

17.

Tempo

Helmut Batista

Escolas que se colocam como espaços privilegiados ou exclusivos de "produção de conhecimento" apenas reafirmam desigualdades e hierarquias sociais existentes.

Paulo Freire

Muito antes de encontrarmos uma terminologia para aquilo que chamamos hoje de residência artística, artistas e criadoras¹ participavam de experiências culturais imersivas em diversos contextos. A Villa Medici, em Roma, tem mais de 400 anos e é provavelmente a mais antiga residência artística do globo terrestre. Quando Da Vinci foi convidado a criar belas máquinas em um castelo francês, ele provavelmente estava em residência artística. Ele estava a ganhar seu sustento e a incrementar seu currículo, assim como artistas de hoje. E até Marco Polo seria, a partir da perspectiva do pós-modernismo, o primeiro artista conceitual ao transformar gelo em sorvete enquanto se movia de um continente a outro.



Foto: Helmut Batista

As residências não mudaram tanto sua premissa fundamental, que é a de produzir um tempo “diferente” para produção, material ou imaterial. Seja lá qual for o campo da cultura de onde se fala – música, arte, dança, escrita, política etc. – as residências deveriam ter, em essência, o objetivo de confrontar você com outros sistemas políticos e sociais, e com mudanças culturais e políticas. As residências de arte, especificamente, se adaptaram ao sempre mutante contexto da arte, que se reformula de acordo com muitas variáveis diferentes, tais como a realidade artística, econômica, social e política. A variedade com a qual as residências artísticas são idealizadas e geridas é enorme, algumas se tornaram extremamente “elitistas”, enquanto outras parecem atuar mais como programas de terapia ocupacional. Desde os anos 1960, elas floresceram em grandes quantidades pelo mundo. Isto faz com que a tarefa de escrever sobre residências seja extremamente difícil, quiçá impossível, pois os modelos que existem por aí são simplesmente muito diversos para que sejam tratados com a mesma terminologia.

As residências vêm aumentando em diversidade muito mais do que qualquer outra atividade no mundo da arte, em parte devido a companhias aéreas de baixo custo e a opções de hospedagem como Airbnb. Muito poucas dão dinheiro a você. Muitas viraram serviços de fazer dinheiro, atraindo artistas ao fazer com que pensem que a residência incrementará seus currículos, ou ao obrigar artistas a entregar seus trabalhos como forma de pagamento por seus serviços. Em algumas, você pode fazer cerâmica, em outras você pode apenas contemplar algum belo lago italiano enquanto cozinheiras servem-lhe café da manhã, almoço e jantar, e você relaxa e lê todos aqueles livros que sempre quis ler mas não tinha tempo. Mais recentemente, residências são usadas também por galerias ou bienais para economizarem em despesas e impostos, e porque transporte, alfândega e controle de imigração fizeram tudo tão mais caro e demorado. Não é surpresa que, ao mesmo tempo, práticas de performance artística, *site-specific* e *time-specific* proliferaram.

É por isso importante entender de onde se está falando, para que não destrinchemos programas de residências em diferentes projetos administrativos ou os entendemos como meros subprodutos de certas condições econômicas e políticas. Em contraponto à frase de Paulo Freire acima citada, eu sugeriria que programas de residência, apesar de se posicionarem como sendo privilegiados ou exclusivos ou espaços específicos de “produção de conhecimento”, deveriam

ter, como uma premissa política subjacente, o desejo de equilibrar desigualdades e hierarquias sociais.

Residências como programas educativos

Em seu breve texto "*Geografías*", Julio Cortázar usa uma interessante reconfiguração do conceito de antropofagia: *antropofuga*. Antropofagia (com o sentido de canibalismo, *fagia* é comer) foi amplamente explorada e discutida e tem suas raízes no modernismo brasileiro de Oswald de Andrade. Antropofuga (*fuga* é escapar), ou fuga do *antropos* (o ser humano) é, no contexto desta discussão, um conceito muito interessante. Que tipo de fuga uma residência oferece? E quem foge de onde ou de quê? Fugimos porque precisamos de uma mudança de circunstâncias ou do lugar em que estamos. Os motivos de tal desejo podem ser políticos, econômicos, sociais, ou ainda outros. Muitas vezes escapamos sem saber o que procuramos ou até mesmo para onde vamos. Tem a ver com as condições e o desenvolvimento de cada pessoa. Para algumas, é uma questão de privilégio; para outras, é puro instinto de sobrevivência.

Para contrabalançar o conceito de antropofuga de Cortázar, é importante lembrar dos comentários de Felix Guattari sobre "hospedar", de que a pessoa que tiver a chave terá o poder em um relacionamento. A tradução do contexto local feita pelo hospedeiro pode ter problemas enormes, e desta forma é importante que um lado entenda seus motivos de fugir, enquanto o outro lado entenda o controle que ele ou ela exerce.

No meu entendimento, existem duas maneiras diferentes de gerir um programa de residência. Uma nasce de necessidades especificamente locais – e em grande parte individuais –, e frequentemente reflete os desejos de sua fundadora e a situação política e social. Este é o caso do CAPACETE, o lugar de onde escrevo, que até agora já alcançou vinte anos de atividade e mais de 400 residências. É também o caso de outros programas sul-americanos similares. A segunda maneira é aquela de um programa de intercâmbio formado de acordo com políticas e práticas de arte pré-estabelecidas, históricas e contemporâneas. Tais programas podem ser privados ou

governamentais. Eles variam de acordo com o interesse dos objetivos da organização e do sistema jurídico-político do qual fazem parte.

Estou estabelecido no Rio de Janeiro, uma cidade de quase dez milhões de pessoas, das quais pouquíssimas recebem educação suficiente (de acordo com padrões europeus). A maioria da população vive em más condições (outra vez, de acordo com padrões europeus) – em favelas ou comunidades brasileiras – sem acesso à educação em arte ou até mesmo à instituições de arte. Como um aparte, as instituições de arte brasileiras estão basicamente falidas, uma consequência da agenda econômica neoliberal estilo-americano das últimas décadas. Sob tais circunstâncias, e dependendo de como o programa é gerido, a residência pode não ter muito senso ético em relação às comunidades locais. Sem dúvida, ela só pode existir e “falar” a partir de uma posição privilegiada e, por essa razão, residências artísticas são mais comuns em países desenvolvidos. Também é de se esperar que a maioria dos órgãos financiadores esteja estabelecida em antigos países coloniais, onde estratégias políticas neoliberais, de oeste a leste, ativaram novas formas de colonização cultural; as residências têm um grande papel nisso. Como resultado, criar um programa assim aqui no Rio nos confronta com questões e problemas muito diferentes.

De uma perspectiva global, não é surpresa que, nos últimos anos, muitos programas de residência são vistos ou se autodenominam programas educativos. Muitos deles são de fato financiados por departamentos governamentais que os consideram plataformas de pós educação. Ultimamente, temos visto o surgimento de programas educativos híbridos por todo o mundo, que se destacam por não emitirem nenhum diploma específico, o que significa que eles podem ser definidos como residências, que são estruturas institucionais abertas por natureza. Alguns exemplos incluem The School of Missing Studies [A Escola dos Estudos Faltantes]; The School of Unlearning [A Escola de Desaprender]; The Night School [A Escola Noturna]; The School of Improper Education [A Escola de Educação Imprópria]; The School of Everything [A Escola de Tudo]; The School of School [A Escola de Escola]; The School of Death [A Escola da Morte]; The School of Redistribution [A Escola de Redistribuição]; The School of Nature and Principle [A Escola de Natureza e Princípio]; The School of Narrative Dance and Other Surprising Things [A Escola de Dança Narrativa e Outras Coisas Surpreendentes] etc. Muitas nascem e desaparecem após alguns anos, geralmente devido a questões financeiras. A Städelschule em Frankfurt,

reestruturada por Daniel Birnbaum nos anos 1980, talvez seja um dos poucos programas pedagógicos sem diploma de longa duração.

O saudável surgimento de tantos programas diferentes me parece demonstrar que a educação convencional de arte, com origem no sistema da Beaux-Arts [Belas Artes], não é mais suficiente e se encontra em crise. É aí que tais programas híbridos entram em cena. Alguns exemplos mais conhecidos incluem o programa Whitney em Nova York, MauMaus em Lisboa, De Appel em Amsterdam, SOMA no México, PEI em Barcelona, e recentemente também o DAI ROAMING ACADEMY na Holanda, entre outros programas curtos de um a dois anos de duração. Na Bienal de São Paulo de 2010, o CAPACETE teve a chance de incluir um programa de um ano desse tipo dentre suas atividades principais, e até agora ele continua deliberadamente indefinido, permanecendo entre um programa de residência clássica e um programa educativo. É importante frisar que tal programa surge de um desenvolvimento essencial que traz consigo investigações artísticas mais profundas e se abre a possibilidades de colaborações de longo prazo.

O que une os dois tipos de programa é que eles lidam com tempo e espaço de maneira muito diferente das outras atividades do mundo da arte. Algo que alguns deles têm em comum é a ideia de escutar, sentir, compartilhar e não produzir como forma de construir uma estrutura não hierárquica. No caso do CAPACETE, a estrutura fiscal é reduzida ao mínimo, como decisão conceitual política. Tempo é essencial para que a consciência coletiva floresça, independente do sistema político em que se está, e esses programas são, em sua maioria, planejados com isso em mente. Não tem a ver com seguir a agenda neoliberal, que reduziu o tempo a uma estrutura para produção, em relação à qual o mercado de arte sempre voa mais alto. Estender o tempo é o único contraconceito que temos para contrabalançar a produtividade material.

O CAPACETE reúne pessoas tanto quanto reúne pensamentos e tempo. É ao conectar pessoas, ao conectá-las por meio de tempo e afeto, que ele constrói sua plataforma educativa. O CAPACETE não pode ser definido simplesmente como um programa educativo, e também não pode se definir como um programa de residência clássica. Ele está em algum lugar entre ou, talvez, em lugar nenhum. Seu estado indefinido reflete uma estrutura conceitual que se adapta às sempre mutantes demandas artísticas e políticas dos contextos

locais e internacionais. É claro que também reflete as difíceis condições financeiras às quais enfrentamos em países como o Brasil.

A maneira do CAPACETE administrar seu programa artístico é muito próxima ao modo como as coisas funcionam em outros campos, tal qual a antropologia. Antropologia é a ciência que foca no estudo de seres humanos, suas maneiras de ser, suas interações uns com os outros e com o mundo. É uma disciplina que tenta manter tudo em seu foco e é, portanto, de certa maneira, lindamente desfocada em suas teorias e metodologias. Os métodos antropológicos envolvem escutar, duvidar e observar. São métodos em aberto. É a disciplina que intrinsecamente constrói pontes para todas as outras ciências. Em outras palavras, tempo é a ferramenta mais valiosa que um antropólogo pode ter. Antropologia e arte são as únicas disciplinas que nunca chegam a conclusão alguma e permanecem abstratas em suas essências. Desta forma, o programa do CAPACETE é mais um programa experimental indefinido do que uma escola, o que sugeriria a existência de uma estrutura pedagógica específica.

Nós acreditamos que a arte é uma ferramenta para o conhecimento. Ela nos ensina algo de maneira muito específica. Uma simples ida a uma exposição ou a um museu tem um potencial educativo muito além de qualquer intenção pedagógica, temas ou conteúdos explicitamente definidos. Dito isso, a prática artística é evidentemente difícil de se transmitir. Arte resiste, e sua premissa é estar contra sistematizações. Estamos diante de uma abundância de modelos já gastos, de eras passadas, e com uma expectativa e uma sanha de lucro, e tudo isso está a quilômetros de distância da prática artística em si.

CAPACETE: o residente ou a residência, quem hospeda quem?

Enquanto programa, é importante entender e distinguir quem hospedamos! As pessoas tendem a colocar todas as residências no mesmo saco para depois analisar o que cada programa tem a oferecer. Quando os programas seguem esta lógica, cometem um enorme erro conceitual, o de confundir mobilidade com deslocamento. Acredito que a questão deva ser abordada de outra forma: um programa deveria ser pensado para se adequar às suas residentes, e não o contrário.

O CAPACETE tenta se adaptar às suas residentes ao invés de pedir a elas que se adaptem ao programa. É uma plataforma para aquelas profissionais que ainda não encontraram, de certa maneira, sua voz no mundo da arte. Muitas dessas profissionais acabarão deixando o campo da produção de arte ou da pesquisa quando a vida nestas áreas se tornar muito difícil. O CAPACETE é, de certa forma, pensado para tais profissionais, oferecendo-lhes oportunidades enquanto constrói outras formas de produção e de compartilhamento de conhecimento, expandindo assim as possibilidades de movimentação pelo mundo da arte. Falamos de pessoas profissionais, a maioria com trinta e poucos anos, às vezes trinta e muitos, que vêm de diversas partes do campo cultural.

O CAPACETE fornece plataformas intelectuais e afetivas baseado na ideia de que, potencialmente, isso pode resultar em colaborações de longo prazo. Em seus vinte anos de existência, ele tem sido um polo para muitas ex-residentes, oferecendo-lhes não apenas um lugar para ficar quando estão no Brasil, mas também dando apoio em projetos de longo prazo, muitos dos quais não poderiam ser apoiados de outra forma por galerias de arte e instituições. Geralmente, são projetos que simplesmente levam muitos anos para se realizarem. O CAPACETE funciona como uma família para suas múltiplas protagonistas, e opera como um coletivo sem comprometer as vozes individuais. Ele coleta vozes e pensamentos como se fosse uma estrutura familiar. As ex-residentes podem sempre voltar se quiserem, ou se certas etapas de seus projetos ainda não estiverem concluídas. Quase todos os seminários são oferecidos por ex-residentes e ex-colaboradoras. Este investimento e pensamento de longo prazo é algo raramente visto fora de uma estrutura familiar. É o oposto do *modus operandi* capitalista e do mercado de arte. Assim como em estruturas familiares, nunca sabemos os limites daquilo que pode ser oferecido ou solicitado. É este dar e receber tão indefinido que possui um imenso poder de transformação. Nós simplesmente não acreditamos que você tem que correr para produzir arte. É função da família fazer as coisas andarem mais devagar quando a vida nos acelera.

Se produção e produtividade são os principais fatores determinantes no atual contexto artístico, então como pode um programa se tornar um lugar para se reivindicar espaços para devaneios, políticas horizontais e não produtividade? Poderia se dizer que isto é uma forma de escapismo, um momento de silêncio ou uma pausa.

O que tentamos alcançar é um modo de aprendizado para além das políticas impostas de tempo e produtividade. Apesar de falarmos sobre um protótipo para uma escola, uma residência, educação ou pedagogia, nos confrontamos a cada vez com uma questão fundamental: como lidar com esta ferramenta tão preciosa que temos, o tempo, e o que fazemos com ela?

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.

