

Uma conversa entre Helmut Batista e Tanja Baudoin

Tanja: Há algumas palavras, que eu anotei na última vez que a gente se viu, que podem servir como um começo de conversa: “cur-e-o-grafia”, ou o “não-curar”, isto é, uma exposição que “junta dois artistas”. Estes conceitos podem ser usados, também, para a série de exposições de obras de artistas que fizeram as residências do CAPACETE, algo que você está elaborando em parceria com o MAM Rio. Este formato de exposição, que apresenta dois artistas que fizeram parte da história do CAPACETE, não é realmente novo para você. Você já pensou exposições dessa forma muitas vezes no passado, quando começou a cur-e-o-grafar ou organizar projetos. Por exemplo, no Rio de Janeiro no final dos anos 90, quando havia o Espaço P. Lá você expôs juntos Ricardo Basbaum e Ana Infante. Foi a primeira de muitas exposições com este formato. O que você mais gosta nesse arranjo de dois artistas apresentados conjuntamente? Como isso funcionou no passado?

No caso atual da exibição de Ducha e Isabelle, eu sei que você tinha alguma ideia inicial de que trabalhos eles exibiriam - trabalhos produzidos durante o tempo em que fizeram suas residências com o CAPACETE. Você junta artistas em exposições ou novos projetos, depois de um distanciamento em que os mesmos estiveram em residência. Grosso modo, você acompanha de perto a construção de projetos individuais, que podem ser aproximados e relacionados em novos contextos e leituras. Isso diz respeito à relação entre duas pessoas e o CAPACETE, e também a alguma conexão possível entre maneiras distintas de produzir arte aproximando-as. Estou me lembrando da conversa entre Daniela Castro e Anne Szefer Karlsen, sobre a maneira como o CAPACETE junta pessoas. Na conversa, foi comentada a habilidade de juntar as pessoas de maneira particular, que penso ser algo para além de um método de trabalho, mas algo que também passa a ser um experimento social, cujo resultado você não tem como saber ao certo.

Helmut: São muitas perguntas e ponderações que você faz e que parecem ser simples de responder, mas ao contrário tem muitos níveis de respostas e elaborações. Vamos começar com a primeira colocação que fez, porque é algo sobre a qual tenho pensado muito, já há algum tempo. Eu sempre me perguntei: o que um curador faz realmente? Por que eu nunca me intitulei curador e nem fui chamado de curador por outros? Nas três edições da Bienal de São Paulo em que participei, minhas ações ou manobras eram as de um curador.

Literalmente, nunca fui chamado para curar uma exposição no Brasil, porém, realizei diversas exposições na posição de curador. Nestas exposições, nunca foi citada a palavra “curadoria”, e com isso oficializado uma posição minha como curador no campo da Arte. Por outro lado, fui chamado como curador, para fazer exposições em outros países. A exposição no Portikus em Frankfurt na Alemanha, entre outras, ocupei esta posição.

Outras perguntas que faço a mim mesmo: quem pode chamar a si mesma ou si mesmo de curadora ou curador? Em que casos este termo é apropriado?

É engraçado, porque, a partir de um ponto de vista clássico do que este termo significa, eu comecei a construir o CAPACETE. Realizei sempre exposições de duplas, como Ricardo Basbaum e Ana Infante; depois com Andrea Fraser e Marcel Dzama; Pierre Huyghe e Dominique Gonzalez-Foerster; Joachim Koester e Enrico David; Eija Lisa Athila e Jean Pascal Flavien e tantos outros. Para o Festival de Cinema do Rio, organizei durante quatro edições seguidas, projetos de curadoria em cinema, em que mostramos Eija Liisa Athila, Dominique, Andrea Fraser, etc. Na Bienal de São Paulo de 2008, a convite dos curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, o CAPACETE juntou o Harun Farocki com o Rodney

Graham. Dois anos depois, ambos artistas estavam justamente apresentando, ao mesmo tempo, seus trabalhos no Jeu de Paume em Paris. Quem imaginaria ambos compartilhando uma exposição. Artistas, a priori, completamente adversos entre si! Sempre imaginei, que fosse necessário ter uma grande experiência de trabalho em diferentes campos de ações da arte, seja institucional, independente ou outras formas de projetos, antes de poder usar a palavra curador. O termo tornou-se, por sua vez, banal e promoveu um jogo perigoso. Minha rejeição a esta palavra foi um caminho natural. Não foi premeditado e consciente. Enquanto exercia esta função realizando diferentes projetos, as dúvidas com relação a este termo foram tomando espaço a ponto de criar uma rejeição.

Enquanto o CAPACETE estava crescendo de modo orgânico e constante, estas questões ligadas ao termo curador ganharam importância no campo da arte, e eu fui me adaptando a um outro lugar. Um lugar diferente, difícil de definir. Para dizer a verdade, eu também nunca dei muita atenção ao modo como o mundo da arte me definia. Eu estava apenas me “divertindo” com meu trabalho, trazendo aquelas centenas de pessoas para o CAPACETE, e acompanhando todos os projetos e interações entre estes tantos artistas em residências de pesquisa.

Em 2004, Alanna Heiss me convidou para ser o assistente-curador dela no espaço que havia criado anos atrás, o MoMA PS1. Foi aí que eu percebi, que as distâncias entre artistas e curadores estavam crescendo. Mega curadores como Hans Ulrich Obrist e Klaus Biesenbach, estavam na lista das personalidades mais conhecidas e importantes do mundo das artes. Algo havia acontecido desde os anos 1990.

Eu não aceitei o convite de Alanna Heiss. Naquele momento eu estava num carro, a caminho da Galeria Metropolitana em Santiago no Chile, para fazer uma exposição com o Ducha - quem sabe como um curador. No caminho, filmamos um *remake* do “Diários de Motocicleta” do Walter Salles, rebatizando-o de “Diários de bicicleta e aquarelas”. O projeto nunca foi finalizado, e aquela viagem deu início ao que chamei de *Residência Móvel* - um projeto que continuou pelos próximos sete anos seguidos a este com Ducha. Podemos dizer, que este era um trabalho colaborativo entre mim e Ducha, já que era um programa único, projetado como um misto entre a experiência artística e o modelo clássico de um programa de residência. Este é um dos projetos do CAPACETE de que mais tenho orgulho, porque inverte todas as premissas básicas que uma residência artística supostamente levanta.

Em 2010, enquanto projetava a participação do CAPACETE na Bienal de São Paulo, experimentei o termo “coreógrafo” para substituir o termo “curador”. O programa geral tinha mais de vinte e cinco residências, um programa de um ano com doze participantes, oitenta e três falas públicas, seis livros, sete novos trabalhos artísticos – entre eles, uma peça teatral do artista Adrià Julià e a construção de uma casa-obra com Jean-Pascal Flavien, entre outros. Literalmente, produzimos um evento continuado durante dez meses, para centenas de pessoas. Por ser o diretor do CAPACETE, o termo *coreógrafo* não foi incorporado pela Bienal. Acho que não gostaram, ou talvez não caia bem esta mistura entre curador e coreógrafo. Talvez ainda estivesse prematura esta ideia.

Esta experiência tornou clara para mim que é necessário definir-se, e se você não fizer isso, então você simplesmente não marca uma posição no campo da arte. Ironicamente, alguns dos ex-residentes com quem tive longas conversas ao final dos programas, me definiram como “artista”, mais do que como “curador”. Outros me definiram apenas como curador, dependendo do projeto em que eu estivesse trabalhando com eles. Para mim, isso queria dizer que eu estava habitando o limiar, uma posição da qual eu gostava simplesmente porque não tinha realmente uma definição. Gosto bastante, no campo das arts, das coisas indefinidas.

Quando eu atuava como artista, até quase o final dos anos 90, fazia meu trabalho principal de forma “anônima”. Não havia assinatura, eram projetos para o espaço público. Até hoje, quase ninguém conhece o trabalho artístico que realizei antes do CAPACETE, embora eu tenha participado de exposições em espaços importantes na Europa. É verdade que o anonimato não ajudou na divulgação. Por outro lado, posso me orgulhar de um projeto muito bem sucedido. Ninguém conhece este lado da história! Um paradoxo!

Estes impasses, relacionados às posições marcadas, fizeram com que o termo “coreografia” crescesse na minha cabeça como uma possível definição. Um coreógrafo é alguém que coloca algo em movimento, muitas vezes, em colaboração com outros. Quando pensamos em uma coreografia clássica, pensamos em dança, mas há muitas outras maneiras de entendermos uma coreografia. Pode ser balé ou uma peça conceitual, como a do Hélio Oiticica, por meio de seus parangolés, ou também de peças conceituais de Jérôme Bell ou Tino Sehgal. Acho que pode ser também um programa de residências. O que une todos estes conceitos, é o fato de estarem as pessoas em uma gama vasta de ações conjuntas. A “Coreografia” implica em entender as pessoas e suas capacidades de dançar e se mover, em sentido mais amplo desta palavra. Gosto disso. Coreógrafos, neste sentido, são curadores. Eu, na verdade, penso que os curadores deveriam ser mais como os coreógrafos, embora eu não saiba com certeza o que isso significa em definitivo. Talvez, porque penso que ser coreógrafo, seja mais difícil que ser curador. Considero o fato de que a dança é algo que acontece ao vivo, no palco, o que torna o coreógrafo um mediador de uma forma bastante específica de arte. A energia flui de uma maneira muito diferente, quando você está no palco, ao vivo. Eu estudei e trabalhei na Ópera de Viena por dois anos, e acho que isso deve ter me influenciado. Fiquei impactado, quando participei da montagem da ópera *Aida* de Verdi, em que mais de quatrocentos personagens subiam conjuntamente ao palco para realizar a peça. Era uma ópera, mas também era uma coreografia, apesar de não ter dança. Esta experiência, com certeza, também influenciou as três peças de teatro que produzi mais tarde, em 2013, no Teatro Ipanema com vários artistas. Neste momento, os artistas apresentaram seus trabalhos em uma temporalidade de cinco a dez minutos. Vivian Caccuri e Julien Bismuth, eram residentes naquele momento, e colaboraram comigo nestes projetos. Fomos curadores e ou coreógrafos. Vivian também participou da performance falada de Arto Lindsay com Lisette Lagnado. Uma das melhores coisas que nós já fizemos. Vejo estes eventos como peças de dança contemporânea.

Quando penso no meu trabalho, na direção do CAPACETE durante estes anos todos, penso em um balé infinito onde o café da manhã com conversas intermináveis e ou drinks de noite, transformavam o ambiente de trabalho em vida coreografada. Penso que foram muito mais produtivas do que qualquer reunião com horário marcado.

Tanja: Eu acho muito interessantes as conexões que você faz entre coreografia e curadoria, especialmente pensando que o seu trabalho no CAPACETE não é centrado em fazer exposições, como se espera de um ‘curador clássico’, mas em criar condições para que as pessoas se encontrem e compartilhem experiências. Concordo que é algo parecido com uma dança, de corpos que se movem juntos em um espaço e tempo determinados. Pensei: se estamos falando de coreografia, então o formato da exposição de dois artistas é comparável a um dueto?

Muitas vezes, o dueto, na dança e na música, envolve afeto e química entre duas pessoas. Seria interessante, então, pensar no coreógrafo como um tipo de “casamenteiro”. Mas acho que tudo isto acontece num nível intuitivo e não tão prático. Não se trata de juntar as pessoas para que elas trabalhem os mesmos temas com os mesmos meios, e sim, de

colocar mais uma possível “faísca” neste encontro. O que também é complicado, porque pode não funcionar, e aí não tem como esconder.

Você menciona algumas coisas como: nunca se identificar totalmente com o papel de curador, rejeitar algumas oportunidades de carreira, ser um artista anônimo. O que sublinha que você gosta de jogar nessa posição indefinida. Você nos lembra, que o Ducha integra o trabalho com a vida, a ponto de tornar-se um desafio percebermos o trabalho dele. Talvez não por coincidência, ele seja um dos primeiros artistas nesta programação de *exposições históricas*.

Você pode falar um pouco sobre seu desejo, de apresentar o trabalho dos artistas que participaram da construção, dos vinte anos do CAPACETE? Isso tem a ver, com o fato de que muitos destes trabalhos, nunca estiveram expostos no Rio antes?

Helmut: “Casamenteiro” *old style*.

Quando o CAPACETE foi para Atenas, para a Documenta 14, eu fiquei impressionado, pois meus residentes tinham encontros marcados com pessoas naquela cidade, já nos primeiros dias de chegada. Todos esses *apps*! O estilo do CAPACETE era e ainda é, o de dar condições para uma experiência de vida real e trabalho *in loco*, na raiz do lugar. Para mim, esta é a essência de um programa de residências. Se as pessoas se juntaram, casaram, etc, não era algo que estava sob meu controle ou influência, e de modo algum isso me interessava nem instigava. No entanto, o CAPACETE ficou conhecido, também, por esta perspectiva afetiva em muitas escalas, como você bem definiu.

No final do ano de 2019, o MAM Rio, na figura de Fabio Szwarcwald convidou o CAPACETE para trabalharem juntos. Antes da pandemia mudar tudo, eu disse ao Fabio, que faria sentido o CAPACETE se dirigir a um público maior como ele queria, se pudesse também fazer uma *leitura histórica* do que aconteceu nos seus vinte e três anos de existência, porque poucas pessoas no Rio e no Brasil, conhecem “de fato” o que produzimos. Acredito, que isto se dê, porque neste programa de residências, nós nunca insistimos na premissa de que o residente deveria focar em um resultado final, como uma exposição, por exemplo. No entanto, sempre produzimos bastante. Alguns residentes retornavam, para se aprofundar ainda mais em suas pesquisas, iniciadas durante suas residências. Para que isto aconteça, de fato, é preciso que haja o afeto.

Decidi, para esta apresentação histórica do CAPACETE, retornar ao modelo de 1998, quando iniciamos no Rio. Naquela época fazíamos sempre exposições mostrando os trabalhos de dois artistas ao mesmo tempo. De uma perspectiva clássica curatorial, que na época me intrigava mais do que hoje, eu achava que não havia nada mais experimental, do que colocar dois artistas - lado a lado. Eu via exposições grandes, como uma forma de esconderijo atrás do caos. Há uma certa facilidade nisto. Hoje, nestas exibições, como Bienais, etc, existem muitas outras implicações políticas, mas esta é outra história.

Tanto Ducha como Isabelle, colaboraram com o CAPACETE muitas vezes. Ducha é local e a Isabelle é francesa. Ela volta ao Rio com frequência. Tem sua própria relação com a cidade, independente do CAPACETE. Uma das regras do CAPACETE, é que os residentes podem retornar se precisarem, e serão recebidos se houver espaço, e de forma gratuita. Alguns voltam o tempo todo. Alguns nunca partiram ou acabaram vindo depois morar no Brasil. O afeto, costuma ser um dos ingredientes dessas escolhas, mas eu argumentaria que não é o suficiente. Como profissionais, navegamos e fazemos escolhas que passam pelo crivo do que se entende por crítica e história da arte, mesmo que você acredite estar fora destes eixos de problemas.

Acho que, como artista e curador, você acumula uma espécie de “permissão”, durante sua carreira, que te dá uma certa legitimidade para resolver as coisas, mesmo havendo chance de fazer algo errado, algo inerente à ação e às escolhas de qualquer profissional. Neste sentido, eu me dou permissão para experimentar com a minha própria história; a do “curador-não-curador”, e de curar a exibição destes vinte e três anos de trabalho.

Quando os artistas são bons, o trabalho deles é quase sempre “político” em algum nível, e “legível”, em muitas perspectivas. É o que eu quero sugerir com essa abordagem histórica. Cabe ao público decidir se os artistas fazem sentido juntos. Eu me dei, portanto, a “permissão” à contradição, ao não me definir como curador, então eu devo aproveitá-la. Ela me dá o crédito para ir até o fim, e me legitimar, talvez, como coreógrafo ao invés de curador. É como criar arte, deve haver experimentação. Você pode utilizar algum material indefinido, de pano ou de plástico, e pode ser que isso se torne um parangolé, como o de Hélio Oiticica.

Tanja: Sim, é uma característica especial do CAPACETE que os residentes não sejam obrigados a apresentar um novo trabalho ao final da estadia. Isso resulta, em que eles possam usar esse tempo para se aprofundarem na pesquisa, muitas vezes se conectando a algum aspecto específico local, da cidade, e por fim produzam ótimos trabalhos. Alguns residentes estrangeiros, voltam várias vezes ou ficam por mais tempo, o que, claro, também tem a ver com as economias globais e processos históricos que muitas vezes colocam o artista ou curador europeu em vantagem. O CAPACETE conseguiu sobreviver como a primeira e mais longa residência do Brasil, já por mais de vinte anos valendo-se de parcerias com governos e instituições estrangeiras, mas sempre envolvendo artistas locais juntamente com os estrangeiros e redirecionando algo deste dinheiro de fora para a estrutura local.

Sem entrar muito no aspecto financeiro, eu quero te ouvir falar sobre o que você acha deste equilíbrio entre artistas estrangeiros e brasileiros no programa de residência, o que também, vai se refletir na programação de exposições históricas. Eu vejo isso como algo que foi sempre uma preocupação para você. Nos últimos anos, sob a direção da Camilla Rocha Campos, esse investimento na comunidade artística local ficou ainda mais acentuada, com foco nos artistas de contextos mais diversos no tocante a gênero, raça e condição sócio-econômica.

Helmut: A decisão de me afastar e formar um conselho, tinha como intenção direta, criar oportunidades mais iguais para profissionais locais e regionais (incluindo sul-americanos); o que é um problema estrutural constante. Isso quer dizer, que apenas por meio desta estrutura que criamos por mais de duas décadas, foi possível chegar a esta nova situação - que você descreve e que está sob a direção da Camilla até o final deste ano de 2020. Se o CAPACETE não tivesse construído uma história com os parceiros estrangeiros, teria provavelmente sido impossível fazer o que estamos fazendo agora, já que as políticas culturais locais não dão as condições para que se solidifique um programa de pesquisa como a do CAPACETE. Olhe ao seu redor, e você só verá festivais e espaços independentes que estão prestes a fechar, ou que já fecharam. Lembrando aqui, que o Plano B na Lapa, foi um dos espaços mais importantes para música eletrônica no Rio. Recentemente, a escola de cinema Darcy Ribeiro, perdeu seu espaço no centro do Rio de Janeiro. Uma calamidade e nada foi feito.

Por outro lado, sempre me impressiona, como as coisas são mal lidas e/ou interpretadas, quando se examina a história das nossas residências e atuações em diferentes projetos. O CAPACETE teve brasileiros em residência desde o início. Na verdade, abrimos o CAPACETE com dois cariocas; Ricardo Basbaum e Ana Infante. Ricardo fez ali, três anos

depois, outro trabalho importante. Depois disso, vieram Andrea Fraser e Marcel Dzama, e depois o artista paulista Rubens Mano. Ao longo dos anos, fizemos vários projetos; com diversos artistas e curadores/as brasileiros. Marepe, Laura Lima, Carla Zaccagnini, Camilla Sposati, Camila Rocha (de São Paulo), Amilcar Packer, Jorgge Menna Barreto; para citar alguns. A exposição do Ducha, é um tipo de testemunho do envolvimento deste artista com o CAPACETE em vários níveis.

Quando o CAPACETE fez parte da Bienal de São Paulo de 2002, apresentei um projeto com o artista carioca Marssares e a artista francesa Marie-Ange Guilleminot. Na Bienal de São Paulo de 2010, apresentamos um programa enorme e metade dele era de brasileiros. Começamos nosso programa de um ano em São Paulo, carro chefe do programa de pesquisa do CAPACETE desde então, só com artistas e curadores locais. Nosso *show* na Portikus, em Frankfurt, era só de brasileiros. O grupo de residentes do CAPACETE na Documenta14 em 2017, era metade de brasileiros, e a outra metade eram sul-americanos!

Claro, que nem sempre, conseguimos oferecer as mesmas condições que os governos norueguês ou holandês oferecem a seus residentes, mas acho que, subestima-se o grande impacto que tivemos na produção de arte local. Sobre a questão de gênero e raça, isto ficou mais evidente com o trabalho que a Camilla tem realizado nestes últimos quatro anos.

Desde o governo Lula, que proporcionou as cotas no começo dos anos 2000, estas questões estão sendo enfrentadas diretamente e os resultados aparecem em todos os pontos do espectro cultural. Acho, que esta é a maior contribuição e conquista do governo Lula. Uma conquista enorme, estrutural e de vanguarda. As questões de raça e gênero vieram à tona mais recentemente, e são sem dúvida o resultado direto destas políticas. Acho que o Brasil está sempre atrasado nestas questões, talvez porque tenha sido o último a abolir a escravidão, ou talvez porque seja o único país que não puniu nenhum de seus ditadores militares e não parece interessado em fazer nada do tipo. É o único país que ainda tem polícia militar nas ruas, e se um militar comete um crime, é julgado por um tribunal também militar. O quebra-quebra que temos assistido nos EUA *Black Lives Matters* em breve, em alguns anos, se replicará por aqui pois não há outro jeito para alcançar os ouvidos dos privilegiados.

O drama indígena, só está na mesa porque a floresta está queimando e o aspecto racial da escravidão indígena, ainda não é compreendido. Os nordestinos também enfrentaram e enfrentam muito preconceito, estão apagados em todas as discussões políticas importantes, e ainda não aparecem em movimentos específicos no campo das artes.

O CAPACETE é pequeno demais para lidar com isso tudo, todas estas pautas urgentes. Estamos dando passos pequenos, e na medida do possível com apoio estrangeiro; de outro modo não teríamos brasileiro nenhum em nosso programa, já que nunca houve dinheiro público e nem privado para este tipo de atividade no Brasil.

Felizmente, chegamos a uma “situação sem volta”. Não há mais espaço para o modo como as coisas funcionavam no passado. Construir algo que tenha legitimidade, não é algo fácil de se realizar nesta terra Brasilis, porque não existe, de fato, filantropia no Brasil. Não há a vontade de bancar projetos que investem em capital cultural diverso do próprio país.

Infelizmente, a “situação sem volta” vale para o próprio programa de intercâmbio do CAPACETE. Tivemos que fechar após vinte e três anos devido a falta de apoio local. Criamos, de fato, um programa de ponta. Só há cinco ou seis espaços no mundo, que tem o apoio e as relações institucionais que tínhamos. Poucos espaços, podem se dar ao luxo de pensar

em construir um programa internacional de um ano, como foi nossa agenda e com a qual funcionamos. Um programa deste, internacional, só tem relevância depois de muito tempo na estrada. No nosso caso, 70/80% era financiado por instituições internacionais. Só nos faltava 20/30%. Não consegui traduzir ou me fazer entender, ao explicar esta nossa demanda, para possíveis apoiadores aqui. Não há mesmo filantropia no Brasil, e com isto perdemos mais um agente cultural que tinha reconhecimento absoluto na cena internacional. O CAPACETE sempre enfrentou becos sem saída ao final de cada ano, e este ano chegamos, infelizmente, a um impasse. Os tais 20 ou 30% que faltam, remetem a imagem de um sujeito que vai ao supermercado, comprar um kilo de café que vale R\$ 10,00 e só tem R\$ 8,00 no bolso para pagar. O mercado não vai vender o café por menos, mesmo faltando pouco. Nossa conta não fechava. Foi duro tomar uma decisão, mas não havia outra opção. Fechamos o programa independente de residências. De todo modo, continuamos de forma muito positiva e produtiva, nossa parceria com o MAM. Temos, felizmente agora, um programa de residência apoiado pelo MAM que é muito ativo. Participam dele artistas brasileiros que contemplam lutas em diversos âmbitos; com as de raça, gênero etc. Fazemos o acompanhamento destes trabalhos dos artistas selecionados, por este programa que hospeda o CAPACETE no MAM.

Agora quero inverter nossa conversa e fazer uma pergunta para você. Em 2010, quando fizemos um programa para a Bienal de São Paulo, convidei Jorgge Menna Barreto, para ser meu “assistente psicológico” pessoal. O trabalho para o qual ele foi chamado pelo CAPACETE, consistia em comparecer a todo o programa, e ver tudo que estava acontecendo durante todo aquele nosso ano de participação na Bienal. Tínhamos um programa de um ano, com doze residentes e seminários mensais, um espaço de exposição em que realizamos seis exposições; com a nossa curadoria, um teatro com cento e cinquenta cadeiras, onde aconteceram oitenta e três conversas e performances, um bar noturno que funcionava duas noites na semana, e um programa com vinte e cinco residentes. Fizemos também, uma opera com o artista Adriá Juliá, que recentemente expôs na Pinacoteca em São Paulo. Eu estava dirigindo o programa para a Bienal, destinado a absorver a lógica do CAPACETE - a mistura de vida real com trabalho de arte.

O trabalho do Jorgge era fazer uma análise sobre o que ele estava testemunhando. Eu e ele, conversávamos muito sobre os acontecimentos dentro do CAPACETE, como o programa impactava sobre a Bienal e vice-versa. Eu acho, que este trabalho que o Jorgge realizou conosco não existia, nunca vi diretamente isto em nenhum lugar ou instituição, e ainda acho que não existe. Ele era uma espécie de psicanalista das minhas posições e decisões no programa. Eu entendi que seria muito interessante ter alguém, com a capacidade de trabalho do Jorgge, que me desse um retorno mais imediato dos acontecimentos. Alguém que provocasse em mim uma espécie de distanciamento produtivo, para que eu pudesse tomar as decisões do programa, conforme tudo que acontecia. Isto foi muito importante para mim e tivemos discussões muito boas. A administração da Bienal, que bancou por isto, o considerava um assistente. Talvez pudéssemos pensar um termo para este tipo de trabalho por ele realizado. Na verdade, eu tinha uma assistente, a Adriana Pineda da Colômbia. Realmente acho que eventos grandes como as Bienais, deveriam instaurar este trabalho. Ajudaria muito os curadores.

Com isso em mente, eu convidei você para acompanhar a exposição que estamos agora co-coreografando ou co-cur-e-o-grafando! Como você se sente sobre isso?

Tanja: Haha, acho que agora eu finalmente entendo melhor o que você me pediu para fazer! Mas sério... Acho que normalmente me ajuda muito quando os papéis são claramente

definidos, mas no caso da colaboração com você e com o CAPACETE talvez eu também sinta mais daquilo que você chama de “permissão” para ir com o fluxo. Também é verdade que o papel do curador não me cabe totalmente. Eu tenho trabalhado em muitos aspectos de projetos diferentes - produção de performances, publicações, oficinas, comunicação - e o que me dá muito prazer é acompanhar um projeto em todos os seus estágios e estar envolvida em tudo isso junto com outras pessoas. Ser capaz de atentar para os detalhes e acompanhar ao mesmo tempo o cenário mais amplo. Se isso é possível ou não, depende muito do tamanho e do desenho institucional do projeto – acho que é por isso que eu adorei organizar eventos na Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage: a escala e o contexto são perfeitos para mim.

É muito bom ouvir essa história sobre o Jorgge Menna Barreto e a maneira como você formulou o cargo dele. Eu acho que ter uma testemunha é algo incrivelmente valioso, cria uma relação instantânea. Muitas vezes quando estamos organizando as coisas para um público futuro, até que isso chegue de fato ao público, nós já estamos tão profundamente envolvidos, que não conseguimos mais tomar distância e não sabemos o que funcionou ou não. Imagino que, quando se é “observado” durante o processo e pode-se conversar com a testemunha, isso dá uma perspectiva diferente e uma oportunidade para reflexão...

Você mencionou a Bienal de São Paulo e eu fiquei curiosa também a respeito destas relações institucionais. Esta Bienal aconteceu em 2010; em 2017, o CAPACETE fez parte da Documenta14, em Atenas, e agora está em uma parceria de dois anos com o MAM Rio. Como você vê o envolvimento do CAPACETE em relação a estas instituições maiores? Ele é um ocupante temporário, um parasita ou um irmão menor? Pode ser que o CAPACETE funcione como uma testemunha para a instituição? Lembro que em Atenas havia essa ideia de acompanhar todo o programa e refletir sobre ele... Como isso tem sido definido pelo MAM? Ou talvez não tenha sido definido.

Helmut: Estas são questões muito grandes e eu precisaria do espaço de um livro para relatar cada uma dessas experiências. Cada uma foi muito diferente, devido aos contextos muito diferentes vividos. Cada uma teve suas referências em experiências acumuladas por projetos anteriores. O CAPACETE já havia participado de três outras bienais de São Paulo (em 2002, 2008 e 2010). A participação do CAPACETE na Bienal de São Paulo nas duas edições (2002 e 2008), foi em escala bem menor que a de 2010. Eu tenho a impressão de que em 2010, criou-se uma espécie de “competição produtiva” entre a direção da Bienal com o CAPACETE. Nosso público, no Teatro Arena, no centro de São Paulo, foi possivelmente maior do que no Pavilhão do Parque do Ibirapuera, o que provocou algum tipo de conflito que nunca foi bem posto à mesa de discussão. Ao mesmo tempo, podemos pensar que o programa do CAPACETE na Bienal foi comissionado e impulsionado pela própria curadoria da Bienal, com uma liberdade jamais vista. Foram muito corajosos. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos seguraram uma barra danada. Todos os sete curadores desta Bienal falaram em mesas no Teatro Arena.

Na Documenta14 nós estávamos na posição de testemunhas, pois éramos os estrangeiros que só observavam e absorviam tudo o que estava sendo produzido ali. Um luxo total, que todo o sistema educacional de arte deveria poder experimentar. Nosso grupo viu tudo. Estou certo de que fomos as únicas pessoas, que de fato, viram a Documenta14 inteira. Absolutamente tudo. A experiência de Atenas, poderia ser definida como uma situação parasitária nossa, inclusive pelo ponto de vista econômico; quem jamais imaginaria que o nosso programa com 12 residentes sul americano seria mais barato em Atenas na Grécia que o mesmo programa realizado na cidade do Rio de Janeiro? Isto foi impressionante e me

fez entender muita coisa sobre a cidade do Rio. De qualquer forma, nossas intenções estavam em aberto e acho que é assim que o CAPACETE trabalha. Foi um programa único, que provavelmente, nunca acontecerá uma segunda vez sob as mesmas condições. Aprendi muito e faria tudo novamente, com pequenas mudanças de ordem prática. É bonito pensar que metade dos doze participantes ainda estão em trânsito profissional fazendo doutorado ou mesmo construindo suas vidas em outros países que os receberam. Todos os participantes eram da América Latina. Conseguimos, no final fixar um programa de intercâmbio com a fundação Onassis, para gregos no Brasil e brasileiros na Grécia. Lembrando aqui que a Grécia é um país pobre no contexto europeu.

Quanto ao MAM Rio, a história é ainda mais complexa e bonita. Demos um *start* de forma conjunta no que se entende hoje do novo MAM. Acho que o MAM e o CAPACETE, neste momento, estão se parasitando mutuamente de uma maneira positiva. A pandemia exigiu que fizéssemos diversas mudanças à primeira versão da nossa proposta, o que nos levou para situações pouco previsíveis e, portanto, muito interessantes e desafiadoras.

A discussão sobre os caminhos de trabalho, foi posta para os diretores artístico e executivo do MAM e grande parte da nossa colaboração, são questões que irão aflorar desta interação conosco. Muita atenção deve ser dada, a estes aspectos políticos institucionais: o que ocorre com um espaço independente do nosso porte, quando é absorvido por uma instituição grande como o MAM? Isso nos ajuda ou modifica nossa natureza?

O fechamento do espaço independente do CAPACETE, não é de modo algum fruto desta colaboração. Ao contrário, a parceria com o MAM nos dá uma sobrevida. O fechamento do espaço independente de residências, que funcionava na Gloria, é um problema geral do Brasil, que se traduz basicamente em falta de apoio público e privado. Sem o MAM, todo o espaço discursivo, que construímos nestes vinte e três anos não estaria mais preservado. Vejo a colaboração atual, como uma forma de repensar o CAPACETE, a questão institucional na arte e os lugares e escalas de produção possíveis no Brasil para projetos experimentais. Vejo, uma relação de mutualidade, porque existe também espaço para a instituição se repensar, quando abriga projetos com o formato do CAPACETE. O diretor Fábio Schwarczwald foi perspicaz, em entender isso e se abrir para o questionamento da própria instituição que dirige.

O resultado desta parceria, só entenderemos no futuro próximo. Mas, se estamos cientes destas forças conjuntas, ambos os lados podem aprender algo.

Nossa colaboração com o MAM tem um período curto de tempo, talvez dois anos, no máximo três. Teremos, de toda forma, este tempo para construir algo importante com esta instituição e ela conosco.

Mudando de assunto: você trabalhou para uma instituição pequena, flexível e importante, antes de vir para o CAPACETE em 2015. Acho que esta experiência, transparece na programação que você encampou na EAV Parque Lage e na maneira com que você tomou decisões para o projeto artístico lá. No *If I Can't Dance* você não estava cur-e-o-grafando também? Na verdade, até o nome *If I Can't Dance* fala de uma possibilidade...

Tanja: Sim, eu trabalhei para o *If I Can't Dance*, *I Don't Want To Be Part Of Your Revolution* por cinco anos, nos quais o foco principal era produzir e apresentar arte de performance contemporânea e apoiar projetos de pesquisa em práticas performáticas. É uma instituição flexível que tem uma metodologia específica. Sempre colaboramos com outras instituições, grandes e pequenas, e cada projeto seguiu mais ou menos seu próprio caminho. Eu me lembro de que a ideia de coreografia estava sempre no ar - mesmo que o *If I Can't Dance* atuasse no contexto de artes visuais, era parte do nosso vocabulário. Claro que a

performance tem uma relação com a dança e com o teatro, e em certos pontos da história elas estiveram intimamente misturadas; mas a noção de coreografia, num nível curatorial, nos ajudou a pensar muito sobre como lidar com a organização do tempo e do espaço. Estou falando, por exemplo, sobre como conceber a duração de um evento, a maneira como ele começa e termina e todas as flutuações intermediárias; como os corpos vêm e vão, continuam seu trajeto e assumem perspectivas diferentes...

Penso também sobre o público, e sobre como as pessoas podem experimentar um certo ritmo na maneira como são guiadas, ao longo de um programa ou de um espaço de exposição. Ficávamos muito tempo trabalhando nisso no *If I Can't Dance*, e a sua noção de 'cur-e-o-grafia' descrita aqui, para mim, tem muito a ver com isso.

O que ficou comigo disso, foi um senso de que todos esses aspectos, que são muito facilmente pressupostos, tomados como dados, podem se beneficiar de uma maior atenção. Acho que eles são também ingredientes importantes na mistura do CAPACETE. Trata-se de colocar os corpos em movimento e de tudo o que acontece ao redor disso. Então podemos também chegar à velha discussão sobre onde termina a arte e começa a vida - que é impossível de responder, mas que acho que é também relevante, para muitas das práticas dos artistas da história do CAPACETE pelas experiências que eles tiveram no Rio.

Mas hey, por que não falamos do Ducha e da Isabelle?!