Herter (DEARTES/UFPR)
Brigitte Brusetti (Licenciatura em Artes Visuais/Instituto Superior de Belas Artes)
Cícero Ibeiro (IA / UFRGS)
Coletivo Vulto (Breno Dias, Fernanda Gorski, Marina Diehl Lage) (IA/UFRGS)
Daniela Amon (IA/UFRGS) Dante Lopes (FAP/UNESPAR)
E. M. Z. Camargo (Comunicação Social / UFPR)
Fabiana Amaral (CENTRO DE ARTES/UEDESC)
Fernanda Motta (EMBAP/UNESPAR)
Gustavo Magalhães (FAP/UNESPAR)
Gustavo Walbrohel (IA/UFRGS)
Hernando Salles (IA/UFRGS)
Hugo Weber Souza (DEARTES/UFPR)
Irma Catalina (FAP/UNESPAR)
Isabelle Mesquita (EMBAP/UNESPAR)
Jaqueline Cunha (EMBAP/UNESPAR)
João John (EMBAP/UNESPAR)
Leonardo Achnitz (DEARTES/UFPR)
Leonardo Franco (DIREITO/PUC)
Leonardo Yorka (DESIGN/UFPR)
Lívia Auler (IA/UFRGS)
Lucas Mueller (FAP/UNESPAR)
Luccubus (DEARTES/UFPR)
Luiz Gustavo Moreira (EMBAP/UNESPAR)
Luiza Urban (EMBAP/UNESPAR)
Marina Borges (IA/UFRGS)
Mei Martins (EMBAP/UNESPAR)
Nico Mierda (Universidad Nacional de Asunción)
Nicole Christine (EMBAP/UNESPAR)
Paulo Luz (DEARTES/UFPR)
Priscilla Durigan (EMBAP/UNESPAR)
Rafael Benaion (FAP/UNESPAR)
Rafael Rodrigues (FAP/UNESPAR)
Renata Pina (EMBAP/UNESPAR)
Rennan Negrão (DEARTES/UFPR)

CRÍTICAS DE ARTE

Cristina Barros (IA/UFRGS)
Giovana Vespa (DeArtes/UFPR)
Ué Prazeres (Deartes/UFPR)
Viviane Cristina Vieira (DeArtes/UFPR)

CURADORIA

Stephanie Dahn Batista (UFPR)
Isadora Mattioli
Fabrícia Jordão

PERÍODO

24 de setembro de 2019 a 01 de março de 2020

ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Galeria DeArtes (UFPR)
MuSA UFPR
Museu da Gravura Cidade de Curitiba
MUMA - Sala de arte digital
Galeria Caixa Cultural

COMITÊ DE SELEÇÃO

Amabilis de Jesus (Unespar/FAP)
Deborah Bruel (Unespar/Embap)
Emanuel Monteiro (UFPR)
Fabrícia Jordão (UFPR/CUBIC)
Isadora Mattioli (CUBIC)
Stephanie Dahn Batista (UFPR/CUBIC)

EQUIPE DE ESTAGIÁRIOS

Marcellen Neppel (UFPR)
Mariana Kauchakje (PUC-PR)

CUBIC 4

TEXTO CURATORIAL DA EDIÇÃO

Catálogo de 25 anos da Bienal de Curitiba

O Circuito Universitário da Bienal Internacional de Curitiba (CUBIC) é desde 2013 um programa inédito no Brasil que vincula a produção de artistas universitários a um mega-evento da arte contemporânea. Este circuito foi criado no curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná (UFPR) a fim de possibilitar novas estratégias de formação, produção e profissionalização para graduandos de todas as áreas do conhecimento que desenvolvem uma pesquisa em arte. Assim os artistas vivenciam um complexo processo que se inicia com a elaboração de um portfólio, processo seletivo, eventos formativos, realização da exposição com eventos paralelos e publicações. Comprometida com a construção do saber e a formação de profissionais competentes, a Universidade pública estabeleceu essa parceria com a Bienal de Curitiba no intuito de oferecer uma experiência, fora dos espaços da academia, no circuito de arte local projetado internacionalmente. Entre as principais metas está a oferta de um programa de formação, nos moldes de uma plataforma interdisciplinar, que promova as relações entre estudantes, diversos agentes e instituições do meio das artes; entre a Universidade e o meio artístico internacional, ainda no momento de uma formação de base.

Desde a sua primeira edição, o CUBIC abre uma chamada pública no site da Bienal Internacional de Curitiba sem temática prévia em busca de reconhecer as diversas investigações em arte exploradas pelos alunos. A convocatória foi ampliada conceitualmente em cada edição: quando no CUBIC 1 alunos e alunas dos cursos de ensino superior em artes visuais de Curitiba (UFPR, UNESPAR/ Embap e FAP, Tuiti) podiam se inscrever, já na edição seguinte, em 2015, o edital foi elegível a graduandos de quaisquer cursos de universidades públicas ou privadas da capital paranaense, recebendo trabalhos de alunos da arquitetura, geografia, computação, entre outros. Em 2017, por sua vez, o edital expandiu além das fronteiras municipais e permitiu, também, a inscrição de artistas universitários da UDESC, da UFRGS, Instituto de Belas Artes em Asunción (Paraguay) e Universidade Nacional de Córdoba (Argentina). As inscrições são avaliadas por um comitê composto por professores dos três cursos de ensino superior em Artes Visuais de Curitiba, e a equipe curatorial do CUBIC, que juntos analisam as propostas e definem os artistas selecionados. Os critérios de seleção avaliam a coerência entre portfólio e proposta apresentada e o desenvolvimento conceitual que envolve os aspectos materiais, formais e filosóficos dos trabalhos. São selecionados artistas que já apresentam uma consistência factível em sua poética, ao lado de outros que poderão desenvolvê-la durante o processo. As temáticas dos trabalhos apresentados nas mostras do CUBIC são diversas e partem de pesquisas estéticas distintas, mas, em muitas vezes, destacam o cunho social, político e antropológico da arte.

A partir da indicação dos artistas, em torno de 30 a 45 artistas, que farão parte desse circuito, inicia-se um processo que tem como fundamento três objetivos: a produção de uma exposição com mostras simultâneas em diferentes instituições de arte da cidade, realizada a partir da formação e a profissionalização de artistas universitários. Por meio desses três eixos (produção-formação-profissionalização) os participantes vivenciam uma intensa experiência no agito do circuito artístico. Entre o aceite no edital à semana de montagem, os participantes participam num profundo espaço de debates de seus projetos, a partir de workshops e residências artísticas, parceria com espaços independentes de artes em Curitiba, career service, e grupos de trabalho temáticos. Processo de montagem, formações de mediação, encontros com artistas da Bienal, encontro com curadores da Bienal, premiações, mesas-redondas com convidados nos espaços expositivos, publicação no catálogo e divulgação em todos os outros meios da Bienal.

Uma vez que a tônica do CUBIC está em aproximar as instituições de ensino da Bienal Internacional de Curitiba, as mostras desse circuito acontecem simultaneamente em espaços expositivos universitários e em museus públicos. A sala de exposição do DeArtes e a Galeria da EMBAP são os dois espaços que serviram de palco para o CUBIC desde o início do projeto: ambos entram no mapa da Bienal e essa visibilidade garante uma maior circulação de público nesses espaços. Na primeira edição do CUBIC fez parte, também como espaço universitário, a Sala de Design&Arte da UFPR, e o espaço externo da Faculdade de Arte do Paraná. A lista dos museus públicos, por sua vez, conta com o Memorial de Curitiba (CUBIC 2), O Museu da Gravura (CUBIC 3 e 4), o Museu Municipal de Arte (CUBIC 3 e 4). O SESC Paraná também já cedeu os espaços expositivos do Paço da Liberdade e do SESC da Esquina para a realização das mostras (CUBIC 1 e 2). Além dos espaços institucionais também são explorados lugares públicos como praças e calçadão.

Por ser resultado de edital público, uma característica fundamental do CUBIC é a de não possuir um conceito curatorial-temático anterior e, sim, refletir as discussões recentes dos artistas em contexto universitário. Desta maneira, as mostras são pensadas a partir dessa produção e os possíveis pontos de encontro estético/temático entre as pesquisas dos artistas selecionados. A curadoria, composta por uma equipe de curadoria geral do Departamento de Artes da UFPR e curadoria assistente, realiza um exercício de organizar e sistematizar conceitualmente a produção aprovada pelo júri. O resultado são exposições simultâneas que apresentam um panorama da produção atual dos artistas que estão vivendo um processo de graduação universitária. Para integrar esses espaços, o evento de abertura busca expandir as percepções e relações entre os diferentes espaços expositivos curitibanos, convidando o público a transitar pela cidade em busca da totalidade de sua expografia por meio de uma vernissage itinerante. Outra estratégia de ativação se dá por meio de mesas-redondas com agentes culturais especialistas nos temas das mostras que são convidados a compartilhar com o público suas pesquisas e trajetórias. Assim os espaços com suas abordagens curatoriais são colocados em debate para a comunidade externa.

Desde o CUBIC 2 existe uma compreensão interdisciplinar do artista universitário e, em razão disso, o edital contempla a inscrição de alunos de qualquer área do conhecimento. Isso significa que o projeto busca acolher propostas com perspectivas plurais e que estejam em diálogo com outras disciplinas, ou seja, mais próximo da ideia de uma arte contemporânea comprometida em reavaliar seus contornos, limites e narrativas. Todavia, o maior número de inscritos sempre foi o de alunos dos cursos de artes visuais.

Dentre esses, existem artistas que já possuem uma trajetória em consolidação no campo artístico (com exposições coletivas e individuais, prêmios, residências...); artistas com pouca experiência e no início da graduação e, portanto, sem uma poética definida e, ainda, artistas que já possuem uma produção aprofundada mas que ainda não tiveram oportunidades de publicizar seus trabalhos. Apesar de contar com uma agenda de eventos formativo-profissionalizantes, uma das principais experiências que o CUBIC proporciona é a oportunidade de encontro desses artistas que partem de percursos distintos. Essa convivência é importante para promover um reconhecimento entre pares e pontos de convergência entre pesquisas estéticas e conceituais. É, inclusive, um momento de troca de referências, métodos e práticas. Essa rede está sendo ampliada e se tornando mais complexa a partir da abertura que o CUBIC oferece em suas parcerias com universidades da região sul (UFRGS, UDESC) e de países da América Latina (Argentina, Paraguai, Uruguai), criando um diálogo entre artistas de contextos culturais diversificados e que estão sendo formados em ambientes universitários também bastante heterogêneos e com grades curriculares particulares.

A qualidade de “panorama” que o CUBIC apresenta a cada dois anos na cidade de Curitiba demonstra, mesmo que a partir de um recorte, a arte que está sendo fomentada na universidade quanto à uma poética em formação. Todavia, a experimentação entre linguagens visuais traz as discussões relativas ao contexto desses artistas. Percebeu-se frentes de interesses poéticos que destacam preocupações acerca do político e do sujeito em linguagens próprias da arte contemporânea. Alguns trabalhos informam sobre a conjuntura nacional, trazendo ora comentários, ora críticas, ora denúncias acerca da precarização do ensino público, medidas autoritárias do governo, a presença de um ideário fascista, violência contra minorias, censuras e sabotagens sociais. O CUBIC pretende identificar vetores de conexão entre o ambiente universitário e contexto geral em busca de futuros profissionais que assumem essa dinâmica como método de trabalho em suas poéticas.

Por se tratar de um circuito paralelo às mostras principais da Bienal, o CUBIC caracteriza-se por um forte apelo experimental e pela apresentação de trabalhos recentes e, em sua maioria, inéditos. Por não estar ligado ao tema curatorial da Bienal, essa qualidade de experimentação que os artistas-alunos são estimulados a desenvolver torna o CUBIC um evento colaborativo e horizontal. Na vernissage itinerante do CUBIC 3, por exemplo, o coquetel de boas-vindas também foi um acontecimento artístico. O chefe de cozinha italiano Paolo Pisanos recebeu os alunos na mini-copa do DeArtes para preparar um jantar lúdico para o público. Foi servido de prato principal uma polenta fumegante despejada sob a mesa, com molho de tomate e cogumelos e, para quem quisesse sobremesa, era preciso reproduzir o gesto ancestral do macaco de “pegar a banana do cacho” (250 bananas estavam presas por um fio de algodão fixado no teto) e que podia ser mergulhada num caldeirão de chocolate. Outro encontro excepcional é o workshop ou a conversa dos participantes do CUBIC com artistas da mostra oficial da Bienal (CUBIC 1: Young Lee da Coreia do Sul, Edwin Sanchez da Colômbia, CUBIC 2: Marcio Carvalho de Portugal e CUBIC 3 oito artistas chineses). Os artistas convidados apresentam seus trabalhos e processos poéticos, manifestam os problemas e desafios em seus contextos sociais específicos e trazem provocações para os estudantes do CUBIC.

O CUBIC se estabeleceu como um programa de formação e profissionalização para todos os nele envolvidos: artistas, curadores, estagiários e demais agentes culturais participantes, e já mostra seus primeiros frutos nas carreiras dos artistas que por ele passaram. Pois, além de atuar como formação complementar para artistas universitários, o CUBIC conta com uma equipe de estagiários da comunicação, design e artes visuais que aproveitam a oportunidade para envolverem-se num evento de relevância nacional e internacional. Na equipe de curadoria assistente, por sua vez, já atuaram ex-alunas de Artes Visuais da UFPR que encontraram no CUBIC uma oportunidade única de formato curatorial. Trata-se de um projeto que possui um cronograma intenso, com duração média de um ano, despontando como uma alternativa pedagógica prática e interdisciplinar, com missão e objetivos públicos.

Stephanie Dahn Batista & Isadora Mattioli
(Fonte: Arquivos do CUBIC)

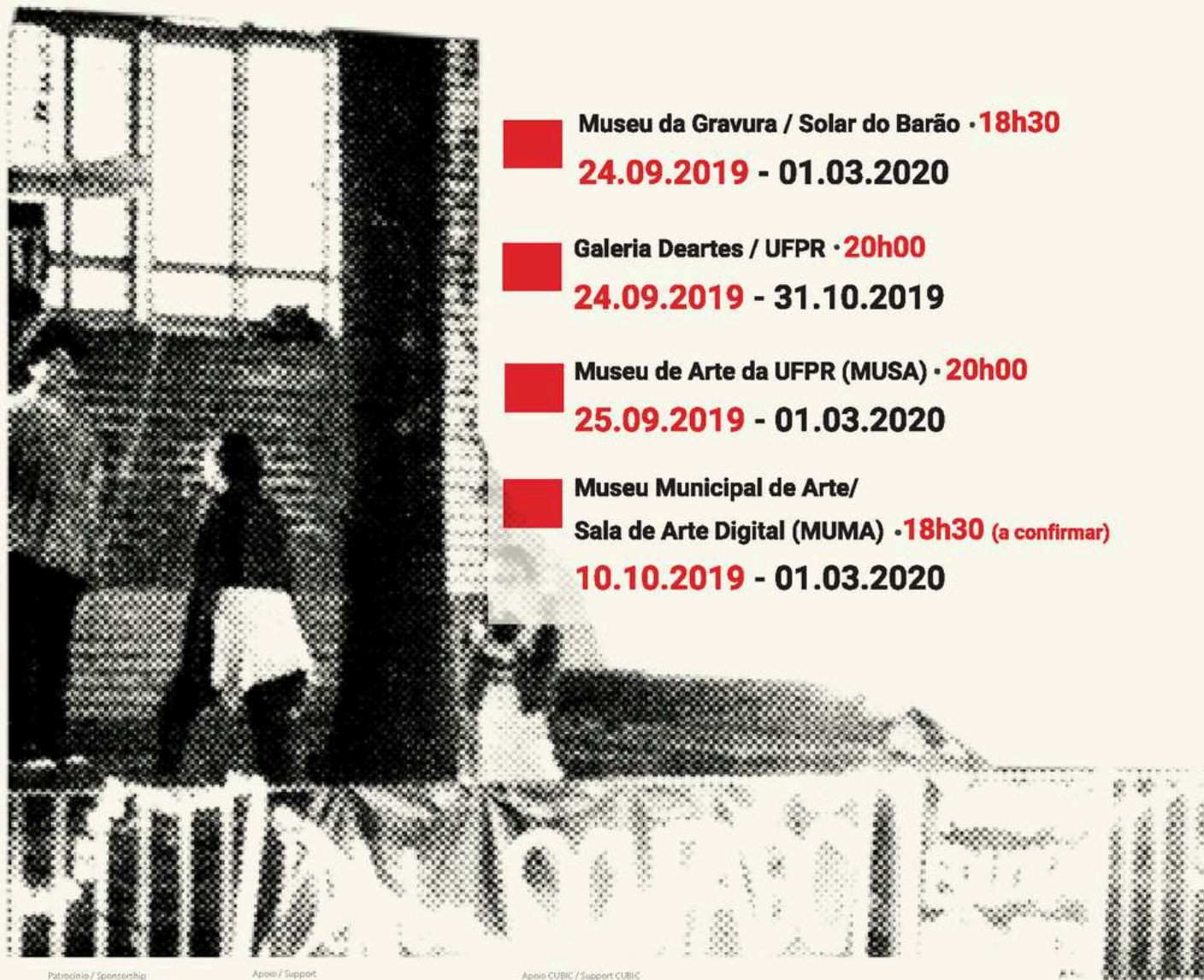


Artistas e equipe do CUBIC 4 no Campo das Artes, São Luis do Purunã - PR, 2019. Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 4

CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DA BIENAL DE CURITIBA

ABERTURAS ITINERANTES



-  **Museu da Gravura / Solar do Barão • 18h30**
24.09.2019 - 01.03.2020
-  **Galeria Deartes / UFPR • 20h00**
24.09.2019 - 31.10.2019
-  **Museu de Arte da UFPR (MUSA) • 20h00**
25.09.2019 - 01.03.2020
-  **Museu Municipal de Arte/
Sala de Arte Digital (MUMA) • 18h30 (a confirmar)**
10.10.2019 - 01.03.2020



CUBIC 4

Salas Expositivas

SALA DE ARTES UFPR

A estética do desejo e do prazer é trabalhada por esses artistas em objetos, sons, colagens e formas de representação do corpo, ou então de ferramentas manuseadas por esse corpo, demonstrando um repertório imagético que informa sobre as relações afetivas e sexuais contemporâneas. Os limites entre o que é erótico e o que é pornográfico são sempre permeados pela ideia vigente de moralidade - que acaba por proibir, constranger e violentar a existência de corpos e sexualidades dissidentes. Desde a Olympia do Manet (1863), passando pelas fotografias de nudez do Robert Mapplethorpe (1980) e, mais recentemente, os casos de censura às exposições e performances no Brasil, a arte evidencia como a concepção do que é moral muda de acordo com o espírito do tempo, e como as conquistas nesse campo não são perenes - mas, em alguma medida, é no âmbito da arte que ainda podemos formular relações mais igualitárias e inventivas. (Texto de Parede)

Obs.: Essa mostra foi movida para a Galeria Caixa Cultural e permaneceu em exposição por um tempo mais longo.



Abertura da exposição no DEARTES UFPR. Detalhe da obras de Rafael Benaion, Hugo Weber de Souza e performance de Irma Catalina. Fonte: Arquivos do CUBIC.

Artistas: Daniela Amon, Hugo Weber Souza, Irma Catalina, Livia Auler, Marina Borges, Rafael Benaion

Coquetel performático do CUBIC 4
O chefe **Paolo Pisano** no centro.





Paolo Pisano (Artista e Chef Convidado)
Happening / Instalação performática **As Bananas** (2019)
Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 4

Salas Expositivas

Museu de Arte da UFPR - MuSA

Para o MUSA reunimos um conjunto de trabalhos que nos ajudam a pensar como a contaminação entre as esferas pública e privada ecoa em produções que ao explorarem interiores domésticos, memórias e afetos familiares, evidenciam que o pessoal também é político. Do mesmo modo, as contingências, fronteiras e performatividade entre o corpo físico e o corpo político também interessam a esses artistas, que exploram essas temáticas em seus trabalhos artísticos pela via do deboche, sarcasmo e ironia. Ambos os enunciados guardam estreita relação com parte da arte produzida no Brasil nos anos 1970, e é possível identificar esses comentários à história da arte pelos procedimentos, conteúdos e linguagem aos quais os artistas se dedicam.

(Texto de Parede)

Artistas: Bianca Grabaski, Brigitte Brusetti, Cícero Ibeiro, E. M. Z. Camargo, Fernanda Motta, Luccubus, Nicole Christine, Priscilla Durigan, Rafael Benaion



Rafael Benaion (FAP UNESPAR). **A República Brasileira: Capítulo X**, 2019. Instalação multimídia, dimensões variáveis. MUSA UFPR, CUBIC 4. Fonte: Arquivos do CUBIC.

FEZ AIR VIVA

SONO PROFUNDA

SOBRE ADNA

ELHE TOMAV VIVA

LA STELA

EDULA FEZ

LA STELA

Bianca Grabatski
A costela de Eva
2015



Luiz Gustavo Moreira
(Belas Artes UNESPAR)
Queima de arquivo (2019)
video-performance
3'49"
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Luccubus (UFPR)
Carnalidades Opressivas - Grosso (2019)
tinta a óleo sobre papel
Fonte: Portifólio da artista



Bianca Grabaski (UFPR). **Costela de Eva** (2018)
Bordado do trecho bíblico da criação de Eva com linha
sobre folha de *Monstera Deliciosa*.
Fonte: Portifólio da artista



E. M. Z. Camargo (Comunicação Social UFPR)
Luto (2017). Curta, 5 min
Realizado no Rally Universitário Floripa 2017
durante o 21º Florianópolis Audiovisual Mercosul
Fonte: Portifólio do artista.

Cícero Ibeiro
Série **Moveste comigo até sentar**
Cama, 2019
Fonte: Portfólio do artista



CUBIC 4

Salas Expositivas

Museu da Gravura

O CUBIC possui uma compreensão interdisciplinar do artista universitário e, em razão disso, convoca a inscrição de alunos de qualquer área do conhecimento em seu edital. Isso significa que interessa ao projeto obras com perspectivas plurais e que estejam em diálogo com outras disciplinas, isto é, próximas de uma arte contemporânea comprometida em reavaliar seus contornos, limites e narrativas. Ao percorrer as salas do Museu de Gravura é possível perceber essa diversidade e observar um indicativo da produção recente desses artistas, os temas motivadores e a quais investigações estéticas estão se dedicando.

(Texto de Parede)

Artistas: Brasil Herter, Coletivo Vulto (Breno Dias, Fernanda Gorski, Marina Diehl Lage), Fabiana Amaral, Gustavo Magalhães, Gustavo Walbrohel, Hernando Salles, Isabelle Mesquita, Jaqueline Cunha, Leonardo Franco, Leonardo Yorika, Luiz Gustavo Moreira, Luiza Urban, Mei Martins, Nico Mierda, Paulo Luz, Rafael Rodrigues, Renata Pina, Rennan Negrão.



Pina (BELAS ARTES UNESPAR)

Muro de Vozes (2019)

117 módulos de 10,5x11x10cm cada
Gesso, resina e folhas de ouro

Fonte: Arquivos do CUBIC.



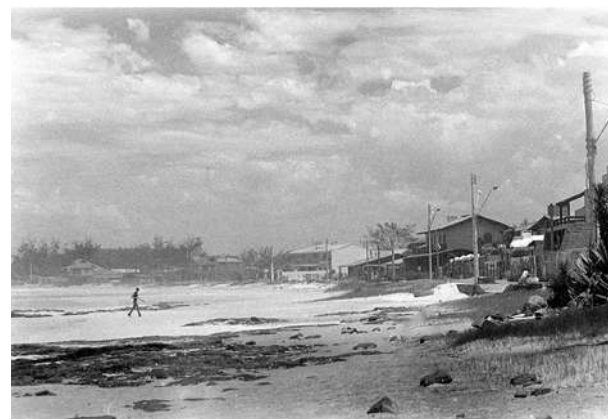
Hernando Salles (UFRGSO)

No meio do caminho tinha uma (grande) pedra. (2019)

Fotografia analógica preto e branco em filme 135 e impressão Impressão de pigmento sobre papel canson 65g/m2..

120 cm x 80 cm

Fonte: Portfólio do artista



Hernando Salles (UFRGSO)

Sem título (2017)

Fotografia analógica preto e branco em filme 135 e impressão em papel 120x80cm. Torres/RS. 2017

Fonte: Portfólio do artista



Mei Martins (Belas Artes UNESPAR)
Santo Antônio e Santo Antônio pequenino (2019)
 Óleo, acrílica e posca sobre tela.. 70X1,00 cm
 Fonte: Arquivos do CUBIC.



Rafael Magalhães.(FAP UNESPAR)
Afeto (2019)
 Acrílica sobre Papel Paraná
 21.0 X 29.7 cm
 Fonte: Portfólio do artista



Rafael Benaion (FAP UNESPAR)
Andrógino (2019)
 Óleo sobre tela
 50 x 70 cm
 Fonte: Portfólio do artista



Gustavo Magalhães
 (FAP UNESPAR)
 Entrevista em vídeo
 16/09/2019



Brasil Herter (UFPR)
Xilófagos (2018)
 Livro de artista, tronco e terra.
 74 x 140 x 85 cm (mesa)
 Fonte: Portfólio do artista



Nico Mierda (Universidad Nacional de Asunción)
Resistir qué? Sentimental (2019)
 Técnica mista sobre madeira
 64 x 44 cm
 Fonte: Portfólio do artista



Isabelle Mesquita (Belas Artes UNESPAR). **Colheita Tautológica** (2019)
 Apropriação de objetos de consumo cotidianos
 ligados a ciclos de trabalho braçal,
 representados nas imagens inseridas nas embalagens
 Fonte: Portfólio da artista.



Jaqueline Cunha (Belas Artes UNESPAR)
A menor distância entre ponto a e ponto b
 (2018 - 2019)
 instalação
 32kg de pedras, blocos e tijolos, mapa, fita isolante,
 dois relógios
 100cm X 75cm (dimensões variáveis)
 Fonte: Portfólio da artista



Gustavo Walbrohel, Daniela Amon, UFRGS (Coletivo Studio P, Porto Alegre). **Panorâmica 2** (2018). Acrílica sobre 80 telas de 30x30cm, 120 x 600 cm. Fonte: Portfólio do artista.



Leonardo Yorka (Design UFPR)
Intervenção em casa de pesca local, Garopaba (2016)
Tinta spray, tinta acrílica, solvente industrial
Fonte: Portfólio do artista



Rafael Rodrigues (FAP UNESPAR) Série **Atos** (2017-2019)
15 caixas com dimensão 30 x 30 x 20 cm cada.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Rennan Negrão (UFPR)
Alto mar II (2018)
21 x 29,7cm, aquarela sobre papel
Fonte: Portfólio do artista



Fernanda Motta (FAP UNESPAR)
Vênus (2018)
Impressão em papel fotográfico
20 x 30 cm
Fonte: Portfólio da artista

CUBIC 4

Salas Expositivas Sala de Arte Digital - MUMA

Considerando os recursos tecnológicos disponíveis e uma arquitetura que privilegia a exibição de trabalhos que lidam com as imagens em movimento, para o MUMA optou-se em concentrar trabalhos que, por meio do vídeo, nos diz sobre os lugares e as potências das imagens da arte em um contexto de massivo acesso aos meios e a produção de imagens técnicas. Em consonância com o que observamos nos outros espaços do CUBIC 4, nos vídeos aqui reunidos, também é possível perceber um diálogo mais ou menos direto com uma certa tradição. Especificamente com o caráter experimental e radical que pautou os vídeos produzidos ao longo dos anos 1960/1970. No entanto, para além desse flerte com a tradição, é possível perceber como também interessa aos artistas explicitar a não neutralidade das imagens e das narrativas que produzem. (Texto de Parede da exposição)

Artistas: Fernanda Motta, João John, Leonardo Achnitz, Lucas Mueller



Leonardo Achnitz (UFPR)
Entrevista em vídeo
14/09/2019

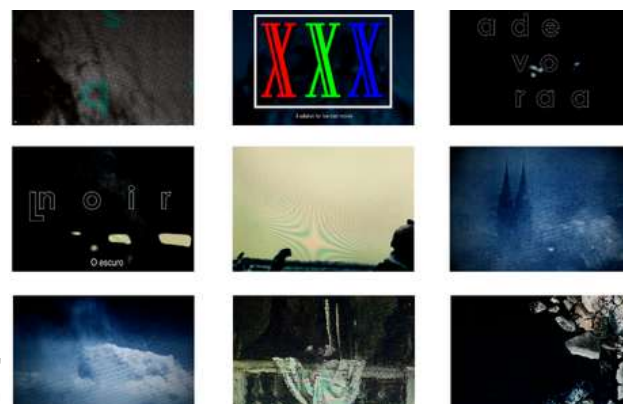


Leonardo Achnitz
Medication (2019)
videoarte, 45'
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Fernanda Motta (FAP UNESPAR)
Brasil (2019)
Vídeo, 6'

Fonte: Arquivos do CUBIC.



João John (PUC-RS)
A devora A (2018)
Stills do vídeo, 10'10"
Fonte: Portfólio do artista



Lucas Mueller Lucindo (PUC-RS)
+100 (2018)
Instalação interativa,
Aplicação Windows, Processing, Unit 3D
Fonte: Portfólio do artista

CUBIC 4

Salas Expositivas Galeria Caixa Cultural

Os trabalhos selecionados para a CAIXA guardam o frescor de uma produção experimental, que ainda está em processo e sendo desenvolvida em estreito diálogo com as urgências do tempo presente. Os artistas que estão em exposição tomam como objeto de pesquisa a sexualidade, o desejo e o corpo como vetor de manifestação de ambos. Mas, eles o fazem a partir de uma abordagem atual: pensando em corpos e desejos dissidentes na performance de gênero, no conceito volátil de moralidade - essa que a arte está sempre tentando tensionar -, e nos modos de se relacionar cada vez mais mediados por tecnologias, deixando com uma inquietação fundamental: como os corpos respondem a esses estímulos? (Texto de Parede)

Artistas: Daniela Amon, Dante Lopes, Hugo Weber Souza, Irma Catalina, Lívia Auler, Marina Borges, Rafael Benaion



Dante Lopes (FAP UNESPAR)
Corpo n°197 (2016). Meia calça, vidro e concreto expandido. Dimensões variáveis
Fonte: Arquivos do CUBIC..



Marina Borges (UFRGS), **Saliva** (2019). Hastes de metal e contas de acrílico. 160 x 100 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Dante Lopes
(FAP UNESPAR)
Entrevista em vídeo
30/09/2019



Lívia Auler (UFRGS). **Postais para uma outra história da arte** (2018-2019). Colagens digitais e impressão sobre papel. Vários tamanhos. Fonte: Arquivos do CUBIC e portfólio da artista.



Fruto nº 1, de Rafael Benaion (FAP UNESPAR) Cerâmica, pó de vidro e pátina com cera, 90 x 70 x 60 cm. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Pintura de **Daniela Amon** (UFRGS) e vestígios de performance (caixa de madeira) de **Irma Catalina** (FAP UNESPAR). Fonte: Arquivos do CUBIC.

CUBIC 4

GRUPOS DE TRABALHO

“Os assuntos que nortearam as discussões nos GT foram determinados de acordo com as questões presentes nos trabalhos e projetos aprovados. Os tópicos debatidos nesses encontros auxiliaram na fundamentação conceitual dos eixos temáticos das mostras. Após a análise das inscrições, feita pela curadoria, foi possível notar o interesse dos artistas selecionados por pesquisas em vídeo e pintura, por dinâmicas processuais do fazer artístico e investigação de materialidades diversas em projetos de instalação. Os GT foram divididos, portanto, pelos seguintes temas: “Videoarte e intertextualidade”, “Pintura e Imagem”, “Processos”, “Materialidades” e houve outros dois encontros dedicados às questões da Crítica de Arte, exclusivos para as universitárias selecionadas nessa modalidade.” (BATISTA & MATTIOLLI, 2023, p. 136)

1º GT: Videoarte e intertextualidade (DeArtes UFPR), 14 de agosto de 2019

Artistas: Bianca Grabaski, Coletivo Vulto, Eduardo Camargo, Fernanda Motta, João John, Leonardo Achnitz, Lucas Mueller, Luiz Gustavo Moreira, Nicolás Dominguez e Priscilla Durigan;

2º GT: Pintura e Imagem (Casa do Contador de Histórias), 21 de agosto de 2019

Artistas: Daniela Amon, Fabiana Amaral, Gustavo Magalhães, Gustavo Walbrohel, Leonardo Franco, Leonardo Yorka, Luísa Barrichelo, Mei Martins, Paulo Luz;

3º GT: Processos (Livreria Vertov), 28 de agosto de 2019

Artistas: Hernando Salles, Lívia Auler, Brigitte Alexandra, Isabelle Mesquita, Hugo Weber, Nicole Christine, Jaqueline Cunha, Cícero Ibeiro;

4º GT: Materialidades (Museu da Imagem e do Som), 04 de setembro de 2019

Artistas: Brasil Herter, Dante Lopes, Irma Catalina, Luiza Urban, Marina Borges, Pina, Rafael Benaion, Rafael Rodrigues, Rennan Negrão;

1º GT CRÍTICA (DeArtes UFPR), 20 de agosto de 2019.

2º GT CRÍTICA (DeArtes UFPR), 03 de setembro de 2019.



Isabelle Mesquita
(Belas Artes UNESPAR)
Entrevista em vídeo
03/10/2019



Coletivo Vulto (UFRGS)
Entrevista em vídeo
30/09/2019
Vídeo: Cristina Barros Edição: M. Neppel



Fabiana Amaral
(UDESC)
Entrevista em vídeo
12/09/2019

CUBIC 4

IMERSÃO

CAMPO DAS ARTES

São Luís do Purunã, PR

14-15 de setembro de 2019

O retiro de fim de semana reuniu curadoras, críticas de arte e artistas para analisar os trabalhos discutidos nos encontros anteriores e como os debates dos GT foram integrados na finalização das obras. Nesse evento, a equipe de curadoria também apresentou as expografias e o cronograma de montagem das exposições. O ator Luís Melo esteve presente em uma das tardes, observou os trabalhos e ofereceu palavras de incentivo aos artistas. Os encontros ocorreram nos galpões do Campo das Artes, uma arquitetura única concebida para peças de teatro, que também possui um amplo refeitório e alojamentos para refeições coletivas.



Campo das Artes, PR. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Atividade de imersão no Campo das Artes, São Luiz do Purunã. CUBIC 4, 2019. Fonte: Arquivos do CUBIC.

A photograph of a diverse group of people in an indoor setting. In the foreground, a woman with long, curly dark hair and a vibrant rainbow scarf (red, orange, yellow, green, blue, purple) is looking towards the right. To her right, a woman with long, wavy blonde hair is nude, looking back at the woman with the scarf. Other people in the background are looking in various directions, some towards the camera and others towards the two women in the foreground. The lighting is bright and even.

ENTREVISTAS

AS CURADORAS DO CUBIC

Detalhe da obra de Karen Tribess & Adara Garbuglio
Fonte: Arquivos do CUBIC.

STEPHANIE DAHN BATISTA

Criadora do CUBIC e curadora geral das 4 edições

ENTREVISTA REALIZADA EM
LIGAÇÃO DE VÍDEO ONLINE
EM 02 DE OUTUBRO DE 2022

ANGELO LUZ (AL): Stephanie, bem vinda! Agradeço desde já sua imensa contribuição com a pesquisa. O CUBIC começa em 2013. Ainda em 2012 foi feita a elaboração de tudo. Como era antes do CUBIC a situação dos eventos de arte universitária em Curitiba, pela sua experiência?

STEPHANIE DAHN BATISTA (SD): Primeiramente agradeço o convite pra essa entrevista, que inicia um novo ciclo de pesquisa sobre o CUBIC, e agradeço que esse seja o objeto de estudo de uma dissertação de mestrado, no programa da pós de Porto Alegre, especialmente tendo você como propositor, que fez parte do CUBIC, um dos idealizadores, fundadores. É uma grande alegria retomar isso e pensar juntos a partir agora de um objeto de pesquisa, sendo sujeitos dessa trajetória. A sua primeira pergunta sobre a arte universitária me fez retomar alguns arquivos, e eu encontrei várias ações que descrevem muito bem o que existia e o que talvez ainda não até a época (2006-2008), e que posteriormente começou a existir com o CUBIC. Existiu um grande número de atividades que saíram das disciplinas no DEARTES...eu também olhei para alguns eventos da Belas Artes e da Universidade Tuiuti, que também descrevem o circuito universitário das artes visuais. Lembrando que o nosso curso do qual cresceu, nasceu o CUBIC era ainda naquele momento Educação Artística. Só em 2008, o curso se transformou em Artes Visuais. O que eu percebo nos meus arquivos é uma certa modificação em relação às várias proposições de eventos que por acaso, ou não por acaso, fecharam algumas lacunas que até então existiam. Eu entrei no curso de Artes Visuais em 2007. Por exemplo a exposição Em Obras (2009) que inaugura a sala de exposições do DeArtes UFPR, a Primeira Mostra do DeArtes, o ciclo de palestras "A vida fala sobre arte", que Geraldo Leão e eu administramos; o Projeto Catapulta da Marília Dias e da Consuelo Schlichta em 2008, que foi do DeArtes para



Fonte: Stephanie Dahn Batista

Paranaguá-PR, o Projeto Célula da Dulce Osinski na gravura com várias Festas de carimbo, e isso tudo já vinha desde 2005 e 2006. Aconteceu também em 2008 a segunda mostra do curso de artes visuais da Universidade Tuiuti do Paraná, no Beto Batata, com várias premiações, na qual os nossos alunos foram premiados, que foi resultado de uma chamada pra todos os alunos das artes visuais. Em 2009 o Possíveis Conexões 1 e em 2010 Possíveis Conexões 2, foram propostas do diretor do MAC, Alfonso Vivers, no contra turno do salão paranaense, chamando a participação dos cursos superiores das artes visuais, tanto os professores como os alunos, para ocupar o MAC-PR, o que foi um primeiro momento que, de fato, a partir de uma chamada de uma instituição museológica, as quatro instituições (incluindo a FAP UNESPAR) se cruzaram, encontraram e debateram como ocupar essa casa MAC-PR, e isso foi como uma trama, uma rede que se misturava sem fazer distinção da história das instituições ou algo do gênero.

Falando do DeArtes UFPR, existe um hall de exposições, um hall de eventos que buscaram agitar esse circuito universitário. Também me lembrei da mostra de minha curadoria em 2006 no MUSA UFPR, *Desfocado: arte e design sob a perspectiva de gênero*, que foi a primeira vez que alunos do curso de Educação artística tiveram uma exposição no MUSA, que até então era mais um laboratório da disciplina de História da arte do Prof. Bini, que fez exposições com obras de arte do acervo do MUSA. Na época ainda não havia o SACOD (Setor de Artes, comunicação e design da UFPR), estávamos ligados ao setor de humanas. Na EMBAP, haviam os eventos anuais da semana de pesquisa em artes, que é um evento universitário teórico, o que é tradicional na EMBAP são as exposições de TCC sempre na finalização do curso. Enquanto a EMBAP tem essas exposições de TCC, propusemos na UFPR as Mostra DeArtes, no modelo de *Exhibition Walking Through*.

(AL): Como surgiu o convite da Bienal de Curitiba pra você, como se consolidou a ideia do projeto?

Eu já havia recebido um convite em 2011, aliás em 2010 pra Bienal de 2011, e eu neguei esse convite do Luiz Ernesto Meyer, porque estava em pleno fechamento do doutorado. Em 2012 Luiz Ernesto veio novamente a me convidar como curadora local, de Curitiba. Eu disse “aceito o convite desde que eu trabalhe como curadora local (no mesmo nível de) nacional e internacional e não seja a última da fila que vai entregar uma lista de artistas regionais...”, enfim. Então com ele aceitando essas condições eu percebi um espaço político de negociação em que existiam possibilidades de conversa para transformar o formato daquele evento, desta nomenclatura de curador local.

**“...ISSO FOI COMO UMA TRAMA,
UMA REDE QUE SE MISTURAVA
SEM FAZER DISTINÇÃO DA
HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES OU
ALGO DO GÊNERO.”**

Aí se inventou também o *Prêmio Jovens Curadores*, e assim foi. E nessa empreitada houve um desdobramento conceitual dessa bienal inteira, reformulou-se a bienal enquanto uma pirâmide hierárquica pra uma concepção de anéis, onde existe um núcleo central, que é a bienal com suas mostras principais no MON e no MAC, criando-se o anel *Bienal apoia circuitos*, a *Bienal em espaços independentes*, a bienal aberta a partir desse movimento horizontal, em anéis. A bienal ficou ocupando a cidade inteira, conseguimos reescrever, redesenhar uma bienal hierárquica restrita a alguns espaços, a partir dessa proposta horizontal ela conseguiu entrar em mais espaços. E na Bienal apoia circuitos veio a ideia do Circuito Universitário da Bienal Internacional, uma vez que o Luiz Ernesto já tinha procurado a UFPR pra ter uma entrada no MEC. Então ele tentou uma estratégia por aí, e eu percebendo esse espaço de negociação, a necessidade de vínculo com a UFPR não só pela minha pessoa, mas por um projeto institucional, o CUBIC, digamos, uma proposta conveniente, conseguindo uma parceria com a UFPR e um vínculo com o MEC, e pra nós a ligação de um grupo invisibilizado de jovens artistas, sem muitas plataformas de exposições, a um mega evento que tem uma projeção local, nacional e internacional.

(AL): Qual foi inicialmente a estrutura oferecida pela bienal, tanto financeira como de trabalho, equipe, como isso se deu na primeira edição?

Eu entrei enquanto curadora, tutora do CUBIC, você Angelo enquanto co-curador e recebemos três estagiários, que ainda naquele CUBIC não foram de áreas distintas, eles vieram todos da área das artes; e um valor de produção, 3 mil reais, mais um cachê mínimo tanto pra mim quanto para o co-curador. Essa foi a estrutura de recursos humanos, os estagiários vinculados via programa da ITC, que é um sistema oficial de contratação de estagiários, e em termos de infraestrutura física nos foi ofertado apenas um outro espaço público que foi o SESC da Esquina, e os outros foram espaços universitários, o DeArtes UFPR, a sala de exposições da EMBAP e a Sala de Arte, Design e CIA da UFPR.



Processo de seleção do CUBIC 1, com os portfólios impressos sobre a mesa. Na foto, Angelo Luz, Consuelo Schlichta e Ana Bárbara Mâmbula. Fonte: Arquivos do CUBIC.

(AL): Quais foram as dificuldades iniciais encontradas na criação e implantação desse Circuito?

Você vai tateando um pouco no escuro porque até então, eu pelo menos, desconhecia chamadas públicas abertas sem um recorte curatorial temático dado. Fazíamos exposições no MAC, eu fiz várias curadorias no MAC, no MON, e sempre tive um conceito curatorial à priori, e nessa aí a ideia não foi isso. Foi uma chamada aberta pra de fato ver o que viria, o que chegaria até nós, fazer essa colheita de uma produção emergente sem um filtro temático, sem “Ah, vou trabalhar agora o meio ambiente, vou trabalhar o sujeito, o corpo...” enfim, nada disso. “Participem do Circuito da Bienal Internacional!”, e eu acho que essa foi uma grande sacada. Que também traz os desafios, pra não dizer dificuldades, o que fazer com aquilo que vem? Você não tem uma influência, um “controle” daquilo que vem.

“FOI UMA CHAMADA ABERTA PRA DE FATO VER O QUE VIRIA, O QUE CHEGARIA ATÉ NÓS, FAZER ESSA COLHEITA DE UMA PRODUÇÃO EMERGENTE SEM UM FILTRO TEMÁTICO...”

No primeiro CUBIC vieram mais de 90 inscrições. E obviamente, o critério que você estabelece dentro de um comitê de seleção é muito diverso, vários professores de áreas diferentes, a Tânia Bloomfield vêm da instalação, o Flávio Carvalho vêm da pintura, a Denise Bandeira da arte digital, enfim...na época foram materiais enviados por envelope. E uma outra dificuldade, talvez não uma dificuldade, uma preocupação era de preparar os possíveis candidatos a se inscrever da melhor forma possível. Oferecemos um workshop sobre portfólio, antes de abrir a inscrição. Acho que esse é um dado muito importante porque percebemos um não profissionalismo em como se apresentariam os trabalhos. Os alunos tinham que submeter não só uma ficha de inscrição, mas também um portfólio e um projeto descritivo. E isso foi algo que demandava nos alunos o poder de ler um edital, entender o edital e poder responder com qualidade a essas demandas (para) que viesse uma proposta inteligível. Essas foram as dificuldades iniciais, de adentrar no circuito universitário com uma proposta de formato profissional que trouxemos do MINC para os universitários.

(AL): E apesar dessas dificuldades, o que gerou uma propulsão inicial no Circuito? Que fatores contribuíram?

Desde o início uma grande adesão de inscrições. Se tornou um burburinho, “Ah o circuito, a bienal...”, foi realmente algo que se tornou um fato, “será que vou ser selecionado, não vou...?”. Isso também no segundo CUBIC, uns que estavam no primeiro, submeteram no segundo, não foram selecionados, “mas como é possível?”... então nesse burburinho, criamos um fato no circuito universitário e até no circuito artístico de Curitiba...galeristas, educadores de várias outras instituições. Algo novo que se criou naquele momento em 2013, dessa forma e com essa potência, aqui não existia. Então a coisa boa foi o impacto que o próprio edital teve enquanto uma novidade pros alunos, e trabalhar com eles de maio até setembro, quase um semestre. E exposições muito bem montadas, foi um impacto.

Perceber como os artistas selecionados estavam aderindo a essa proposta, estavam confiando na nossa ideia. A gente deu o sangue pra isso. Trabalhamos enquanto produtores, montadores, motorista...fizemos de tudo um pouco e os alunos perceberam isso e entraram na onda, foi por um engajamento pessoal de todos que de fato se conseguiu, sou suspeita em falar, mas exposições de alta qualidade.

(AL): Conhecendo a situação da universidade pública brasileira, e os cortes que já vinham acontecendo, e o CUBIC como você mesma colocou tinha um investimento baixo. O que foi feito pra superar esse sucateamento no início da implantação e nas edições que se seguiram também?

Aí se juntaram as forças, tanto da bienal como também das universidades públicas, de uma forma não registrada por um contrato, por uma via informal de negociação, que é precária. A gente teve esse valor de produção da bienal de 3 mil reais no primeiro CUBIC que foi pra pintura, pra plotagem. As instituições públicas entraram com seus terceirizados de manutenção pra pintar (mão de obra), ou pra restaurar. Foi sempre negociando com a EMBAP, com a FAP. Foram situações muito precárias que a gente tentou enfrentar.

(AL): Você percebeu que o CUBIC, após suas exposições, teve alguma influência permanente no cenário dos cursos, nos departamentos de arte das universidades pelos quais você circula? Ou no cenário amplo da arte em Curitiba?

Eu não sei se isso já foi logo depois do primeiro CUBIC. Eu acho que o primeiro CUBIC deu uma entrada, abriu uma porta, a gente conseguiu uma marcação enquanto uma potência profissional ou semiprofissional, ao lado de uma bienal com uma qualidade que conseguiu uma visibilidade extrema. E aí devo realmente agradecer a Luiz Ernesto porque ele levou os curadores da bienal, visitantes que ele recebeu da AICA, essa associação dos críticos, ele os levou sempre pra todos os CUBIC, em todos os espaços. Ele cumpriu de fato com a palavra dele dessa projeção internacional. O CUBIC sempre teve uma visitação diferente do que outra

exposição apenas universitária. Portanto, esse é um argumento meu muito forte pra defender que o CUBIC até hoje, 2019 foi a última edição. Eu vejo que tudo o que a gente monta, que construímos, que debatemos como processo formativo, profissionalizante, conseguimos fazer independentemente da bienal. Mas aquele passo, que nossos alunos estão no catálogo, estão no guia, estão no site da bienal e recebem as visitas dos artistas da bienal, que das aberturas da bienal vão pros nossos espaços também, fez com que os nossos espaços ganhassem uma outra valorização. E os alunos percebem isso. E talvez aí esteja a resposta à sua pergunta. Os alunos que passaram pelo CUBIC, desses alunos, uma parte levou a carreira de fato seriamente à frente, estão hoje em galerias de São Paulo, ganharam prêmios nacionais, fizeram convênios e intercâmbios internacionais, são alunos que por esse acompanhamento, no início de uma maneira informal, que depois fomos formalizando em GTs (grupos de trabalho) enfim, também já no primeiro CUBIC, nosso compromisso foi de acompanhar isso em conversas, visitas de ateliês, mostras de trabalho, devolutivas sobre os trabalhos e poéticas, isso foi um processo muito rico.

“JÁ NO PRIMEIRO CUBIC, NOSSO COMPROMISSO FOI DE ACOMPANHAR ISSO EM CONVERSAS, VISITAS DE ATELIÊS, MOSTRAS DE TRABALHO, DEVOLUTIVAS SOBRE OS TRABALHOS E POÉTICAS, ISSO FOI UM PROCESSO MUITO RICO.”

E o que eu sinto é que talvez pra esses alunos é isso que ficou e mostrou que é possível. Que já na graduação, que ainda é o momento formativo, existe uma potência que pode ser vinculada à um circuito profissional. Então não há um abismo, aqui estão os aprendizes e aqui estão os mestres (apontando dois lados). Eu acho que conseguimos mostrar, já a partir do primeiro CUBIC, que estamos no patamar da arte contemporânea e estamos nesse debate. Estamos aqui, estamos ocupando nosso espaço.

ISADORA MATTIOLLI

Curadora do CUBIC 3 e 4
Professora da EMBAP UNESPAR

ENTREVISTA REALIZADA EM
LIGAÇÃO DE VÍDEO ONLINE
EM 31 DE OUTUBRO DE 2022

ANGELO LUZ (AL): Estamos aqui hoje com Isadora Mattioli, que foi uma das curadoras do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba, nas edições 3 e 4, nos anos de 2017 e 2019. Boa tarde Isadora, agradeço a sua generosidade em participar da pesquisa. Como você está?

ISADORA MATTIOLLI (IM): Boa tarde, Angelo, muito obrigada. Eu que agradeço o convite para participar dessa entrevista, para falar de um projeto muito especial para mim. Estou feliz nessa segunda-feira pós eleições.

AL: Muito feliz, estamos hoje no dia 31 de outubro e vivemos um momento histórico no Brasil, com a reeleição do Lula ontem, renovando os rumos do país. Eu queria começar te perguntando um pouco sobre o seu trabalho. Como surgiu o interesse pela atuação como curadora, especialmente com curadoria de arte universitária?

IM: Eu sou formada no bacharelado em artes visuais no DEARTES, da UFPR, e depois fiz mestrado também em artes visuais no Instituto de Artes, da UFRGS, na linha de pesquisa de História, Teoria e Crítica. Atualmente eu sou professora da Escola de Música e Belas Artes, da UNESPAR, e como professora num curso de bacharelado em artes visuais vejo muitas diferenças na formação desses dois currículos, do DEARTES e da UNESPAR. A minha formação foi ainda com o currículo antigo. Eles atualizaram o currículo em 2019. Nesse currículo antigo, o trabalho de conclusão de curso (TCC) tinha esse aspecto de pesquisa teórica. Participei de centro acadêmico, onde encabeçamos um projeto para que pudesse existir o TCC em Poéticas Visuais. Diferente da UFRGS que, por exemplo, já praticava esse tipo de pesquisa. O perfil do



Fonte: Arquivos do CUBIC.

egresso do DEARTES, e aí onde eu quero chegar, é um perfil muito plural. O currículo da Belas também tem uma ênfase em habilitar os alunos para trabalharem com cultura no Brasil, mas é baseado na formação de artistas. Eu fui organicamente enveredando para o caminho da pesquisa. Eu me formei em 2014. Eu comecei fazendo projetos de curadoria com colegas que ainda estavam se formando, acompanhando esses artistas em formação, e até hoje eu estou trabalhando com essas pessoas. O interesse pela curadoria de artistas universitários fala sobre a minha formação sobre esse acompanhamento nesse sentido geracional. Quando eu atuei no CUBIC, eu não era professora, e agora é muito melhor poder fazer uma análise sobre o CUBIC, que talvez seja o objetivo dessa entrevista, a partir de uma perspectiva da docência.

AL: Você também está organizando uma publicação sobre o CUBIC, certo?

IM: Sim, estou organizando um livro, financiado pela Fundação Cultural de Curitiba, a respeito do CUBIC. A Stephanie Dahn e eu inscrevemos em um edital de fomento para projetos digitais, é um e-book, e ele visa uma memória das quatro edições do circuito. Tem o objetivo de abrir os arquivos do CUBIC, uma introdução ao evento, que em 2023 faz 10 anos. O CUBIC é um projeto ambicioso, grande, não dá tempo de pensar sobre o que foi feito, ter esse tempo de decantação. Está sendo um momento especial de reflexão.

AL: Vamos começar a falar da sua história no CUBIC. Como foi o início, como aconteceu o convite pra participar em 2016?

IM: Eu gosto sempre de dizer que a minha história com o CUBIC começa antes disso, porque na primeira edição eu era estudante. No CUBIC 1 eu me inscrevi como artista, e a curadoria não aprovou o meu projeto. Realmente é um projeto que foi importante na minha vida desde o início. No CUBIC 2 eu não me inscrevi, porque eu já tinha feito esse giro que eu não queria ser artista. No CUBIC 2 participei como público. Em 2015 entrei no mestrado do Instituto de Artes da UFRGS e me mudei para Porto Alegre, e finalizei ele em agosto de 2017. Estava já nos momentos finais do mestrado, a Stephanie entrou em contato comigo, fazendo esse convite. Esse convite também veio pela parceria que eu e a Stephanie tínhamos estabelecido no contexto do curso ainda, ela foi minha orientadora de iniciação científica. Ela já imaginava que eu estaria na finalização do mestrado, e na verdade não, ainda tinha seis meses, e são seis meses cruciais para essa finalização. Eu fiquei muito honrada, feliz com o convite, e por isso eu topei na hora, e foi uma conversa que a gente teve por telefone, mas eu deixei bem claro que eu teria que trabalhar à distância por muito tempo, porque estava morando em outro estado, muito longe de Curitiba. E ela disse que tudo bem. Foi assim que se estabeleceu o convite, o primeiro contato, e de fato a minha atuação foi muito nessas idas e vindas. Eu vinha para Curitiba para a gente ter reuniões, e voltava para Porto Alegre para continuar os estudos do mestrado.

AL: Fala um pouco, Isadora, sobre como que funcionou essa condição de trabalho dentro da Bienal, Curitiba, na primeira edição que foi o CUBIC 3 para você, na segunda edição foi o CUBIC 4, houve diferença entre as duas?

IM: Acho muito importante falarmos sobre isso, porque o CUBIC como aparição pública, digamos assim, é um projeto de três meses, mas para que essa visibilidade na sua faceta expositiva aconteça, ele demanda meses de trabalho. É um projeto que acontece de dois em dois anos. No nosso campo, de dois em dois anos, os paradigmas, as questões que são importantes, mudam muito. Todo edital, e eu digo isso porque tive oportunidade de participar de duas edições, precisa de uma reformulação. Ele inicia nesses debates sobre o edital. Tem toda uma campanha dessa chamada pública, em seguida tem o evento de lançamento. O que se instituiu, talvez de forma diferente no CUBIC 3, foi a ênfase no acompanhamento dos projetos aprovados. Inventamos esses Grupos de Trabalho, que foram vários encontros, meses de dedicação; depois tem a imersão, além dos eventos que foram feitos em prol de pensar a mediação. Depois as montagens, que são complexas, porque montamos cinco espaços simultaneamente, e somos em um número muito pequeno de equipe. Temos que supervisionar estagiários. Estou levantando aqui as demandas de trabalho. Depois que são abertas as exposições, são eventos, falas. Em seguida, tem toda a manutenção das exposições, ativação, desmontagem; tudo é coordenado por nós, a equipe curatorial e os estagiários, que geralmente são um ou dois. É muita coisa, é um trabalho de mais de um ano de dedicação.

“NO NOSSO CAMPO, DE DOIS EM DOIS ANOS, OS PARADIGMAS, AS QUESTÕES QUE SÃO IMPORTANTES, MUDAM MUITO... TODO EDITAL PRECISA DE UMA REFORMULAÇÃO.”

Nem entrei ainda em detalhes sobre a produção textual necessária e todo o diálogo com a Bienal para a publicação dos catálogos, edição de imagens, registros e tudo mais. O volume de trabalho é muito grande e a remuneração é muito baixa. Ganhamos um cachê relativo à curadoria que não dá conta desse volume de trabalho. O CUBIC é o circuito da Bienal de Curitiba, mas ele é um evento feito por essa equipe da curadoria e dos estagiários. A Bienal cuida de alguns detalhes, por exemplo o design. O design e a comunicação, a promoção é feita pela Bienal, mas não temos uma pessoa que trabalhe diretamente no escritório da Bienal. Tem-se uma independência que é muito boa, mas ao mesmo tempo, não temos esse apoio que vem desse escritório. Sendo muito sincera, eu acho que não são boas condições de trabalho, muitas coisas que são feitas no CUBIC são iniciativas da ordem do desejo. Desejamos fazer coisas, desejamos fazer eventos, e com isso doamos horas de trabalho não remuneradas, para fazer a coisa acontecer. Nesse sentido, também tem uma responsabilidade que vem das ambições com o projeto, nossa vontade de colocar ele no mundo e saber da importância dele. Não só para nós, mas também para os artistas, para a visibilidade dos trabalhos dos artistas.



Abertura do CUBIC 4 no MUSA UFPR. Maria Rita de Assis César, Stephanie Dahn Batista, Isadora Mattioli e Luiz Ernesto Pereira Meyer. Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Ouvindo a sua fala, me surge a curiosidade. O quanto o CUBIC foi relevante na sua formação profissional? Enfim, existe aí uma gênese, ou você teve um rompimento com esse pensamento? O que você leva do CUBIC para as suas práticas hoje?

IM: Isso foi uma coisa que já conversei muito com a Stephanie, que o CUBIC é um projeto formativo. Numa reflexão sobre o CUBIC 3 em relação ao CUBIC 4, pensamos que esse era um projeto baseado na formação, produção e profissionalização de artistas. O CUBIC, para mim, foi uma escola. Eu o vejo também como um projeto profissionalizante de curadores. Para nós, ainda recém-formados, é um projeto que auxiliou muito nessa profissionalização. É um projeto muito mão na massa. Ter essa relação com o fazer, que passa por todas as etapas de uma curadoria, do início ao fim, da redação do edital à desmontagem. O CUBIC tem um lastro na minha atuação como docente. Eu me sinto uma profissional com uma certa experiência, tendo passado pelas duas edições.

AL: Quais foram as principais dificuldades, não só nesse início, mas o que foi o mais difícil nesse processo todo de curadoria no CUBIC?

IM: O CUBIC 3 surgiu com uma novidade muito grande para nós, que foi essa parceria com instituições de outros estados e de outros países. Abrimos o edital para essas outras instituições e passamos a ter artistas muito longe geograficamente, uma barreira também com os idiomas. Esse trabalho de, de alguma maneira, oferecer a mesma experiência do CUBIC em Curitiba, com os artistas daqui e esses artistas externos, foi algo bem desafiador. Começamos a pensar o CUBIC como uma rede de trocas entre contextos de produção artística distintos, e vieram trabalhos muito especiais nessa leva, nessa nova configuração de possibilidades. Mas ao mesmo tempo, não tínhamos essa estrutura. Depois de dois anos de pandemia, aprendemos talvez a lidar um pouco melhor com as facilidades, com as situações que o ambiente virtual nos possibilita. Mas em 2017 isso não era algo nem um pouco comum.

AL: Você achou que a pandemia contribuiu para facilitar a ampliação dessas redes, de alguma forma?

IM: Bem, eu acho que não, porque em 2019 finalizamos o CUBIC um mês antes do início da pandemia no Brasil. Não sabíamos como seria uma nova experiência agora com o nosso novo hábito, com as redes, com a possibilidade de encontros virtuais. Essa foi uma dificuldade. E, por outro lado, o CUBIC sempre foi crescendo. A edição 3 foi muito grande. E isso ficou expresso no livro. Ao se comparar a edição 3 com qualquer outra, foi realmente paradigmática nesse sentido do quanto fizemos. E acho que a tínhamos poucas pessoas para fazer. Os desafios da curadoria (do CUBIC) é que nunca é só curadoria. A curadoria é produção, a curadoria é transporte, a curadoria é pintura, a curadoria é tudo. Se tivéssemos possibilidade de focar nos aspectos relativos apenas à curadoria (de arte), seria incrível. Mas sempre precisamos dividir a nossa carga de trabalho com outros afazeres mais práticos para o evento acontecer. Como o CUBIC não é o nosso emprego, não temos carteira assinada com a Bienal, acabamos tendo que fazer isso nos tempos de trabalho que não são o formal. Isso dificulta bastante o projeto.

“OS DESAFIOS DA CURADORIA DO CUBIC É QUE NUNCA É SÓ CURADORIA. A CURADORIA É PRODUÇÃO, A CURADORIA É TRANSPORTE, A CURADORIA É PINTURA, A CURADORIA É TUDO.”

AL: Como foi a expansão do CUBIC para fora do Brasil?

IM: Foi uma articulação que veio do Luiz Ernesto e da Luciana Casagrande. Eles começaram a fazer as próprias parcerias com professores dessas instituições de fora. Depois algumas outras articulações com universidades do Sul. Se eu não me engano, era Argentina, em Córdoba, e também Paraguai. Chegamos a ter uma parceria com o Uruguai, mas nunca tivemos artistas uruguaios inscritos. Foi uma articulação do Luiz Ernesto, que nos apresentou essa proposta e a assimilamos porque achamos uma ótima ideia.



Equipe do CUBIC 3: Iuska Wolski, Giovana Lago, Stephanie Dahn Batista, Isadora Mattioli, Fabiana Caldart.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Fazendo uma comparação entre as duas edições que você participou, como é que você vê essa transição? Do CUBIC 3, que foi uma edição muito grande, para o CUBIC 4, uma edição menor?

Outra questão foi que muitos dos artistas foram aprovados não com o projeto com o qual se inscreveram, mas com trabalhos do portfólio. Uma conversa de um por um seria muito contraprodutiva. Os Grupos de Trabalho surgiram para discutir as questões dos projetos ou dos trabalhos aprovados nesses grupos. Os GTs tinham temas guarda-chuva, digamos assim, os artistas poderiam apresentar os seus trabalhos e debater sobre eles. Tivemos também no CUBIC 3, uma parceria com professores da FAP e da PUC, que ofereceram um career service, uma assessoria de carreira para os artistas, pensando principalmente o discurso, como falar sobre o trabalho. Organizamos também encontros sobre mediação com profissionais da arte e educação em Curitiba, para que a gente pudesse, de alguma maneira, preparar os artistas para que tomassem conhecimento e ferramentas para elaborar projetos de mediação, de ativação das exposições. Tivemos também esses workshops, palestras com curadores, com artistas.

Depois das aberturas das exposições, no CUBIC 3 organizamos com os artistas e com as estagiárias mesas redondas de arte conversa, que tinham como objetivo chamar profissionais, ou então artistas estabelecidos da cidade, que de alguma maneira tivessem poéticas condizentes com os espaços expositivos do CUBIC. Isso não estava previsto em edital. Isso é importante dizer. No CUBIC 4, justamente porque os grupos de trabalho tinham dado certo, pensamos em institucionalizar esses Gts. Eles passaram a estar na agenda do CUBIC 4. E a principal situação do CUBIC 4, foi essa equipe das críticas de arte selecionadas. Foi estabelecido esse projeto piloto, que se chamou de Crítica de Arte, onde estudantes universitários que se interessavam pela parte teórica pudessem se inscrever. No CUBIC 4 estávamos já um pouco mais sabendo onde estávamos pisando. Então, não acho que tenha sido uma edição menor, porque foi tão grande quanto, em termos de número de artistas, em termos de número de espaços. Foram edições bem grandes, bem distintas também. E bem produtivas.

AL: Ainda falando de CUBIC 4, o que você acha que foi especial nessa edição?

IM: No CUBIC 4 foi muito bom poder fazer esse acompanhamento dos artistas. E tivemos uma finalização dessa etapa dos grupos de trabalho numa imersão no Campo das Artes. Isso foi uma articulação do escritório da Bienal, que fez esse contato com o campo das artes, na pessoa da Fernanda Maldonado e sua equipe. Foi um momento muito especial de finalização dos processos, de encontro entre esses artistas. Foi um momento de estabelecer vínculos. Eu destaco também o aspecto de termos novamente a parceria com chefe (e artista) Paulo Pizzano, com o Coquetel Performático, um momento muito aguardado por nós, porque é uma celebração catártica, tivemos essa segunda edição, que foi muito divertida.

AL: A segunda edição é a das bananas ou da polenta?

IM: As duas tiveram banana e polenta, a primeira edição era a polenta despejada na mesa e as bananas penduradas no teto, e no CUBIC 4 a polenta foi servida em cortejo, ela estava servida num lençol.

Eles serviram em cortejo, era esse grande lençol com polenta, e tinha alguém servindo molho e alguém servindo pimenta moída na hora; e a banana foi uma segunda edição também, porque ao invés de pegar a banana pendurada no teto, elas estavam cortadas ao meio, e você tinha que procurar “sua metade” da banana para conseguir ganhar chocolate, fondue de chocolate. Tivemos um patrocínio do Tempero Social para fazer isso, tanto em termos da louça, mas ajudaram também a financiar esse coquetel. Tivemos também pela segunda vez uma delegação de artistas do Paraguai, o professor Luiz Vera (Paraguai) trouxe os alunos e foi sempre também muito bom ter eles aqui. Outra coisa muito especial foi que o CUBIC 4 finalizou a exposição do DEARTES antes dos outros espaços expositivos, por questões de agenda. Recebemos um convite do Bruno Souza, que já havia participado do CUBIC 2 como artista, na edição em que você foi curador, e nos ofereceu uma oportunidade de fazer uma montagem do CUBIC na Caixa Cultural, para que essa exposição pudesse ter um tempo de vida maior. Isso estava dentro de uma proposta de mediação e arte educação com oficinas e tudo mais, então atingimos o público de uma maneira muito boa, tivemos muitos artistas que fizeram mediações agendadas de seus trabalhos, com pequenos grupos nos espaços, fazendo com que essas exposições pudessem fomentar público, o que é uma parte muito importante do CUBIC.



Coquetel performático do CUBIC 4. O chefe Paulo Pisano no centro.
Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Esse projeto que já tem uma década, e você que participou de duas edições e depois seguiu no cenário de Curitiba como curadora, hoje independente ou mesmo ligada à UNESPAR, como vê o impacto desse circuito na cena atual da cidade?

IM: Então Angelo, você sabe que tudo isso que eu estou narrando, e você sabe disso porque também atuou no CUBIC, tem parte desse trabalho que não fica visível. O CUBIC tem uma aparição pública no seu formato expositivo de três meses, mais ou menos. E ali, pelos trabalhos, se consegue ver que foi... que é um projeto grande. Mas, ainda assim, todo esse preparo dele e toda essa parte de bastidores, de produção, de fomento de uma formalização, uma formação, aliás, dos artistas, uma profissionalização deles, ela não fica visível. Então, o projeto do livro, ele tem esse objetivo, que é de mostrar essa parte que não é mostrada. É isso, em conversas com a Stephanie, sempre era algo que me incomodava muito. Porque as condições de trabalho não são as melhores. Então, se trabalhamos tanto para que isso não tenha visibilidade, é um pouco frustrante. Mas eu acho que o CUBIC é muito bem assimilado pela nossa classe artística, digamos assim. Eu tenho muitos colegas, professores agora na UNESPAR, que elogiam muito, observaram o impacto do CUBIC nos seus alunos. Recebemos um retorno sempre muito positivo. Eu vejo que, inclusive, os artistas, universitários em formação, os estudantes hoje, que já ouviram falar sobre o CUBIC e que não puderam se inscrever em nenhuma das edições, porque a última foi em 2019, ficam me perguntando quando vai ter a próxima edição, querem participar. A gente também observa quantos dos artistas do CUBIC prosperaram, afinal. Fizeram muitas exposições, estão atuando. Ele tem um impacto muito grande, principalmente hoje, nessa posição de professora, o que falta para os alunos, o que falta para esses artistas em formação é espaço. Eles não têm espaço onde mostrar o trabalho. E eles não têm espaço fora da universidade. O da universidade já é difícil, porque é difícil de ser mantido. E eu acho que quando você não tem espaço para mostrar trabalho, você também não tem esse salto, esse pulo que é muito importante para ser um artista, que é finalizar o seu trabalho.

Porque uma coisa é apresentar no contexto de uma disciplina, sem ainda pensar qual que é a aparição pública dele. Vamos supor que você faz uma série de gravuras. Essa gravura, ela é uma série? Como que ela vai ser mostrada? Ela vai ser colocada com alfinete? Ela vai ser moldurada? Ela vai ser em grade? Ela vai ser orgânica? Isso é o que faz o trabalho, afinal. E se você não tem espaço, você não dá esse salto, você não dá esse pulo. Nesse sentido, o CUBIC é um espaço que possibilita mostrar o seu trabalho. Não só no ambiente universitário, mas em outros espaços institucionais e museológicos da cidade. Isso é muito importante para esses artistas em formação. É uma oportunidade única, não tem tantos outros lugares onde isso possa acontecer. É um projeto que fomenta a produção artística na cidade. Em 10 anos a gente vê isso, projetos acontecendo que têm uma similaridade, por exemplo, a orientação de artistas que é promovida pelo SESC Paço da Liberdade, na figura do William e da Luana. Também lidando com artistas recém-formados, e aí, com isso, também possibilitando um espaço de formação e de profissionalização.

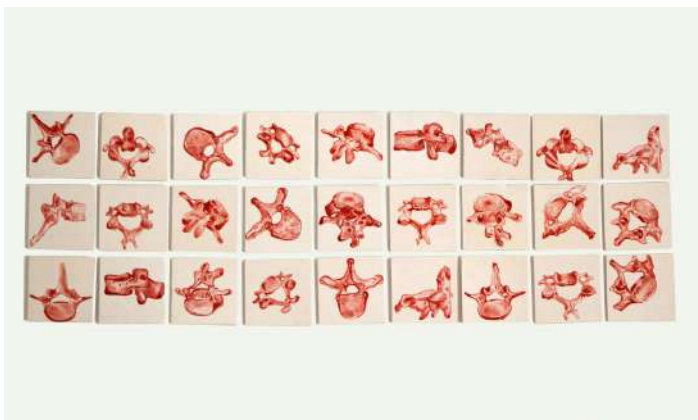


CUBIC 4 em exibição na Galeria Caixa Cultural. Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Você falou um pouco desse lastro em Curitiba. Você consegue ver essa expansão do circuito em direções para fora da cidade?

IM: Tem algo que a gente sempre apostou muito, que é o fato de que o CUBIC não é só as exposições. Ele também tem uma forma pública, digamos assim, no contexto dos catálogos. Os catálogos da Bienal que, de alguma maneira, circulam, também trazem a visibilidade para esses artistas.

Isso é mais uma forma pública do que a gente consegue medir se isso tem impacto ou não. Mas, o que podemos confiar é um pouco do retorno que os artistas nos dão. Por exemplo, os artistas de Porto Alegre nos diziam que não existia em Porto Alegre algo similar ao CUBIC. Eles se sentiam muito felizes de poder participar de uma oportunidade como essa, algo que eles não tinham uma oportunidade na cidade deles. No contexto, por exemplo, do Paraguai, que a gente teve um pouco mais de relação por conta da figura do Luiz Vera, ele participou das duas edições (3 e 4) trazendo alunos, ele traz uma articulação neste contexto. Eu vejo que muitos artistas de outros lugares que participaram do CUBIC estão na ativa, a Manuela Cavalin do CUBIC 3 fez uma exposição no Museu Paranaense, a Camila Proto também do CUBIC 3, esta super ativa. Também tem um aspecto que o CUBIC não da conta, porque Curitiba não está no mapa dos circuitos de arte. Por exemplo, São Paulo e Rio de Janeiro, não sei o quanto eles se interessam pelo que a gente faz aqui e se eles enxergam o quão grande e importante é esse projeto. Mas eu espero que o livro e a sua pesquisa de mestrado possam mudar essa visibilidade.



Manuela Cavalinho. (UFRGS) **Barra** (2016). 35 x 132 cm (11 x 11 cm cada). Azulejos pintados em técnica maiólica. Em exposição no CUBIC 3. Fonte: Arquivos do CUBIC.



Marina Borges (UFRGS), **Saliva** (2019). Exposto no CUBIC 4 na Galeria Caixa Cultural. Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Última pergunta. Algumas pessoas mencionam a possibilidade de desconexão do evento com a bienal. Você acredita nessa possibilidade de continuidade?

IM: Isso é uma coisa que muitas pessoas, a classe artística, sempre incentiva. O CUBIC é a Stephanie. Esse projeto é uma idealização dela e também sua, lá no início, e ela sendo alguém da Universidade Pública que fomentou esse projeto nas 4 edições, como figura central, esse projeto assumiu uma autoria nesse sentido. Mas eu também acho que não é um projeto da Universidade Pública. Ele assume um caráter personalista, num bom sentido, porque alguém idealizou e fez isso de uma maneira que tivesse uma periodicidade. Eu vejo importância na figura da Stephanie, e acho que é ela quem precisa definir isso. Muitas pessoas nos aconselham dessa maneira a sair da Bienal. A gente sempre advogou que a Bienal dá uma visibilidade importante, e é verdade. Tem pessoas que trabalham na Bienal que são boas parceiras, e que seguraram as pontas e fizeram acontecer. Mas achamos, talvez por essas questões das condições de trabalho, se conseguíssemos viabilizar fora da bienal, por exemplo via mecenato, teríamos melhores condições de trabalhos pra nós e pros artistas, pras críticas de arte, pros estagiários. Pra eles também, as condições não são ideais, pois eles não ganham pra participar do CUBIC. E essas não são condições ideais de trabalho. Isso é o que essa separação poderia significar, e eu acho importante.

FABRÍCIA JORDÃO

Curadora do CUBIC 4
Professora do DEARTES UFPR

ENTREVISTA REALIZADA EM
LIGAÇÃO DE VÍDEO ONLINE
EM 31 DE AGOSTO DE 2023

AL: Boa noite Fabrícia, bem-vinda! Essa é a terceira entrevista que eu estou executando com as curadoras do projeto CUBIC. Eu gostaria de lhe entrevistar no âmbito da quarta edição, que aconteceu em 2019. Eu te agradeço por participar dessa pesquisa que é feita com o suporte do programa de excelência da CAPES. Eu vou começar fazendo essa pergunta sobre a sua atuação profissional. Fala um pouco sobre a sua atuação profissional e sobre curadoria de arte universitária.

FABRÍCIA JORDÃO (FJ): Eu sou curadora e professora na universidade, teoricamente responsável pelas disciplinas de curadoria na Federal do Paraná, e transito por entre esses dois campos, o acadêmico e o curatorial. Mas nesse percurso a universidade nunca se apresentou como um lugar de atuação da perspectiva curatorial. Ela já foi meu objeto de estudo na minha pesquisa de mestrado e doutorado porque é um lugar de fomento à produção. E sobretudo, o papel das universidades fora dos grandes centros é fundamental para a dinâmica do campo, então não tem nem o que pensar, a universidade ela é decisiva para a formação do artista, para a circulação e a qualificação de um debate seja curatorial, crítico ou artístico, ela está conectada. Agora nessa articulação mais direta de uma curadoria pensada pra uma universidade, ou vinculada a um projeto universitário, eu não recordo se eu fiz algum. Agora inclusive eu tenho uma disciplina que se chama Estudos Avançados em Curadoria, onde vamos problematizar esse lugar da universidade na oxigenação da dinâmica do campo artístico aqui em Curitiba. Mas não só isso. Uma das vertentes dessa disciplina é essa problematização.



Fonte: Arquivos do CUBIC.

Desde que a gente voltou da pandemia de COVID-19 tenho observado muitas mostras na universidade. Mas essas mostras são outra questão, que não são conduzidas por mim, são pelos estudantes via de regra, aí é outra questão. Mas, não sei se te respondi, se você estava querendo saber se eu já tinha trabalhado alguma relação entre curadoria e universidade, não na prática curatorial mas já problematizei o que seria, quais seriam as funções e se teria uma especificidade do curador como professor, que também atua na docência. Se o fato de atuar na docência em uma universidade implicaria numa reconfiguração da atuação como curadora. Essa questão eu me coloquei, e fiz muitas conversas sobre isso, inclusive a convite da Bruna Fetter aí em Porto Alegre no PPGAV, com a aula de abertura do programa foi esse o tema da minha fala. Essa foi uma problematização na qual eu entrei e passei o ano de 2019 refletindo, de fato, se o curador professor teria uma natureza distinta do curador independente.

AL: E você chegou a alguma conclusão sobre isso?

FJ: Eu tendo, também fundamentada na minha própria prática, tendo a compreender que temos um compromisso de natureza distinta porque o fato de estarmos na universidade nos possibilita a fazer pesquisas de fôlego, por exemplo se você pegar as curadorias da Andrea Giunta¹, do Cuauhtémoc Medina² pra ficar em duas referências da América Latina, todos esses têm pesquisas impressionantes porque são decorrentes de pesquisas acadêmicas. Eles não colocam projeto curatorial no mundo por colocar. Existe aí todo um escopo de pesquisa, de investigação, de compromisso de constituição do campo da arte, da constituição ontológica, epistemológica desse campo que é a universidade que possibilita. Pra quem é um curador independente, via de regra, pra você chegar num lugar em que vão te pagar uma curadoria pra você fazer uma pesquisa, ou seja, numa Documenta, numa Bienal você está em “outro lugar”. Normalmente são curadorias de um ano, seis meses.

AL: Vamos começar a falar do CUBIC. Como foi o convite pra participar como curadora desse projeto?

FJ: Eu tinha acabado de ser aprovada aqui no concurso da UFPR e assumir as disciplinas de curadoria, e a Stephanie Dahn Batista me fez o convite. Eu não conhecia a proposta do projeto, eu não conhecia a bienal de Curitiba, nunca tinha nem ouvido falar. Eu estava em São Paulo mas nunca tinha ouvido falar da Bienal de Curitiba, não sei por que razão. Mas como tinha sido um convite da Stephanie eu nem pensei muito e já aceitei, eu falei: “Vamos fazer!”.

AL: E no momento desse aceite, quais foram as condições de trabalho que lhe foram ofertadas?

FJ: Com relação às condições de trabalho, eu nunca cheguei a dialogar com a equipe da Bienal. Esse diálogo era intermediado pela Stephanie, sendo ela a única pessoa com quem dialoguei, quem tinha me convidado. Dessa perspectiva posso falar das condições de trabalho que não haviam condições de trabalho! É fato. Ao longo do processo isso foi me desgastando muito, eu fiquei muito irritada, porque era de uma precariedade absurda, ao ponto de na abertura da exposição eu estar fazendo extensão pra puxar fio pra ligar instalação de artista, entendeu? Mas é isso, considerando que se tratava de uma exposição que abria possibilidades para artistas estudantes, eu estava

“EXISTE AÍ TODO UM ESCOPO DE PESQUISA, DE INVESTIGAÇÃO, DE COMPROMISSO DE CONSTITUIÇÃO DO CAMPO DA ARTE, DA CONSTITUIÇÃO ONTOLÓGICA, EPISTEMOLÓGICA DESSE CAMPO QUE É A UNIVERSIDADE QUE POSSIBILITA.”

1 Andrea Giunta (Buenos Aires, 1960) é uma renomada curadora de arte, historiadora e teórica argentina, conhecida por suas contribuições significativas ao estudo e curadoria de arte latino-americana. Ela é Professora Titular Regular de Arte Latino-Americano Moderno e Contemporâneo na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires

2 Entre 2002 e 2008, Cuauhtémoc Medina (Cidade do México, 1965) foi o primeiro curador associado de arte latino-americana da Tate Modern, em Londres, onde colaborou para a expansão da coleção de arte latino-americana. Além disso, Medina já trabalhou com artistas proeminentes como Francis Alÿs e Hito Steyerl.

A impressão que eu tive enquanto artista era essa.

ali. Só que a minha pergunta, e eu fiz essa pergunta no dia da abertura pro própria diretor da Bienal, eu fiz uma fala muito crítica, pública, com relação a essa precarização, eu perguntei a ele, eu disse: “eu tenho certeza de que este projeto CUBIC é curinga na sua capitação de recursos, mas você não repassa pro projeto nenhum recurso financeiro.” Eu falei isso em público na abertura da Bienal, do CUBIC, pra ele. E também deixei muito claro que não trabalharia mais nesses termos. Estou trabalhando com artista, formando artista, pensando curadoria, e tenho uma posição muito crítica com relação à precarização dos trabalhos, e isso está totalmente fora do meu escopo de horizonte ético. Nesse sentido foi isso, a primeira e última experiência. Isso da relação, que nunca tive diretamente com a instituição Bienal de Curitiba. Da perspectiva de trabalho com a equipe, das curadoras, os artistas, tudo, não teve problemas. Foi bem tranquilo, o processo de trabalho foi muito dialogado, pensado de fato de maneira colaborativa, isso foi bom.

AL: Essa palavra precariedade surgiu na fala de outras curadoras entrevistadas também. Sabendo que você tem uma atividade dentro da América Latina como curadora, circulando em diferentes contextos, essa precariedade que você viu na Bienal de Curitiba, como você compara com outros ambientes nos quais você fez curadoria? É uma questão institucional?

FJ: Tem um curador chileno, o Justo Pastor Mellado³, que tem uma tese em que ele fala que o curador na América Latina é um criador de infraestrutura. Então, de fato, tem uma variante local situada, mas a constante é a precariedade. Mas nos termos do que eu vivi na Bienal de Curitiba eu nunca tinha vivido. Na minha experiência com o CUBIC, por mais precárias que fossem as condições de trabalho, nesse nível nunca, de não termos um apoio técnico.

Talvez porque eles (IPAR) esperavam que a universidade desse esse escopo, mas a universidade não apoia financeiramente esse projeto. Cabe a eles (IPAR). O papel da universidade é dar formação, é outro lugar. Então é isso, a minha decisão de não trabalhar ou me vincular a qualquer projeto associado com a Bienal de Curitiba é sobretudo por conta disso. Porque existe recurso, o recurso está capitado. Existe uma distribuição. E por que é que não chega para a produção do CUBIC? Que da minha perspectiva era um dos aspectos mais interessantes dessa bienal. Porque na verdade, Angelo, a gente levanta a exposição todinha e eles colocam a chancela, entendeu? E se a gente levanta tudo isso a gente pode fazer um CUBIC fora da Bienal. Não vai fazer a menor diferença.

AL: Eu gostaria de falar um pouco sobre o processo seletivo das pessoas que participaram da exposição. Como foi na quarta edição esse processo de seleção do seu ponto de vista.

FJ: Eu acho que o processo de seleção foi muito prazeroso na medida em que de fato a comissão, estávamos nós três como curadoras, a Deborah Bruel e o Emanuel Monteiro. Nós olhamos com todo cuidado pra todos os portfólios, discutimos. Foi um processo muito cuidadoso, um júri que funciona. Tinha uma quantidade relativamente grande de propostas. Mas todo mundo fez a tarefa de casa, todo mundo fez as indicações, então foi como tem que ser, profissional, foi bacana. Esse momento do júri é muito trabalhoso mas é muito bom, porque conseguimos ter uma perspectiva do que está sendo produzido de fato, nesse momento você consegue ver, mais do que na própria exposição, na perspectiva da pesquisa. Ali eu tive contato com artistas jovens estudantes de todas as universidades daqui, do sul da América do Sul, vieram alguns do Paraguai.

³ Justo Pastor Mellado é um crítico de arte, historiador e curador independente nascido em Santiago, Chile, em 1949. Ele também é membro fundador do Centro de Estudos de Arte Chileno na Universidade de Playa Ancha (Valparaíso, Chile). Possui licenciatura em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Chile, além de mestrado e diploma de estudos avançados em Filosofia pela Universidade de Provença, na França. Pastor Mellado participou de várias curadorias de arte latino-americana e co-curou o pavilhão chileno na 53ª Bienal de Veneza em 2009.

AL: Você sendo uma especialista em curadoria, qual a diferença entre fazer uma curadoria a partir de um edital público como esse e uma curadoria a partir de convite aos artistas? Quais as possibilidades desse processo, vantagens e desvantagens?

FJ: São condições bem diferentes. Uma coisa é você ser convidada pra curar um projeto que está pronto, outra coisa é você fazer uma captação de recurso e desenhar uma curadoria do nada, outra coisa é, por exemplo, esse projeto, que não estava pronto, mas já tinha um lugar, já existia, já tinha um escopo. Você é convocada a agir de modos diferentes. Isso não significa que um seja melhor ou não, não é esse o caso. Mas ali tínhamos um escopo muito claro. Fomos para a produção de jovens estudantes que estão em formação atuando nas universidades. Então ali o escopo estava dado. Esse tipo de curadoria que é para uma seleção também não comporta de fato uma curadoria porque não tem um tema, nós não construímos uma narrativa em cima disso. Nós selecionamos os trabalhos e colocamos no mundo. Ainda tentamos a partir de cada espaço expositivo criar alguma conversa. Um pouco desse trabalho de curadoria que é de colocar as obras em relação, fazer com que quem visita construa uma conversa ali, a gente tentou fazer. Mas assim, tentou. É muito diferente de dizer que eu vou discutir sobre a questão da transgeneridade, e aí eu pego um escopo x de artistas tal. Nesse caso não tem isso, então a gente nomeia como curadoria, mas se for pensar no atributo de um curador, de uma curadora, não atende todos os quesitos, não chega nem perto disso.

AL: Você acha que deveria haver um outro nome pra isso?

FJ: É muito complicado. Esse é o nome hoje que é usado. Antes a gente poderia pensar em crítico, podia pensar em organizador. Mas eu acho que fica como curadoria. Às vezes vemos curatorias de pequeno porte que são apenas um texto crítico. Não são processos curatoriais e são assinados como curadoria. Então essa é uma palavra coringa, um termo guarda-chuva. Cabe ao curador ou curadora bancar isso ou não, ou dizer que só está fazendo um texto crítico.



Artistas e equipe do CUBIC 4, no Campo das Artes, 2019
Fonte: Arquivos do CUBIC..

AL: Falando em textos críticos, no CUBIC 4 pela primeira vez foram selecionadas pessoas que gostariam de trabalhar com crítica de arte. Foi uma nova ramificação dentro do projeto. Como surgiu a ideia dessa ramificação?

FJ: Quando a Stephanie me convidou eu fiz a sugestão pra nós também abriremos a uma reflexão crítica, na medida que já tínhamos na UFPR por exemplo as disciplinas de crítica de arte, ministradas pelo Paulo Reis. Esse foi um argumento que utilizei, caberia a nós como atuantes na universidade, minimamente qualificar uma reflexão e colocar essa reflexão minimamente qualificada no mundo. Fizemos essa seleção que também possibilitava que estudantes que não eram artistas e que tinham interesse na prática curatorial, interesse na reflexão crítica, pudessem embarcar junto com esse projeto. Nesse circuito que estava na quarta edição, nas 3 primeiras edições comprometido com a formação e o pensamento do jovem artista, pudesse dar mais uma camada de formação, contribuir com a formação de um jovem curador. A Stephanie imediatamente se engajou, concordou que funcionaria bem, a Isadora Mattioli também. Então abrimos mais essa vertente. Eu não tenho um paralelo porque não tem em outras edições, eu também não acompanhei as outras edições do CUBIC, mas nessa funcionou muito bem.

AL: A edição 4 também foi o primeiro momento em que houve dentro do cenário do CUBIC uma divergência de pessoas que não foram selecionadas e decidiram fazer uma outra exposição, uma contraposição ao CUBIC. Como foi esse processo no seu ponto de vista estando dentro do CUBIC?

FJ: Essa exposição que chamou Desvio, foi pensada por um grupo de estudantes que estavam fazendo comigo um PA (Projeto Avançado) na UFPR. Não é que todos esses estudantes não tivessem sido escolhidos. Inclusive uma das curadoras da mostra Desvio, a Ué Prazeres, havia sido selecionada tanto com a proposta para ser crítica, como pra ser artista. Não é que a motivação de fazer essa exposição fosse esse gesto inaugural do Courbet⁴, quando ele cria o pavilhão dentro do Realismo se recusando em participar do Salão em Paris. Não era esse caráter. Mas o que se pensou ali na PA é que havia um contingente de artistas que estão com o portfólio pronto, com o trabalho pra circular, não foram selecionados, então vamos fazer uma mostra e uma nova seleção disso. Mas isso foi mal recebido. E eu vi aquilo assim como uma coisa, pelo contrário, positiva. Porque estava suscitando um debate, estava mobilizando outros jovens artistas a fazer uma exposição, abrindo um espaço para esses que não haviam entrado. Não era um endereçamento de uma crítica ao CUBIC, muito embora eu acho que até a Stephanie e a Isadora tiveram essa leitura. Elas não concordaram dessa mostra Desvio ser realizada. E eu falei que eu concordo, é um espaço de crítica, curadoria é isso. Se não fossem os meus estudantes poderia ser qualquer pessoa. E eu acho que quanto mais exposições, debates houverem no circuito melhor pra todo mundo. A exposição aconteceu na CEU - Casa dos Estudantes da UFPR. Foi uma exposição da qual cuidamos pra que houvessem várias ativações. Convidamos muitas pessoas pra participarem. O Emanuel Monteiro foi participar, então criou-se um fórum.



Ué Prazeres. *Arte afro brasileira ou racialização da arte*, 2019.
Guache sobre tecido, 1 m x 3 m. Fonte: portfólio de artista.

AL: Agora você já está um pouco mais familiarizada com a cena da cidade, já conhece. Você teve aí vários trabalhos dentro da cidade. Eu queria perguntar um pouco sobre esse impacto do CUBIC. Você consegue ver o desdobramento desse projeto em outras esferas da cidade?

FJ: Eu não tenho dúvida nenhuma da importância desse projeto. É claro que não é simples assim, porque você fazer um projeto como esse com uma chancela de uma Bienal Internacional, (mesmo) com toda a precarização, para o artista é mais interessante. Fato, não é? Ele é um jovem artista exposto no CUBIC da Bienal Internacional de Curitiba. Então, isso é um lugar importante para o jovem artista como legitimação. Mas, com toda essa precariedade, eu falei para a Stephane, "você deveria seguir esse projeto sem a Bienal". Porque eu acho que tem, sim, um impacto. Eu acho que tem uma movimentação, eu acho que os jovens artistas circulam, se visitam. Então, esse é um impacto na formação imediata desse artista que vai lá e vê os outros artistas fazendo.

4 Gustave Courbet, (1819 - 1877), foi um pintor francês e líder do movimento realista. Sua obra *The Artist's Studio* (1885), é uma alegoria de todas as influências artísticas de sua trajetória até então, que são retratadas como figuras humanas de todos os níveis da sociedade. Essa pintura, pelas suas características formais inovadoras, foi recusada pelo júri da Exposição Universal de 1855. Em resposta, Courbet, com o apoio financeiro de um amigo, abriu seu próprio pavilhão de Realismo para exibir suas obras em um local próximo à exposição oficial. A entrevistada faz uma referência a esta exposição como o gesto inaugural do Realismo, uma afirmação recorrente entre historiadores da arte.

E também, no caso, eu só posso falar da edição que eu participei, e tiveram alguns artistas que foram selecionados, e que eu vi já naquele momento da seleção que esses artistas tinham alguma coisa, e alguns deles eu vou acompanhar de perto. E esses que eu falei, sigo acompanhando, eu vejo que eles estão realmente se profissionalizando, como é seguir uma carreira, sabe? Então, é claro que eles não entram no CUBIC, e a partir daí eles se tornam. Mas é um lugar, sim, importante.



Gustavo Magalhães, 01 Da Série "recompensados" (2018)
Aquarela sobre Papel, 21.0 X 29.7 cm. Fonte: Portfólio do artista.

AL: Algum exemplo, um nome que te venha à cabeça?

O Gustavo Magalhães, por exemplo. O Rafael Carvalho. Tem uma turminha aqui que eles chamam Grupo em Cadeia, todos eles estavam no CUBIC. E hoje eles têm esse coletivo, que é um coletivo de agenciamento, cada um tem a sua poética, e fazem exposições, você pede para fazer estúdio visit, eles organizam, você pede o portfólio com o valor das obras, eles mandam, estão se movimentando. O Gustavo Magalhães, a mesma coisa. Enfim, isso na minha edição; como a quantidade é muito grande, se distribuiu entre as curadoras um conjunto X de artistas para você acompanhar com mais atenção. A gente fez a leitura comentada de cada portfólio, de todos eles, é exaustivo, foi uma das coisas mais desgastantes que eu já fiz na minha vida, porque eram muitos jovens artistas, mas a gente comentava cada pesquisa, e depois desse momento a a gente distribuiu entre a gente um grupo X de artistas para ficar olhando com mais atenção. Então eu falo também desse grupo que eu fiquei mais perto.

AL: Então teve uma divisão por grupos para acompanhar os artistas?

FJ: Eles eram selecionados com o portfólio que enviavam. A partir desse portfólio, a gente fazia uma conversa com cada um, que todos podiam participar dessa conversa, era uma conversa aberta. E, por exemplo, aconteceram situações que eu nunca tinha vivido, porque, por exemplo, o Gustavo Magalhães, que hoje a gente tem uma boa relação, eu fiz uma leitura do portfólio dele e ele ficou muito chateado, porque ele não concordou com a minha leitura. E aí a gente começou a conversar, foi um momento tenso, mas o que eu percebi também era que esses jovens artistas nunca tinham vivido uma leitura de portfólio, porque via de regra, você vai fazer uma leitura de portfólio, você vai apontar as fragilidades da pesquisa, onde não dá, o que está positivo, isso é praxe, eu faço acompanhamento de artista, é assim que se trabalha. Fizemos esse trabalho com todos eles individualmente.

AL: Uma última pergunta sobre o CUBIC, como você vê o futuro desse projeto? Você chegou a comentar em algum momento da entrevista que você acreditaria que ele podia ser desvinculado da Bienal, e agora faz parte dessa pergunta, você acha que ele funcionaria desconectado, ele existiria da mesma forma, seria um bom caminho?

FJ: Esse é um projeto da Stephanie, eu acho que sem ela, nunca teria existido, e eu acho que ele é precioso. Eu sei que a situação não é tão simples, não é tão simples você não pegar a chancela da Bienal e seguir, porque é assim que elas fazem, a Stephanie toca esse projeto, ponto. Enfim, não é a Bienal. Mas aí eu acho que perde em alguma coisa de legitimidade. Eu, se fosse fazer, desvincularia da Bienal, procuraria outros apoiadores, tem quatro edições, ela tem um portfólio, coloca em qualquer edital de fomento. Ela faz captação de recursos, esse projeto já existe, ele já tem uma continuidade, já é um tipo de projeto que se afirma. Eu faria residências. Uma parte dos artistas por convocação e uma outra seleção para artistas por edital, uma seleção para teóricos e crítica, nesse mesmo formato; e uma terceira para residências artísticas.

IUSKA WOLSKI

Curadora do CUBIC 3

Artista participante no CUBIC 2

ENTREVISTA REALIZADA EM
LIGAÇÃO DE VÍDEO ONLINE
EM 20 DE SETEMBRO DE 2023

ANGELO LUZ (AL): Boa tarde Iuska Wolski! É um prazer receber você aqui nessa pesquisa sobre o CUBIC. Essa é a quarta entrevista com as curadoras do projeto, especificamente sobre a edição do CUBIC 3, da qual você foi curadora. Também gostaria de conversar um pouco sobre a tua participação no CUBIC 2 como artista, porque você é a única pessoa que teve essa experiência como artista e como curadora dentro do projeto, contando com dois pontos de vista. Bem-vinda, obrigado por aceitar o convite.

IUSKA WOLSKI (IW): Obrigada, eu que agradeço. É sempre legal revisitar a nossa própria história.

AL: Você foi uma pessoa especial dentro dessa trajetória, porque foi uma das artistas na segunda edição e recebeu o bastão, foi ocupar esse lugar de curadora na terceira edição. Fale um pouco sobre a sua formação, sua trajetória e como surgiu esse interesse pela atuação com curadoria de arte universitária.

IW: A faculdade de arte foi a minha segunda faculdade, então, quando eu entrei, eu já não era mais adolescente, entrei com 23 anos, saí com 27, mais ou menos. Eu me formei em 2015, em licenciatura em artes na UFPR, fui aluna da Stephanie Dahn em muitas coisas, nos projetos, dentro da formação. E a minha formação, desde que eu entrei na faculdade, quando eu pensei em fazer arte, já não era me colocando como artista, eu nunca me visualizei como artista, foi sempre na parte teórica. Acabei indo para a área de História da Arte. Eu guiei a minha formação dentro dessa lógica, embora a UFPR nos obrigue a se colocar na posição de artista, até por experimentação didática, mas eu sempre estive nesse lugar meio fora. Não que a curadoria seja um lugar fora, mas não é o holofote do artista. Mais pesquisa, mais leitura e menos fazer.



Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: E como que foi esse convite para participar da curadoria do CUBIC 3?

IW: Bom, eu já conhecia o CUBIC de dentro, como artista da edição anterior, já estava familiarizada. Eu estava formada já fazia um ano e meio, estava naquele lugar de recém-formada, dando cursos de História da Arte por aí, fazendo uns trabalhos aleatórios. Se não me engano, eu estava na casa da Stephanie. Ela tinha construído a casa dela recentemente, e eu estava fazendo uns trabalhos manuais de finalização, umas coisas assim. E aí ela me chamou para conversar e me convidou. Fui pega de surpresa. Eu acho que ela viu qualidades que seriam importantes no projeto, porque o CUBIC é um projeto de formação pra todo mundo, não só dos artistas, mas também da estrutura dele. E por ser um projeto de formação, é formação de tudo, inclusive montagem, disposição.

Eu acho que ela viu que as qualidades não são apenas intelectuais, porque eu já trabalhava com História, mas que eu podia, basicamente, pôr a mão na massa quando fosse preciso. Ao contrário da Isadora, eu tinha formação em Licenciatura, com a lógica de lidar com aluno, que é o que o professor faz, tinha essa qualidade também. Foi bem útil durante o CUBIC, inclusive.

AL: Você tinha participado como artista do CUBIC 2. Fale um pouco, antes de a gente entrar em questões mais específicas de curadoria, como foi a transição de uma participação como artista para curadora.

IW: Na verdade, minha participação no CUBIC começou no primeiro. Eu não participei como artista, mas eu participei como contrarregra de artista. Eu estava no auxílio da Laís Marcelino, que participou da primeira edição, e estava fazendo todo o suporte nos bastidores. Não me enxergava como artista, não me colocava dessa maneira, então não quis participar da primeira edição. Mas vendo a primeira edição, construí a ideia na minha cabeça, e quando chegou a segunda edição, eu estava nesse outro lugar de... 'Arte é experimentação, a gente pode fazer tudo.' Nossa, o segundo CUBIC foi muito legal. Tivemos todas aquelas masterclasses, com artistas de vários lugares. Com Márcio Carvalho, por exemplo. O trabalho dele é de arte contemporânea, fez inserções em espaços públicos. E eu me lembro que o comentário entre os alunos que participaram do CUBIC 2 era que parecia que estávamos em um reality show. Esse era o sentimento. No bom sentido. De um reality show de competição, inclusive. De estar sendo observado, e de você querer... se sobressair! Não no sentido de vencer o outro, mas eu posso dar asas ao meu potencial completo porque eu tenho pessoas aqui que podem me ajudar a fazer isso. A impressão que eu tive enquanto artista era essa.

“ARTE É EXPERIMENTAÇÃO, A GENTE PODE FAZER TUDO.”



Workshop de ações performáticas em espaços públicos, com Márcio Carvalho (POR), CUBIC 2.

E como era legal estar imerso, de fato, num ambiente de arte! Porque é imersão mesmo. É diferente você ser um artista, estar na universidade, mas você tem a sua vida fora dali, que você tem que dar conta. O CUBIC criou esse espaço onde você está imerso. Você está aqui nessa casa, nesse ambiente, e você só vai fazer isso hoje. Isso em termos de tática, de poética, é o mais legal do CUBIC.

IW: Eu quero fazer um parêntese, para falar sobre aquela mostra de performance que fizemos no CUBIC 2, a Resistência Simultânea. Você teve uma participação muito contundente. Como foi pra você?

IW: Aquele dia foi um dos dias mais importantes da minha vida dentro da arte, com certeza, porque tínhamos um prédio inteiro dedicado a uma experiência de performance. Eu não circulei pelos outros ambientes, porque eu estava performando, mas eu percebia do público, principalmente depois de um tempo, uma disposição muito grande. Algumas performances o público participava ativamente, outras apenas observando. E como a minha era de participação ativa eu vi a dinâmica da performance mudando conforme as pessoas iam se ambientando. Começava com uma participação discreta e, quando foi chegando o fim da performance, virou uma selvageria. Foi bem selvagem. Essa é uma boa palavra.



Música e
Artes Visuais

Gabriel Paulst, Letícia Sequinel, João Antônio, Gustavo Paim e Iuska Wolski no CUBIC 2

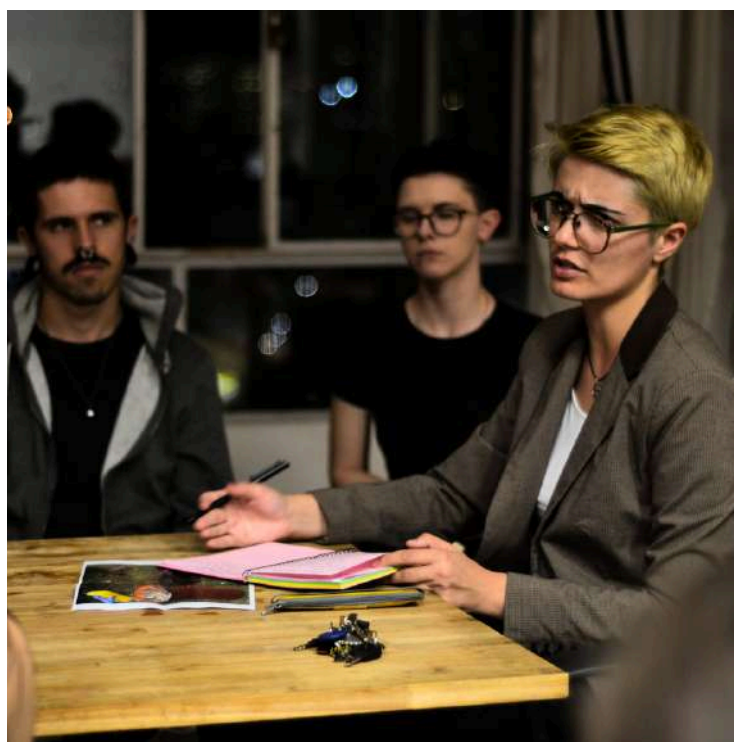
AL: Vamos adentrar a questão da curadoria do CUBIC 3 e vamos falar sobre as condições de trabalho. Após a aceitação do convite, quais eram as condições de trabalho diante da Bienal de Curitiba?

IW: Para o CUBIC 3, a Stephanie já tinha conseguido negociar bem mais espaço, porque o CUBIC 2 foi um sucesso. A verba era escassa, porque o CUBIC era novo, mas já tinha mostrado que era um negócio incrível, estava nesse lugar. Em termos de remuneração, eu e a Isadora recebemos um valor fixo, o valor do trabalho de curador. Se não me engano, eram uns 3 mil reais cada uma. Nós dividimos o cachê para trabalhar, sei lá quantos meses trabalhamos. Em termos de liberdade criativa, era um período complicado. Era 2017, um período que vínhamos das jornadas de 2016 e o cenário do país estava prestes a ficar horrível. Era um ambiente político muito particular, porque não se falava abertamente de discurso fascista, como a gente vê depois. Era um lugar bem delicado. Tivemos uma demanda em termos de política. Não que a Bienal fosse censurar alguma coisa, não é isso que estou dizendo. Mas, como a demanda dos artistas que chegaram no edital era em parte muito política e não poderíamos ignorar isso, tínhamos esse pano de fundo. Não éramos nós que estávamos fazendo uma curadoria com recorte político, eram os artistas trazendo demandas políticas. Nós somos o sintoma do tempo, não é mesmo? No CUBIC 3, pela primeira vez, foram lançados os GTs, os grupos de trabalho temático.

“NÃO ÉRAMOS NÓS QUE ESTÁVAMOS FAZENDO UMA CURADORIA COM RECORTE POLÍTICO, ERAM OS ARTISTAS TRAZENDO DEMANDAS POLÍTICAS. NÓS SOMOS O SINTOMA DO TEMPO, NÃO É MESMO?”

AL: De onde veio essa ideia de ter esses grupos de trabalho temático?

IW: No CUBIC 2 haviam 23 artistas. Nós tínhamos 37 participantes, juntando os coletivos. E eram 56 artistas. Era muita coisa, muitas obras. Não daria para trabalhar todo mundo junto e a gente percebeu que emergiram ali três eixos temáticos, que eram os eixos dos GTs, e foi uma questão logística. Alguns artistas participavam de mais de um, porque as obras permeavam os eixos temáticos. Quando se está com seus pares, com temas mais ou menos afins, você consegue aprofundar e debater melhor as obras.



Grupos de Trabalho Temático, CUBIC 3
Galeria Soma (atual espaço PF)
Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Essa experiência de acompanhar artistas, acompanhar o processo de um artista enquanto curadora, é um tipo específico de curadoria. Foi a primeira vez que você teve essa experiência?

IW: Acompanhar enquanto curadora, sim. Lógico que, durante a faculdade, acompanhamos os trabalhos dos colegas, é parte da dinâmica da universidade. Para mim, foi a melhor parte da curadoria, porque venho dessa área de atuação como professora e vejo muito no CUBIC esse trabalho de professor, não no sentido de ensinar, porque não é isso que o professor faz.

É a habilidade de entender a poética daquele aluno, que muitas vezes tem mais experiência que você, mais velho que você, vem de um lugar que você não acessa, mas conseguir entender aquela poética e ajudar a pessoa a extrair, a trazer coisas que nem ela está percebendo ainda. Sem ser invasivo. Até tivemos artista que desistiu, porque quando começamos a jogar referências, a pessoa percebeu que uma coisa é você pensar uma obra de arte, outra coisa é executar. Essa foi a parte mais importante. No meu trabalho foi a minha maior contribuição, que é ter essa habilidade de professor. Esse aspecto formativo, muito legal.

AL: Eu também gostei muito disso na minha participação como curador. Uma coisa que sempre volta à tona sobre o CUBIC é o processo seletivo. Ele foi um pouco polêmico, porque tinha muita gente interessada em entrar. E você participou quando artista, foi escolhida, depois virou a mesa e passou a decidir quem entra. Como foi esse processo de seleção? Como vocês escolheram e como é que você viu isso da sua perspectiva?

IW: Eu e Isadora já tínhamos essa visão muito clara de que o processo tem que ser o mais ilibado possível. O projeto é encabeçado por uma professora da UFPR, tinha duas ex-alunas da UFPR, estava concentrado ali na Federal, mas íamos contemplar os alunos das outras escolas de arte, então por havia também uma professora da Belas Artes e uma professora da FAP. Para deixar esse processo mais justo. Mas obviamente, nós não tínhamos esse protecionismo com os alunos da Federal, até porque nem faz sentido. No primeiro momento, eu e a Isadora, não sei se ela comentou sobre isso, nos sentimos como “café com leite”, eu e ela, porque haviam três professoras doutoras, com um conhecimento mais amplo, e aí chegam duas ex-alunas, sem mestrado, e foi um processo nosso ali, durante, é por isso que é formativo, inclusive. Nós conseguimos impor de certa forma, se colocar de maneira profissional. Você tem que defender. Uma professora aborda um aluno que ela conhece e fala ‘esse aqui vale a pena!’. O que nós víamos ali era só a obra, tínhamos que julgar a partir disso. Nós não achamos isso muito bom, nesse sentido.

Mas a professora fazia uma defesa muito forte do aluno, e aí tinha essa negociação. Aconteceu, teve artista que olhamos e ficamos meio na dúvida. Mas como teve uma defesa muito apaixonada do professor que conhece, aceitamos. É uma política. É argumentativo, você tem que mostrar que você está ali, você é um recém-formado, mas você tem um background, um conhecimento pra poder opinar nisso. E foi um debate. Mas é muito bom porque evita injustiças. Eu mesma tenho pontos de vista muito rígidos, e pra mim é muito bom poder debater com pessoas que têm outros pontos de vista.

AL: Que tipo de problemas vocês enfrentaram na terceira edição?

IW: A Giovana Lago foi nossa assessora de imprensa, relações-públicas. A maioria dos problemas e dificuldades foram na área dela. Difícil lembrar isso porque eu só tenho lembranças boas do CUBIC. Gestão de muita gente, não é? Mas é parte da ideia. E o resto é logística, é complicado. Verbas, ter que fazer malabarismo. Precisamos de um lugar emprestado para conseguir fazer a reunião de todo mundo. Essas coisas, mas acho que são desafios normais dentro do campo da arte.



Apresentação da proposta curatorial do CUBIC 3
Fonte: Arquivos do CUBIC.

AL: Como você é uma pessoa que coloca a mão na massa, vamos falar um pouco do processo de montagem. Como é que foi isso para ti?

IIW: Você já sabe, né? Foi um inferno. É um inferno porque tínhamos cinco espaços. Um dos espaços era multimídia e ninguém aqui é técnico de nada, de informática / elétrica. Vinham muitos dos artistas pra saber de nós como montar a sua obra. Mas não só isso. É isso que é formação, nesse sentido também. Por exemplo, o Eduardo Barbosa. A obra dele era composta de cento e tantas gravuras. Eu nem lembro quantas gravuras. Era muita gravura e cobrimos uma parede inteira com elas. Outra montagem complicada foi a dos barquinhos, Eram, sei lá, milhares de barquinhos. Eu não participei dessa montagem especificamente, eu estava em outro lugar nesse dia. Mas é uma correria, e você, enquanto curador, tem que ir junto com o artista loja, tem que “tirar da cartola” maneiras de conseguir montar. A galera inventa umas coisas! Eu lembro da Tereza Bossler que trabalhou com vidro. Meu Deus! Cada painel de vidro de caminhão pesava não sei quantos quilos. E ela queria pendurar isso para fazer esse vidro flutuante. E é um negócio super pesado. A nossa sorte é que a Tereza, que inclusive ganhou o CUBIC naquela edição (3), era extremamente competente e sabia muito bem o que estava fazendo. É a distância entre imaginar a obra e executar a obra. Mas de novo o processo de montagem foi muito positivo. É extenuante, mas muito positivo porque você bota o cérebro para funcionar, encontrar essas soluções. É um momento em comunidade muito forte com quem está ali. Eu lembro de estar sentada no Solar do Barão na montagem do pessoal do Paraguai, do coletivo21 Ojos. E eles sentados, tomando tererê enquanto faziam a montagem. Foi um momento cultural, histórias sobre o Paraguai, eles falando em Guarani...eu lembro bem desse momento.

AL: Tivemos também as imersões. Aconteceram nas duas edições de que você participou. Como foi a imersão do CUBIC 3? Você pode recordar um pouco esse momento?



Detalhe da obra de Eduardo Barbosa.
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Imersão do CUBIC 3, em Campo Magro-PR
Fonte: Arquivos do CUBIC.

Foi em Campo Magro. Lá na região onde a Stephanie mora. Ela conseguiu uma casa lá. Era muita gente, porque eram 50 e tantos artistas, mais equipe, mais gente que a levamos para ajudar. Eu lembro que a minha namorada na época, Ana, foi para cozinhar. Fazer “panelonas” de comida. A gente ficou o dia inteiro lá. É logística de absolutamente tudo. Como levar todo mundo para lá? Como fazer comida para todo mundo? E projetor, equipamento, essas coisas. Foi diferente do 2, porque o 2 tinha bem menos gente. O CUBIC não tem um limite de obras a serem selecionadas. O que for bom, a gente vai pegar. E o que ainda não tiver, for muito cru ou que não der nem para começar a trabalhar, a gente não pega. Essa questão da quantidade depende muito disso também. Mas o CUBIC 3 tinha muita coisa muito boa. Acabou com 37 obras. E não deu para tirar pela questão da política, da negociação.



Na imagem Nicole Christine, no Campo das Artes, CUBIC 4
Fonte: Arquivos do CUBIC.



Angelo Luz' website