12.

Das (in)capacidades: Uma conversa entre Elfi Turpin e Amilcar Packer sobre o impossível CAPACETE

Amilcar Packer e Elfi Turpin

Quando essa conversa foi realizada, o Brasil não havia passado pelo processo (retrocesso) eleitoral de 2018 que, hoje sabemos, teve (e ainda terá) resultados desastrosos, e não somente para o país. A violência total não se resume a esse momento político, tendo em vista que o espectro da expropriação constitui o cotidiano da realidade brasileira desde sua invenção colonial, e vem sendo ciclicamente reiterada em dobras ditatoriais. As promessas do iluminismo serviram historicamente para outorgar e garantir privilégios a uma reduzida parcela do planeta não limitado à noção etnocêntrica de humanidade, mas estendido a todas as formas de vida e modos de existência. Hoje vemos a falência das promessas do que foi convencionado como progressismo, assim como a quebra total dos pactos formais da legalidade e do bem-estar social, imprimirem novas modalidades à sujeição e exploração. As novas manifestações e rearranjos da acumulação primitiva são a reencenação do texto colonial-capitalista, dos regimes produtivos calcados na extração de valor de corpos e territórios, e empurram continuamente a vasta maioria do vivo para a vulnerabilidade radical. Essas estruturas se refletem em todas as atividades humanas, inclusive nas artes, e sustentam esse mundo em que vivemos. Somente conseguiremos fazer necessária passagem do luto à luta se formos capazes de aceitar que as edificações da civilização que teimam em se impor ao imaginário não passam de ruínas, e que começar pelas assimetrias significa colocar em risco o que se tem para poder modelar alianças por vir. Nesse sentido e seguindo as desigualdades nos fluxos de deslocamento para residências artísticas, antes de se pensar no que se busca, talvez valha pensar no que se pode oferecer e disponibilizar.

Amilcar Packer, São Paulo, novembro de 2018

Amilcar: Pensei que a gente podia começar do começo, que não é o começo. Quer dizer, do início desta conversa, a partir da mensagem que você me enviou perguntando se eu lembrava de quando nos conhecemos. Se não me engano, foi em 2008. Você estava na residência no Rio de Janeiro e veio a São Paulo, certo?

Elfi: Exatamente.

Amilcar: Lembro que, depois de conversarmos bastante, levei você e Adriana Pineda ao Terraço Itália, no centro de São Paulo. Pensando bem... naquela época eu não trabalhava com o CAPACETE, eu era apenas amigo do Helmut, e começava a dar um tipo de apoio informal ao CAPACETE em São Paulo. Eu acho que, um ano antes, em 2007, ele esteve aqui, conheceu algumas pessoas e falou que gostaria de estender as atividades do CAPACETE até São Paulo, de trazer a residência para cá. Foi na casa da Carla Zaccagnini, e se não me falha a memória, Jorge Menna Barreto, Lygia Nobre e Raquel Garbelotti estavam lá também. Helmut nos encontrou, todas essas pessoas que ele achava que conectavam ou que se conectariam com o CAPACETE, nos contou seus planos e como isso seria algo a se fazer progressivamente. Então demos início a uma espécie de colaboração informal.

Eu conheci o Helmut em 2001, durante a Primeira Semana Pernambucana de Artes do Recife (1º SPA de Recife), em Pernambuco, em um momento bastante favorável daquela cidade, devo dizer. Antes disso, e logo após, nós participamos também dos mesmos eventos. Então eu sabia de algumas atividades do CAPACETE no Rio, das publicações como *Planeta CAPACETE*, da residência, da colaboração com o Agora... Mas nada em detalhe, o CAPACETE realmente não era ativo em São Paulo até mais ou menos 2009, quando a residência começou a funcionar aqui também, apesar de já ter feito parte da Bienal de São Paulo em 2002 e 2008.

Elfi: Lembro que quando nos conhecemos, fomos fundo em uma conversa "crítica" na qual você começou a repensar seu trabalho, abrindo-o para um processo mais discursivo. Tive a sensação de que tinha algo a ver com seu compromisso com o CAPACETE, ou talvez com o modo pelo qual você abordava as artes visuais no Brasil naquela época. Estou certa?

Amilcar: Sim, totalmente. O que aconteceu foi que eu estava passando por uma de minhas crises cíclicas em relação ao tipo de produção na qual estava envolvido, e nas implicações em se ter uma prática naquilo que chamamos "mundo da arte". A aproximação com o CAPACETE aconteceu nesse exato momento, quando senti que não me encaixava propriamente nos contextos nos quais eu vinha circulando, que estavam de certa maneira, sentia eu, se tornando mais superficiais e desinteressantes, muito institucionalizados e mais formais: centros de arte, museus, galerias, exposições, educação formal e informal para profissionais de arte, eventos globalizados como bienais etc.

As mudanças no contexto da arte brasileira nos anos 1990 e na primeira metade dos anos 2000 foram enormes. Do meu ponto de vista, naquela época, no Brasil, o CAPACETE oferecia outras possibilidades para lidar com a prática artística, era uma espécie de estar junto por meio de práticas artísticas. Assim como eu vinha questionando o modo com que a produção se tornava produtividade, e como isso regulava a prática artística... Você mencionou performance e discursividade... De qualquer forma, alguns dos meus privilégios foi ter estudado Filosofia em uma universidade pública no Brasil e falar muitas línguas, então acontece que eu era frequentemente convidado para falar em palestras, seminários ou programas educativos ligados a exposições. Comecei a pensar sobre o falar como uma prática em si, e como este apoio informal ao CAPACETE poderia envolver encontros com residentes e conversas sobre minhas perspectivas no contexto local, sobre profissionais, a cena de arte, o ambiente político, a cidade e sua urbanização, sua história e histórias, como algo que pudesse beneficiar tanto o CAPACETE como a mim mesmo, de uma maneira poderosa. Mais uma vez, isso nos conecta a um momento bem diferente no Brasil, certo Elfi?

Como disse, ao final dos anos 1990 e em meados dos anos 2000, o contexto da arte brasileira passava por um processo intenso de globalização. Havia muito interesse por parte de artistas, curadoras e curadores, instituições. As instituições locais começaram, em resposta, a se profissionalizar, os sistemas de financiamento se desenvolveram, assim como a integração ao mundo global de arte e ao mercado de arte, que trouxe as feiras de arte. E para mim, o CAPACETE era uma maneira de fazer parte disto sem estar na lógica de produção-exposição, sabe? Uma economia diferente.

Elfi: Participar do CAPACETE em 2008 e te conhecer foi uma experiência muito importante – eu desaprendi bastante, em termos de fazer exposições e construir comunidades artísticas, por exemplo –, uma experiência que moldou a forma com a qual trabalho hoje. Creio que nunca paramos de conversar desde que te conheci. Nós nunca paramos de produzir coisas invisíveis. Ou, de certa forma, nunca deixamos de ser improdutivas[1]! Este é o paradoxo do CAPACETE: como ele trabalha invisivelmente, ele não é capaz de produzir valores econômicos, de funcionar no contexto do sistema de arte neoliberal. Fico preocupada com a situação atual do CAPACETE e com a impossibilidade de encontrar uma economia nesse ecossistema. Penso que você e Helmut tentaram experimentar diferentes estratégias para sobreviver fora de uma estrutura produtiva, e a solução ainda está em processo.

Amilcar: Acho que não tem solução, ao menos não em termos definitivos. A situação toda é muito complicada. Nós somos parte de metade dessa história de vinte anos. Uma das maneiras que imagino o CAPACETE é uma rede complexa de histórias, contadas e não-contadas, de expectativas e desejos, de uma miríade de perspectivas diferentes, e até antagônicas, de pessoas que estavam em residência ou fizeram parte dos seus programas e atividades, com diversas intensidades, funções, modos e graus. Então, de certa forma, não há uma única história central, mas diferentes formas de fazer parte, no sentido de participar da construção destas histórias paradoxais que não são estáveis, que mudam com o tempo porque as pessoas mudam, e a maneira com a qual elas codificam e interpretam suas experiências também muda.

CAPACETE, assim como a maioria das iniciativas geridas por artistas no mundo, sofre de uma situação econômica vulnerável, pois é ligado a uma economia dos afetos mais do que a uma economia financeira. Não faz parte da lógica de produção no sentido de produzir e vender objetos, mesmo se, de vez em quando, possa haver leilões, múltiplos etc., que contribuem com as finanças também. É um modo diferente de produção com outras matérias e materiais, que precisa acessar outros sistemas de financiamento, como parcerias com fundações, nacionais e internacionais, departamentos, ministérios da cultura, escritórios internacionais para a promoção e troca cultural, chamadas abertas a programas específicos ligados a residências, mobilidade e educação. Em pouquíssimas ocasiões, e mais recentemente, houve algumas doações. De meu ponto de vista, não é uma maneira muito eficiente de

se relacionar com a autonomia, pois você se torna dependente desse sistema financeiro. Então, quando você está neste tipo de situação, você pode criar um sistema de codependência, o que significa que você não é apenas a parte dependente, mas que o sistema financeiro que te apoia é também dependente daquilo que você produz, do que você oferece como serviço. A outra opção é você ter que multiplicar suas fontes financeiras de forma a diluir sua dependência. Ou fazer as duas coisas. De qualquer forma, deve sempre haver uma combinação de estratégias.

Poderíamos fazer uma genealogia de como o CAPACETE começou com o Helmut deixando seu quarto para ir dormir no sofá, oferecendo um quarto para artistas como hóspedes em residência, até como é hoje. Ou, por exemplo, como foi durante o programa de 2010 na Bienal de São Paulo, com a residência operante em tempo integral, com quase dez residentes distribuídos entre São Paulo e Rio de Janeiro, inclusive com um programa intensivo de nove meses no Teatro de Arena em São Paulo. Ou poderíamos focar na colaboração de muitas pessoas e seus trabalhos, pessoas como Valdinar Fernandes, Camila Rocha, Maíra das Neves, Rafael RG, Leandro Nerefuh, Adriana Pineda, Manuela Moscoso e Camilla Rocha Campos (ela quem tem dirigido parte da programação desde 2017). E claro, não podemos esquecer da importância de Denise Milfont em fazer tudo isso acontecer e ser possível. Afinal, durante a maior parte destes processos, e por entre todas essas *assemblages,* havia também a pousada.

CAPACETE sempre passa por processos de crescimento e diminuição, isso sempre foi um projeto do Helmut, que se abre em diferentes modos e direções em parceria com diversas fundações e instituições, e com a colaboração de diversos agentes e iniciativas.

Então, nessa economia de afetos e economia de afetividade, que não são a mesma coisa porém ambas estão presentes, o CAPACETE é também dependente dos afetos e das transformações do Helmut, e reflexo também das transformações do país, é claro. Quando o CAPACETE começou, no final dos anos 1990, o Brasil não era um país caro, então o que podia ser feito há vinte anos, ou até mesmo dez, com uma certa quantia de dinheiro, já não é mais possível. Aqui no Brasil e no exterior, os sistemas financeiros para arte mudaram, e em termos de possibilidades e quantias, elas diminuíram drasticamente.

O que acredito ser interessante sobre o CAPACETE, por todos os seus sucessos e falhas, é que, de certa forma, ele é um tipo de experimento social, então ele reflete e reproduz aquilo que já está lá, mas muitas vezes ele também tem a capacidade de escapar. De alguma forma, é sobre tentar escapar. É sobre constância e persistência, sobre quanto você consegue perdurar, e quantas vezes a continuidade da iniciativa é proporcional à persistência da pessoa ou das pessoas que estão diretamente implicadas em sua estrutura econômica, política e artística, e na força das alianças que são construídas. Quer dizer, em algum grau, eu também estou preocupado com o futuro do CAPACETE e acredito que ele é um programa muito relevante que ganhou novo vigor desde a implementação do novo programa em 2015, por meio da presença recente de Camilla Rocha Campos.

No entanto, hoje me preocupo mais com o que se passa no Brasil, que obviamente afeta fortemente o CAPACETE. Em um nível macropolítico, há a continuação e o aumento da violência sistêmica racial, de gênero, e econômica, o desvio à direita e todas as mudanças na política, o golpe contra Dilma, a destruição das instituições públicas, o absurdo aumento da precariedade na maior parte da esfera pública, o desmantelamento da educação pública e da cultura – que já estavam em um estado precário. Voltando ao que você dizia, eu também me pergunto sobre quanto este tipo de iniciativa pode perdurar e se adaptar a outra cena cultural, com diferentes necessidades, agentes e iniciativas. Mesmo se o CAPACETE tivesse algumas intervenções, isto significa que as coisas podem mudar e, portanto, ele também tem que mudar.

Elfi: O que você quer dizer?

Amilcar: Vinte anos atrás, quando o Helmut começou, a situação no Brasil era muito diferente. No começo dos anos 1990, havia o então chamado processo de redemocratização do país, a abertura da economia brasileira e seus mercados. Aí vieram os anos do Lula, com muito entusiasmo, interno e estrangeiro, econômico e político. O Ministério da Cultura era comandado por Gilberto Gil, e depois de Juca Ferreira, com a contribuição de muitos agentes e coletivos, e também da sociedade civil, que implementaram políticas públicas incríveis para a promoção da cultura como os Pontos de Cultura. O Brasil estava em foco, muitas pessoas vindo... Isso mudou, o dinheiro acabou, as

instituições ruíram, o capitalismo-colonial age de maneira ainda mais *hardcore*, há uma crescente violência racial e contra ativistas.

Até certo ponto, o CAPACETE sempre respondeu às especificidades do contexto. Desde os primórdios, ao final dos anos 1990, e por grande parte do tempo, o programa de residência consistiu em trazer profissionais estrangeiros ao Rio, a maioria da Europa, e muitas vezes de países europeus específicos que têm programas e departamentos de intercâmbio cultural internacional. Até bem recentemente, o Rio de Janeiro não era uma cidade onde muitos artistas internacionais circulavam, ou um lugar que oferecese muito trabalho ligado à arte. É diferente de São Paulo, que tem uma Bienal operante há quase 70 anos, um sistema privado e até um sistema institucional público totalmente diferentes e mais fortes. Naquela época, o CAPACETE era talvez o único programa de residência artística não apenas no Rio, mas em todo Brasil. Hoje, a situação mudou. Existem diversas iniciativas de residência agora, virou até uma espécie de requerimento formal e informal para algumas inscrições, um sintoma da mais-valia no sistema de chamadas abertas para financiar projetos. Não quero entrar em detalhes sobre como essas residências funcionam, não cabe aqui avaliar, quero apenas mencionar que a ideia de uma residência artística se tornou parte do mundo da arte no Brasil, o que não acontecia alguns anos atrás.

As mudanças que começaram a acontecer no CAPACETE depois de 2010 foram em resposta a isso, com a formação do primeiro conselho do CAPACETE e, depois, com uma tentativa e – em certa medida – o fracasso em implementar uma nova direção, da qual eu e Manuela Moscoso fomos parte, e então mais recentemente, em 2015, com as mudanças no programa, um novo conselho, e a residência em Atenas. Mas há outras mudanças ligadas ao contexto. Camilla Rocha Campos passou a gerir o CAPACETE no Rio, por exemplo, e ela inseriu uma mudança real no CAPACETE. Mais uma vez, a questão para mim tem a ver com perdurar neste sentido: será o CAPACETE capaz de perseverar com estas mudanças nos próximos dez, vinte anos? E com as mudanças no país e no mundo? E de qualquer forma, ele precisa continuar por mais dez, vinte anos? Se sim, como?

Elfi, antes que a gente entre neste aspecto estrutural do CAPACETE, você mencionou algo que é muito importante para mim. Desde que me aproximei do CAPACETE, por volta de 2007, 2008,

eu nunca mais me afastei totalmente. Quero dizer, eu enchi minha garagem com os móveis feitos pelo artista colombiano Gabriel Sierra – que me foram dados pelos curadores da Bienal de São Paulo de 2008; fiz parte do programa de residência no Rio em 2010 e do programa para a Bienal de São Paulo de 2010; daí fui parte do conselho e codiretor com a Manuela entre 2012-2013; em 2013, nós organizamos a residência Barco do CAPACETE em Santa Isabel do Rio Negro; teve o "Máquina de Escrever" em 2013 também; no mesmo ano, fizemos uma exposição coletiva na Portikus e uma oficina no Städelschule em Frankfurt; fui o tutor dos programas de 2015 e 2016 no Rio; fiz parte do programa do CAPACETE em Atenas em 2017, entre outros.

O CAPACETE tem a capacidade de estar em colaboração e diálogo contínuos com suas parcerias regulares, ou "permanentes", tais como Ducha, Andrea Fraser, Carla Zaccagnini, Bik van der Pol, Jean-Pascal Flavien, Julien Bismuth, João Modé, Teresa Riccardi, Arto Lindsay, Julia Rometti e Victor Costales, Wouter Osterholt, Santiago Garcia Navarro, Sasha Huber, Elke Uitentuis, Suely Rolnik, Hans-Christian Daby, e tantas outras. Ele também se molecularíza em amizades e parcerias que são independentes do CAPACETE, o que me é bastante relevante. É o seu caso também: você esteve em residência algumas vezes no CAPACETE, você foi parte do programa de 2010 e de outras atividades, e você ficou conectada ao Helmut e ao CAPACETE de diversas maneiras. Você trabalhou e fez amizade com algumas artistas que você conheceu na residência ou nos programas, e você tem colaborado com elas como curadora.

Assim, me impressiona muito como o CAPACETE desenvolve estas colaborações, de média e longa duração, com muitas de suas agentes, principalmente por ser capaz de desenvolver uma rede que pode se tornar uma rede de trabalho, mas muitas vezes não pode ser reduzida àquela relação profissional. Nós fizemos amizade há dez anos, e estabelecemos uma conversa por toda a vida. Significa que temos a necessidade de nos sincronizar regularmente, o que já não se passa mais no CAPACETE. No entanto, de tempos em tempos, esse contato pode nos levar de volta a ele, como com esta conversa, tal qual uma espiral. Isto se passou com muitas pessoas diferentes, de maneiras e frequências diversas. Então, a habilidade do Helmut de estender a capacidade do CAPACETE de criar um espaço que permita e provoque tais encontros no tempo – e que é algo que você não pode botar no

papel, transformar em orçamento, ou simplesmente descrever, você tem que viver isso –, é algo muito potente para mim também.

Elfi: Sim, o CAPACETE é realmente um projeto artístico baseado na capacidade do Helmut em criar esta rede. Helmut tem grande habilidade em organizar uma situação improvisada. Ele deixa as pessoas construírem conexões, construírem um modo coletivo de pensamento, feito de tantas subjetividades, indivíduos e corpos diferentes. No começo, essa situação era difícil de entender, do ponto de vista da jovem francesa que eu era. Quando cheguei ao Rio, queria ser eficiente e produtiva. Helmut intuitivamente destruiu todos os meus planos. Em retrospecto, vejo que ele tinha um plano melhor, um plano não declarado, mas muito incisivo, de fazer as coisas acontecerem e de construir a "economia dos afetos" que você mencionou. Apesar de eu ter já participado em projetos independentes e de espaços geridos por artistas antes de vir ao Rio em 2008, foi a primeira vez que eu tive tanto espaço e tempo para dar forma às minhas ferramentas críticas. O termo que Helmut usa é "orgânico", "organização orgânica". É um método bastante eficiente para encontrar um lugar na arte.

No Rio, eu tinha que encarar uma realidade nova e aceitar que eu era incapaz de fazer algumas coisas que já havia feito antes, tal como a curadoria de uma exposição, por exemplo. Era muito complicado politicamente, por causa das questões pós-coloniais, de gênero, econômicas e institucionais. O Rio oferece um contexto muito delicado e complexo. Vindo da França, eu precisava entender se era "legítimo" produzir qualquer tipo de narrativa de lá ou não, ou se eu estava na residência apenas para criticar meu próprio pensamento narrativo "europeu" a partir da perspectiva do CAPACETE. Foi um tempo crítico difícil e compartilhado com artistas e curadoras que conheci lá, e com quem ainda trabalho. Então por um lado, o contexto me petrificou politicamente, mas por outro, me abriu para um modo de trabalho mais experimental. Isto permitiu que eu me emancipasse da autoria, por exemplo, e me comprometesse em colaborações de proximidade com artistas. Isso significou fazer trabalhos sem justificar minha posição como curadora ou artista – como o filme *Cinelandia*, que fiz com Louidgi Beltrame, no Rio, em 2010, ou curar grandes projetos individuais de Jarbas Lopes[2] e Daniel Steegmann Mangrané[3] no CRAC Alsace alguns anos depois, compartilhando alguns experimentos ontológicos com o público na França. De fato, participar do programa do CAPACETE

foi bastante desconfortável em um bom sentido, talvez porque eu não pudesse tomar mais do que duas caipirinhas por vez.

Amilcar: Eu não gosto de caipirinha, mas gosto de cachaça. Tem mesmo tantas coisas... Eu estava tentando desenhar esta imagem do CAPACETE como uma miríade de histórias a partir de diversas perspectivas, pontos de vista, tempos, intensidades, participações... Até o Helmut não sabe a história toda, tampouco todas as histórias sobre o CAPACETE. Eu também vejo esta publicação de agora como uma maneira de devolver a ele e ao CAPACETE, às pessoas que se envolveram em seus programas ou que pretendem se conectar com seu projeto de residência multifacetado. Elfi, eu acho que, para o Helmut, sempre foi muito evidente que o deslocamento é um assunto principal, e que deslocar-se não significa apenas mover-se de um lugar ao outro, mas também mover-se de seu próprio repertório, de suas próprias referências.

O CAPACETE muitas vezes produz uma frustração constante nas expectativas das pessoas que participam nos programas de residência, porque ele nunca pretendeu realizar expectativas no sentido de infraestrutura ou outras coisas que você mencionou. Então, o que significa e o que significou para as pessoas estrangeiras ligadas às artes vir para uma residência no Brasil? Existe um deslocamento espacial, obviamente, mas penso mais sobre o deslocamento de seus repertórios, e sobre as possibilidades de se conectar (ou não) com uma diferente realidade histórica, colonial, racial, urbana e econômica. Portanto, falamos de um movimento todo diferente quando se trata das formas com as quais as pessoas do Brasil e da América do Sul acessaram a residência, seus programas e atividades relacionadas. São perspectivas, posições totalmente diferentes.

Faço parte desta realidade complexa. Eu visitava regularmente o Rio antes de meu trabalho com o CAPACETE. Portanto minha perspectiva, quando estava em residência, era bem diferente da que você descreve. Foi muito importante te conhecer. Em nossa primeira conversa, você me convidou a participar do projeto "Concours de Monuments" que você estava organizando com Kristina Solomoukha, e foi uma das primeiras vezes que fui convidado a fazer algo diferente do que vinha fazendo, a experimentar. Foi uma possibilidade enorme, uma experiência de abertura porque, na maioria das vezes no Brasil, eu era convidado a mostrar o que eu já havia feito, e não a

experimentar com aquilo que queria testar. Por muito tempo, eu vinha (re)produzindo assim, então, quando fui convidado ao exterior, eu pude produzir o que eu não podia fazer aqui. CAPACETE me foi uma possibilidade para experimentar.

Existem assimetrias imensas entre instituições, profissionais, (sistemas de) financiamento às quais obtive acesso como artista, em parte por causa do CAPACETE. Estar dentro da estrutura do CAPACETE e ter a possibilidade de ver esse maquinário em movimento, com todas as suas engrenagens, também significou fazer parte de um movimento de receber pessoas e trabalhar junto, fazer programação, organizar coisas dentro de uma iniciativa que estava operante há muitos anos, em colaboração e parceria com diferentes agentes, autoras e autores, instituições nacionais e internacionais, com uma vasta constelação de alianças. Entender essas coisas de dentro, do meio do caminho, me permitiu apropriar esta história para mim mesmo. Ao trabalhar próximo ao Helmut, coescrever textos, revisar o arquivo, conversar com residentes, de agora e de outrora, e trabalhar com elas no Rio, em São Paulo e no exterior, senti que eu também estava (re ou co) escrevendo as histórias do CAPACETE, até mesmo aquelas que aconteceram antes da minha época. Portanto, não se trata apenas de contar de maneira arqueológica, mas também uma forma mais experimental de narrar, com algum nível de liberdade para inventar. Porque as histórias são criadas com perspectivas diferentes de pessoas que estão vivas, o que significa que elas também estão constantemente rearticulando suas experiências, dando a elas diferentes formas, texturas e significados, que podem ser versões paradoxais, contraditórias e antagônicas.

Todas essas forças e fraquezas, sucessos e fracassos, são suas riquezas. É a possibilidade que pôde ser narrada e experimentada por agentes em conexão, de modos muito diferentes e irredutíveis, por um longo período de tempo, com alegria, potência, e também com dores. Então, novamente, isso é sustentável? É sustentável de uma maneira afetiva? É artisticamente sustentável? É financeiramente sustentável? Tem sido por vinte anos. Só foi possível por causa de seus paradoxos, vulnerabilidades, contradições, mas também por causa desta enorme crença do Helmut, de que colocar pessoas juntas, deslocar pessoas, criar espaço e dar tempo, convencer pessoas e instituições – isso é relevante. Então cada pessoa é responsável por isso, porque há coisas que a estrutura não é capaz de oferecer de forma alguma, para o bem ou para o mal. Portanto, depende das implicações políticas

e econômicas, da presença de cada corpo na situação, cada corpo emaranhado em uma coletividade aberta, em um tempo específico e em um espaço específico. É isso, é assim que vejo ser, como vejo parte da "organicidade" do CAPACETE.

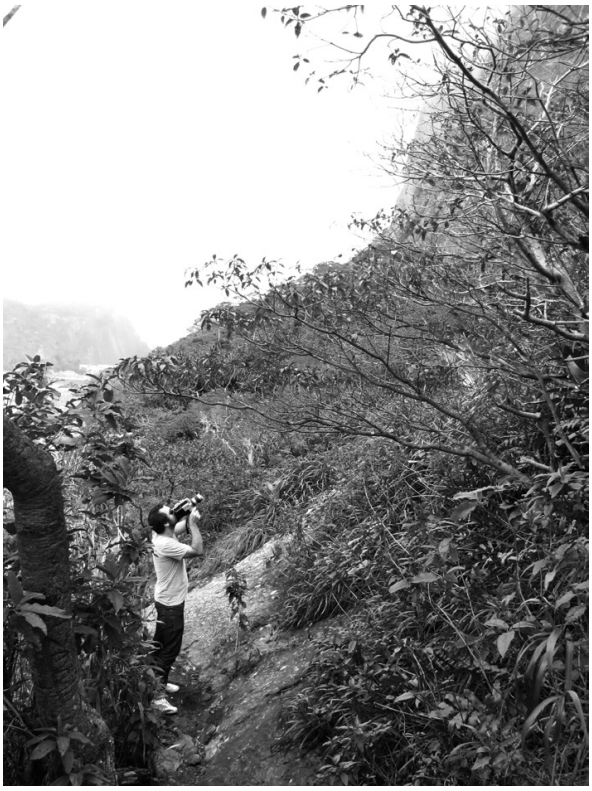
Amilcar Packer, *festa do CAPACETE*, Bienal de São Paulo, 2010. Foto: Elfi Turpin.

Notas

1. N.T. Uma vez que não há especificação de gênero no original em inglês, a tradução prefere não masculinizar um conjunto heterogêneo de pessoas. Nos casos em que uma opção de gênero neutro não for encontrada, a tradução aqui optará pelo gênero feminino.
2. *e'a'u'*, exposição individual de Jarbas Lopes no Crac Alsace, França, 15/06 – 17/09/2017.
3. *Animal que no existeix*, exposição individual de Daniel Steegmann Mangrané no Crac Alsace, França, 19/10/2014 – 18/01/2015.

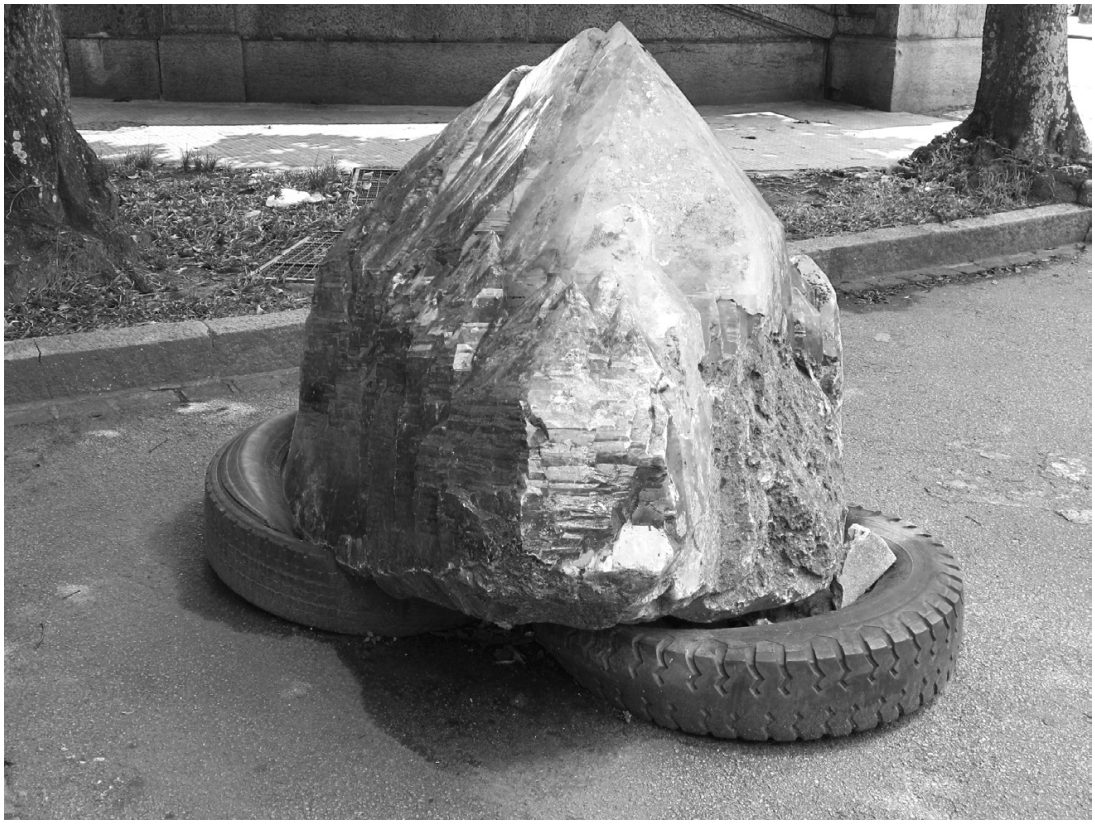
CAPACETE, Rua do Russel, 2010.
Foto: Louidgi Beltrame.

Entrada da CRAC Alsace, exposição individual de Jarbas Lopes, 2017. Foto: Aurélien Mole.



Still do filme, *Sugarloaf*, 2010. Foto: Elfi Turpin.

Vista da exposição, CRAC Alsace. Amilcar Packer, *Paysages*, 2013.
Foto: Aurélien Mole.



Working image, Rio do Janeiro, 2010. Foto: Louidgi Beltrame.

Still do filme, Louidgi Beltrame e Elfi Turpin, Cinelândia, filme super-8, 2012.