

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

SILVIA LEAL DE OLIVEIRA

A CULTURA DO TRABALHO E O TRABALHO DA CULTURA:
PENSANDO RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS ENTRE O BRASIL E A INGLATERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lívia de Tommasi

Niterói
2017

SILVIA LEAL DE OLIVEIRA

A CULTURA DO TRABALHO E O TRABALHO DA CULTURA:
PENSANDO RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS ENTRE O BRASIL E A INGLATERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lívia de Tommasi

Niterói
2017

SILVIA LEAL DE OLIVEIRA

A CULTURA DO TRABALHO E O TRABALHO DA CULTURA:
PENSANDO RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS ENTRE O BRASIL E A INGLATERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades (PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Lívia de Tommasi (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF)

Prof. Dr. João Domingues
Universidade Federal Fluminense (PPCULT/UFF)

Prof. Dr. Floriano Carvalho de Araújo
Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ)

Niterói
2017

Para Raio.

*“Não sou de São Paulo
Não sou japonês
Não sou carioca
Não sou português
Não sou de Brasília
Não sou do Brasil
Nenhuma pátria me pariu*

*Eu não tô nem aí,
eu não tô nem aqui*

*Não sou brasileiro
Não sou estrangeiro*

*Não sou de nenhum lugar
Sou de lugar nenhum
Sou de lugar nenhum”*

Titãs

*“Cedo ou tarde reencontro – o ponto
de partida”*

Ana Cristina Cesar

RESUMO

Esta pesquisa se interessa pelo tema das Residências Artísticas enquanto uma nova modalidade de produção artística no contexto da globalização. Partindo de uma perspectiva situada, tem como objeto as relações entre os diferentes espaços que promovem as Residências Artísticas e os artistas que navegam pelas possibilidades abertas para sua formação e inserção no campo das artes. Realizando entrevistas com artistas em residência, analisando material quantitativo e qualitativo voltado para o fortalecimento de uma economia criativa, e à luz de práticas artísticas questionadoras do valor e das condições de trabalho nas sociedades pós-industriais, o objetivo do presente estudo é o de apresentar uma nova visada sobre as residências artísticas desde um conjunto de experiências articuladoras de solidariedade, da manutenção de relações, apontando para uma possível profissionalização do campo da arte.

Palavras-chave: residências artísticas; globalização; territorialidades; trabalho; solidariedade.

ABSTRACT

This research is interested in the theme of Artists' Residencies as a new modality of artistic production in the context of globalization. Starting from a situated perspective, it has as its object the relation between the different spaces that promote Artists' Residencies and the artists who navigate the possibilities available for their development and insertion within the field of arts. Through the analysis of quantitative and qualitative research aimed at the strengthening of a creative economy, in contrast to artistic practices which question value and labour conditions in post-industrial societies, the objective of this study is to present an overview of Artists' Residencies in light of a set of experiences which articulate solidarity and maintenance of relationships, to point to a possible professionalization of the field of art.

Keywords: artists' residencies; globalization, territoriality; labour; solidarity.

L435 Leal de Oliveira, Silvia.
A cultura do trabalho e o trabalho da cultura: pensando residências artísticas entre o Brasil e a Inglaterra / Silvia Leal de Oliveira. – 2017. 131 f. ; il.
Orientadora: Maria Lívia de Tommasi.
Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte, 2017.
Bibliografia: f. 125-131.

1. Arte. 2. Globalização. 3. Territorialidade. 4. Trabalho.
5. Solidariedade. I. Tommasi, Maria Lívia de. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Arte. III. Título.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 	1
A pesquisa situada: uma trajetória de deslocamentos	2
Sobre a metodologia da pesquisa-ação	3
Início da formação artística	5
Trânsitos	7
CAPÍTULO 1 	
Residências Artísticas: uma “Nova” Modalidade da Arte Contemporânea	10
1.1 Conflitos em Espaços de Residências Artísticas	14
1.1.1 Fundações de Artes Geridas para Artistas	16
1.1.2 Residências Artísticas em Espaços Geridos por Artistas	20
1.2 As Residências Artísticas como Deslocamentos e Territorialidades	25
1.3 Densidades de Movimentos	28
1.3.1 <i>Lightbridge</i>	28
1.3.2 Revezamento	31
1.3.3 Experimento No. 7	39
1.3.4 <i>Dark Forest</i> : Intercâmbios entre Escolas	42
1.3.5 <i>Standstill</i>	46
CAPÍTULO 2 	
A Diversidade da Economia da Cultura	51
2.1 Custo, Benefício e Flexibilidade nos Espaços de Arte	57
2.1.1 Ofertas e Demandas nas Residências Artísticas	64
2.1.2 Jogos de Interesse na Produção de Arte Contemporânea	68
2.1.3 Instalações e Instabilidades	70
2.2 A Impossibilidade de Uma Só Voz: notas sobre uma mediação	75
2.2.1 A Intradutibilidade dos Dados Estatísticos	76
2.2.2 Aonde o Google Não Chega	81
CAPÍTULO 3 	
O Trabalho da Arte e a Cultura do Trabalho	86
3.1 Batalhas Ideológicas e Cadeias da Arte	87
3.2 Tempo e Espaço para Artistas em Residência	95
3.2.1 Uma Artista-Educadora: o ensino e a mercantilidade	97
3.2.2 Uma Artista-Pesquisadora: o emprego e sua disponibilidade	99
3.2.3 Dois Artistas-Profissionais: uma casa e uma filha	100
3.2.4 Um Artista-Crítico: caminhadas e o seu entorno	101
3.2.5 Uma Artista Digestora: para além da crítica institucional	104
3.2.6 Um Artista-Aprendiz: o corpo que viaja e ideias que se materializam	107
3.3 Reticências sobre a Profissionalização do Campo da Arte	111
CONCLUSÃO 	116
BIBLIOGRAFIA 	125

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** - Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art*. New York, 1969. (Foto: Mierle Laderman Ukeles) http://www.learn.columbia.edu/courses/fa/htm/fa_ck_ukeles_1.htm
- Fig. 2** - “1m2” foi espaço de ateliê de Maíra das Neves alugado na Fábrica Bhering entre 2010-2013. (Foto: Maíra das Neves) <https://atelie1m2.wordpress.com/>
- Fig. 3** - Detalhe de interior da Fundação Delfina em Londres, 2014. (Foto: Julien Lanoo) <https://www.designboom.com/architecture/studio-octopi-transforms-delfina-foundations-london-base-02-05-2014/gallery/image/studio-octopi-delfina-foundation-designboom-2/>
- Fig. 4** - Vista dos estabelecimento Sacatar em Itaparica. (Foto: Instituto Sacatar) <http://sacatar.org/media/>
- Fig. 5** - Prédio *Fire Station* da organização ACME em Londres, 2012. (Foto: Alice Evans) <http://www.acme.org.uk/residencies>
- Fig. 6** - Airbnb celebrando sua regularização de operações em Londres, 2015. (Foto: *Airbnb*) <http://www.wired.co.uk/article/airbnb-floating-house-thames-london>
- Fig. 7** - Exemplo de um modelo de *Tiny House*. 2014. (Foto: Tiny House for US) <http://tinyhousefor.us/tiny-house-spotlight/builder-spotlight-wind-river-custom-homes/>
- Fig. 8** - Roteiro da linha do tempo e os estágios do nascer do sol. (Lápis e Canetas sobre papel: Silvia Leal)
- Fig. 9** - Imagem da montagem '*Lightbridge*' entre *Selsey* e Rio de Janeiro. (Filme digital, 2009) Montagem: Bernardo Brick. (Filmagem: Silvia Leal e Ivan Henriques)
- Fig. 10** - Estúdio Móvel Experimental, Magé, Rio de Janeiro. 15/09/2009. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 11** - Sr. B. na entrada da Estrada Real, Paraty, Rio de Janeiro, 16/9/2009. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 12** - Sr. A. na beira do rio Pilar, Duque de Caxias, antigo Município Porto da Estrela. 17/9/2009. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 13** - Aluno do Instituto Rumo Náutico, na beira da Baía de Guanabara, Niterói. 18/9/2009. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 14** - Sra. D. em frente ao Instituto Baía de Guanabara, Niterói. 18/9/2009. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 15** - Still de filmagem de acionamento de chama marítima do topo do Pão de Açúcar. 18/9/2009. (Filmagem: Thais Medeiros)
- Fig. 16** - Gráfico do jogo-mapa: Experimento No. 7, sobre qual tinha um dado e alfinetes com linha indicando onde o EME havia passado, 2009. (Colagem gráfica impressa em Papel: Silvia Leal)
- Fig. 17** - Instalação na exposição coletiva *Abre Alas 6*. (Foto: Silvia Leal)
- Fig. 18** - Alunos da Escola Camilo Castelo Branco, no primeiro encontro virtual com *Active Ingredient*. 2009. (Foto: Alissa Gottfried)

Fig. 19 - Roteiro de filmes de 1 minuto recebidos por quatorze participantes do Festival *Distance*. Londres, 20/6/10. (Filmagem: Participantes do trabalho *Standstill* no *Stoke Newington Airport*)

Fig. 20 – Detalhe do exterior da escultura onde projetava a sequência de filmes capturados em Londres. Rio de Janeiro, 21/6/10. (Foto: Silvia Leal)

Fig. 21 – Detalhe de imagem projetada no interior da escultura em forma de um triângulo. 21/6/10. (Foto: Silvia Leal)

Fig. 22 – Detalhe de imagem do horizonte de Londres projetada no exterior da escultura. Rio de Janeiro, 21/6/10. (Foto: Silvia Leal)

Fig. 23 - *Carrot Workers' Collective*. Londres, Janeiro 2017. (Foto: *Carrot Worker's Collective*)
<https://carrotworkers.files.wordpress.com/2010/11/carrot-demo-setting-off1.jpg>

Fig. 24 – *Whitechapel Gallery* é uma Galeria “Pública” em Londres desde 1901. Desde 2009 tem um programa de residência para artistas e escritores (Foto: *Whitechapel Gallery*)
<http://www.whitechapelgallery.org/about/>

Fig. 25 – *Studio Voltaire* é uma organização gerida por artistas no sul de Londres desde 1994. Em 2017 iniciaram um programa de residência “para artistas que trabalham com o público e práticas sociais.” (Imagem: *Google*) <https://www.google.com.br/maps/@51.4619846,-0.1346762,3a,74.5y,334.25h,92.32t/data=!3m6!1e1!3m4!1sE9C1QWzBT2ruLbRb9IoiWg!2e0!7i13312!8i6656>

Fig. 26 – Saracura abre no Rio de Janeiro em Maio de 2016, espaço expositivo e de residências - dirigido por uma artista, uma curadora e um arquiteto, propondo: “uma plataforma de trocas, formação livre, compartilhamento de experiências, dialogando com artistas e produtores independentes e redes de economia criativa.” (Foto: Saracura)
https://issuu.com/agulha.cc/docs/agulha_num_zero

Fig. 27 – Ateliê de Dissidências Criativas, na casa Nuvem toda quinta-feira entre 2014 e 2016, Lapa, Rio de Janeiro. (Foto: Casa Nuvem) <https://isabelzarzuela.wixsite.com/dossiergolpenuvem>

Fig. 28 – *56A Infoshop* – Centro Social Radical, em Elephant & Castle, Londres. Desde 1991. (Foto: 56A Info) <http://56a.org.uk/visit-56a/>

Fig. 29 - Ateliê de Artista Anish Kapoor remodelado em 2012, *Camberwell*, Sul de Londres. (Foto: Ben Blossom)
<https://www.architectsjournal.co.uk/news/daily-news/caseyfierro-unwraps-anish-kapoor-studio/8625145.article>

Fig. 30 - Dados que ilustram a duplicação do número de moradores de rua na Inglaterra entre 2010 e 2015. (Imagem: BBC/Fonte:DCLG) <http://beta.bbc.com/news/uk-england-35658972>

Fig. 31 - Acesso ao Centro de Acolhimento em Paciência via comunidade vizinha. (Imagem: *Google*)

Fig. 32 - Acesso ao Centro de Acolhimento em Paciência via comunidade vizinha. (Imagem: *Google*)

Fig. 33 - Divisões Administrativas Setoriais do Município do Rio de Janeiro. (Imagem: Prefeitura do Rio de Janeiro)

Fig. 34 – “*Whitechapel experience*” de Helio Oiticica, no *Whitechapel Gallery*, Londres, 1969.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000200022#fn71

Fig. 35 - *The Battle of Orgreave*, 1984. (Imagem: Google)

<https://roarmag.org/2016/03/06/on-this-day-in-1984-start-of-year-long-uk-miners-strike/>

Fig. 36 - *The Battle of Orgreave*, 1984. (Imagem: Google)

<http://www.briefreport.co.uk/news/police-watchdog-refuses-to-investigate-1984-battle-of-orgreave-3274489.html>

Fig. 37 - *The English Civil War - Part II*, 2001 - grupos estabelecidos de pessoas que produzem e participam de reencenações de fatos históricos na reencenação de Deller. (Foto: Jeremy Deller, *In*: Hayward, 2012)

Fig. 38 - *The English Civil War - Part II*, 2001 – mineiros e seus familiares que participaram da reencenação. (Foto: Jeremy Deller, *In*: Hayward, 2012)

Fig. 39 - Instalação: *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All)*, Tate Britain, 2004. (Imagem: Jeremy Deller e Artangel)

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/deller-the-battle-of-orgreave-archive-an-injury-to-one-is-an-injury-to-all-t12185>

Fig. 40 - *Tate Modern*, Londres, antiga usina de energia a carvão, desativada e remodelada em 2003 como principal instituição de Artes da Grã Bretanha. (Imagem: Google)

Fig. 41 - “*Ne travaillez Jamais*”. Pichação numa esquina em Paris por Guy Debord, 1953.

https://singularite.files.wordpress.com/2011/06/ne_travaillez_jamais.jpg

Fig. 42- Maria Eichhorn na *Chisenhale Gallery*, Londres. 2016. (Foto: *Chisenhale Gallery*)

<http://howtoworktogether.org/commissions/maria-eichhorn/>

INTRODUÇÃO |

Situo minha investigação entre projetos e programas de Residências Artísticas que se tornaram evidentes a partir do novo milênio. Existem dois séculos de relatos e literatura sobre diferentes experiências de artistas em exclusivos ambientes de produção, proporcionadas por anfitriões, fundações, instituições consolidadas e organizações independentes, que promovem uma ampla variedade de programas oferecidos internacionalmente. Recentemente, tornou-se recorrente a produção de dossiês por consultores especializados para células governamentais que se interessam por este “novo” setor.

O presente estudo assume um recorte temporal dedicado aos últimos 10 anos. Resulta de uma experiência pessoal com meus interlocutores e agentes do campo, que determinaram o roteiro e as pessoas que vieram a fazer parte deste texto. Nele, destaco o papel do artista-cidadão, que pertence a uma coletividade cujos valores e leis pouco coincidem com aqueles praticados por grandes empresas e fundações. Enfrentando um mundo onde somente o fluxo de capital parece ser de fato livre, pareceu-me imperativo observar que os desafios enfrentados por artistas e instituições que promovem Residências Artísticas são diferentes e demandam um conjunto de análises que componha o interesse dos artistas, das instituições e aponte o papel do Estado.

Considerarei, então, as diferentes práticas artísticas e modelos de gestão, problematizando os critérios de valorização do trabalho de artistas e agentes culturais no Brasil e na Inglaterra. Assumindo como desafio pensar sobre o que se entende por empreendimento e criatividade, valor e investimento, caminharei entre algumas práticas contemporâneas para ilustrar metodologias artísticas e organizacionais em permanente e acelerada readequação em processos que podemos considerar específicos de uma mundialização da cultura (Ortiz 1994).

Após ter identificado uma ampla gama de práticas de Residências Artísticas, passei a trabalhar com as seguintes categorias para análise: espaços institucionais, espaços geridos por artistas e os variados projetos de Residências Artísticas, que rompem com o legado histórico romântico onde os ideais de isolamento da sociedade e acesso privilegiado a determinados acervos/espacos eram valores predominantes. Operando os conceitos de habitação, transformação social, tempos de vivência e criatividade, espero aportar como marco conceitual a *sutileza epistemológica* enquanto ferramenta necessária para discussão

dos fenômenos culturais e dinâmicas territoriais na contemporaneidade. Diante desta proposta, pergunto que desafios vêm sendo enfrentados por artistas, organizadores, trabalhadores que sustentam esse campo, e como podemos relacioná-los às políticas e capturas mercadológicas que se impõem transversalmente sobre uma esfera comum do trabalho. Desafios não nos faltam.

Sobre a metodologia da pesquisa-ação

Partindo da impossibilidade de trabalhar sobre qualquer representação que compreenda uma escala de dois países, este estudo é referenciado em uma vida entre dois territórios, algo que perpassa tanto o trabalho de campo quanto influencia a relação que construí com meus interlocutores, em uma abordagem que converge sobre o tema das Residências Artísticas.

Sinto a necessidade de ocultar os nomes específicos dos meus entrevistados, pessoas com quem trabalhei e convivi, que se tornaram colaboradoras de minha investigação e me auxiliaram na construção de um objeto complexo, composto de relatos de visitas, viagens e encontros, que apontam para diferentes posicionamentos: onde dizem estar, por onde passam, como valorizam o que conhecem, o que sentem e fazem como parte de seus trabalhos e experiências no cotidiano.

Ao todo, entrevistei 13 artistas que participaram ou estavam em pleno exercício de produção artística nos projetos ou programas de Residências Artísticas. Utilizei a Internet como meio de comunicação, além de encontros pessoais, consultas a *sites* e livros de referência sobre a temática, tanto com abordagens artísticas e culturais, quanto econômicas e políticas. Mesmo tendo feito muitas descobertas, a pesquisa realizada encontrou mais perguntas do que respostas, algo que se tornará evidente ao longo dos capítulos.

Alguns questionamentos, por sua vez, foram ganhando forma ao longo da investigação, e emergiram como uma construção coletiva voltada para a reflexão sobre temas que envolvem as escolhas, os fomentos e a prática de Residências Artísticas em regimes econômicos transnacionais. Mesmo que a maioria dos programas de Residências sustente o ideal de manutenção do espaço de trabalho do artista renascentista, ressaltarei, a partir de entrevistas e da leitura do material de referência, que o incentivo a essas práticas concorre com o desejo de pessoas em trabalhar em seus respectivos ateliês, bairros, cidades, como ato deliberado de resistência à facilidade da mobilidade, voltando-se para a ocupação responsável

da própria vizinhança. Além de deixar de conceber as Residências como auto-evidentes, essa comparação abre espaço para enxergarmos a construção mesma das relações de produção do trabalho cultural, objeto último de interesse do presente estudo.

Historicamente, assumo como marco de transição para a multiplicação dos modelos de Residências Artísticas o início dos anos 90, quando inicia-se a formalização das redes de artistas apoiadas pela proliferação do uso da Internet. *Websites* com listas de espaços e chamadas públicas para candidaturas ganham forma em redes de *networking*, em forte sintonia com a era da informação globalizada. Partindo do novo milênio, deve-se incorporar a súbita transformação dos meios de comunicação decorrentes da bolha.com¹ até o presente, como condição constitutiva da experiência subjetiva de qualquer artista contemporâneo.

Uma vez caracterizado o contexto de assimetrias e conflitos surgido entre o desejo subjetivo da produção artística, sua relação com o trabalho e os meios que são ofertados, visando explorar as possibilidades da vida cotidiana e profissional promovidas por Residências Artísticas, será então através do método de pesquisa-ação, incrementado de uma coleta direta de dados, que construirei o presente objeto de pesquisa, tentando dar conta da multiplicidade de vozes e de sua constante negociação no campo artístico.

A pesquisa situada: uma trajetória de deslocamentos

Parte do diferencial desta pesquisa é assumir a minha perspectiva pessoal sobre como cheguei ao tema que abrange os territórios e certas práticas culturais, artísticas, no Brasil e no Reino Unido. Considerando como ponto de partida para esta narrativa a minha trajetória de deslocamentos iniciada em 1978, destaco meu processo de emigração para a Escócia, junto ao meu pai, convidado a estudar na Universidade de *Strathclyde*. Minha mãe, grávida de meu irmão, e eu, com 9 meses de idade, fomos para *Glasgow*, onde permanecemos durante meus primeiros cinco anos de vida, e onde meu pai realizou seu doutoramento. Ali passei minha primeira infância.

Em 1982, com 5 anos de idade, retornei para o Brasil, com algum entendimento do português. Contudo, lembro-me vivamente da dificuldade de acompanhar as aulas em minha nova escola no Rio de Janeiro, onde sentia estar sempre “correndo um pouco atrás”, pois era difícil entender plenamente os professores e meus colegas. Havia alguns percalços no meu

¹ Período entre 1997 e 2001 onde houve a especulação econômica excessiva sobre o uso e adaptação da internet para novas empresas e seus consumidores. Uma época marcada pela fundação exponencial de empresas baseadas na internet.

entendimento, o que perdurou durante toda a fase da minha alfabetização. Deduzo, por consequência, ter desenvolvido outras habilidades de percepção de forma mais ampla, ligadas à observação de meio ambiente – assim como uma câmera em lente-aberta.

Seis anos se passaram, registrando importantes aprendizados e me lembro especialmente das temporadas intercaladas por compromissos escolares e as férias quando podia pular pedras, saltar no mar, andar em trilhas com os pés descalços, temer cobras e escorpiões e os desavisados quebra-molas no meio da estrada. Durante este período no Brasil, pude viajar ao lado do meu fiel e amigo irmão, bagunçando o banco traseiro de um fusca 1000, onde brigávamos pelo espaço que as barracas de camping e o bendito do violão que ocupavam religiosamente toda aventura por aquelas estradas de terra e areia, sem fim. Sem falar das tantas amizades, súbitas e profundas, que se cristalizaram durante aqueles tempos, determinados somente pelos relógios daqueles comprometidos com nosso bem-estar. Esta foi minha segunda infância, que guardo em memórias profundas.

Em 1989, iniciou-se a minha adolescência, e aos doze anos emigramos para a Inglaterra com minha mãe, meu padrasto e meu irmão. Cresci no sul da cidade de Londres, ao sul do Rio Tâmisa, onde eram predominantes os bairros das classes populares e trabalhadoras, povoados por imigrantes do período pós-guerra e vindos das pós-colônias. Entre meus pares, havia imigrantes de todos os cantos, pessoas vindas de ex-colônias como a África, o Caribe e a Índia, assim como dos outros países do Reino Unido, como o País de Gales, a Irlanda e a Escócia. Nós nos classificávamos entre a primeira, segunda ou terceira geração de imigrantes, e muito poucos se afirmavam como ingleses puros. Estudei em duas escolas secundárias públicas, e pelo menos a metade dos colegas dependia de subsídios de benefícios sociais como casa e alimentação; alguns, devido à ausência dos pais, possuíam o Estado como seus guardiões. Muitos viviam em casas de propriedade do Estado, o *Council Housing*. Havia famílias de classe média e cerca de um terço dos alunos vinha de famílias de profissionais que compartilhava uma história que se repetia: os pais haviam comprado casas numa época em que os imóveis daqueles bairros eram muito baratos. Lembro-me do pai de uma amiga exclamando: “Vinte mil libras!” no início dos anos de 1970, referindo-se ao preço de imóveis que hoje estão no mercado por 2, 3 milhões ou até mais. Porém, o que se tornou cada vez mais marcante entre todos nós, que crescemos pelas ruas e parques da cidade é que éramos *Londoners*, tínhamos costumes em comum, nosso sotaque e rotinas eram marcados por esta localidade que compartilhamos.

Ter vindo do Brasil parecia não ter qualquer semelhança com as histórias que meus amigos compartilhavam. A condição de sul-americana sempre me colocava à parte, era algo muito mal resolvido, que me intrigava e me trazia muitas questões. Especialmente quando conhecia famílias latino-americanas exiladas, argentinos, chilenos, mas nunca brasileiros.

Lembro-me de que, em sala de aula, estudávamos sobre o período das guerras mundiais, das alianças recém formadas pelo Tratado de Lisboa², que a cada dia eram fortalecidas com a Inglaterra, expressando a mais próxima relação ideológica, que vinha dos Estados Unidos da América do Norte. Não havia um questionamento sobre o colonialismo, nem tampouco sobre a importação de matéria-prima que viabilizou o industrialismo. Como então assimilar tudo aquilo que assistimos ao vivo e em cores: a Guerra do Golfo, do Iraque e o crescimento de todo um sistema financeiro especulativo global, com a completa regeneração da cidade onde crescíamos. Terminamos o ensino fundamental cercados pelo endividamento, seja para acessar às universidades, ou pelo incentivo às hipotecas rumo à compra de sua casa própria. Cumpre registrar que uma das distinções econômicas mais evidentes se dá justamente entre aqueles que herdaram de seus pais e avós recurso e propriedade para facilitar a entrada no mundo das hipotecas (*property ladder*) e os imigrantes, que não dispõem dos mesmos fundos, têm que dedicar uma vida inteira para pagar o seu empréstimo.

Início da formação artística

Com dezoito anos, ao invés de seguir direto para a graduação, embarquei em um “*gap year*”, onde trabalhei por seis meses em meu primeiro emprego de tempo integral para juntar dinheiro com o objetivo de viajar por seis semanas pela Indonésia (*backpacking*³). O restante dos quatro meses e meio, dediquei à minha primeira vivência de retorno ao Brasil, quando morei com meu pai no Rio de Janeiro e frequentei a Escola de Belas Artes no Parque Lage, conhecendo o professor escocês Charles Watson, que me orientou em um curso de desenho e me acolheu em seu ateliê na rua Mundo Novo. Esta experiência complementou tanto a minha formação básica, que acabara de completar na Inglaterra, quanto me preparou para seguir com os estudos em Arte e Design: algo próximo a um curso preparatório técnico para ingressar na graduação, que na Inglaterra é obrigatório e denominado *foundation*, que iniciei na *Wimbledon School of Art* em 1997.

² Tratado que cria a cidadania Europeia e a criação do Euro sob administração do Banco Central Europeu

³ Esta foi uma experiência decisiva para minha formação, onde questionei meu trânsito enquanto turista, algo que me marcou profundamente, com um papel que me prometi jamais repetir.

Durante meu bacharelado em Belas Artes, que cursei na *Central Saint Martins College of Art*, tive como principal influência artistas-mentores, que me apresentavam suas próprias propostas artísticas como *Out of the bubble*⁴, *Platform*⁵ e a *Dreamworks 3*⁶, iniciando minha imersão nas esferas das Artes Visuais na Inglaterra. Ainda que tenha me graduado na especialidade de escultura, minha turma de 1998 foi a primeira que passou pela abolição das disciplinas tradicionais, permitindo um estudo mais amplo voltado para as *Fine Arts*⁷.

Realizei minha primeira intervenção pública em Londres em 1999, fruto de uma disciplina no segundo ano de graduação. Fomos convocados a realizar ações públicas pela cidade e a documentar estas ações para acompanharmos coletivamente a volta aos ateliês, promovendo debates críticos. Minha atividade envolveu a documentação do acionamento de três chamas marítimas em cima do telhado do prédio ao lado da minha escola. Nossa vizinha, a *Foyles bookshop*, era situada na numeração 107 – 109 da rua *Charing Cross* e tinha um detalhe que muito me interessava sobre tempos passados, evidentes nos prédios de toda a cidade: bastava a simples observação acima das fachadas das lojas, que em grande parte ocupavam os primeiros pisos dos estabelecimentos naquela região, conhecida como o *West-End*. Em frente de uma fileira de chaminés de barro, tornadas obsoletas por modos mais eficazes de aquecimento, um amigo topou fazer a ação enquanto eu o filmava. As três chamas acionadas consecutivamente preencheram uma película de super 8 com a duração de 3 minutos.

Diante das formas de barro, que para mim eram verdadeiras esculturas modernas, iniciamos nossa sinalização e chamamos a atenção dos transeuntes no *highstreet* abaixo. Como era um tempo diferente! Minha ação teve como parte constituinte a apresentação do trabalho para o corpo de bombeiros da localidade. Algumas horas antes da ação, fui para a estação de bombeiros na *Shaftesbury Avenue* pedir permissão aos profissionais para a realização do trabalho. Afinal, se qualquer cidadão ligasse para a emergência, seriam os

⁴ *Out of the Bubble: approaches to Contextual Practice within Fine Art Education* (Fora da Bolha: abordagens para práticas contextuais dentro da educação das Belas Artes) foi um evento promovido por Prof. John Carson, que, em 1998 foi diretor do curso de graduação em Belas Artes (*BA Fine Art*) na escola *Saint Martins College of Art*.

⁵ *Platform* é um coletivo que desde 1983 experimenta com métodos e táticas que envolve arte, ativismo, educação e pesquisa, pela necessidade de justiça ecológica e social. <http://platformlondon.org/about-us/> Acesso Julho 2017.

⁶ *Dreamworks 3* ocupou a estação de *St. Pancras* antes de seu iminente re-desenvolvimento com mais de 250 jovens da cidade numa performance sítio específica sobre o antigo *Midland Grand Hotel*. Fui estagiária da Diretora Geraldine Pilgrim durante meu 2º ano de graduação junto a uma equipe de estudantes de artes visuais e cênicas da Universidade de *Brighton*.

⁷ Em 1999, o departamento de *Fine Arts* da *Saint Martins College of Art* optou em dissolver as disciplinas, integrando-as à formação em Belas Artes para incorporar uma transdisciplinaridade implícita às práticas contemporâneas, não havendo a necessidade de dividir o departamento entre as disciplinas de pintura, escultura, filme, fotografia, gravura e teoria crítica.

próprios que teriam de se dirigir ao local. E não deu outra: assim que a última chama parou de cintilar, escutamos as sirenes dos bombeiros soarem. Desci correndo para encontrar um dos bombeiros e lhe assegurei que era o meu tal trabalho, e que tínhamos naquele instante terminado. Ele me disse que, de fato, uma pessoa ligara para alertar os serviços de emergência sobre uma fumaça que havia inundado a rua inteira por alguns momentos. Apresentei para a turma um ensaio fotográfico de telhados, fachadas e chaminés registrado pelo centro da cidade, e uma foto em grande escala que imprimi manualmente, onde eu acionava uma chama em um terraço.

Também presenciei a privatização de todas as universidades do Reino Unido e a dívida imposta aos estudantes que as frequentariam. Durante toda minha graduação, trabalhei como apoio administrativo e produção, em cargos de recepcionista, secretária e assistente de produção em empresas multinacionais. Passei pela *Lipsync Post-Productions*, o Banco de Diamantes de *Hatton Gardens*, a *Unilever* e *KPMG*, ocupações que me garantiram um meio de sustentar meus estudos nas Artes vivendo em uma cidade que se consolidava como uma metrópole de alto luxo. Foi difícil a experiência de negociar a posição de *estudante* que assumia, interessada nas Artes Visuais em uma prestigiada escola de Artes em Londres, onde era esperado dos alunos uma postura mercadológica, requisito para se afirmarem como artistas. Em resposta à minha absoluta desilusão com o mundo e os jogos do mercado da Arte, ao me graduar, optei durante um ano por uma carreira de jardineira, onde descobri que os dias mais frios, do ar congelado, poderiam se tornar quentes, bastando estar empenhada numa atividade física de manutenção de jardins. Segui com uma carreira de apoio ao desenvolvimento de negócios de firmas de arquitetura e urbanismo no centro da cidade, um trabalho que me levou a pesquisar as teias globais dos grandes projetos de planejamento urbano e das construções que compõem as cidades do Reino Unido, Europa e até do Oriente Médio. As galerias, os colecionadores, o *networking* de um “pequeno” mundo das artes visuais não me interessava, eu já imaginava que a produção artística que precisaria fazer levaria mais tempo, e seria uma trajetória nada convencional.

Trânsitos

Oito anos se passaram desde que retornei para o Brasil pela primeira vez, após vinte anos ininterruptos vivendo na Inglaterra. Momento em que voltei para minha cidade natal, reencontrei meu pai e um país que pouco conhecia, mas que havia registrado memórias fortes

e recorrentes no meu corpo-criança. Desde 2009, vivo transitando entre o Rio de Janeiro e Londres, e produzindo projetos de apoio à interação artística com circuitos locais.

Iniciei minha inserção no Rio com um grupo de pesquisa GEMA (Grupo Experimental Multidisciplinar Autônomo): éramos um coletivo composto de pesquisadores dos campos mais amplos; história, arquitetura, biologia, design, cinema, e nos reuníamos para pensar e realizar trabalhos de pesquisa sobre a cidade, fazendo diferentes conexões entre nossos conhecimentos e motivações de atuação coletiva.

Em 2010, a experiência de dirigir o projeto “Estúdio Móvel Experimental”, contemplado no prêmio Conexões Artes Visuais, foi decisiva em estabelecer uma abordagem interdisciplinar sobre minha produção artística. Os artistas em Residência do EME>> 2010 aceitaram o convite de relacionar suas pesquisas ao ambiente da Mata Atlântica em torno da Baía de Guanabara, e realizaram as mais variadas atividades, entre as quais registro: um jogo de RPG comunicativo⁸ para crianças que vivem no Jardim Gramacho; produzindo um programa de rádio apoiado por um coletivo de ativistas do direito à comunicação, pelo Pontão de Cultura Digital da Escola de Comunicação da Universidade Federal no Rio e a Universidade Estadual em Duque de Caxias. Uma curadora licenciada em História das Artes acompanhou as atividades na ocupação Flor do Asfalto, na zona portuária, em plena resistência contra a iminente revitalização da área, em preparação para os mega eventos planejados para a cidade. Entrevistou integrantes de uma Ecovila sobre conceitos como “economia sustentável e decisões por consenso”, “comunicação-não-violenta” e “redes sociais sustentáveis”, e participou de uma oficina de rádio livre junto à webrádio Paraíso, na UERJ em São Gonçalo. Um artista sonoro realizou uma série de micro-interferências nas Praças Araribóia e XV com dispositivos eletrônicos móveis. Também convidou três dançarinos para ocuparem a extensão da barca atravessando a Baía de Guanabara, rumo ao Rio de Janeiro, com movimentos de improvisação em resposta aos “sapatos sonoros” que usavam. A última Residência apoiou minha própria investigação junto ao coletivo *Active Ingredient*, quando pudemos retornar juntos para as escolas e organizações conectadas pelo intercâmbio escolar *Dark Forest*, e desenvolvemos o projeto *A conversation between Trees*, que obteve o apoio do Conselho de Artes da Inglaterra para continuarmos nossa colaboração na Inglaterra entre maio de 2011 a

⁸ “Comunativo quer dizer Ativo da Comunidade Nativa. O RPG Comunativo é um projeto que realiza oficinas-jogos de produção literária com um sistema próprio que usa o contexto onde o jogo está sendo desenvolvido como ambientação. Os personagens reais e suas atividades são definidas a partir das construções que os mesmos fizeram durante a construção da maquete/tabuleiro que representa os cenários da comunidade local. Já a trama é construída na relação desses elementos do Jogo: os cenários com os personagens e suas atividades.” <http://alissagottfried.blogspot.com.br/> Acesso Ago. 2017.

janeiro de 2012. Durante todo o ano, realizamos exposições itinerantes e oficinas para grupos escolares em quatro localidades de ambientes de floresta no Reino Unido: no *Yorkshire Sculpture Park*, na *Fermynwoods Contemporary Art*, na Galeria *Rufford*, situada no parque *Nottinghamshire Country Park*, e no *Centre for Contemporary Art and the Natural World*, em Devon.

Em 2011, fui convidada a me juntar ao ateliê de artistas Barracão Maravilha, como artista associada, para compartilhar um espaço de ateliê no centro antigo do Rio de Janeiro com nove artistas, contribuindo com ideias e práticas de gestão de um espaço coletivo. Investimos na readaptação do primeiro piso, que deu origem ao espaço expositivo, inaugurado com uma exposição coletiva de artistas mulheres. Entre outras propostas de ativação e sustentabilidade do espaço gerido pelos artistas associados, realizei um programa de Residência Artística Internacional, ocorrido entre setembro de 2011 e novembro de 2012.

Mais recentemente, em 2016, na qualidade de produtora associada da *B3 Media*, de Londres - uma agência de arte e mídia dedicada há mais de quinze anos a dar visibilidade a artistas “negros e minoridades étnicas” do Reino Unido -, produzimos o Gambiarra Lab, que resultou em uma Residência no Galpão Bela Maré com treze jovens artistas. Produzida em colaboração com Redes da Maré, Observatórios de Favela e o festival Multiplicidade, a Residência do grupo culminou em uma performance apresentada no Centro de Artes da Maré e no Oi Futuro, no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro.

A presente pesquisa consolida também algumas reflexões sobre outros trabalhos que venho desenvolvendo pessoalmente ao longo destes anos, e que demonstram mais precisamente o tipo de investigação artística que acompanha o meu questionamento sobre a produção de projetos marcada por cronogramas específicos, determinados tipos de apoio financeiro, contrapartidas e eventos, além de proporcionarem o encontro com pessoas. É dentro desse conjunto de práticas contemporâneas hoje em curso que investiguei o fenômeno das Residências Artísticas ao redor do planeta.

CAPÍTULO 1 |

Residências Artísticas – uma “Nova” Modalidade da Arte Contemporânea

“O campo institucional não consegue sobreviver diante de um esvaziamento poético de suas relações: estamos discutindo aqui, campos de produção de arte”
Ericson Pires (2007, p. 275)

O tema das Residências Artísticas coincide historicamente com o surgimento de políticas para as grandes obras públicas realizadas no final do século XVII, na Europa, levadas a cabo por Louis XIV, possibilitando a transformação dos museus do Louvre, Tuileries e Versailles. Criada em 1666 por iniciativa de Jean-Baptiste Colbert, Charles Le Brun e Gian Lorenzo Bernini, a *Academia da França em Roma* acolhia tanto os vencedores do Prêmio de Roma quanto jovens artistas nomeados pelo rei e oferecia uma bolsa de estudo de quatro anos para que artistas ou arquitetos pudessem desenvolver suas pesquisas.¹

Para um enquadramento geral e didático, resumo aqui algumas modalidades nas quais podem ser divididos os distintos modelos de Residências Artísticas ao longo das últimas décadas. A modalidade moderna da “Colônia de Artistas”, por exemplo, situa-se como um fenômeno típico do início do século XIX, decorrente do industrialismo europeu e norte-americano, quando surgem dezenas de experiências rurais por toda parte destes territórios continentais, onde artistas se encontravam nos meses de verão buscando escapar das cidades urbanizadas. Na Europa, este cenário foi impactado drasticamente pelas duas Guerras Mundiais e somente parece ter retomado sua força a partir dos anos de 1960.²

Durante os anos de 1960 e 1980, muitas iniciativas de Residência exemplificam uma nova tendência crítica à sociedade burguesa, apresentando um modelo que oferecia aos artistas a oportunidade de se retirar temporariamente, visando elaborar uma ação social capaz de envolver o público: os estúdios funcionavam de forma aberta para as vizinhanças e as cidades se tornavam lugares de uma almejada mudança social e política.

Cabe-nos considerar o quanto foi importante a produção artística do final dos anos de 1960 e início dos 70, quando as oposições entre arte e vida e entre o público e o privado se viram crescentemente desafiadas. Ainda que não seja objetivo da atual pesquisa realizar uma

¹ O Programa de Residência Artística na Vila Médici atualmente oferece bolsas internacionais para projetos com duração de 12 meses: <https://www.villamedici.it/#borsisti> Acesso Ago. 2017

² www.transartists.org - Uso como referência o guia das Residências Artísticas *Transartists*, promovido pelo Ministério da Cultura da Holanda (*DutchCulture*) que se propõem a ser “a maior fonte de informações sobre Residências Artísticas no mundo, com aproximadamente 1400 oportunidades de Residências Artísticas listadas, incluindo relatos de artistas, pesquisa, contatos e aconselhamento.”

retomada histórica das práticas artísticas que se desenvolveram em torno do que se iniciou como um movimento da “crítica institucional”, atual até os dias de hoje, quero posicionar como um marco de referência o ano de 1969, quando foi fundada a Coalizão de Trabalhadores da Arte (*The Art Workers’ Coalition -AWC*). Essa coalizão reuniu, pela primeira vez, um grupo de artistas que convocou uma campanha de luta em defesa dos direitos - civis, econômicos e legais dos artistas -, demandando das instituições, e sobretudo dos museus de arte, sua responsabilidade para com os artistas e seus trabalhos.³



Fig. 1 - Mierle Laderman Ukeles, Maintenance Art. 1969. (Foto: Mierle Laderman Ukeles)

Meu intuito é refletir sobre o Manifesto para uma Arte de Manutenção (*Manifesto for Maintenance Art*), de outubro de 1969, da artista feminista norte-americana, Mierle Laderman Ukeles. Seu trabalho ilustra bem a abrangência dos questionamento sobre os valores estéticos, pessoais e políticos que eram trabalhados por alguns artistas da época. Quando ela ocupou o espaço de uma exposição em um museu, assumindo o trabalho de manutenção do prédio, da pintura à lavagem, do polimento à limpeza do chão, dos vidros e paredes, tudo fez parte de seu trabalho artístico, tornando visíveis tarefas de trabalho normalmente invisíveis para o público, implicando também na reflexão de questões de gênero e raça mantidas fora do debate público. Este trabalho era realizado com maior frequência, e para não dizer,

³ Global Non-Violent Action Database: <http://nvdatabase.swarthmore.edu/content/art-workers-coalition-demonstrates-artists-rights-1969> Acesso Julho 2017.

exclusivamente por mulheres, negras, asiáticas e latino-americanas (Alberro e Stimson, 2009; Tasca, 2014). Em uma entrevista recente de 2013, a artista, aos seus 73 anos, refletiu sobre como baseou toda sua prática artística, questionando a separação imposta ao artista de suas atividades diárias. Também relembrou que, ao ser mãe, “se tornou desinteressante” para o mundo da arte ao qual ela até então pertencia, tendo respondido furiosamente a essa situação assumindo sua posição de Artista de Manutenção: sua prática artística passou então a incorporar todo seu trabalho, inclusive o de cuidar de seus filhos, da sua casa, dentre outras rotinas cotidianas, todas necessárias para mantê-la artista-fazendo-arte⁴. Outra importante contribuição desta artista para o presente estudo se dá por ser ela, desde 1977, uma Artista-em-Residência no Departamento de Saneamento da Cidade de Nova York (*New York City Department of Sanitation*), trabalhando numa função não-assalariada, que exerce há 40 anos.⁵ Durante seu primeiro ano de pesquisa no departamento de saneamento, Ukeles se propôs a cumprimentar pessoalmente todos os 8.500 funcionários do estado, pessoas que ela documentou ao longo dos 11 meses até completar seu objetivo.

Nos anos de 1990, houve uma explosão das iniciativas de Residência, que não mais se restringiam ao contexto ocidental, mas se espalharam por todo o mundo. Com isso, a variedade de projetos e artistas também cresceu exponencialmente e uma nova pressão surgia nesse novo momento, impulsionando novas configurações para espaços de produção de conhecimento e de oferecimento de experiência em Artes. Os espaços de Residência passaram a ter o papel de conectar o mundo da produção local de arte com o mundo da arte global.

Considero importante distinguir aqui o movimento de globalização das Residências daquele ocorrido nos anos de 1960, que pode ser definido como de internacionalização dessas experiências. Conforme sugere Dicken (*apud* Ortiz, 1994 p. 15-16):

“Internacionalização se refere simplesmente ao aumento da extensão geográfica das atividades econômicas através das fronteiras nacionais; isso não é um fenômeno novo. A globalização da atividade econômica é qualitativamente diferente. Ela é uma forma mais avançada e complexa da internacionalização, implicando um certo grau de integração funcional entre as atividades econômicas dispersas”.

Ou seja, a partir dos anos de 1990, estamos diante de uma intensificação de toda a atividade econômica voltada para o trânsito internacional de pessoas, acompanhada da utilização das novas tecnologias de comunicação, permitindo o relacionamento à distância,

⁴ Miller, 2013.

⁵ Depoimento de Mierle Laderman Ukeles na rádio WNYC em Junho de 2013: <http://www.wnyc.org/story/303894-one-ny-artist-sanitation-department-artist-residence-mierle-laderman-ukeles/> Acesso Julho 2017.

sobretudo pela Internet, o que afetou diretamente a vida e as possibilidades abertas para o Artista em Residência em todo o mundo. Já na virada para os anos de 2000, os modelos de Residência se multiplicaram, quando se notou uma diversificação dos arranjos formais entre lugares e projetos de Residência Artística, surgindo propostas temporárias em trânsito, colaborativas e interdisciplinares. Um conjunto, portanto, que abrange a difusão do conceito econômico de flexibilização, em simultânea projeção com a diversidade das culturas e linguagens onde as Residências se dão.

No Brasil, a contribuição de Marcos de Moraes em sua tese de doutoramento (2009) é especialmente pertinente por apresentar o ponto de vista do coordenador das residências artísticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), uma das Residências mais consolidadas no mercado internacional em operação no Brasil. Moraes é um pesquisador que se debruça sobre sua própria iniciativa em criar uma Residência Artística, que resulta de sua experiência profissional na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, de onde se inspirou para levar adiante um trabalho institucional voltado para um espaço de formação, criação e difusão de arte em um dos bairros mais nobres no centro da cidade de São Paulo. A atuação da FAAP marca a inclusão das Residências Artísticas enquanto uma nova modalidade de Arte Contemporânea quando estabelece sua parceria com a celebrada Bienal de São Paulo, em 2006. Conforme comenta a curadora Lisette Lagnado, da XVII edição, intitulada “Como viver junto”.⁶

“O programa de residências artísticas trouxe outra expansão territorial. Na era da exposição global - e o modelo de bienal parece ser o mais apto para incorporar e levar a cabo esse tipo de exposição que inclui temas e artistas de todo o mundo - não se trata apenas de importar obras do estrangeiro, mas também de trazer artistas para que possam se familiarizar com o local onde a mostra é realizada e lhes oferecerem oportunidade de responder à especificidade do sítio” (Lagnado e Pedrosa 2006, p. 85).

Alguns anos antes, em 2003, duas pesquisadoras já haviam iniciado trocas neste sentido em São Paulo, estabelecendo convênios com organizações nacionais e internacionais para “sedimentar colaborações com os serviços culturais” de distintos países, em parcerias com o edifício Copan, Centro Universitário Maria Antonia - USP e Capacete Entretenimentos (Rio de Janeiro).⁷ Esta última organização citada é a primeira Residência Internacional proposta no Brasil, que iniciou suas atividades em 1998. Assim, importa destacar aqui a presença de um movimento de internacionalização pleno de atores, possibilidades e demandas, algo que

⁶ A reformulação trazida por Lisette Lagnado acompanha o movimento proposto por Claire Doherty ao considerar o complexo de relações entre o artista e o local. Ver DOHERTY, Claire (Org.) *Contemporary art: from studio to situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

⁷ <http://www.arquivoexo.org/> acesso em Jul. 2015.

retomarei com mais detalhes no segundo capítulo, ao aprofundar sobre estas atividades enquanto expressão de uma *diversidade econômica*.

Este primeiro capítulo se divide em dois momentos principais: inicialmente, dedica-se a descrever e analisar alguns trabalhos de referência sobre as experiências de Residências Artísticas enfocando as formas mais institucionais e *geridas-por-artistas*, onde a sua adesão ao circuito da arte internacional é negociada. Em um segundo momento, descreverei algumas formas alternativas, apresentando uma produção artística que venho desenvolvendo ao longo de minha própria vivência entre o Rio de Janeiro e Londres, buscando assim contextualizar as principais questões trazidas por esta pesquisa.

Com isso, o objetivo é tanto situar uma abordagem crítica e retrospectiva sobre a literatura produzida sobre as Residências Artísticas, quanto apresentar uma perspectiva engajada e reflexiva sobre os movimentos em curso na adaptação e multiplicação das oportunidades de projetos de Residências, comparando diferentes modelos e atores onde o deslocamento, o trabalho e a cultura desempenham papel central para a configuração do meu objeto de estudo.

1.1 Conflitos em Espaços de Residências Artísticas

“Desvencilhar-se das armadilhas da indústria cultural e do vicioso círculo de economização da cultura e culturalização da economia é, sem dúvida, um dos maiores desafios enfrentados pelos espaços autônomos, para que se mantenha não somente um caráter experimental e de resistência, mas também para que possam continuar sendo formadores e receptores das “transformações das linguagens”, no ritmo em que elas são reinventadas”.

Kamila Nunes (2013, p. 73)

Ao se decidir por organizar uma Residência Artística, um grupo gestor de artistas, responsável por um espaço coletivo de produção e exposição de seus trabalhos, muitas vezes se vê questionado sobre a origem dos recursos que lhes permitiriam a manutenção de seus projetos, ponderando sobre a viabilidade a longo prazo destes recursos, que poderiam igualmente comprometer a qualidade crítica e artística de suas propostas.

Se, de um lado, nosso esforço se soma a especificar o *“caráter crítico e experimental dos espaços autônomos”* (Nunes, 2013, p. 75), quero também lançar luz sobre arranjos organizacionais que se dão em âmbito global, fazendo do estudo detido e comparativo dos modelos de Residência uma oportunidade de descrição de relações estabelecidas entre pessoas, culturas e distintas construções do valor do trabalho no Brasil e na Inglaterra.

Voltando nossa atenção para os espaços geridos por artistas ou *artist-run-spaces*, que cada vez mais vêm incorporando as Residências como parte de sua estrutura organizacional e conceitual, interessa-nos refletir sobre os papéis de *artistas-gestores* que negociam nestes espaços grandes temas como prática social, mercado de arte, investimento público e trabalho.



Fig. 2 – “1m2” foi espaço de ateliê de Maíra das Neves alugado na Fábrica Bhering entre 2010-2013.
(Foto: Maíra das Neves)

Seguiremos considerando o modo de organização de duas fundações que promovem Residências Artísticas, destacando mais sua proximidade estrutural do que suas diferenças, questionando os arranjos organizacionais e as táticas que se dão em âmbito global e sugerindo que os modelos de Residência *impermanente* enfatizam relações que se dão entre pessoas e distintas construções do valor do trabalho. Ao sublinhar as qualidades da *transitoriedade* e de *impermanência*, que enfrentam uma mobilidade transcontinental de pessoas e materiais, nosso interesse se volta para a distribuição e a otimização das responsabilidades envolvidas nas atividades propostas por uma Residência Artística e sua relação com o fomento econômico a essas práticas.

Uma das respostas que encontramos para esse dilema reside justamente no caráter difuso da adesão aos projetos do espaço artístico e, mais especificamente, ao de uma Residência Artística, que ganha por vezes um alcance internacional. Ao se projetar no revólto mar das relações internacionais, que refletem divisões e organizações do trabalho além do controle individual dos artistas, os valores praticados nos espaços artísticos são flexibilizados, voltados para um pragmatismo que nem sempre acompanha o desejo de se apresentarem publicamente como espaços alternativos, mas que cedem a uma perspectiva de duração sob a

justificativa de manutenção de sua criação crítica a longo prazo. Conforme sugerem André Parente e Katia Maciel:

“Arte contemporânea é rede. Tanto no Brasil quanto fora dele, essa lógica altera a arte que conhecemos; ela nos distancia dessa arte conhecida não pela simples oposição ou contestação de princípios e sim pela profunda imersão em um mundo que insiste em se presentificar. O crítico de hoje é aquele que convive e intervém nesse infinito presente, tornando-o visível a nossas sensações. Esta instância vai assumir progressivamente todos os direitos de veiculação e institucionalização da arte.” (Parente e Maciel, 2001, p. 9).

O conflito constitutivo dos espaços geridos por artistas se dá então em um presente⁸ que negocia suas relações levando em conta aspectos macro e micro-políticos, uma vez que a entrada de recursos externos depende igualmente da existência de dinâmicas econômicas em rede, sustentadas por relações pessoais e afetivas (Rossiter, 2011, p. 332)⁹. Pressionados a negociarem infinitamente suas relações, com financiadores, artistas e público, que diferenças permanecem marcantes entre esses espaços e as Instituições de Arte, bem como das fundações já inseridas no mercado das artes?

1.1.1 Fundações de Artes Geridas para Artistas

“As Residências requerem abordagem diferenciada com o lugar onde estão estabelecidas, uma vez que a sua razão de ser é garantir aos artistas residentes, dentre outras coisas, paz e silêncio para o ato de criar”
Augusto Albuquerque (2014, p. 43)

Apresento aqui duas iniciativas institucionais de Residências Artísticas: a primeira situada em Londres e a segunda na ilha de Itaparica, na Bahia. Embora separadas por um oceano, meu intuito é avaliar como ambas podem refletir um modo próximo ou distante de funcionamento, considerando as condições objetivas de acesso e financiamento de seus projetos, bem como dos discursos oficiais de seus organizadores.

⁸ Inspira-me o comentário de Gilles Deleuze: “na bela fórmula de Santo Agostinho, há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo anterior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade desatualizada. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes” (Deleuze, 2007, p. 124).

⁹ “Collaborative practices within the creative industries and network cultures are now well established as the primary mode of production and communication. The business models which sustain the combination of service labour and innovation as they are located on the margins of industry are less well understood. Primarily comprising ‘informal economies’ (symbolic, voluntary, word-of-mouth) and sustained economically by various forms of financial support (parental, small government funds such as ‘citizen wage’ or grants, associations with universities) and wealth generation (e.g. ‘long tail’) there is great scope for further development and understanding of new business models.” (Rossiter, 2011, p. 332)

Na Inglaterra, podemos observar a *Delfina Foundation*¹⁰ como um notável exemplo de um programa de Residências Artísticas que opera há mais de quarenta anos em Londres, com o apoio da Sra. Delfina Entrecanales: “*criando espaço para quatrocentos artistas do Reino Unido e do mundo e outros visionários para compartilharem suas ideias e práticas em prestigiosos espaços no centro de Londres*”. Sua Fundação tem como missão:

Facilitar a mobilidade dos profissionais da cultura a desenvolverem sua prática através de um maior acesso à aprendizagem, recursos e redes.

Incentivar a compreensão mútua através da prática artística e do intercâmbio.

Fortalecer a colaboração internacional por parcerias com organizações, coletivos e redes.

Promover a cultura visual contemporânea, particularmente de práticas e profissionais sub-representados, e contribuir para o discurso crítico internacional através de nossos programas.¹¹

A Fundação Delfina surgiu em 1988, movendo-se para dois outros endereços, acompanhando o re-planejamento urbano no extremo leste da cidade de Londres. Em seu mais recente destino, funciona em um luxuoso complexo residencial dividido entre duas casas Eduardianas no centro de Londres, tornadas uma só propriedade em um dos bairros mais nobres da capital, vizinho do palácio de Buckingham, onde se pode andar para todos os principais focos turísticos da cidade. Descrita como sendo uma “casa”, a Residência é composta de espaços apresentados como intercambiáveis, onde tanto a cozinha quanto o espaço de galeria são disponibilizados como espaços de “ateliê”, podendo receber e acomodar até oito artistas por temporada.



Fig. 3 - Detalhe de interior da Fundação Delfina em Londres, 2014. (Foto: Julien Lanoo)

¹⁰ <http://delfinafoundation.com/about/founder-and-trustees/> Acesso Ago. 2017.

¹¹ op. cit.

Resguardada sua peculiaridade, o espaço representa mais uma opção de acesso ao centro de uma desejada metrópole europeia, onde se pode conviver com as mais diversas culturas e dispor dos recursos especializados para produção artística. Seu espaço de exposição mede 153 metros quadrados e é dedicado aos eventos públicos, como as exposições e palestras. A biblioteca e sala de estudos são abertas aos residentes e ao público em geral mediante agendamento prévio. Embora limitados, seus equipamentos podem ser conseguidos visando atender à demanda das mais diferentes práticas artísticas, já que a cidade de Londres possibilita contratar muitos recursos de oficina, seja para fotógrafos ou escultores, como “*darkrooms*” e “fornos”.

Saltemos ao Brasil, onde as condições sociais, econômicas e naturais são distintas das observáveis na Inglaterra, mas onde as residências possuem uma missão e discurso bastante próximos ao modelo inglês.

O nascimento do Instituto Sacatar, por sua vez, deu-se com o aporte financeiro da Fundação Sacatar, norte-americana, que desde seu início mantém um programa de Residências Artísticas concebido pelo arquiteto Taylor Van Horne. A escolha do local partiu do próprio arquiteto, maravilhado com a ilha de Itaparica, quando ele participou de um intercâmbio estudantil nos anos de 1960. A Residência localizada em um pólo turístico de renome internacional, na Bahia, já recebeu mais de 200 artistas, em sua maior parte estrangeiros, o que reflete não apenas o resultado final da seleção de projetos, mas o processo mesmo de inscritos: entre 2001 e 2012, a quantidade de brasileiros interessados em realizar uma residência artística no Sacatar nunca ultrapassou o limite de 10% dos candidatos, que oscilaram entre 75 e 804, por ano, ao longo de uma década.¹²

Disposta em uma área de 9 mil metros quadrados, a residência vem se concentrando em “planejar e construir novos ateliês” (Albuquerque 2014, p. 57), mantendo como principal missão “*oferecer um lugar onde artistas possam morar, criar e dedicar-se à sua produção artística*” (op. cit., p. 45). A duração prevista por temporada de Residência é de oito semanas, incluindo de 5 a 8 pessoas. O foco em institucionalizar um programa de Residências se beneficiou, conforme argumenta Albuquerque, na presença de Residências “*efêmeras, no sentido da convivência coletiva e criativa em torno de uma proposição artística que já acontecia há mais tempo na Bahia e em boa parte do território nacional*” (op. cit.) e seu caráter inovador se dava em criar um “*programa multidisciplinar permanente de residência artística*” (op. cit.).

¹² Para um quadro geral do número de candidaturas à Residência Artística do Instituto Sacatar, ver Albuquerque, 2014, p. 48.



Fig. 4 - Vista dos estabelecimento Sacatar em Itaparica, Bahia. (Foto: Instituto Sacatar)

É interessante observar como a construção da narrativa da Residência do Sacatar, multidisciplinar e internacional, assume como experiência de trânsito internacional a ida mesma para o território baiano. Diz Albuquerque: *“você não precisa, necessariamente, viajar para o exterior para ter uma experiência internacional. E digo até mais, nem todo deslocamento para o exterior implica uma experiência cultural tão plural quanto as que o programa de residência do Sacatar pode proporcionar”* (op. cit. p. 50), concluindo que *“os artistas brasileiros (baianos até) (...) têm a chance de conhecer técnicas, culturas e pontos de vista tão diversos que conferem à experiência uma intensidade, nem sempre alcançada, mesmo nos deslocamentos para o exterior”* (op. cit. 53).

Porém, quem define melhor o que seja uma *intensidade* em uma Residência Artística: os gestores destas fundações ou os artistas em residência?

1.1.2 Residências Artísticas em Espaços Geridos por Artistas

Em 2008, quatro amigos começaram a dividir um sobrado no centro Rio de Janeiro, que reformaram para transformá-lo em um espaço de produção e exposição de Arte Visuais. Além de desenvolver suas práticas artísticas, o grupo realizou mais de 10 exposições independentes, eventos abertos para o público com mostras coletivas e individuais, incluindo os integrantes do ateliê e dezenas de artistas do Brasil e do exterior, convocados por chamadas públicas e propostas curatoriais. Com a expansão do ateliê, em 2011, tornou-se viável para mais artistas se associarem ao espaço, com interesse não só em produzir seus trabalhos pessoais, mas visando proporcionar ações que favorecessem a manutenção e o fluxo de produções no espaço.

O primeiro projeto de Residência Artística organizado pelo grupo ocorreu em 2012, e foi elaborado junto à pesquisa e demanda de uma das artistas associadas, abrindo a possibilidade para cinco novos pesquisadores-visitantes usufruírem temporariamente do ateliê, resultando em uma exposição na recém-inaugurada galeria do espaço. Esse intercâmbio apontou para uma nova configuração de uso compartilhado e suscitou um potencial de envolvimento internacional singular entre seu público e apoiadores.

Em abril de 2013, foi lançada uma chamada pública convidando artistas, curadores e críticos de arte a submeterem propostas de projetos para serem produzidos em uma Residência de um mês no ateliê, contando com apoio logístico, acompanhamento de profissionais do campo da Arte e disponibilizando o espaço de exposição para uma apresentação pública do resultado final do programa. O projeto foi desenhado para cumprir o objetivo de ampliar a visibilidade da produção realizada, incorporando artistas visitantes e inserindo-os no circuito de Arte do Rio de Janeiro. Esta produção obteve resultados significativos tanto para o espaço quanto para os profissionais colaboradores, assim como para os artistas em Residência, tendo sido proporcionada com o aporte financeiro trazido pelos próprios artistas selecionados.

O desafio aqui posto visa considerar que algumas condições globais¹³ favorecem o trânsito desses artistas, enaltecendo algumas circunstâncias locais que ganharam forma a partir dos riscos que os mesmos assumiram no desenvolvimento das distintas etapas de seus trabalhos: seja como parte de sua formação, atuação artística ou pelo contato e convívio com

¹³ “There is little doubt that connecting to global circuits has brought with it a significant level of development... (and) economic dynamism. But the question of inequality has not been engaged.” Sassen, 2005, p. 11.

outros profissionais das artes. Porém, que relações emergiram, afinal, entre artistas/gestores e artistas/residentes quando tiveram de negociar, em um contexto tanto local quanto global, uma divisão do trabalho internacional? Como essas relações de produção artística podem se aproximar de um modelo de empreendedorismo criativo – ao qual essas produções pretendem muitas vezes se constituir como alternativa -, mas que por fim passam a ter de operar com categorias contraditórias ao seu intuito original, enfatizando tanto o indivíduo quanto a propriedade?

Buscando ressaltar as especificidades surgidas do encontro entre o artista que se interessa por residir temporariamente em outro contexto cultural e os meios que lhe são ofertados para viabilizar seu trabalho, avançaremos em nossa reflexão propondo o contraste entre o uso da noção de *hospitalidade* quando assume sua vertente individualizante, em oposição ao seu caráter territorializado. Com isso, a expectativa é tentar contribuir para uma estrutura conceitual que seja capaz de entender e descrever projetos de residência geridos por artistas voltados para artistas.

Assim sugere Márcia Ferran:

“Desde a Grécia, o ir-e-vir entre várias urbes se tornou objeto de regulamentação específica dos Estados, mas em vez de focar o lado político-institucional queremos aqui chamar a atenção para o lado ético-individual da hospitalidade, passando por alguns de seus elementos desafiantes, tais como cidadania e migrações na cidade contemporânea, sob o impacto de fenômenos incrementados desde as três últimas décadas do século XX. Cremos ser urgente ressaltá-la enquanto atributo de pessoas, em vez de atributo de espaços, acreditando que é nessa esfera, tão relegada, que se dá a compreensão da micropolítica, em que hoje repousam as verdadeiras dinâmicas antropológicas da diversidade cultural enquanto potência, processo instituinte!” (Ferran, 2008, p. 58)

Entendo que o desafio apresentado por Ferran esteja em pensar a respeito da mobilidade em um contexto de pós-colonização, onde a condição global é reavaliada diante de uma longa história interrompida pela Guerra Fria. Como registra Homi Bhabha, este foi um momento de bifurcação, onde os países passaram a ser considerados em desenvolvimento, livres para escolherem entre dois regimes político-econômicos.¹⁴ Assim, seria possível pensar em dinâmicas micropolíticas, “atributo de pessoas” descolados de relações de poder que acompanham a divisão internacional do trabalho que se manifesta na organização dos espaços de arte?

Faz-se necessário reafirmar aqui, então, a existência de uma pressão transnacional impulsionando as Residências Artísticas para comporem as chamadas “cidades criativas”, que

¹⁴ Homi Bhabha em entrevista com Luis Pérez-Oramas, um dos quatro curadores da Trigesima Bienal de São Paulo “A Iminência das Poéticas”, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/ym2dPYqIvmA> acesso em: Ago 2017.

se associam a um circuito internacional de arte contemporânea, cujo exemplo maior são as Feiras de Arte¹⁵.

Uma outra abordagem sobre a noção de hospitalidade, por sua vez, acentua o lado do crescimento das cidades, que difere da abordagem singularizada de Ferran, apontando que a especulação sobre o território impõe relações entre pessoas mais do que lhes abre possibilidades individualizadas de exercerem sua liberdade sobre o espaço (Molotch 1976). Neste sentido, poderia o trabalho artístico contribuir para que os interesses de mercado fossem forçados a lidar com políticas locais, ao invés de serem coniventes com a submissão das populações locais aos desejos do mercado?

A experiência que venho relatando, de uma gestão de Residência Artística internacional no Rio de Janeiro, não poderia prescindir de considerar o contexto de visibilidade e transformação do território da capital brasileira em uma cidade Olímpica, marcada por vários projetos de remodelação urbana e paisagística que resultaram em processos de gentrificação e remoção de populações de seus lugares de moradia e convívio social. Conforme veremos em detalhe quando trabalharmos a avaliação desses residentes sobre os benefícios e desafios enfrentados em suas respectivas estadas, a noção de hospitalidade que aqui mobilizamos tem por objetivo conjugar tanto os fatores coletivos que levaram os artistas-gestores a criar as residências quanto as opiniões expressas pelos visitantes ao longo de um mês de trabalho. Se os primeiros viram na oferta de uma Residência uma oportunidade com amplas consequências (de retorno financeiro para o espaço, ampliação da rede de arte da cidade, aprofundamento da interlocução com profissionais do campo), para os residentes estrangeiros, impôs-se uma negociação das expectativas e limitações (privacidade, orçamento, convívio com outros artistas, barreira linguística) nem todas contornáveis mediante o desejo ou disponibilidade individualizada de cada ator envolvido no processo das Residências. Porém, seria a propriedade ou a ênfase no indivíduo o que enfraqueceria o estímulo às trocas e relações mais humanas de convívio voltado para produção de arte?

ACME é uma organização “*formada por artista para artistas*”, conforme consta em sua missão institucional. Vem fornecendo acomodação e espaços de ateliê para artistas em Londres desde 1972, e sua trajetória apresenta como legado o envolvimento de mais de sete

¹⁵ “Sediada no Rio de Janeiro, a BEX é uma produtora cultural especializada em artes visuais. Seu principal projeto é a feira ArtRio, que acontece desde 2011, no Píer Mauá, reunindo as principais galerias do Brasil e do mundo. Tem como principais objetivos fomentar a produção, divulgação e distribuição da arte brasileira no país e no exterior.” <http://www.artrio.art.br/pt-br> Acesso Ago. 2017.

mil artistas ao longo deste tempo. Mais recentemente, a ACME tem promovido um programa de Residências Artísticas e prêmios, sendo que oitenta por cento de sua atuação é viabilizada sobre um portfólio de uma propriedade que gerencia, onde fornece alojamento para artistas atuantes mediante pagamento de aluguéis, que garantem o financiamento da iniciativa a longo prazo: “ACME trabalha para apoiar a preservação, o profissionalismo e aumentar a oferta de estúdios de artistas acessíveis em demais lugares”.¹⁶



Fig. 5 – Prédio *Fire Station* da organização ACME em Londres, 2012. (Foto: Alice Evans)

Tendo iniciado sua trajetória com duas lojas abandonadas no leste de Londres, hoje a ACME se tornou o maior provedor de ateliês para artistas na Inglaterra. Os artistas são alocados em espaços que se adequam às necessidades de cada um, e dependem exclusivamente das vagas que vão surgindo a partir de uma lista de espera. O custo dos espaços é calculado por um valor médio por metro quadrado. Por um espaço de 20m², paga-se mais ou menos £279 libras esterlinas (aprox. R\$1.200) incluindo taxas de negócios, serviços e seguro. Para o ano de 2017, é esperado que 66 artistas participarão dos programas de Residências e premiações do ACME. Entre os objetivos institucionais da ACME estão:

¹⁶ <http://www.acme.org.uk/> Acesso Ago. 2017.

Cultura Visual

Acreditamos na importância da cultura visual para a sociedade, na liberdade de expressão e na independência dos artistas.

Integridade

Somos independentes. Promovemos a igualdade de acesso em todos os aspectos do nosso trabalho. Nós tratamos todos os artistas igualmente. Nós nos esforçamos para alcançar os mais altos padrões de profissionalismo e valor em nossas operações.

Auto-suficiência

Planejamos nossos projetos e recursos para sermos eficientes, seguros e sustentáveis. Nós minimizamos nossos riscos financeiros para maximizar os benefícios que podemos oferecer aos artistas. Promovemos a inovação em tudo o que fazemos.

Generosidade

Fomos fundados por artistas para artistas. Não temos fins lucrativos. Nós dedicamos todos os nossos recursos para apoiar os artistas para que obtenham sucesso. Nós escutamos artistas e somos flexíveis para atendê-los.

ACME é uma fundação com um portfólio de 15 propriedades em Londres, onde administra espaços de ateliê que são ocupados temporariamente por artistas-inquilinos. Sua equipe é formada em sua maior parte por artistas que são preferidos a outros profissionais para ocuparem posições de trabalho na organização, de modo que possam apoiar financeiramente suas práticas artísticas. A carga horária geralmente desempenhada pelos trabalhadores é de meio expediente por semana, somando-se 2 ou 3 dias por semana.

Viabilizada por um conjunto de propriedades imobiliárias, a proposta de ACME permite justamente a flexibilização de um regime de trabalho onde os beneficiados são tanto indivíduos trabalhadores artistas, com ênfase aos produtores locais, quanto a produção artística, pois permite um planejamento a longo prazo de moradia e trabalho. Com isso, a adesão à organização se torna atrativa, e mobiliza uma gama variada de projetos que resulta em uma qualidade de produção que retorna à organização, legitimando suas relações profissionais no campo da Arte e habilitando ACME a conseguir financiamentos tanto públicos quanto privados. Mais uma vez, é na relação e não nos conceitos que mora nossa reflexão.

1.2 As Residências Artísticas como Deslocamentos e Territorialidades

*“Seu interesse indireto é talvez a existência da ideologia do crescimento, ao invés do crescimento em si mesmo”¹⁷.
Harvey Molotch (1976, p. 317)*

Em termos gerais, as Residências Artísticas incorporam um importante elemento para o artista: o de deslocamento. De um lado, a viagem proporciona um outro lugar de vivência; de outro, o interrompimento temporário de qualquer atividade secundária (muitas vezes não artística) possibilita o próprio investimento na atividade artística. Porém, o que é ofertado dentro de uma Residência Artística é o que difere esse espaço de qualquer outro. Como apontado por Isabel Stierli, coordenadora de Residências Artísticas da *Pro Helvetia* na Suíça:

“A residência deve ser um tipo de espaço livre, onde os artistas podem se inspirar, desenvolver ideias novas, experimentar e ser aliviado das preocupações diárias”. Aos artistas são fornecidos treinamento e contato com especialistas dentro do seu campo, que não só proporcionam uma formação técnica, mas também podem oferecer-lhes oportunidades de networking vitais”. “A validação do nosso trabalho, muitas vezes não vem imediatamente após o programa de residência”, continua Stierli, “um trabalho pode ser desenvolvido anos mais tarde e novas redes são estabelecidas o que pode levar a colaborações futuras”.

Ao pensar sobre a mobilidade neste contexto, não são apenas as estimativas de crescimento econômico as que afetam nossas desterritorializações e reterritorializações, sejam estas partidas ou pousos. Hoje, em muitos países, está em curso a fiscalização da crescente emissão de carbono gerado pelas atividades de empresas, conhecido como *carbon-footprint*.¹⁸ A pegada do carbono é uma unidade de medida que orienta as políticas voltadas para a sustentabilidade do planeta. Assumidas internacionalmente como parâmetro para avaliar o aumento ou a redução do impacto ambiental da produção de bens de consumo, as pegadas de carbono representam distintos estilos de vida, onde o ar-condicionado e também o aquecimento são medidos em conjunto com as altas emissões dos carros, e mais especialmente dos aviões. Nos países industrializados, as altas taxas de emissão de carbono significam altas taxas a serem pagas, mecanismo que desprivilegia as nações mais pobres, para onde migram as atividade de alto impacto, ao mesmo tempo em que denuncia o caráter exploratório e irresponsável de grandes empresas transnacionais. Diante deste quadro, que papel se pode esperar para o governo de um território continental que aponta para o incremento de fluxos nacionais e internacionais de pessoas entre Residências Artísticas?

¹⁷ “Their indirect interest is perhaps in the existence of the growth ideology rather than the growth itself”.

¹⁸ Em linhas gerais, estima-se que o impacto do uso moderado de um carro durante um ano é equivalente a uma única viagem de avião. Para calcular sua média de emissão de carbono há algumas iniciativas disponíveis através de *carbon footprint calculators*. Na Europa, existe uma tendência crescente de pessoas que conscientemente evitam contribuir para o aumento exponencial das emissões de carbono na atmosfera, negando-se simplesmente à viagem de avião, por exemplo.

Assim comentam Hess e Ostrom:

“Dada a abertura de grandes mercados de matérias-primas de todos os tipos, muitos recursos naturais, bem como os feitos pelo homem estão sob pressão. O controle local das florestas em todo o mundo é cada vez mais posto em evidência por interesses estatais e privados, resultando em taxas alarmantes de desmatamento. As queimadas resultantes não estão apenas reduzindo rapidamente as florestas primárias, mas também estão contribuindo para a degradação da atmosfera global” (Hess e Ostrom, 2003, p. 112).¹⁹

Em sua forma contemporânea, as Residências Artísticas assumem como desafio comum o questionamento sobre o lugar do trabalho e da vida. Consideremos as condições contraditórias de acesso à moradia, uma vez que nos deparamos com espaços de luxuosas e exclusivas estadas, até os mais simples arranjos de recepção, ofertados em um mundo onde as opções habitacionais se tornam a cada dia mais caras. É o caso do movimento de “*Tiny Houses*” nos EUA: uma alternativa de moradia para pessoas, muitas vezes os mais jovens, que não querem se endividar ou pagar aluguel e têm preocupações com o meio ambiente e o desperdício.²⁰ De outro lado, há aqueles que se empenharam no endividamento ou aproveitam suas heranças e podem alugar seus apartamentos, casas ou barracas por preços sem concorrência local, aliando-se a empresas globais da *Silicon Valley* ou a *Airbnb*.²¹



Fig. 6 - Air BnB celebrando sua regularização de operações em Londres, 2015. (Foto: AirBnB)

¹⁹ “Given the opening of vast markets for commodities of all kinds, many natural as well as human-made resources are under pressure. The world’s fisheries, for instance, are fighting depletion because of the capture capabilities of larger trawlers, wider and finer nets, and larger fleets. Local control of forests throughout the world is being increasingly encroached upon by state and private interests, resulting in alarming rates of deforestation. Resultant forest burning is not only rapidly reducing primary growth forests but is also contributing to the degradation of the global atmosphere as well” (Hess e Ostrom, 2003, p. 112).

²⁰ <https://vimeo.com/95698105> Living Small: Tiny House Documentary.

²¹ <https://prohelvetia.ch/en/In>: “The fine Live between artist residency and airbnb”.

Ao me empenhar em uma análise econômica sobre este setor das Residências Artísticas, emerge não apenas uma especificidade de cada território, de cada projeto, visando facilitar idas e vindas, oferta e consumo de Residências Artísticas, porém, mais sutilmente, intento tornar explícitos florescimentos e podas que permitem um movimento de adesão, ou esvaziamento desses projetos, criticando e redefinindo a noção mesma de sustentabilidade tanto por parte de instituições quanto de artistas. Entretanto, um contexto global comum envolve a especulação imobiliária nos grandes centros, marcada por um re-planejamento urbanístico que acompanha violentos rearranjos, uma circulação intensificada de mão de obra entre países, o aquecimento global, as ferramentas de comunicação, a gentrificação, etc.

Ao investigar o cenário de habitação na Inglaterra, em especial a cidade de Londres, instiga-me o atual investimento em peso no setor privado de aluguéis.²² Enquanto departamentos de *marketing* da indústria de construção apresentam análises para investidores financeiros ressaltando uma nova geração que cada vez menos pratica a compra da casa própria, afirmam, conseqüentemente, que as taxas de aluguel devem crescer em 25% no próximos 5 anos, ultrapassando o valor do setor das casas.²³ Pergunto, então, a quem este quadro favorece?



Fig. 7 - Exemplo de um modelo de *Tiny House*. 2014. (Foto: Tiny House for US)

²² Private Rental Sector- <https://www.ft.com/content/572f5332-3879-11e6-a780-b48ed7b6126f>

²³ <http://www.selectproperty.com/2016/01/3-reasons-why-prs-is-the-uks-fastest-growing-property-sector/>

1.3 Densidades de Movimentos

“A cultura como paisagem não-natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos).”
Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum (2001, p. 346)

Com o intuito de valorizar o pensamento epistemológico trabalhado por Donna Haraway em “Conhecimento Situado”, assumo como desafio a descrição de minha produção artística que venho desenvolvendo no Rio de Janeiro, destacando a colaboração com artistas, pesquisadores da ciência da computação, cientistas climáticos, botânicos, educadores, grupos escolares e públicos. Gostaria de definir esta prática artística como *research-based* – baseada em pesquisa. Inspira-me a antropóloga feminista:

“Estou argumentando por políticas e epistemologias localizadas, posicionadas e situadas, onde a parcialidade e não a universalidade é a condição para ser ouvido por se propor a fazer conhecimento racional. Estas são expressões das vidas das pessoas. Estou argumentando por uma perspectiva do corpo, sempre complexa, contraditória, estruturando, e [de] corpo estruturado, *versus* a visão de cima, de lugar nenhum, da simplicidade” (Haraway, 1988, p. 589).²⁴

Haraway sugere que operemos o conhecimento desde uma sensibilidade capaz de perceber a multiplicidade de vozes que se materializam a partir de experiências vividas.

Quero pensar sobre viagens, quando nos damos conta do que podemos realizar onde já estamos, valorizando o que conhecemos, pensamos e sentimos. Interessa-me investigar as dificuldades fatigadas pela rotina, mas que se mostram igualmente fortalecidas e surpreendidas pelo acaso. No presente estudo, quero problematizar a passagem por uma Residência Artística a partir da reflexão sobre o que se concebe como limites e possibilidades de um trabalho artístico.

1.3.1 *Lightbridge*

Quarenta anos depois de Hélio Oiticica cruzar o oceano Atlântico num cargueiro Italiano rumo a Londres - onde estava prevista sua primeira exposição individual na Inglaterra -, uma outra cruzada se deu sobre o mar entre dois pontos. Esta jornada teve início na viagem pela estrada da A3 do sudoeste de Londres para o litoral sul da Inglaterra. Um navegador de

²⁴ “I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people’s lives. I am arguing for the view from a body, always complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity” (Haraway, 1988, p. 589).

satélite nos guiou no percurso traçado, em direção à pequena cidade de Selsey, em um passeio que levaria pouco mais de duas horas. Rota que um amigo e cientista (geoespacial) me ajudou a calcular. Eu já lhe havia descrito meu desejo de desenhar uma linha entre a casa de minha mãe em Londres e o Rio de Janeiro, e considerando a curvatura da Terra, perguntei-lhe como poderíamos chegar a dois pontos ou posições geográficas que aproximadamente criariam uma ponte virtual entre a Inglaterra e o Brasil. Decidindo as localidades do acontecimento, contei para minha mãe o que pretendia fazer naquela semana, ao que respondeu com exclamação, que iria me acompanhar, e que não havia ninguém mais qualificada para estar comigo na ocasião.

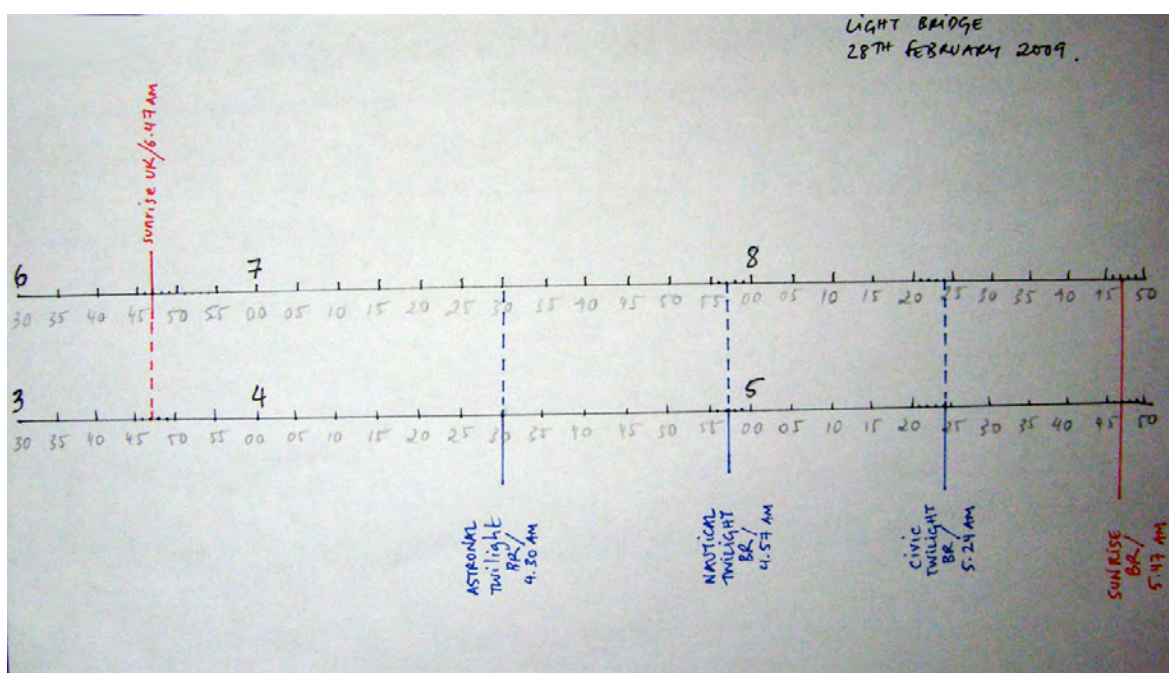


Fig. 8 – Roteiro da linha do tempo e os estágios do nascer do sol. (Lápis e Canetas sobre papel, Silvia Leal)

Marcamos a data do acontecimento para um sábado, dia 28 de fevereiro de 2009. Junto a um colaborador²⁵ no Rio de Janeiro, tomaríamos nossas posições para apontar nossas câmeras para o horizonte, uma voltada para a outra, e filmaríamos o nascer do sol. Chegamos em Selsey no dia anterior à filmagem. Ao encontrar o *bed and breakfast* que nos hospedaria por aquela noite, correremos para a praia querendo testar o equipamento de áudio e fotografia antes daquele sol de inverno se pôr. Ao me deparar finalmente com o horizonte, e aquele ponto imaginário do outro lado do oceano, ocorreu-me o quão forte era a presença de minha

²⁵ Colaborei com artista Ivan Henriques entre 2008 e 2010. Elaboramos os projetos GEMA e EME como plataformas de pesquisa, interessados nas possibilidades da interdisciplinariedade nas Artes Visuais. Buscávamos ocupar espaços públicos através de intervenções e estimular encontros, promovendo tecnologias livres para potencializar o conhecimento coletivo sobre o Rio de Janeiro, seus territórios urbanos e o bioma da Mata-Atlântica.

mãe. Apesar de meu olhar se direcionar para o mar, minha atenção se voltava àquela pessoa querida ao meu lado, para a imensidão de uma linda e temporária ponte que era aquela mulher do Brasil.

Um dos elementos mais instigantes desta experiência teve como resultado plástico uma montagem audiovisual²⁶ do nascer do sol daquele dia em ambos os continentes. Algo como a concretização do sentido de confiança que fora construído para que este trabalho pudesse ser realizado. Longe de uma ficção, era necessário confiar um no outro para que a “ponte virtual” fosse alcançada a 9.289 quilômetros de distância: um encontro se materializava por um gesto, uma intenção. Fizemos reuniões por Skype para acordarmos as coordenadas, o lugar, o dia, a hora. Até desenhei uma linha do tempo que determinava pelos horários da época do ano, a que horas e minutos se dariam os diferentes estágios do crepúsculo. Houve três momentos significantes do crepúsculo: astronômico, náutico e civil. Essas etapas também podiam ser distinguidas por tato e sons, tons e cheiros que vivem o nascer do sol, e notei naquele dia que a sinfonia de sentidos ativados exatamente no minuto do crepúsculo náutico. Atentos estavam também os passarinhos!

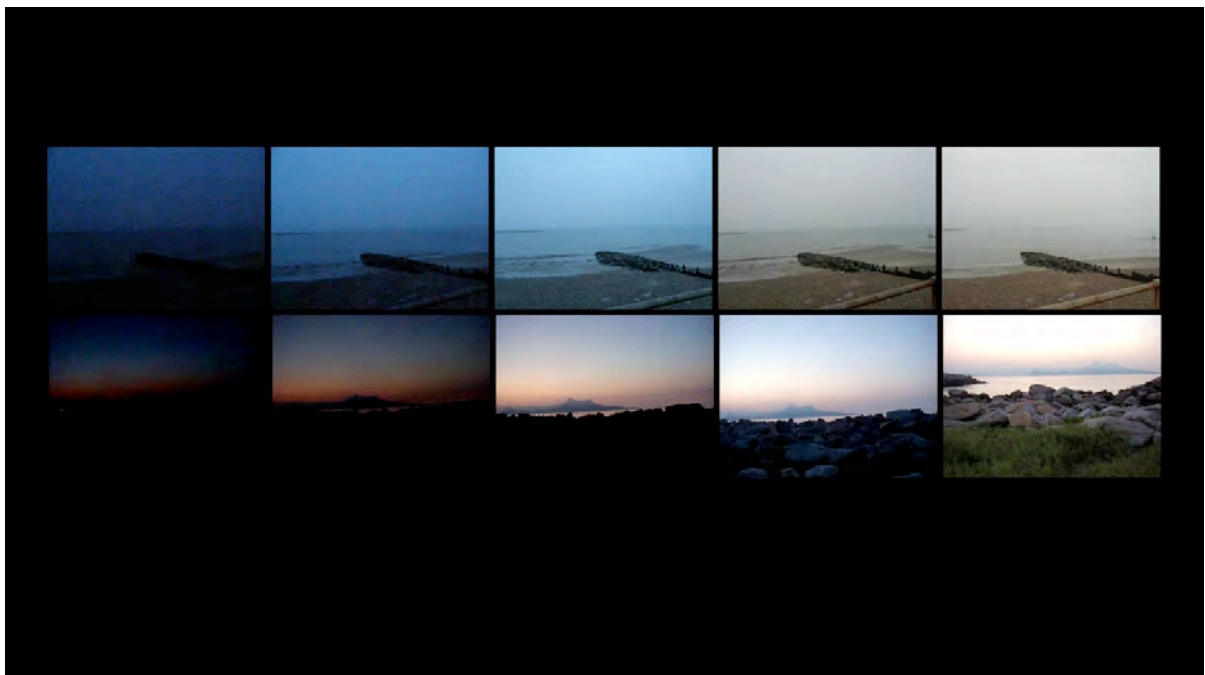


Fig. 9 – *Still* da montagem ‘Lightbridge’ entre Selsey e Rio de Janeiro. (Filme digital, 5’ minutos, 2009)

²⁶ Junto a Bernardo Brick em Londres, as sequências dos filmes foram editadas numa montagem de enquadramentos do nascer do sol desde o crepúsculo até o sol se concretizar acima da linha do horizonte, primeiro em Selsey e consecutivamente no Rio de Janeiro.

1.3.2 Revezamento

Revezamento é um trabalho em equipe, que se dá por uma ação coletiva, onde o esforço de uma pessoa é somado ao de uma segunda e assim se segue, criando-se uma corrente de cooperação.

Em setembro de 2009, quando cheguei ao Rio de Janeiro para embarcar no Estúdio Móvel Experimental, fazia parte de uma equipe que concebeu o projeto e que havia sido contemplado pelo edital de Artes Visuais da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Na condição de artista em Residência, trazia comigo uma questão sobre a experiência histórica e geográfica da região que pesquisávamos. A dimensão histórica da Baía de Guanabara me instigava: como havia acontecido o gradual, constante e visível desmatamento de todo um litoral leste do continente do Brasil? Eu partiria de uma investigação enfocando a potência de uma micro-análise.



Fig. 10 – Estúdio Móvel Experimental, Magé, Rio de Janeiro. (Foto: Silvia Leal)

Um amigo pescador e fotógrafo, conhecedor da baía que fazia parte do seu cotidiano, contou-me que conhecia lendas sobre os portos que existiam na região e eram interligados à Estrada Real. Tendo à minha disposição uma Kombi para chegar onde eu precisava, decidi iniciar minha pesquisa pela icônica cidade de Paraty, bastante conhecida justamente por dar início à estrada de pedras, que os Portugueses projetaram até as minas de ouro, construída

pelas mãos de escravos. Por esta rota passou todo o tesouro que abasteceu os reinos do velho mundo. Eu estava em busca de pistas visíveis, interessada principalmente nos encontros com pessoas que poderiam compartilhar seus conhecimentos sobre esta história, ressaltando também as atividades daqueles que narrariam suas próprias relações com cada lugar. Vislumbrada pela possibilidade física de experienciar um estudo sobre uma época, refletia sobre vestígios que se encaixavam num tecer narrativo espontâneo, apontando para a descoberta de diferentes versões sobre a história do Brasil.

Debruçada sobre um mapa do estado do Rio, tracei uma rota para Paraty, por onde começaria o trabalho. Seguindo a BR-101 sul, a investigação teve início no Instituto Estadual de Florestas, localizado no centro da cidade de Paraty. Chegamos ali por indicação do centro de visitantes da cidade: era só atravessar a praça, e por uma porta entramos num escritório característico de um estabelecimento público de uma cidade pequena. Fomos cumprimentados por um simpático homem, identificado como biólogo, que por sua vez me levou a conversar com o Sr. B. Aguardamos Sr. B retornar do seu almoço, e senti uma alegria ao me deparar com a oportunidade de conhecer um dos três funcionários do Instituto responsáveis pela proteção da reserva ecológica da Juatinga. Efetivamente, essas pessoas tentavam manter o monitoramento de uma gigantesca área de reserva de densa Mata Atlântica, que cobre nada menos que nove mil hectares, margeando toda a península de Paraty. Logo me apresentei como artista e pesquisadora, junto à Kombi adesivada com a logotipo do projeto e do estado do Rio de Janeiro. Sr. B nos convidou para conversar enquanto nos dirigíamos para a entrada do caminho novo da Estrada Real. No percurso, falou-nos sobre o que conhecia desta história, confirmando que haviam muitos piratas na costa entre Rio e Paraty, que se utilizavam de outras rotas para as minas direto da Baía de Guanabara, as quais poderiam ser encontradas na altura do município de Duque de Caxias. Perguntei ao Sr. B. se ele gostaria de acionar uma chama marítima para marcar nosso encontro. No dia 16 de setembro de 2009, Sr. B. inundou a entrada da Estrada Real de Paraty com uma chama vermelha que pude registrar por 60 segundos: ali se iniciava o gesto de um revezamento, onde um senhor segurou um bastão para passar para uma desconhecida pessoa seguinte, num indeterminado ponto, querendo continuar uma cooperação. Simbolicamente, trabalhava a noção da coletividade e em como podemos alcançar grandes distâncias juntos, conectando pessoas, vidas e trabalhos.



Fig. 11 – Sr. B. na entrada da Estrada Real, Paraty, Rio de Janeiro. (Foto: Silvia Leal)

No segundo dia de Residência, chegamos ao centro de Duque de Caxias, à praça Roberto Silveira onde havia um grupo de pessoas que me chamava a atenção. Me aproximei delas para pedir informações sobre a região²⁷ e tive a oportunidade de entrevistá-las. Atravessamos uma rua principal para chegar à Prefeitura Municipal de Duque de Caxias onde havíamos tido contato com a Secretaria de Cultura e Patrimônio. Duas professoras do departamento de projetos de cultura nos atenderam com interesse. Ao perguntar sobre as antigas rotas de ouro, informaram-nos que no Instituto São Bento deveriam estar guardados documentos de arquivo para consulta. Tomaria um pouco mais de meia hora para chegarmos lá de automóvel. Quando encontramos o local, buscamos alguém para nos atender. Uma professora do Instituto Profissional São Bento fez questão de nos acompanhar pelo terreno, parecendo surpresa, mas satisfeita e disposta a nos mostrar o espaço, pois, afinal, não havíamos agendado nenhuma visita. Ela nos disse que ainda era possível acessar o rio Pilar, onde um dos portos fora ativo entre o século XVII e XVIII, e em direção à Magé encontramos ruínas do antigo Porto da Estrela, que possuía o mesmo nome do município antes de ser renomeado para homenagear Duque de Caxias, nascido no município de Porto da Estrela. Despedimo-nos e seguimos para a Igreja Nsa. Sra. do Pilar: na margem do rio, existiu o porto do Pilar do Iguassú²⁸.

²⁷ Estavam aguardando o início de uma reunião na prefeitura líderes da Associação de Moradores de Duque de Caxias, do Comitê de Saneamento da Baixada Fluminense e do Conselho Nacional de Educação e Meio Ambiente. Falaram da grave situação em que se encontrava o lixão do Gramacho, prestes a romper e a derramar seus resíduos tóxicos sobre a Baía.

²⁸ http://livrozilla.com/doc/1542464/07_revista_pilares_da_historia---biblioteca-virtual-de-meio Acesso 24 Jul. 2016.

Encontramos uma igreja em restauração com um *banner* anunciando que havia ali um prédio tombado em 1938 pertencente ao patrimônio histórico e artístico nacional. Logo avistamos um homem com seus trinta anos de idade, talvez menos. Enquanto estacionávamos a Kombi ele caminhou em nossa direção deixando uma maleta de ferramentas no chão próxima ao portão. Sr. A. estava consertando alguma coisa, e vestia uma camiseta com a imagem da Igreja. Ele se apresentou como sendo o caseiro e disse que morava bem ao lado com sua família, apontando para a rua residencial adiante. Eram umas 2 horas da tarde, céu nublado, nem calor nem frio, e dava para escutar um ruído de carros em alta velocidade, em um terreno de floresta, que cercava a parte de trás da paróquia, de modo que o som da fauna ainda se destacasse e fosse por vezes mais alto: nada menos que a via Dutra disputava com a natureza local a predominância do ambiente sonoro. Sr. A. conhecia a história que buscávamos e logo caminhamos juntos até o rio Pilar, que hoje está em grande parte soterrado. Conversamos sobre como havíamos dirigido de Paraty no dia anterior e que de lá havíamos começado nossa interação com Sr. B., que trabalhava na Reserva da Mata Atlântica.



Fig. 12 - Sr. A. na beira do rio Pilar, Duque de Caxias, antigo Município Porto da Estrela. (Foto: Silvia Leal)

Mostrei fotografias de Sr. B. com a chama marítima e Sr. A ficou curioso. Como num jogo de revezamento, perguntei se o guardião daquele fragmento da história do Brasil gostaria de acionar uma segunda chama, e ele com orgulho, posicionou-se para marcar sua participação na investigação na borda de um riacho.

No terceiro dia, havíamos marcado ministrar uma oficina no Instituto Rumo Náutico (IRN) localizado em Jurujuba em Niterói, conhecido também por projeto Grael. Adentramos o complexo e logo paramos o veículo numa área ampla e semi-coberta, que era visivelmente utilizada como uma oficina de marcenaria, e materiais de grande porte estavam expostos. A própria Kombi do EME seria nosso lugar de encontro daquele dia. Cerca de oito jovens chegaram juntos, acompanhados por dois professores que se apresentaram. Seguimos com uma apresentação audiovisual sobre o projeto EME, que se inspirava em toda uma adaptação possível para alcançar um avançado ateliê multimídia móvel, alimentado com energias alternativas. O grupo de jovens velejadores estudava e refletia justamente sobre estas questões, investigando as possibilidades técnicas e alternativas em torno da sustentabilidade. Falamos sobre o aprendizado técnico em carpintaria e fibra de vidro, a mecânica e instalações elétricas que existiam na construção e manutenção de barcos.



Fig. 13 – Aluno do Instituto Rumo Náutico, na beira da Baía de Guanabara, Niterói. (Foto: Silvia Leal)

Propusemos ao público que trabalhasse temporariamente sobre temas como o meio-ambiente e o entorno da Baía de Guanabara ressaltando a possibilidade de trabalhar com as novas tecnologias, utilizando o software livre em sua dimensão artesanal e destacando a importância da mobilidade para o acesso à múltiplos espaços culturais além dos centros urbanos. Descrevi então como desenvolvíamos nossas próprias pesquisas com o apoio desta plataforma. E após um *tour* para conhecermos os espaços do Instituto, um dos alunos se ofereceu para acender a terceira chama com sua sinalização na margem da Baía, estendendo

sua mão para a corrente do dia anterior. Nossos anfitriões também nos apontaram uma seguinte parada obrigatória em nossa investigação e fomos rumo ao Instituto Baía de Guanabara, no bairro próximo de Fonseca.

Em pouco menos de trinta minutos, chegamos ao Jardim Botânico de Niterói, onde uma ampla casa cobrindo uma planta térrea abrigava o Instituto. Estacionamos a Kombi e seguimos a pé para entrar pela porta principal aberta, onde havia uma exposição permanente com uma maquete registrando grande parte do estado e os principais municípios em torno da Baía. Uma Sra. muito simpática saiu de seu escritório para nos receber - era a presidente do Instituto, Sra. D. -, que nos falou como conhecia bem o projeto Grael por ser uma das conselheiras. Ela nos ofereceu café e água, e nos convidou a sentarmos, com ela, em seu escritório. Demonstrava muito interesse no projeto e em como havíamos chegado até ela naquele dia. Após uma pequena pausa, Sra. D. nos mostrou algumas publicações que o Instituto produzia a partir das pesquisas do Instituto. Ela mesma era formada em Engenharia Química, uma ambientalista dedicada à despoluição da Baía desde 1993.

Previamente ao IBG, ela nos contou que trabalhara em algumas entidades ambientais do Estado do Rio de Janeiro e foi fundadora da Fundação Estadual de Engenharia do Meio Ambiente (FEEMA). Discutimos sobre seu interesse sobre as novas tecnologias e parcerias com pesquisadores e Instituições no exterior. Adiantando uma possível visita a pesquisadores colaboradores vindos da Inglaterra - que haviam iniciado um diálogo sobre a possibilidade de fazerem uma residência no EME -, eles me enviaram um pequeno roteiro de perguntas para aplicar, caso conhecesse alguém no meu trajeto que pudesse ter interesse em se conectar com eles. Dra. D. parecia ser exatamente essa pessoa, e declarou com grande entusiasmo que sim, gostaria mesmo de responder às questões dos ingleses. Perguntei a ela como visualizava o futuro das nossas florestas, ao que ela respondeu: “com certa preocupação!”. Ela disse achar que nós iremos ter florestas sim, “*mas um pouco alteradas*”, acreditando, porém, que as pessoas vão tomar mais consciência e vão “cuidar” mais desse patrimônio natural. E “cuidar”, ela destacou, “entre aspas”. Pois não acredita possível deixá-las intocadas. Afirmando que nada é intocado, Sra. D. apontou que, com a população crescendo, a humanidade precisa fazer uma clareira para viver: “*até mesmo os índios abrem uma clareira, pois precisam do sol para viver e, conforme a população vai crescendo, as florestas vão ficando ameaçadas*”. Acrescentou ainda que cuidados já estão sendo tomados e se dirigiu ao nosso projeto com a Kombi: “*trabalhos como os de vocês e iniciativas como estas são agora mais frequentes e mais comuns, e vão se multiplicar*”. Sra. D. me disse que vamos chegar, por exemplo, a ter florestas em espaços

limitados, assim como na Baía de Guanabara havia manguezais em toda a sua volta e hoje possui uma área bem limitada. E nos deu o exemplo da Área de Proteção Ambiental (APA) Guapimirim.

“Eu sou da época da conferência de Meio Ambiente, em Estocolmo e a primeira vez que se pensou em poluição foi em 72, quando eu já trabalhava com o meio ambiente. Eram as primeiras noções, quando o mundo se deu conta de que não podia continuar daquele jeito. Hoje, acho que muitas coisas estão sendo feitas, e vamos conseguir, pelo menos em áreas protegidas, ter nossas florestas”.

Nota-se como, a partir de seu discurso, oscila meu papel de artista, pesquisadora e gestora. Sigo com uma dúvida sobre como poderíamos trabalhar com os jovens, no intuito de despertar o interesse deles em cuidar da Mata Atlântica. Ao que Sra. D. responde com sua própria experiência, afirmando que a melhor maneira de trabalhar com crianças é por meio das escolas: *“é um lugar para onde as crianças vão de qualquer maneira, nem que seja pelas merendas oferecidas”*. Ela afirma ter desenvolvido uma metodologia tentando atrair o interesse dos jovens por meio dos professores, valendo-se de imagens e visitas que colocam os jovens em relação direta com a natureza, criando assim o afeto.



Fig. 14 – Sra. D. em frente ao Instituto Baía de Guanabara, Niterói. 18/9/2009. (Foto: Silvia Leal)

A Sra. D. comentou então como é importante a experiência de um jovem que abraça uma árvore, fixando nele um sentimento que o levará a jamais vai esquecer a textura de uma árvore. E concluiu que, em sua opinião, devemos colocar os jovens em contato direto com as florestas, fazendo-os ouvir os sons e sentir o cheiro da floresta.

Continuamos nossa conversa ponderando sobre a tecnologia, que estamos inventando o tempo todo, e como as mesmas podem nos ajudar a viver com as florestas. Sra. D. narrou então um evento recente que vivenciara, em Itatiaia. Ela ficou sabendo que um morador possuía uma máquina de filmar, com um sensor térmico, e que realizara a gravação de uma família de onças dentro da floresta: a máquina ligava quando percebia movimento ou calor. Este é um exemplo, ela disse, de como uma tecnologia pode mostrar a existência de uma família de onças desconhecidas, o que lhe despertava um certo otimismo sobre o uso da tecnologia, que poderia ser estendido à informação em geral, sendo necessária a presença destas ferramentas para criarmos laços afetivos: *“hoje em dia, as tecnologias colocam estas informações ao nosso dispor. Mas nós também precisamos levar esta informação adiante”*. Detalhou que dentro da área da Baía de Guanabara, em seus 16 municípios, existem muitos bairros onde as escolas ainda não têm Internet. E ponderou que as tecnologias também precisam chegar às pessoas. Com entusiasmo, Sra. D. nos contou que eles possuem um projeto com bioindicadores de água e que gostariam de *“agendar um encontro com os ingleses!”*

Aproveitando sua exclamação, revelei para Sra. D. os gestos que estavam se acumulando e registrando entre as pessoas com quem estávamos fazendo contato. Sem qualquer hesitação, ela se posicionou em frente da entrada do Instituto e com um sorriso acendeu a chama vermelha que a iluminava. Esta foi a quarta ação filmada em vídeo, com duração de um minuto, tempo que a chama levava para se consumir.

O fim da tarde se aproximava, e o último encontro do dia me aguardava em cima do Pão de Açúcar. Um casal de amigos estaria me esperando em algum ponto do emblemático local com uma câmera apontada para a direção do forte de Niterói. O lugar mais próximo que conseguimos chegar com a Kombi foi a praia Adão e Eva. Na hora combinada, o casal procuraria por uma chama vermelha, um sinal de fumaça, pois eu me propus a acionar a última chama daquele laço que se formava conectando pessoas envolvidas em atividades relacionadas à preservação do patrimônio histórico natural e nacional, em torno da Baía de Guanabara. Por volta das cinco horas da tarde, foi filmado um minúsculo ponto na paisagem.



Fig. 15 – *Still* de filmagem de acionamento de chama marítima do topo do Pão de Açúcar. (Filmagem: Thais Medeiros)

1.3.3 Experimento No. 7

O sétimo passo da pesquisa de ativação de uma série de chamas marítimas, que teve início em Londres em 1999, foi o desafio de traduzir a vivência para o fim de uma exposição, numa mostra coletiva de uma renomada galeria de Arte Contemporânea. Recebido um convite para expor o trabalho do Estúdio Móvel Experimental, ficou sob minhas mãos a tarefa de elaborar e construir a instalação. Estava interessada particularmente na oportunidade de divulgar um projeto em desenvolvimento, buscando atrair uma discussão sobre uma composição de elementos tangíveis.

“Um espaço geográfico retorna a um espaço plano sobre um cavalete. Um mapa é apresentado. Partindo de uma circunferência formada por um eixo central, a cidade do Rio de Janeiro. Pontos marcados são interligados. Reflexões entre linhas de tempo, espaço, experiência e situação. Uma composição é criada sob resultados obtidos dentro de uma unidade móvel de pesquisa e ação *site-specific*. Este trabalho leva um objeto virtual para dentro da galeria, negociando uma imaterialidade em material. O público é convidado para mobilizar-se dentro de uma paisagem, e jogar um dado. Existem seis direções como ponto de partida, e ao lançar o cubo, um destino é revelado. Sua posição e função questionados.”²⁹

Um cavalete se tornou a peça central, posicionado num canto da sala expositiva onde havia um ar-condicionado, ligado, resfriando uma pequena horta de trevos plantada na

²⁹ LEMOS, Beatriz; SCOVINO, Felipe, FERRAZ, Guga (Org.) 2010. “Abre Alas 6”. Rio de Janeiro: A Gentil Carioca.

estante central do cavalete, e uma lâmpada HQI instalada junto ao fornecimento elétrico do climatizador, iluminando as planta com uma luz capaz de mantê-la viva no espaço. Sobre a superfície alta do cavalete, um mapa-jogo pregado por um número de pinos de diferentes cores ilustrando os caminhos percorridos pela Kombi durante as duas primeiras experiências de Residências no Estúdio Móvel³⁰. Um ensaio fotográfico das minhas mãos lançando um dado no ar cobria a lateral esquerda do mapa. Um quadro de referência acima do recorte do mapa do estado do Rio de Janeiro indicava uma palavra para cada numeração do dado: 1. Mata, 2. Escute, 3. Imagina, 4. Alternar, 5. Caminho, 6. Olha. Em cada face do dado havia um recorte do mapa com o nome dos seis municípios. Abaixo do mapa, eram listados detalhes mais gerais sobre as duas residências sublinhando algumas das ações. O jogo foi desenhado para compreender alguns parâmetros experimentais: primeiro, ao jogar o dado, brincava-se com a aleatoriedade delimitada pelo enquadramento do mapa. Uma vez determinado um município, o jogador continuava a lançar o dado novamente provocando o relacionar dos espaços com ações possíveis, trazendo um questionamento geral sobre quem poderia ser um jogador.

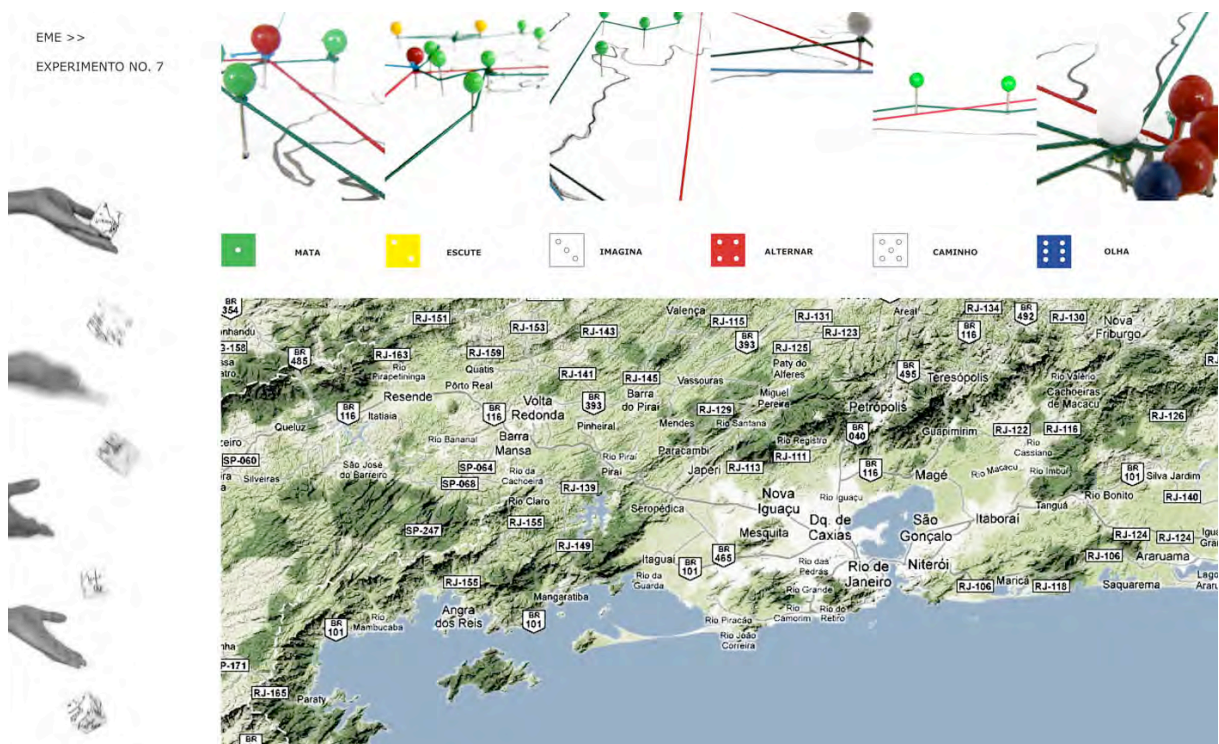


Fig. 16 – Gráfico do jogo-mapa: Experimento No. 7, sobre qual tinha um dado e alfinetes com linha indicando onde o EME havia passado, 2009. (Colagem gráfica impressa em papel: Silvia Leal)

³⁰ A primeira residência passou por Magé e Guapimirim para coletar sons e entrevistas que foram utilizadas numa intervenção sonora ao-vivo na praça Dr. Nilo Peçanha, no centro de Magé.



Fig. 17 – Instalação na exposição coletiva Abre Alas 6 na galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

Afinal, não são somente artistas que frequentam exposições de Arte e, muito menos, os únicos que se ocupam do fazer artístico. Introduzir o elemento do cavalete e as plantas foi também uma tentativa de descaracterizar a instalação para uma experiência muito além do plástico, e que se destacava entre quadros, fotografias e esculturas expostas no mesmo espaço. Dois pequenos monitores foram instalados na parede com fones de ouvidos disponíveis para a escuta. Foi editada a documentação dos dias de Residência. Nestes curtos vídeos, era possível assistir a alguns fragmentos dos resultados: numa tela estavam imagens da Kombi em movimento, entrevistas e a intervenção pública na APA Guapimirim e no centro de Magé, assim como uma animação 3D do projeto; no segundo monitor, mostrava-se minha montagem dos cinco acionamentos das chamadas marítimas consecutivamente. Havia *flyers* do projeto com informações para pessoas buscarem mais detalhes, e no *blog* estavam armazenadas as atualizações constantes sobre o trabalho *online*.

1.3.4 *Dark Forest*: Intercâmbios entre Escolas

Dois grupos, um na Inglaterra e outro no Brasil, possuíam em primeira instância algo que os atraía para uma colaboração à distância: suas proximidades a ambientes de floresta. Foram trabalhados elementos de uma rede de colaboradores institucionais que apoiaram o intercâmbio proposto entre duas escolas para experimentar alguns processos artísticos, introduzindo algumas tecnologias digitais e ferramentas científicas de levantamento de dados ambientais sobre a biosfera de florestas. Tínhamos a ambição de contrastar uma floresta temperada no hemisfério norte à outra, em uma Mata Atlântica no hemisfério sul. Entre nossos colaboradores, contamos com o apoio e participação de um artista e botânico que compartilhou desde o início a sua paixão pela biosfera da Mata Atlântica, seu profundo conhecimento e apreciação de plantas que vivem no Brasil, além de uma prática artística que se estende muito além do seu trabalho qualificado como botânico (especialista em taxonomia, filogenia, espécies de *Bromeliaceae*, *Aechmea* e *Chevaliera*). O também artista visual, que ao longo dos anos vem desenvolvendo esculturas-vivas em pequena e grande escala, mantém-nas no terreno em torno de sua casa, que transformou em um Jardim Botânico Neotropical na Serra da Tiririca, em Niterói, desde 1998. Foi esta pessoa que nos deu pleno acesso ao seu local de trabalho, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e nos apresentou à equipe de tecnólogos *seniors* do NEA e que, conseqüentemente, nomeou a escola com quem trabalharíamos ao longo de 7 meses.

É bastante recente em nossa história social um estudo sobre como as escolas experimentam o potencial das tecnologias digitais em salas de aula. Em contraste com a estrutura de alta tecnologia, fortemente investida e fornecida pela escola de ensino fundamental em que trabalhamos em Nottingham, uma escola equivalente no estado no Rio de Janeiro foi eleita, mostrando-se resistente ao uso de tecnologias para aprimorar a educação. Em 2009, ficou claro que não havia uma concepção estabelecida sobre como fazer uso de um recurso que encontramos disponível na escola, mas trancado em uma sala fechada. A escola, escolhida pelo Núcleo de Educação Ambiental (NEA) do Jardim Botânico do Rio de Janeiro devido à sua proximidade com o Parque Nacional da Tijuca, floresta secundária da Mata Atlântica, era vizinha do bairro do Jardim Botânico. Um detalhe que também se destacou em nossas discussões iniciais com a equipe do NEA sobre a nossa colaboração foi como seu programa educacional já vinha trabalhando proximamente com professores desta escola. Em consequência, o intercâmbio escolar *Dark Forest* pôde contar com o envolvimento de uma

professora de Biologia e uma professora de Artes Visuais, que se propuseram a trabalhar juntas conosco, no desenvolvimento dos métodos aplicados no intercâmbio e participaram plenamente de todas as atividades, reafirmando a ambição interdisciplinar do projeto para envolver jovens no debate sobre a mudança climática através da Arte, da Ciência e da Tecnologia.



Fig. 18 – Alunos da Escola Camilo Castelo Branco, no primeiro encontro virtual com *Active Ingredient*. (Foto: Alissa Gottfried)

Trabalhamos com jovens em educação fundamental de idades entre 12 e 15 anos. Resumidamente, o projeto pode ser definido como um processo de concepção de um modelo comparativo que refletisse sobre a relação entre professores e alunos, mediada por tecnologias inovadoras e processos artísticos e científicos em um esforço sobre o estudo de ambientes de floresta em torno de cada escola. Ao planejar com as instituições um cronograma viável para a série de oficinas a serem realizadas, sincronizando eventos e conteúdos com as explorações de *Active Ingredient* junto à escola em Nottingham, tivemos a colaboração de uma artista visual e ativista da cultura digital que veio a bordo para apoiar as atividades do intercâmbio, no Rio de Janeiro.

O ponto de partida com os jovens se deu em uma teleconferência montada na sua sala de aula na escola para conectarmos com dois integrantes do coletivo inglês. Alguns já haviam utilizado programas como Skype, mas para a maioria era a primeira vez que se deparavam com uma tecnologia como essa. Desdobramos nossos encontros com vinte e oito jovens em

atividades de observação, desenho, colagem, documentação fotográfica, animação *stop-frame* e performance. As atividades concebidas em paralelo levaram em conta demandas e experiências ocorridas a partir das experiências simultâneas em *Nottingham* com gestores e educadores da escola e da floresta de *Sherwood*. Metade das atividades foi experienciada nas florestas, sendo discutidas criticamente nas salas de aula. A tecnologia que apresentamos mostrava como um programa de computador desenhado especificamente para o projeto respondia aos dados ambientais coletados com lúdicas e abstratas visualizações dos dois territórios, podendo serem vistas simultaneamente em uma só tela. Essas visualizações na tela me encantaram permitindo ver duas paisagens tão distantes ilustradas simultaneamente, materializando ao mesmo tempo diferenças e um estado simbiótico.

Nossos jovens no Rio de Janeiro começaram a explorar através de experimentos físicos as possibilidades de representação de dados científicos a partir de suas próprias coletas na floresta e foram incentivados a relacionarem-nas com o que estava sendo coletado cientificamente a partir de abordagens estético-poéticas. Nosso desafio coletivo se deu também em como comunicaríamos os resultados do Rio para o outro grupo em *Nottingham* ao longo do tempo, do espaço e frente a uma clara barreira linguística. No segundo encontro, estabelecemos quantos éramos no grupo, e tentamos tornar explícito que estávamos lidando com dados. Fizemos uma contagem de todas as pessoas presentes e cada aluno dobrou um barco de papel, representando cada um dos participantes. Em seguida, dividimos o grupo em 5 subgrupos, cada um dedicado a investigar uma das cinco medidas ambientais: luz, umidade, temperatura, pressão atmosférica e decibéis.

Prosseguimos então com uma série de exercícios: o primeiro foi uma investigação sobre as próprias medidas, e usando materiais e ferramentas facilmente encontrados em casa designadas para cada um dos grupos. Iniciaram seus desenhos sobre os quatro lados intercambiáveis de um simples origami (jogo das sorte) para representar suas medidas, e como elas poderiam ser representadas em estado de mudança. Propusemos que cada lado do papel refletisse um dos quatro estágios de uma variação da medida (aumento, diminuição, mudança, sentido). O grupo Luz operou com uma Câmera Obscura feita à mão com uma caixa de papelão e cartolina preta, mais uma régua; o grupo Decibels usou três chocalhos cheios de ingredientes diferentes: feijão, arroz, sal e uma fita métrica; o grupo Umidade se valeu de uma tigela com água, uma esponja natural e um esquadro; e, finalmente, o grupo Pressão Atmosférica manuseou uma tigela de água com cubos de gelo mais um termômetro.

O segundo exercício envolveu a introdução de importantes referências da arte contemporânea: o movimento Dada, a Poesia Concreta e o Movimento Neoconcreto. Mostramos os exemplos visuais em classe e discutimos como essas abordagens artísticas poderiam nos ajudar a pensar como visualizar dados científicos com palavras, imagens e nossos corpos. Por estarmos num processo de compartilhamento de nossas pesquisas e experimentações artísticas com um grupo de jovens que falam uma língua diferente, a dificuldade nos levou a pensar também sobre as possibilidades interativas de movimento do corpo. Continuamos nossas investigações com a técnica de animação *stop-frame*, expressão visual na primeira contribuição feita pelo grupo em *Nottingham*, que escolheu este meio para compartilhar suas descobertas com o grupo no Rio, o que nos instigou a encontrar passos estéticos para chegarmos em animações *stop-frame* representativas das medidas que capturávamos ativamente na floresta usando os dispositivos de celular e sensores ambientais conectados por *bluetooth*.

Praticado na floresta, contando com o estímulo para perceber e interpretar o ambiente, o trabalho se tornou uma experimentação visual direta de nossos próprios sentidos como referências com as quais realizamos as visualizações. Num espaço onde o intraduzível se transforma em ganchos para a imaginação, reinventamos linguagens e relacionamos a experiência colaborativa com a espontaneidade, a partir de uma intuição de nós mesmos juntos uns aos outros. Feliz foi a descoberta do nosso acesso ao uso de um laboratório de informática na escola, o que nos permitiu tecer o potencial de ferramentas de código aberto e instigar o conhecimento dos alunos sobre sistemas de computador, induzindo-os a terem uma preocupação tanto estética quanto ética trazida pelo movimento do *software livre*. Estávamos revivendo laboratórios de computadores que resultaram de importantes políticas públicas brasileiras reconhecidas internacionalmente, e que haviam sido implementadas entre 2003 e 2006 em escolas estatais em todo o país. Se considerarmos a quantidade de investimento tecnológico concretizada em nossos dispositivos eletrônicos pessoais hoje, é pertinente avaliar o uso real que fazemos de todas as possibilidades disponíveis.

1.3.5 *Standstill*

Motivada por longas conversas sobre o trabalho *Lightbridge*, uma amiga me enviou uma chamada para trabalhos para um evento de performance em Londres intitulada, “*Distance Festival*” que buscava trabalhos inéditos de performance para participarem do festival que seria realizada ao longo de um fim de semana em junho. Sra. L., também formada em Belas Artes, trabalhava com organizações lideradas por artistas, na qualidade de assistente de direção de projetos ligados a *live art*. Atividades que possibilitam a ela a ter uma prática pessoal paralela. Elaborei um trabalho que se intitulava *Standstill* (Parado), de forma que não fosse necessária uma viagem minha para a Inglaterra. Muito pelo contrário, encontrava na premissa de não viajar a obrigação de negociar o fato da distância junto à dimensão performativa. Em poucos dias, escrevi uma proposta para a organização na Inglaterra. Não foi por acaso que, ao constatar que o festival ocorreria justamente no solstício do verão no hemisfério norte - e solstício do inverno no hemisfério sul -, investi nessa oportunidade para pensar uma interferência levando em conta esse contexto. O solstício é o dia mais curto ou mais longo do ano, e, em Londres, estaria passando pelo dia mais longo com 16 horas entre o sol nascer e o se pôr. Semelhante ao *Lightbridge*, o trabalho se tornou um convite para observar o sol no horizonte.

A equipe do festival entrou em contato um mês após minha candidatura com a notícia que havia sido selecionada para participar do festival³¹. Seria minha primeira participação num evento público de *live art*. Com esta largada, dei início a uma pequena produção, confeccionando dezesseis cartões individualizados, destinando um envelope a cada um, que foram enviados para o *Stoke Newington International Airport*.³²

Imagine então minha satisfação ao ser convidada para pensar sobre a possibilidade de trabalhar à distância com um grupo de artistas onde a minha ausência se tornaria ativadora de uma participação intensificada, ou pelo menos um convite para interagir com membros do público que se interessariam em participar.

Expostos sobre uma mesa, os convites que enviei por *airmail* continham o seguinte texto:

³¹ Apresentei *Standstill* com o pseudônimo de GEMA, ainda dedicada ao estudo coletivo destas propostas.

³² DISTANCE 2010 was co-founded by Neil Callaghan, Joon Lynn Goh, Simone Kenyon, and Stoke Newington International Airport in June 2010.

“Alguém me disse que é o solstício de verão”
 “Sim, e estou investigando se o sol está realmente parado”
 “Continue...”

“Preciso que você fique parado por apenas um minuto.
 Para filmar uma paisagem onde você puder enquadrar a posição do sol no céu contra o horizonte.
 O cartão que você escolheu revela a hora da observação confiada à você.”

“Como?”
 “Com uma câmera digital e sua disposição, pois você tem até meia-noite para subir o seu filme.
 E eu terei 4 horas a partir das 24h GMT/ 21h BR para editar a sequência dos filmes
 prontos para projetá-los segunda-feira dia 21 de Junho aqui no Rio”

20 de Junho 2010

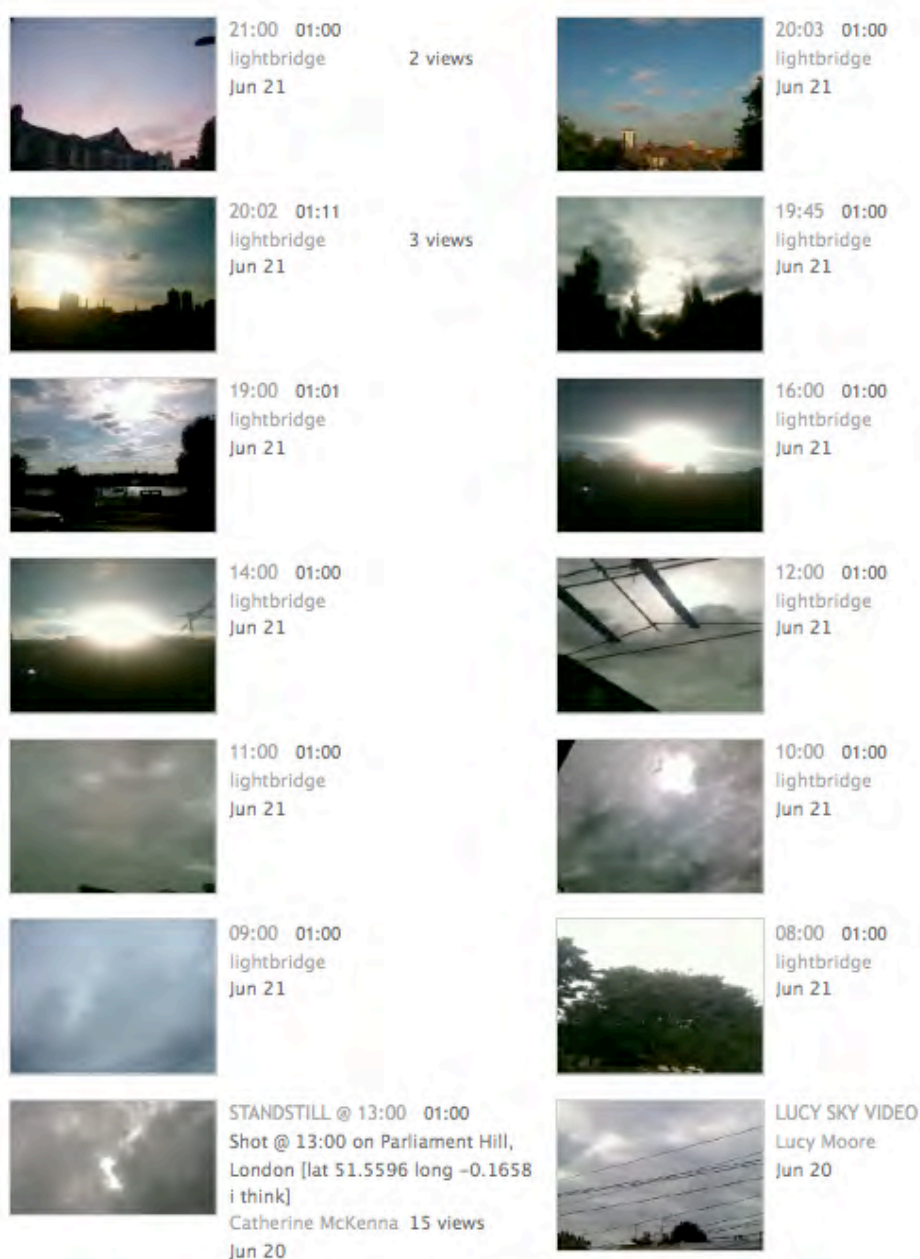


Fig. 19 - Roteiro de filmes de 1 minuto recebidos por quatorze participantes do Festival Distance, Londres. (Filmagem: Participantes do trabalho Standstill no Stoke Newington Airport)

Enquanto um pequeno pacote se encaminhava para Londres, dispus de um tempo razoável para desenvolver o trabalho, que contava com o apoio de quatro colaboradores no Rio de Janeiro, artistas e pesquisadores próximos que se interessavam pelas ações propostas pelo GEMA. Dedicaram pelo menos um dia cada para a finalização e montagem dos filmes, incluindo a definição da forma do objeto espelhado e a sua construção e, finalmente, para a escolha e o acesso ao espaço que ocuparíamos juntos com a projeção e documentação do fim de tarde de um solstício.

Em nenhum momento tivemos qualquer certeza de que as pessoas no festival se interessariam pela proposta de filmar o sol no horizonte naquele dia. Certamente, minha mãe e meu padrasto fariam pelo menos um filme entre eles e fariam questão de visitar o festival, apesar de terem de atravessar grande parte da cidade para chegar em *Stoke Newington* no Norte da cidade.



Fig. 20 – Detalhe do exterior da escultura onde projetava a sequência de filmes capturados em Londres. Rio de Janeiro. (Foto: Silvia Leal)



Fig. 21 – Detalhe de imagem projetada no interior da escultura em forma de um triângulo. (Foto: Silvia Leal)



Fig. 22 – Detalhe de imagem do horizonte de Londres projetada no exterior da escultura. Rio de Janeiro. (Foto: Silvia Leal)

Lightbridge trouxe uma ligação conceitual entre dois territórios separados por um oceano de desligamentos, afastamentos, que foram religados por um gesto simultâneo, que esvaziou uma distância a partir do comprometimento com um determinado tempo: duas pessoas filmaram o nascer do sol no horizonte, apontando uma para o outra em um mesmo dia, a dez mil quilômetros de distância.

Revezamento ilustrou as possibilidades de encontros e conexões, revelando, ao mesmo tempo, a ausência de relações, os desconhecimentos e desafios que se vivenciam nos descaminhos de produção de uma Residência: não fosse o tema comum sobre a Mata Atlântica, em torno da baía de Guanabara e a ação pontual de um agente externo, esse grupo aparentemente coeso que descrevi não existiria. Por fim, o registro trouxe um minúsculo ponto brilhante na imensidão, quase insignificante da realidade.

Experimento No. 7, após ser traduzido na forma de um jogo, inseriu uma experiência de Residência Itinerante, para dentro de um espaço comercial de arte. Após um período de realização do trabalho em uma esfera pública, apoiada por um financiamento público, um dos resultados do investimento dos artistas foi o diálogo com uma exposição que era de interesse de um público especializado em arte, o que permitiu a continuidade do experimento no ano seguinte. Com isso, as dinâmicas entre público consumidor e participante na produção de arte se tornaram cúmplices de um projeto em sua durabilidade.

Realizadas em cidades com proximidade a densos ambientes de floresta, no Brasil e na Inglaterra, *Dark Forest* descreveu um projeto de intervenção continuada, entre 2009 e 2011, tendo como intuito investigar diálogos entre pessoas e comunidades distantes, reunindo o conhecimento local, conectando organizações abertas e incentivando-as a trabalharem colaborativamente com artistas interdisciplinares.

A questão do deslocamento ressurgiu com a apresentação do trabalho *Standstill*, que era executado ao mesmo tempo por um grupo de pessoas em Londres e no Rio de Janeiro: o primeiro em um espaço que se remetia aos aeroportos, e no Brasil, o movimento se deu por um grupo de mulheres em busca do ponto mais alto, onde se pudesse ver o sol finalmente se pôr no mar, que culminou no acesso a uma laje, na casa de um amigo, na comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro. É possível experimentar um choque cultural na sua própria vizinhança?

CAPÍTULO 2 |

A Diversidade da Economia da Cultura

*“Não basta a produção de linguagens contemporâneas,
é preciso produzir leituras contemporâneas.”*

Ricardo Basbaum (2001, p. 195)

As pesquisas sobre economia da cultura, presentes em boa parte do mundo industrializado, afirmam uma crescente tensão entre a liberdade criativa dos artistas, agentes culturais e as formas de financiamento a que submetem seus trabalhos. Não podendo evitar as estimativas para resultados previstos, custos envolvidos, público alcançado, cronograma detalhado etc., o trabalho do artista deve corresponder às expectativas de geração de dados e de estatísticas que alimentarão e justificarão a continuidade do investimento, tanto público quanto privado. Esse processo favorece ao expertise de apresentação das grandes produtoras, não o dos artistas invisíveis, os habitantes “*do mar anônimo*” (De Certeau, 2013, p. 17), cuja preocupação transborda sua autoria e quer se entregar às mais distintas correntes culturais.

O contexto desta pesquisa resulta, no Brasil, do conturbado legado deixado pela transição na pasta de Cultura realizada pelo governo Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), quando ganharam terreno as privatizações das empresas estatais, tradicionais financiadoras de políticas culturais. A partir deste período, houve marcantes modificações nas leis de incentivo a políticas, que transferiram para o mercado o lugar de fomento da produção cultural no país (Barbalho, 2007, p. 48). Torna-se inescapável registrar que, neste cenário, houve uma virada singular na história do Ministério da Cultura do Brasil com a gestão de Gilberto Gil, quando uma virtuosa interlocução com a sociedade civil exaltou o conceito de diversidade cultural como pluralidade de manifestações e modos de fazer cultura, entre 2003 e 2008.

Do outro lado do Atlântico, nosso quadro histórico comparativo considera as transformações proporcionadas na Grã-Bretanha no período pós-Margaret Thatcher, que implementou reformas neoliberais, presentes até hoje no país. Este conjunto selecionado de políticas aponta para diferentes relações entre o artista, o Estado e o mercado, auxiliando na formulação de nossa hipótese de estudo onde alguns espaços de produção artística específicos serão analisados, bem como organizações e modelos de gestão nos dois países. Diante de tão

complexas relações, como definir os parâmetros e desafios a serem enfrentados por diferentes atores, que demandam e praticam distintos interesses?¹

Em seu livro intitulado *Economia da Cultura*, Françoise Benhamou (2007) indica que, historicamente, duas abordagens ganharam predominância na emergência deste campo econômico: uma que valorizava as “*subvenções públicas*” no fomento a atividades consideradas “*não-produtivas*”, e outra voltada para a descrição do consumo cultural a partir do paradigma da economia política, onde o Estado desempenharia um papel “*controvertido*” de “*moldar a oferta e condicionar a demanda*” sobre essas práticas notadamente culturais (Benhamou, 2007, p. 20).

Confundida inicialmente com uma economia da arte, sobretudo na Grã-Bretanha, a economia da cultura se constituiu sob formas semelhantes de criação de demanda e diferentes públicos consumidores, que refletiam as condições de vida impostas por desigualdades sociais nas mais diferentes sociedades onde começou a ser estudada. Porém, nas palavras da autora, “*os vínculos entre as indústrias culturais e as artes ao vivo ou as belas-artes são mais fortes do que se acredita*” (op. cit., p. 19). Este capítulo se dedica, no entanto, a explorar uma contradição que a autora aponta sobre o uso da noção de cultura, e não a respeito do público consumidor, especialmente quando voltada para sua abordagem econômica: “*que o conceito de “cultura” é bastante amplo e aplica-se tanto a diversas formas de vida social quanto a formas mais “cultas” de consumo*” (op. cit., p. 23).

Ora, se entendermos que a cultura se refere - desde sua perspectiva fundante, antropológica - à noção de diversidade, como se poderia estabelecer qualquer hierarquia como parâmetro para analisar seu “*consumo*”, considerando o “*tipo*” de livro que se lê, música que se escuta, filme que assiste? Por outro lado, quando se fala em cultura, há que se assumir seu caráter intrinsecamente plural, enquanto um dispositivo de produção de sentido que nos unifica a todos enquanto humanos. Parece-me que, sob a ótica econômica, a literatura hegemônica sobre a produção de arte tenta adaptar a pluralidade da cultura para limitá-la a práticas culturais mensuráveis de consumo de bens, tangíveis e intangíveis (imóveis ou móveis para os advogados), típicos das sociedades pós-industriais. Diante deste duplo

¹ Na visão de alguns autores, não há via alguma de escape para a produção artística, argumento que problematizaremos ao longo desta pesquisa: “Não se pode esquecer que o mercado da arte encontra-se vinculado tanto ao mercado financeiro... como ao mercado tradicional de obras raras, antiguidades etc., por princípio, um mercado especulativo... A consequência inevitável de um mercado nesses moldes é a impossibilidade da existência de uma produção que se situe à margem dele. Basta pensar na condição de assalariado – entre aspas - do artista, e constata-se assim que a viabilização de uma obra implica a sua transformação em mercadoria. O que coloca o artista, obrigatoriamente, como produtor de mais-valia.” (Zilio, Resende, Brito, Caldas, 2001, p. 181)

entendimento, e ainda que optemos por seguir o caminho que entende a diversidade e a invenção como *impermanências* dos comportamentos, interessa-me aplicar a noção de pluralidade para expressar como é possível observar as limitações do uso de categorias, sugerindo que essas mais obscurecem do que iluminam uma compreensão analítica: não se pode quantificar um público de jovens, por exemplo, para fins comparativos, onde as idades que os definem variam de país para país². Se nem a cultura, nem a economia apresentam parâmetro conceitual comparável, como embasar nossas políticas de fortalecimento de economia cultural em contextos diversos e conflitantes?

Diante da dificuldade de operar globalmente com conceitos locais, a noção de indústrias culturais surge com frequência associada a um certo modelo de desenvolvimento econômico com um caráter que se pretende tanto nacional quanto transnacional. Em uma descrição feita pela *British Council* sobre o incentivo às políticas para uma economia criativa, fica clara a importância da propriedade intelectual na geração de riqueza e empregos, onde quer que sejam necessários:

“a definição das indústrias criativas do Reino Unido - as indústrias que são baseadas na criatividade individual, habilidade e talento com potencial para criar riqueza e empregos através do desenvolvimento da "propriedade intelectual" - inclui treze setores: publicidade, arquitetura, a arte e do mercado de antiguidades, artesanato, design, moda, cinema, softwares interativos de entretenimento (ex: jogos de vídeo), música, artes de espetáculo, publicação, televisão e rádio. Porque foi a primeira definição oferecida por um governo, esta definição original do Reino Unido tem sido amplamente adotada por outros países, com os setores adaptados com base na importância comercial e cultural local.”³

O presente capítulo assume como desafio, portanto, operar com a noção de cultura em seu duplo sentido, ora voltado para criticar os modelos de construção econômica, ora para expressar como a cultura reinventa esses modelos em sua negociação cotidiana. Para tanto, tomarei como objeto de análise os discursos de artistas que problematizam o investimento, os resultados e a expectativa que possuam em participarem de um projeto de Residências Artísticas em um espaço gerido por artistas no centro do Rio de Janeiro, e farei o contraste entre esses discursos e a minha própria experiência, de uma pesquisadora em campo, mediando um intercâmbio internacional entre o Brasil e o Reino Unido.

² “Na França, por exemplo, costuma-se agrupar os jovens de mais de 14 anos com os adultos; na Grã-Bretanha, o limite é fixado em 16 anos e, na Espanha, 17” (Benhamou, 2007, p. 23).

³ “The UK’s definition of the creative industries - ‘those industries that are based on individual creativity, skill and talent with the potential to create wealth and jobs through developing ‘intellectual property’ - includes thirteen sectors: advertising, architecture, the art and antiques market, crafts, design, designer fashion, film, interactive leisure software (ie. video games), music, the performing arts, publishing, software, and television and radio. Because it was the first definition offered by a government, this original UK definition has been widely adopted by other countries, with sectors adapted based on local commercial and cultural importance.” http://creativecities.britishcouncil.org/creative-industries/what_are_creative_industries_and_creative_economy Acesso Ago. 2017

A proposta é experimentar, então, a construção de um argumento entre séries de narrativas sobre valores e comportamentos compartilhados, buscando com a noção de *diversidade econômica* dar ênfase ao detalhe de relações estabelecidas em campo, visando alcançar objetivos comuns, praticando ações colaborativas voltadas para sustentabilidade e flexibilidade de seus espaços e sentidos compartilhados de trabalho. Por outro lado, mesmo diante de objetivos aglutinadores, a tentativa é de problematizar o trânsito de representantes de instituições, que estimulam estratégias de mercado profissionalizantes e individualistas, apontando que nelas operam estratégias de cultura informais de trabalho, de caráter eminentemente precário.

Combinando uma abordagem que considera o contexto de pressão econômica sobre a moradia, a possibilidade de construção de soluções coletivas e a predominância das iniciativas individuais, quero caracterizar uma possível economia das Residências Artísticas a partir de um debate em torno do que se possa entender como economia da cultura: são as assimetrias, e não as semelhanças, os conflitos e não os contratos, os guias de análise sobre um campo de pesquisa onde a produção de riqueza, motor de uma ética do trabalho, enfrenta a força da flexibilização, da negação e da exclusão, sobretudo do acesso ao trabalho junto às Residências Artísticas. O resultado é a complexificação das categorias que orientam quaisquer índices de avaliação, propostas ou fomento à prática artística, onde minha preocupação se volta para a sustentabilidade do artista no mundo em que vive, considerando novamente a diversidade de mundos que construímos, e que projetamos para o futuro.

Ao tentar valorizar o trabalho do artista, faz-se necessário evitar uma oposição ou caracterização de sua especificidade sem levar em consideração a presença do fazer artístico para além da identificação do sujeito artista. Isto leva, por um lado, à necessidade de reconhecer a arte como uma atividade humana ampla e diversificada e, por outro, permite-nos situá-la no escopo de regimes de exploração do trabalho e da vida. Assim resume Rancière:

“Por um lado, o modo *estético* do pensamento é bem mais do que um pensamento da arte. É uma ideia do pensamento, ligada a uma ideia da partilha do sensível. Por outro lado, também é preciso pensar o modo como a arte dos artistas foi definida a partir de uma dupla promoção do trabalho: a promoção econômica do trabalho como nome da atividade humana fundamental, mas também as lutas proletárias para fazer sair trabalho da sua noite - de sua exclusão da visibilidade e das palavras comuns. É preciso sair do esquema preguiçoso e absurdo que opõe o culto estético da arte pela arte à potência ascendente do trabalho operário” (Rancière, 2005, p. 68-69).

Félix Guattari, por sua vez, proclama um argumento forte em defesa de uma política sustentável, que parte do artista e da relação com seu entorno para proporcionar sua produção, que confunde trabalho e não-trabalho. Assim define esse movimento:

“O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas” (Guattari, 1992, p. 137)

Como parte da reflexão estética sobre o papel do trabalho na produção artística, considero importante a contribuição de Amilcar Packer que, em uma das passagens da palestra de abertura do seminário de Mapeamento de Residências Artísticas da Funarte⁴, expôs sua contribuição crítica e vívida de um artista e pesquisador no campo das artes. Em seu artigo “Resiliências Artísticas”, afirma:

“Talvez seja pela recusa ao trabalho, entendido como restrição das atividades humanas ao mundo capitalista produtivista, que as residências [artísticas] possam oferecer aos profissionais das artes uma situação não apenas privilegiada, porém realmente crítica em relação aos paradigmas operantes” (2014, p. 35).

A concepção negativa do trabalho⁵ aqui aludida por Packer poderia remeter à uma crítica à cultura do trabalho que se associa à sua raiz latina *tripalium*⁶, ou seja, quer evitar o sofrimento inerente à exploração capitalista⁷. Mais do que isso, o que Packer parece invocar diz respeito a um sentido do trabalho como abertura para o pensamento, demandando espaços e tempos para construção efetivamente crítica do trabalho do artista. Porém, então, uma questão se impõe: “*Afinal, de que tipo de artista?*” (Basbaum 2014, p. 27). Pensar na retomada da função do trabalho para dentro do campo artístico é buscar na diversidade inerente aos artistas, e ao que produzem como arte, a criação de seus espaços plurais de expressão e circulação, opondo-se às propostas engessadas e circunscritas nos ditames dos interesses de instituições. Novamente nos auxilia Basbaum:

⁴ Mapeamento de residências artísticas no Brasil, 2014, Funarte.

⁵ Sobre a revalorização do trabalho na perspectiva artística, assim analisa Rancière: “Essa suspensão do valor negativo do trabalho tornou-se no século XIX aproximação do seu valor positivo como forma de efetividade comum do pensamento e da comunidade. Tal mutação passou pela transformação da suspensão, própria ao “estado estético”, para uma afirmação positiva da *vontade* estética” (Rancière, 2005, p. 66).

⁶ Instrumento de tortura composto de três paus: da ideia inicial de “sofrer”, passou-se a de “esforçar-se, lutar, pugnar” e, por fim, “trabalhar” (Cunha, 1982, p. 779).

⁷ “[L]ike the proletariat”, they wrote [the situationists internationals], “we cannot claim to be unexploitable in the present conditions; we must simply work to make any such exploitation entail the greatest possible risk for the exploiters” (Plant, 2002, p. 187).

“É interessante que se perceba o artista para além do mero produtor de obras de arte” O artista é uma figura mais interessante do que alguém que cumpre apenas esse papel - produz obras de arte, sim, mas produz muito mais: produz também um lugar de produção, o lugar do artista” (Basbaum, 2014, p. 32 – 33).

Além das diferenças entre os artistas, implicando em formas distintas de criar e conceber o produto do trabalho artístico, o contexto de reformulação do campo de trabalho do artista abarca novas atividades de resistência às capturas praticadas por um sistema econômico ágil e voraz, implodindo também práticas tradicionais de comercialização do que seja uma obra de arte. Assim resume Basbaum:

“Porque existem mercados de/da arte, existem diversas maneiras de se agregar capitais e se atribuir valor financeiro à obra de arte. É parte do mercado de atuação do artista a realização de um seminário, uma palestra, a construção da escrita, junto à produção de uma obra que pode ser vendável; ações educativas, por exemplo. Enfim, uma série de práticas correntes e próprias do deslocamento do artista pela sociedade que não implicam, necessariamente, na venda da obra. E mesmo no caso da venda de uma obra, esta pode ocorrer a partir da negociação de um bem material ou um bem imaterial – na medida em que se pode prestar um serviço ou receber um honorário”. (Basbaum, 2014, p. 32).

Ao importar ferramentas de fomento à economia da cultura para o Brasil, que traduções são feitas para adaptar a dignidade do trabalho, valor central do mérito e da construção do profissional de arte, em contextos culturais diversos e distintos? Comenta Rossiter: *“Talvez a invenção de novas formas institucionais precisem ser acompanhadas de uma reinserção do trabalho assalariado e modos de coletivização. Provavelmente esse venha a ser o espectro que possa assombrar o neoliberalismo e seu Ímpeto de Terceirização”*⁸.

Falar no fortalecimento social de uma infraestrutura de produção e circulação de arte é, por fim, preocupar-se mais com a melhoria das condições de vida do artista/sociedade, e menos na demanda das instituições de mercado? Ou o advento de uma “nova” economia criativa deve considerar que o mercado internacional de arte não está em crise, enquanto a situação dos artistas é cada vez mais precária (Tawadros e Russel, 2014)?

⁸ “Perhaps the invention of new institutional forms needs to be accompanied by a reassertion of wage labour and modes of collectivisation. Maybe that will be the spectre that comes to haunt neoliberalism and its Will to Outsourcing” (Rossiter, 2011, p. 332).

2.1 Custo, Benefício e Flexibilidade nos Espaços de Arte

“A raiz da práxis artística encontra-se na produção de subjetividade; pouco importa o modo particular de produção”.
Nicolas Bourriaud (2009, p. 134)

Em dezembro de 2014, a União Europeia publicou um dossiê sobre políticas públicas para Residências Artísticas desenvolvido pela *OMC Working Group on Artists' Residencies*. A pesquisa foi dirigida por *Visiting Arts* (Reino Unido) e *Dutch Culture/Trans Artists* (Holanda) e tinha como objetivo:

“realizar uma análise sobre o valor das residências artísticas e identificar boas práticas. Com exemplos de tendências, benefícios e fatores de sucesso que informariam tanto as políticas culturais quanto os atuantes sobre a melhor maneira de apoiar e desenvolver programas de residências no século XXI.”⁹

Interessa-me destacar a distinção que o dossiê faz entre programas de Residência e projetos artísticos, ambos reunidos sob um único modelo de “propostas institucionais”¹⁰. No início do segundo capítulo, o guia para políticas culturais faz uma ressalva sobre uma característica particular deste setor, quando menciona formas de práticas artísticas contemporâneas que se baseiam em pesquisa, por exemplo, onde os artistas estariam construindo seus próprios processos e condições de trabalho sem contar com estruturas previamente existentes. Estas práticas seriam *location-based-research*, pesquisas baseadas em posicionamento, que se tornam interessantes, conforme o objetivo do dossiê, quando adotam uma perspectiva de permanência, registrado no documento com a seguinte frase: “*esta seria uma área onde um novo tipo de apoio pudesse emergir para facilitar as pesquisas de longo-prazo*”¹¹.

“Neste momento em que os parâmetros de pertencimento têm sido reduzidos ao campo econômico e que a apresentação do sujeito, mais do que sua representação – inscrito nas mais diversas paisagens históricas, políticas e sociais –, a arte que clama por uma “nova subjetividade” é o programa estético coletivo mais urgente que temos hoje”.¹²

⁹ OMC, 2014, p. 11. “The aim of the Policy Handbook is to provide an analysis of the value of artists’ residencies and to identify examples of good practice. It also looks at recent trends, benefits and success factors to inform policymakers and practitioners of the best way to support and develop residency programmes in the 21st century”.

¹⁰ “É a partir de um capital cognitivo que se dá a apreensão do trabalho de arte pelos meios institucionais. Sem alguma experiência poética – de qualquer nível – o campo instituído da arte não consegue sobreviver sobre nenhuma hipótese” (Pires, 2007, p. 275).

¹¹ “It is (...) worth noting that in contemporary art practice many art projects are based on research. Artists nowadays design their own processes, doing location- based research that may resemble a residency. For this kind of process, the artist does not rely on existing structures. Therefore, this could be an area where a new type of support structure may emerge to facilitate long-term research projects”. OMC, 2014, p. 15.

¹² Lima, 2014, p. 49.

O tema do financiamento se mostra, portanto, bastante intrigante na literatura sobre as Residências Artísticas. Primeiro, porque reflete, a meu ver, o interesse evidente de instituições em contar com recursos públicos para se manter em funcionamento; em segundo lugar, porque observo uma diferença no público a que se destinam esses estudos, interessado nas Residências para investir em maneiras de conceber sua própria trajetória profissional e criativa no mundo da Arte. Insatisfeita com as visões totalizantes, números descompassados e mascaramentos de interesses, parti em busca de interlocutores que pudessem trazer experiências e visões a partir de suas próprias crenças e desejos, deixando-me levar mais pelo fluxo das pessoas do que por aquele dos mercados.

O guia *Surviving Internships*¹³ (Sobrevivendo aos Estágios) produzido em 2009, por um grupo anônimo de estagiários no campo das artes em Londres, o *Carrot Workers Collective* (CWC), traz uma contribuição para a presente pesquisa ao distinguir os diferentes agentes que atuam no campo das artes sobre o qual me debruço.



Fig. 23 - Carrot Workers' Collective. Londres, Janeiro 2017. (Foto: Carrot Worker's Collective)

As galerias públicas de Artes são registradas como entidades filantrópicas (*Registered Charities*) e seus financiamentos são obtidos através do Conselho de Artes da Inglaterra, do governo local e do financiamento privado, sendo que este último geralmente subvenciona todos os programas, formados por: patrocínio, amigos, esquemas corporativos (beneficiários e clientes), cafés ou restaurantes, locação de espaços, e outros benfeitores não-corporativos, como filantropos e os *trust funds* privados. O *Carrot Workers Collective* aponta que estas

¹³ Carrot Workers' Collective, 2009.

galerias públicas trabalham com curadoria, organizando exposições, Residências, projetos de artistas, ações educativas e eventos públicos, ressaltando como estes espaços, ditos públicos, dependem cada vez mais de estagiários voluntários como resposta às reduções de financiamento público para este setor chamado "público". Essa situação vem revelando que grande parte dos museus e galerias classificadas como "públicas" são sustentadas com apenas 20% por recursos de origem públicos.



Fig. 24 – Whitechapel Gallery é uma Galeria “Pública” em Londres desde 1901. Desde 2009 tem um programa de Residência para artistas e escritores (Foto: Whitechapel Gallery)

Os espaços geridos por artistas são, por sua vez, geralmente registrados como entidades filantrópicas, obtendo seu financiamento a partir do aluguel dos ateliês e, outros financiamentos privados e/ou públicos. São descritos como espaços que dirigem sua programação, que ocorre em seus próprios espaços, organizada de forma coletiva entre os artistas associados ao espaço, que também contratam curadores e outros profissionais para executar seus programas públicos. O coletivo *CWC* documenta que estas organizações atualmente estão trabalhando bastante para reduzir ou eliminar completamente estágios não pagos.

Uma outra modalidade de espaço de produção artística é denominada de espaços autogeridos e autônomos. Estes, diz o *CWC*, procuram ser não-hierárquicos, praticando decisões consensualmente, sendo espaços estabelecidos com um estatuto prevendo ações sem fins lucrativos, custeando seu funcionamento por meio de doações e de eventos, arrecadação de fundos, o que significa, de acordo com o grupo anônimo de estagiários, que nenhuma das pessoas envolvidas recebe um salário, e todo o dinheiro arrecadado é reinvestido no espaço

ou doado para causas externas. Portanto, não existem estagiários nestes espaços, mas sim voluntários, que “se tornam agentes ativos na formação da organização”.

As “Galerias Privadas ou Comerciais” são iniciativas de empreendedores particulares que variam em escala e renda. Representam artistas e se concentram em vendas, agregando valor através de suas exposições e participação em feiras de arte. Além das vendas, estas galerias também se envolvem na promoção profissional do artista, com reuniões e relações com museus e exposições em bienais.



Fig. 25 – Studio Voltaire é uma organização gerida por artistas no sul de Londres desde 1994. Em 2017 iniciaram um programa de Residência “para artistas que trabalham com o público e práticas sociais.” (Imagem: Google)



Fig. 26 – Saracura abre no Rio de Janeiro em Maio de 2016, espaço expositivo e de Residências, dirigido por uma artista, uma curadora e um arquiteto, propondo: “uma plataforma de trocas, formação livre, compartilhamento de experiências, dialogando com artistas e produtores independentes e redes de economia criativa.” (Foto: Saracura)

Relativamente próximos a essas iniciativas, destacam-se os “Museus”, cujas missões são a promoção do conhecimento público, a preservação e as coleções de obras, além de, em alguns casos, atuarem como locais de pesquisa. Museus são principalmente financiados pelo Departamento de Cultura, Mídia e Esporte no Reino Unido e este financiamento é assegurado a partir do oferecimento de acesso gratuito às coleções permanentes. No entanto, fundos também são levantados através de patrocínio, bilheteria para as exposições temporárias, amigos e benfeitores do museu, *merchandising*, cafés e restaurantes e locação de espaços.

As “Fundações Privadas” são instituições registradas também como de caridade, sem fins lucrativos, recebendo seu financiamento por um indivíduo, ou por uma fundação individual. Embora o *ethos* desses espaços seja geralmente bastante semelhante ao das galerias públicas, esses são dirigidos por um indivíduo ou fundação particular, que decide e orienta as iniciativas vinculadas aos seus projetos.

Os *Art Squats* (Ocupações de Artistas) podem ser considerados semelhantes aos espaços autônomos, e ocupam prédios por curto prazo com o fim de realizar exposições de arte. Alguns são organizados coletivamente, outros são dirigidos por algumas pessoas. Muitos dos coletivos envolvidos nesses espaços vêm e vão muito rapidamente, enquanto outros são mais estáveis, como os artistas aleatórios e seus espaços de “arte autônoma temporária”.

Entre as organizações comunitárias que promovem programas de artes, a maioria se define por sua capacidade de ocupar bibliotecas, associações de moradores locais e afins, que são ou estão abertos a programas de Residências Artísticas, convidando e permitindo a ocorrência de exposições e projetos de arte de curta duração. Estes espaços não possuem financiamento próprio e se aproximam do modo de funcionamento dos *Art Squats*.

Muitos trabalhadores culturais, por fim, dedicam seu tempo criativo para trabalhar como artistas dentro dos movimentos sociais. Diversos grupos se organizam para angariar fundos de diferentes fontes, articulam redes de profissionais e voluntários com o objetivo comum de fortalecer os movimentos em defesa dos direitos humanos, civis, voltados para a justiça social, praticando projetos que prevêm o trabalho artístico como ingrediente ativo nas lutas políticas e sociais.



Fig. 27 – Ateliê de Dissidências Criativas, na casa Nuvem toda quinta-feira entre 2014 e 2016, Lapa, Rio de Janeiro. (Foto: Casa Nuvem)

Os já clássicos Ateliês de Artistas se constituem em uma modalidade onde muitos artistas, já comercialmente bem sucedidos, empregam assistentes para a produção de obras de arte. São lugares de trabalho onde se executam tarefas que participam de diferentes momentos do processo artístico, desde a manutenção dos banheiros à contemplação crítica dos primeiros esboços da obra. Muitos pagam, pelo menos, ou acima de um salário mínimo, mas cada vez mais artistas e coletivos de arte se valem da redução de custos que muitas vezes acompanha a figura do estagiário. Diferentes artistas têm compromissos diferentes com os artistas mais jovens que trabalham com eles - alguns fornecendo mentoria realmente valiosa, enquanto outros os tratam com desconsideração. Esses espaços estão mais ligados às galerias comerciais, que muitas vezes custeiam a manutenção desses Ateliês.

Os custeio das Residências Artísticas varia de acordo com as estruturas de financiamento das organizações descritas acima, bem como de quais recursos são dirigidos aos programas e projetos de Residência que promovem ou apoiam. Alguns programas oferecem bolsas para cobrir custos de passagens de transporte, diárias, materiais e equipamentos. Outras não oferecem qualquer apoio monetário, ainda que possam subsidiar recursos físicos e humanos cobertos por uma taxa de Residência. Espera-se que artistas organizem questões financeiras independentemente. Há fundos disponíveis por meio de

aplicações a órgãos governamentais, regionais e nacionais; fundos dedicados a intercâmbios internacionais por embaixadas e consulados dos respectivos países; acesso a recursos de Institutos nacionais de Cultura que promovem Residências Artísticas e apoiam artistas em Residência individualmente; e de fundações bi-laterais entre o país do artista e os países de destino.



Fig. 28 – 56 A Infoshop – Centro Social Radical , em Elephant & Castle, Londres. Desde 1991.
(Foto: 56A Info)



Fig. 29 - Ateliê de Artista Anish Kapoor remodelado em 2012, Camberwell, Sul de Londres.
(Foto: Ben Blossom)

2.1.1 Ofertas e Demandas nas Residências Artísticas

“Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem “uma exceção” às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades.”
Jacques Rancière (2005, p. 69)

Enviei um email para uma colega residente na Inglaterra, que se graduou comigo, e que havia me encaminhado um *newsletter* sobre suas atividades correntes, que incluía sua participação em três Residências Artísticas no último ano, algumas das quais eu já me ocupava em pesquisar. Retornei o contato e lhe apresentei minha pesquisa, a instigando compartilhar comigo suas impressões e críticas aos modelos de financiamento e sustentabilidade das Residências Artísticas. Ela se mostrou igualmente interessada no tema. Contou-me sobre suas recentes experiências com Residências, e detalhou um pouco sobre os cinco programas que frequentou desde 2007, que variaram entre três, quatro e seis semanas: no Reino Unido e na Europa continental, e uma Residência de seis meses nos Países Baixos. Esta última se seguiu imediatamente após sua primeira Residência, cujos órgãos de financiamento estavam diretamente conectados. Nossa artista ressaltou como foram importantes essas vivências para ela e o quão absolutamente necessário elas se tornaram no apoio ao desenvolvimento de sua prática. Passamos a discutir mais profundamente a sustentabilidade de sua prática, ao que ela definiu como possível apenas com a manutenção de uma carreira docente em paralelo à sua própria profissão artística. Relatou que ministra cursos e oficinas, tendo recentemente terminado um contrato de um ano na sua escola de pós-graduação em Artes, onde palestrava para graduandos. E lembrou já ter palestrado em outros três renomados departamentos de Belas Artes de Universidades do Reino Unido. Esta artista-educadora, ao se estender sobre o tema do financiamento, confirma que eventualmente vende seu trabalho com a ajuda de uma galerista comercial, e declara que já recebeu apoio do Conselho de Artes do governo do Reino Unido. Ela argumenta que a situação ideal seria a de poder vender seu trabalho regularmente, e que esse não é o caso no momento, pois as vendas continuam esporádicas, mas ela espera que esse cenário mude e que possa um dia sustentar sua prática completamente com a venda comerciais de seu próprio trabalho.

Ao ser questionada sobre os financiamentos vindos de fundos privados e públicos, nossa artista sustentou a opinião de que, para ela, não há diferença significativa entre os Programas de Residência geridos por organizações públicas, comerciais ou aquelas lideradas por artistas. Interessa-lhe principalmente aquilo que o programa oferece, se é adequado às circunstâncias

que ela vive naquele momento, observando a importância de o artista desenvolver um sentido clareza sobre porque deseja embarcar em uma Residência, desenhando o que esperava da experiência, e se perguntando previamente sobre o que gostaria de desfrutar. Planejamento e um certo pragmatismo parecem ser ferramentas importantes para minimizar as frustrações que um custo ou um imprevisto possam causar a uma artista em Residência.

Uma semana se passa e recebi uma mensagem de uma segunda artista, a quem meu contato havia sido indicado para tratar do tema das Residências e sua função na profissionalização do artista. Escreveu-me uma pesquisadora de nacionalidade espanhola, formada em nível de doutorado, que levava adiante uma pesquisa sobre *live arts*. Vivia e trabalhava no Reino Unido há mais de quinze anos e circulava entre Residências Artísticas nos últimos sete anos, pela Europa e Ásia. Ao direcionar a conversa, após uma troca de emails, perguntei-lhe especificamente sobre aspectos financeiros, ao que ela respondeu manifestando um desejo de que o governo apoiasse mais os artistas no desenvolvimento de suas práticas. Mencionou que poderia se empenhar em tentar levantar recursos próprios (*fundraising*), mas como se tratava de uma atividade na qual já está muito envolvida dentro do escopo de seu próprio emprego: a organização artística para a qual trabalha é baseada em Londres e é uma entidade filantrópica de longa data que ajuda artistas. Nesta organização, ela é a chefe de pesquisa e desenvolvimento, um papel que descreve como não tendo nenhuma relação com sua prática artística além de compartilhar um mesmo setor, o das Artes. Esta artista-pesquisadora reitera que todas as despesas e subsídios nas Residências Artísticas para sua estada devem estar cobertos pelo programa que vier a acolher: “*Somente aceito pagar o meu próprio vôo*”, exclama, “*todo o resto, a partir do momento em que aterrizo, precisa ser coberto pela organização que me recebe*”. Ainda que argumente sobre a necessidade de ser patrocinada e do desejo de se dedicar exclusivamente ao seu trabalho artístico, reconheceu que a questão financeira é difícil inclusive para as organizações. Resumiu, por fim, que os artistas devem estar preparados para, pelo menos, “*pagarem suas passagens aéreas, ou o transporte em geral*”.

Sobre os desafios que enfrentavam, um casal de colegas com os quais eu já havia trabalhado foi rápido em me responder, interessados no âmbito de minha pesquisa, nomeando-a como uma investigação sobre AiRs (*Artists in Residencies*). Disseram-me estar bem preocupados com o pouco financiamento disponível no Reino Unido, alertando sobre o fato de os recursos vindos de instituições públicas e privadas, que estão crescentemente ligados às “*metas de desenvolvimento de público*”, buscam contabilizar quantas pessoas se

beneficiariam do trabalho dos artistas. Para eles, esse cenário aponta que os artistas do Reino Unido não poderão participar de Residências Artísticas que não estejam totalmente financiadas por seus respectivos anfitriões, que deverão custear o transporte, a alimentação, a acomodação e os cachês para que a oportunidade seja viável. Sobre o custeio de suas práticas, declararam ser necessário que um deles tenha um emprego de escritório, onde dedica dois dias por semana, somando cerca de onze mil libras por ano de salário. O resto de sua renda advém de sua prática artística - que varia entre cinco e quinze mil libras por ano (compartilhadas entre os dois) - algo que depende também de quantas comissões e prêmios venham a receber ao longo do ano. E exclamaram: "*é longe do salário mínimo!*". Eles também são fomentados (*commissioned*) por galerias, festivais e organizações que, por sua vez, também são recursos vindos do Conselho de Artes da Inglaterra. Disseram ter recebido apoio privado para projetos específicos anteriormente, através de fundações e fundos de confiança (*trust funds*), e optaram por não vender seu trabalho no mercado da Arte.

Perguntei-lhes um pouco mais sobre o que esperam das Residências Artísticas, e como essas diferem de outras experiências, ao que eles argumentaram depender dos "*termos da oferta*". Descreveram ter alguma expectativa sobre o que pode e deve acontecer em uma Residência, mas esperam que os organizadores sejam bastante claros, explicitando detalhes sobre o que estão oferecendo, apontando garantias para que isso de fato aconteça. Esses artistas me disseram que a clareza sobre o que está sendo oferecido de antemão é a base de seu bom planejamento e aceitam a Residência se souberem o que esperar, podendo também recusá-la se não lhes corresponder naquele momento. Acrescentaram como é difícil para eles atualmente fazerem Residências, pois são pais de uma criança pequena, que frequenta a escola, ficando restritos às férias escolares; mas também destacaram como é alarmante o fato de que existem tão poucas Residências Artísticas que permitem que crianças acompanhem seus pais. Quando os programas as aceitam, eles não pagam pela viagem das crianças, o que significa que o cachê dos artistas é muitas vezes eliminado pelo pagamento dos custos com seus filhos.

Comparando as instituições públicas e privadas, nosso casal de artistas afirmou que, quando são financiadas, essas organizações são menos abertas e exigem bem mais dos artistas em termos de engajamento público e resultados de produção, algo que afirma uma desejada interação com o público. Eles observaram que essas instituições estão sob pressão de seus financiadores para justificar o retorno de seus investimentos para o público, não somente para o artista. Em relação às Residências Artísticas lideradas por artistas, ainda que muitas

vezes mais abertas em termos de resultados e com ambientes de apoio bem mais agradáveis, estas iniciativas têm menos financiamento e frequentemente é um pré-requisito que os artistas reponsabilizem-se por suas próprias viagens, custos, etc. O que eles dizem tornar a organização do seu tempo bastante difícil, já que o artista efetivamente não está ganhando nada.

Um outro artista inglês, também conhecido meu de longa data, dispôs-se a conversar por *skype* e retomar alguns dos questionamentos que nos acompanham há muitos anos. Quando lhe perguntei objetivamente sobre os meios financeiros de que ele possui para concretizar seu trabalho, respondeu-me prontamente que seu ofício “*demanda dinheiro*” e que, portanto, necessitava de “*investimento de capital*”. Explicou-me que seu trabalho com cinema pode gerar renda, arrecadando dinheiro para os investidores quando seus filmes são exibidos: nas vendas de bilheteria, mostras e *show and tells*, todos modelos atraentes para patrocinadores. Ainda assim, declarou-se desafiado permanentemente a produzir seu trabalho com uma qualidade que o meio precário, e não menos exigente, pode ou não fomentar.

Este pequeno conjunto de artistas evidencia seu interesse nas ofertas de Residências Artísticas resguardando seu papel de consumidores de serviços, onde o investimento de seu tempo depende das condições ofertadas pelos programas. Entendendo que mesmo as instituições estão submetidas aos condicionantes de flutuação de recursos próprios das políticas de fomento, um ponto de vista mais distanciado parece lhes permitir avaliar criticamente tanto sua possível dedicação a esses tipos de espaços artísticos quanto as diferentes abordagens que os artistas vêm mantendo com esses programas. Questões como levantamento de fundos próprios, critérios de custeio do projeto e uma capacidade de recusar uma proposta de Residência se tornaram possíveis, segundo pude perceber, porque todos mantêm empregos paralelos às suas práticas artísticas.

Assim consolidadas, as entrevistas revelam um amadurecimento sobre as condições efetivas do trabalho precário no campo das artes, ao mesmo tempo em que situam um distanciamento das lutas de resistência internas ao campo, já que nossos interlocutores buscam sua segurança financeira fora das oscilações próprias de cada espaço, projeto ou política voltada para as Artes. Porém, ao invés de incorporá-la, talvez “*a condição de precariedade deve ser vista como algo que pode e deve ser superada*” (Pires, 2007, p. 338).

2.1.2 Jogos de Interesse na Produção de Arte Contemporânea

“... É preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados.”
Gilles Deleuze (2010, p. 124)

Continuando minha investigação enfocada na relação entre sustentabilidade, financiamento e resistências, busquei um interlocutor no Brasil, já interessado em negociar sua participação no circuito das Residências Artísticas, partindo de seus próprios projetos de pesquisa, ou seja, assumindo sua inserção nesse campo como parte de seu processo criativo. Ao iniciarmos nossa conversa, registrou que estava em Residência, o que despertou ainda mais meu interesse na descrição que ele pudesse trazer sobre seus trânsitos recentes e sua produção de resistência, motivada por princípios de abundância e luta contra a precariedade do trabalho do artista.

A maior dificuldade para este generoso interlocutor, no caso brasileiro, foi descrita como sendo *“a escassez de recursos e o recrudescimento dos financiamentos públicos”*, somando-se à escassez das *“ofertas proporcionadas pelo setor privado”*. Afirmando ser inconveniente para o artista ter de se tornar agente, produtor, e gestor de projetos, *“tudo ao mesmo tempo”*, na infinita busca por recursos, ficou marcada sua posição em defesa da autonomia da produção, mas não apenas no campo ideológico, voltando-se efetivamente para uma aplicação prática e experimental, que passou a descrever com seu envolvimento ambivalente com o setor privado, das galerias comerciais, e público, dos fomentos e redes colaborativas.

Chegamos à questão sobre por quais meios ele consegue manter sua prática artística, ao que respondeu ter trabalhado nos últimos cinco anos com duas galerias de Arte, as quais ocasionalmente realizam vendas de suas obras, apesar de expressar seu descontentamento, pois dessa maneira não vislumbra sua sustentabilidade financeira a longo prazo. Ele disse ser um produtor de imagens, que trabalha como fotógrafo, e documenta obras de arte para catálogos, museus e casas de leilão. E afirmou que esta atividade lhe garante algum recurso financeiro, mas terminou sua reflexão sobre a sustentabilidade de ser artista declarando: *“A arte acaba vivendo da gente, eu penso. O tempo despendido com trabalhos mais técnicos depende da “maré” e também das necessidades.”*

Insistindo no questionamento sobre os financiamentos públicos e privados, tentando distinguir qual seria o modelo ideal para custear e apoiar sua prática, ele respondeu que já havia recebido financiamento público, através do governo brasileiro, registrando ter sido esta uma época *“antes do golpe”*. E ressaltou que a atual conjuntura política está forçando

produtores culturais, artistas e pensadores em geral a *“reinventarem as formas de se manter”*. Disse-me que, a partir de sua experiência, o financiamento privado pode às vezes chegar a ele através de colecionadores, que financiam o artista quando se interessam por algum projeto em particular. Mas ponderou que os mesmos, geralmente fazem compras adiantadas de trabalhos, e que, como isto acontece normalmente em parceria com as galerias, não traz uma relação segura para o artista.

Refletindo sobre esses espaços, apontou que poderiam ser considerados como *“instâncias de distribuição de renda”*, indicando que espera em breve se debruçar mais profundamente sobre a crescente tendência da *“precarização do trabalho de criadores”*, ressaltando especialmente aqueles que têm menos privilégios. Este cuidadoso artista questionou, por fim, se pode haver algum modelo ideal de Residência Artística a ser concebido na atualidade, ressaltando que, na Alemanha, teve a oportunidade de desenvolver seu auto-financiamento, utilizando suas criptomoedas¹⁴, e disparou: *“pensar a expropriação de recursos é algo que me interessa muito, mas não numa ótica de enriquecimento individual, e sim coletivo – ou seja, um fundo que não tenha o objetivo de acumulação, mas da multiplicação de recursos.”*

Este cripto-artista continuou relatando uma de suas experiências de trabalho com um segundo coletivo que se propôs a levar adiante uma Agência, onde chegou a desenhar um modelo de autofinanciamento mais elaborado, e descreveu ter criado uma espécie de bolsa de valores e uma casa editorial, onde os “acionistas” eram os próprios artistas associados, que recebiam por suas ações em criptomoedas. Esta pesquisa foi premiada por um fundo Europeu para o coletivo desenvolver a ideia de colaboração nas Artes. Ele relatou que, infelizmente, o grupo se dissolveu por questões de divergências internas, e tiveram que recusar o prêmio na última hora. Mas afirmou que o momento virá para o grupo continuar com esta pesquisa coletiva, que ele acredita apontar para a possibilidade de um *“banco do comum”*, que não depende do Estado ou de estruturas bancárias, mais tradicionais, e espera ser possível, por esta via alternativa, criar uma cena de financiamento para as Artes. Para tanto, exemplificou algumas iniciativas que o inspiraram, como um projeto de redistribuição de capital através de operações financeiras na bolsa de valores de Nova York, dirigido a projetos artísticos-científicos, e que apesar de não ter durado por muito tempo, o mesmo grupo agora está

¹⁴ Criptomoeda é uma nova unidade de moeda digital que possibilita transações financeiras com criptografia. A moeda sem lastro físico é programada por meio de um hardware denominado “mine”, onde são gerenciadas as transações através de um sistema descentralizado chamado “blockchain”. Em 2009, o Bitcoin se tornou a primeira criptomoeda em circulação, e desde então, inúmeras outras foram criadas.

reformulando essa ideia para uma outra espécie de agência. Citou ainda uma segunda iniciativa, uma Cooperativa Integral Europeia fundada depois de um grande golpe de dados em bancos europeus, com empréstimos nunca pagos. O artista completou sua análise sobre estes dois projetos refletindo sobre um certo pertencimento mais “*norte-local*” destas iniciativas, que não poderiam ser simplesmente traduzidas para o “*sul-global*”, mas que se constituíam em pontos de partida interessantes para se pensar sobre economias de abundância em meio às atuais perturbações do mundo. Terminamos nosso diálogo concluindo ser possível criar condições para nos liberar das “*instituições-sonho europeias*”, e que, embora desafiante, existe a possibilidade de organizarmos algo mais sólido e permanente para a sustentação do trabalho artístico no Brasil. Porém, segundo ele, isso exigiria uma articulação que não se consolida de uma hora para outra, especialmente agora quando direitos muitos mais básicos que o de “*livre-criação*” estão sendo ameaçados.

2.1.3 Instalações e Instabilidades

Em 2012, quando o Rio de Janeiro se preparava para a Copa do Mundo e se aprontava para receber as Olimpíadas, realizei seis entrevistas com os artistas que haviam sido selecionados para um projeto de Residência. Dispostas como reflexões orientadas por questionários semi-estruturados, as respostas abrangem desde expectativas quando da chegada ao Rio de Janeiro, discorrem sobre os relacionamentos estabelecidos com outros artistas locais, avaliam o alojamento e o espaço de trabalho ofertado, além de comentarem sobre o apoio logístico e de produção visando a exposição final de cada um dos selecionados.

Dois temas merecem destaque nas entrevistas: o contexto de relacionamento na cidade e os custos envolvidos na produção da Residência. Para ambos, as respostas foram díspares, ora enfatizando a cordialidade e acessibilidade do carioca, ora relatando a ausência e omissão daqueles de quem mais se esperava a presença – dos próprios artistas-gestores do espaço. Quanto aos custos, considerado elevado na maior parte das vezes, foi também entendido como justificável, sobretudo porque envolveu a mobilização direta dos organizadores da Residência no acesso a fundos que, em seus países de origem, permitiram a viagem e o custeio do projeto artístico. De maneira geral, os contrastes são evidentes, mas ressoam em diferentes perspectivas individualizadas sobre como se deve construir e progredir com uma carreira

artística, tema que nos persegue para o qual se lançarão aqui apenas mais algumas linhas de fuga, longe de generalizações ou modelos a serem replicados.

Em uma primeira aproximação de meus entrevistados, perguntei-lhes se a comunicação sobre o programa de Residência havia sido suficientemente clara e se refletia a realidade encontrada quando aterrissaram no Rio de Janeiro. Já por essa introdução, pude perceber o quanto a subjetividade de cada artista influenciaria no modo como receberiam ou contornariam as adversidades encontradas ao longo do percurso de sua estada.

Um primeiro artista afirmou que se sentiu *“bem preparado e guiado”*. No entanto, completou a informação dizendo que não esteve explícito em nenhum momento que haveria apenas um quarto grande para ser compartilhado com sua dupla, o outro artista selecionado para o mesmo período. Isso lhe teria levado a *“sentir falta de alguns momentos de privacidade”*. Seu acompanhante declarou, por sua vez que, embora *“não estivesse completamente claro, nem a preparação, nem a permanência no próprio espaço de ateliê, no final, o resultado foi relativamente bom”*.

A insatisfação e o questionamento sobre as condições de espaço de trabalho e alojamento sofreram uma súbita mudança com o inesperado roubo¹⁵ ocorrido nas dependências do ateliê, ainda na primeira noite da primeira Residência. Ao abrir a porta do espaço no dia seguinte à apresentação do mesmo, um visitante europeu visitante deu-se conta de que haviam sumido as ferramentas, um *laptop* e todos os demais equipamentos eletrônicos, deixando um vazio constrangedor para um espaço recém-inaugurado para aqueles convidados. Tal situação, não se deve desprezar, certamente modificou a postura inicial, exigente e fria, clamando por um senso de territorialidade e compreensão sobre os riscos a que todos estavam expostos, quando escolheram investir em uma colaboração deste tipo, no coração de uma conturbada capital da América Latina. Reconsiderando as condições do alojamento, vizinho do espaço de trabalho, optou-se por oferecer as dependências de um apartamento no bairro de Santa Teresa, mais isolado, mas facilmente acessível por meio de transporte público. A hospitalidade dos gestores mostrou-se um dispositivo oportuno para buscar alternativas para o plano inicial de configurar o alojamento e espaço de trabalho como um conjunto territorial comum.

O reflexo desta disponibilidade pôde ser percebido nas respostas dos quatro residentes que se seguiram. Um primeiro afirmou que tanto a introdução à cidade quanto às instalações

¹⁵ O furto do ateliê foi registrado com um boletim de ocorrência na polícia. Foi feita a visita da perícia que apontou haver um acesso pelo telhado. Nenhum dos equipamentos foi recuperado. Apenas o artista estrangeiro, em residência, possuía um seguro de viagem que cobria qualquer perda ou dano a seus pertences durante sua estada no Brasil.

de residência foram “*excelentes*”, juntamente com o “*acolhimento e a organização da agenda*”. Afirmando-se como pesquisadora – e não como artista – uma das residentes ponderou que teria apreciado uma “*introdução um pouco mais profunda à cena artística contemporânea no Rio*”, e que “*uma Residência de um mês é bastante curta para se estabelecer e ter uma visão clara do sistema artístico*”. Por fim, registrou que na comunicação inicial, teria sido útil receber a recomendação para estudar um pouco de português, já que nem todos os interlocutores pareciam dominar plenamente o inglês. Um comentário que, visto do ponto daqui do sul, poderia também ser interpretado como um deslize sobre as graves questões colonialistas e imperialistas, que assolam o único país de língua portuguesa em um continente dividido com a língua espanhola (sem falar das centenas de línguas indígenas distribuídas por todo território): afinal, que língua se espera que se fale na Itália, na França, na Holanda, na Noruega, na Polônia, na Grécia, ou no Brasil?

A proposta da Residência abrangia a contratação de profissionais escolhidos para acompanharem os projetos dos artistas-visitantes. Ao serem perguntados sobre como se deu a relação com essas pessoas, as respostas variaram entre um grande aproveitamento e alguma decepção em torno da ausência ou dificuldade comunicacional: nem todos falavam o inglês fluentemente. De maneira geral, para uma das artistas, todos estiveram sempre muito abertos para apresentar artistas, curadores e outros profissionais para melhorar as pesquisas, havendo também o apoio e o agendamento de reuniões com gestores de espaços públicos, e outros interessados no projeto. Por outro lado, houve casos em que, devido a seus outros compromissos, os artistas-gestores do espaço e os profissionais contratados não participaram da programação expositiva e pública que haviam orientado, havendo “*definitivamente uma espécie de desconexão*”. Outra queixa se deu pelo fato de que os prometidos encontros com outros artistas, que os levariam a conhecer toda uma rede de profissionais de arte em um nível mais social e coletivo, por vezes não aconteceu, seja porque não houve disponibilidade, nem tampouco um plano B que compensasse uma eventual ausência.

As escolhas sobre os perfis dos profissionais que acompanharam os residentes foram elogiadas e consideradas adequadas às diferentes práticas de cada artista residente. De maneira geral, considerou-se que eles “*desempenharam um papel importante no desenvolvimento do trabalho*”, conforme relatou uma entrevistada.

Quando lhes pedi que caracterizassem o espaço de trabalho, uma das entrevistadas destacou ter percebido um uso muito individualizado, voltado para a produção artística de cada pessoa, sem uma preocupação em se disponibilizar materiais e referências que

pudessem ser acessados e discutidos publicamente, em um espaço de criação de fato coletivo. “Livros, revistas, manuais”, “um par de cadeiras mais adequadas para sentar em uma mesa”, “talvez um arquivo”, tudo isso foi citado como potenciais disparadores de um tipo de relação que pareceu pouco aproveitada durante o trânsito de pessoas de localidades tão distantes.

As considerações sobre o alojamento me trouxe de volta à reflexão sobre as origens das Residências Artísticas, onde pude observar uma evidente separação entre o espaço onde se reside e o espaço onde se trabalha. Além dos aspectos de segurança, que moveram o espaço de dormitório para um bairro mais turístico próximo ao centro, onde se trabalhava, essa passagem fez deslocar o olhar de funcionalidade para o de desfrute estético, onde o apartamento - onde se instalaram as duplas seguintes ao evento do furto ao ateliê - conquistou seus residentes sob os quesitos “*inspiração*”, “*paisagem*”, “*segurança*” e “*limpeza*”. Assim descreveu um dos entrevistados:

“O apartamento era lindo, Daniel e eu nos demos muito bem e ele me deixou escolher o melhor quarto - então eu me senti muito sortuda com minha linda vista e quarto espaçoso!! A localização era bem no topo do morro, então me sentia um pouco fora do caminho no início, mas na realidade, a vista era incrível e foi muito rápido no ônibus para voltar a descer para o trabalho. Toda a experiência de ônibus foi imersão cultural! A vista e os arredores valeram à pena”.

Embora disponibilizar um apartamento para a residência tenha surgido como resposta para uma situação de segurança, sendo considerado por todos uma solução melhor do que estar na Lapa mais perto da galeria, o grande deslocamento de tal mudança pode ser resumido na seguinte observação de um dos artistas: “*Eu faria a residência de novo apenas para ficar com o apartamento sozinho!*”. Não se tratando mais da segurança ou da relação de funcionalidade entre o espaço de moradia e de trabalho, o que surgiu como alvo de uma crítica positiva sobre a Residência foi seu caráter “*inspirador*”, de alcance individual e voltado para o estabelecimento de condições que escapam de propostas objetivas: enquanto para uns a vista da mata era fundamental, para outros a presença eventual de mosquitos era marcante e por vezes problemática no novo alojamento. Como conciliar essas percepções na formulação de uma Residência?

Perguntei aos meus entrevistados como classificariam o custo do Programa de Residência que participaram e, embora diversas, as respostas foram bastante esclarecedoras sobre os diferentes modelos hoje existentes no fomento a essas iniciativas. As questões sobre os diferentes custos de produção de cada trabalho, a existência de instituições financiadoras em cada país voltadas exclusivamente para este tipo de atividade profissional, bem como uma avaliação geral da relação entre o custo e o benefício gerado pela residência surgiram de

maneira espontânea, deixando evidente, para mim, que o envolvimento do dinheiro na produção de arte não é uma questão menor para os artistas.

Um primeiro residente se definiu como *“um pouco esquizofrênico”* sobre os custos: *“o tempo que eu pude passar na residência foi muito bom, mas ainda assim acho que foi muito caro”*. Outra visitante declarou não ter sido fácil levantar o dinheiro, *“especialmente considerando que a Itália e a Europa estão reduzindo muito o financiamento para a cultura”*. E ponderou que a política da Residência em questão, ao *“dar aos residentes a responsabilidade de levantarem seus próprios fundos”*, devesse talvez *“envolver doadores ou instituições culturais brasileiras para facilitar este processo”*. Porém, por fim, ela *“definitivamente queria pesquisar o Brasil nesse momento preciso de transformação”* e considerou que esse investimento *“foi muito bom”*.

Outros residentes trouxeram perspectivas mais detalhadas sobre a relação que eu buscava estabelecer entre custo e benefício, enriquecendo minha reflexão sobre a profissionalização deste campo das Artes. Assim declarou um dos residentes: *“De vez em quando eu achava que talvez fosse muito, mas descobri que, uma vez que se investia muito dinheiro no meu projeto, eu obtive um excelente valor para o dinheiro”*. Por outro lado, afirmou que *“não estava claro qual eram os limites do orçamento”*, mas reconheceu que, sabendo que seu projeto custaria muito mais do que de seu colega de Residência, que quase não tinha nenhum custo, concluiu ter se sentido beneficiado por essa flexibilidade e genuína vontade do programa em lhe apoiar.

Um dos residentes também vindo da Europa declarou que a carta de apoio do espaço de Residência foi fundamental para que conseguisse o financiamento de seu governo, o que o levou a considerar justo que *“todos fossem pagos adequadamente pelo seu trabalho conosco e que esse recurso apoiasse a manutenção do espaço e do programa”*. Por fim, um último entrevistado foi mais sintético, e vago: *“Foi muito caro. Mas aprendi muito com todo o projeto em vários níveis”*.

2.2 A Impossibilidade de Uma Só Voz: notas sobre uma mediação

“Por mais científica que seja, uma análise permanece uma prática localizada e produz somente um discurso particularizado”.
Michel de Certeau (2012, p. 222)

Resultado de um primeiro momento de inserção em campo desde que iniciei minha pesquisa acadêmica sobre Residências Artísticas entre o Brasil e o Reino Unido, relacionarei um trabalho *freelancer* de produção local e interpretação que aconteceu no Rio de Janeiro em novembro de 2015, quando pude acompanhar uma delegação de oito representantes de diferentes instituições do Reino Unido que trabalham com pessoas em situação de rua. Vindo de Manchester e Londres, o grupo do programa havia iniciado sua trajetória durante as Olimpíadas de Londres, mobilizando a participação de moradores de rua nas celebrações do mega-evento de 2012. A visita da delegação Inglesa no Brasil seria a segunda fase de um intercâmbio, que teve sua primeira fase em abril de 2015, com a visita de uma delegação brasileira ao Reino Unido. A ocasião no Rio teve também o objetivo de oferecer à direção do intercâmbio a oportunidade de negociar com o Comitê Olímpico um evento semelhante previsto para ocorrer durante as Olimpíadas de 2016. Seria a segunda vez que moradores de rua participariam da programação oficial de um evento olímpico: a primeira havia ocorrido em Londres, em 2012.

Se puder tomar emprestado o conceito antropológico e semiótico da interpretação das culturas, de Clifford Geertz, ao perguntar “o que significa toda a trama?”¹⁶, a tentativa etnográfica que empreendi assumiu o desafio de descrever e distinguir as disputas verificadas, ao longo de alguns dias de intercâmbio, entre um grupo de profissionais do Reino Unido estabelecendo relações tênues, mas decisivas, para processos de reciprocidade e comunicação ocorridos em torno de temáticas comuns, como a avaliação dos equipamentos públicos de acolhimento a moradores em situação de rua.

Ao descrever uma série de “choques culturais” propiciados por este intercâmbio, autodenominado uma Residência Artística, proponho caracterizar o que George Yúdice elaborou como a “conveniência da cultura” (2006) que aponta para como organizações e o estado podem utilizar a cultura como um recurso de melhoramento econômico e sócio-político, ao ser dado o papel de resolver questões como a participação cívica, a violência, o crime e criar trabalho.

¹⁶ Geertz, 1989, p. 13.

2.2.1 A Intradutibilidade dos Dados Estatísticos

Estranhei não ter muito que preparar para este trabalho previamente, uma vez que a produção da Inglaterra organizava a programação dos eventos diretamente com a Prefeitura do Rio. Todos os recursos necessários para as visitas estavam disponíveis, bem como todos os custos referentes ao transporte e à alimentação da delegação. Tive contato a equipe de produção da prefeitura no dia 9, iniciando junto a eles a coordenação dos transportes, que estaria sob minha responsabilidade, além da tradução e interpretação para o grupo. Trabalhando próxima aos motoristas de dois projetos da prefeitura – por quatro dias intensos com a delegação -, acompanhando-os para os diferentes pontos de encontro que a programação do intercâmbio previa, e visitando às iniciativas selecionadas na cidade do Rio de Janeiro, tive algumas oportunidades de discussão com o grupo e gestores nos centros de acolhimento e espaços de artes. O último dia de encontros formais abrigou um seminário num prestigioso museu da cidade aberto ao público, com painéis de discussão e representantes do governo brasileiro e britânico; e, em nosso último dia juntos no sábado 14, acompanharia a delegação em parte da sua programação social.

As sete e meia da manhã, cheguei ao hotel em Copacabana e me apresentei ao motorista Sr. A., que já nos esperava na entrada. Segui para a sala de café, onde a delegação se reunia e me dirigi ao grupo para nos conhecermos. Logo obtive agitados relatos da produtora de Londres, Srta. B., sobre frustrações que estavam ocorrendo com a prefeitura, que havia sumido por sete semanas sem responder às solicitações da produção em Londres, sobre o andamento da programação no Rio. Interessou-me esta “despreocupação” de parte da equipe brasileira sobre a organização dos detalhes com antecedência, e comentei com Srta. B. que talvez essas fossem as condições para um aprendizado sobre como aqui as coisas se improvisam, uma situação que se estrutura de forma a prestar à última certeza uma necessidade de tomar decisões *“last minute”*.

A primeira visita programada para a delegação na cidade tinha como destino uma Associação Solidária a Moradores de Rua em Jacarepaguá. Partimos às oito e meia, em uma viagem que levaria pouco mais de uma hora. Por pouco não ficamos presos num trânsito intenso na Lagoa Rodrigo de Freitas em direção ao túnel Rebouças. Escutávamos o rádio quando veicularam a notícia sobre dois moradores de rua que haviam sido incendiados na noite anterior, atacados onde dormiam, no bairro do Rio Comprido. O relato chocou e preocupou a delegação, especialmente porque pertencem a organizações que trabalham com

moradores de rua e vieram para o Brasil para se envolver nesta causa aqui. Inquietos, deparamo-nos com uma placa de retorno, onde subitamente tomamos a saída para continuar nossa viagem pelo litoral, via São Conrado e a Barra da Tijuca.

Fomos recebidos na Associação Solidária por muitas pessoas, todas envolvidas com o projeto, e que me pareceram estar aguardando ansiosamente a delegação do Reino Unido. Na chegada, Sr. C., o fundador da Associação e Diretor dos centros de convivência, recebeu o grupo com uma fala e enquanto eu traduzia, organizávamo-nos pela entrada junto à escadaria do pátio. Sr. C. descrevia o mural multicolor representativo das três etapas para a transformação das pessoas acolhidas, e como se daria sua inclusão social. Fomos apresentados à Srta. D., da Prefeitura, e ao Vereador local. Foi quando Srta. D. nos deu notícias do casal atacado no Rio Comprido: seu superior, sr. E., estava com eles no hospital Miguel Couto, auxiliando-os com seus depoimentos para a polícia. O calor do verão começava a se intensificar, o sol vinha com força após dias de chuva, e nos aproximávamos das onze horas quando nos juntamos ao resto do grupo num galpão na parte de trás da casa. Enquanto isso, Mr. M., coordenador da delegação da Inglaterra, era entrevistado por uma repórter da Globo. No ateliê, um rapaz mostrava um vasto acervo de obras que ali continha: pinturas e esculturas produzidas com uma técnica de *papel maché* desenvolvida no centro. O papel feito com polpa de bananeiras, que são plantadas no outro centro da Associação, ao que chamam de “Sítio”, foi orgulhosamente descrito como peça fundamental para atingir uma prática artística sustentável. Houve comentários super elogiosos de todos do nosso grupo, que jamais haviam visto um ateliê assim num centro de acolhimento no Reino Unido - relações construídas entre a produção do material para compor a obra artística, e os espaços de trabalho que o processo viabiliza, da fazenda onde se plantam as bananeiras, e depois no estúdio, compondo objetos com o material produzido.

Ao partir, tivemos uma surpresa: a apresentação do coral da Associação dedicada à delegação, onde pelo menos 30 pessoas interpretaram músicas inglesas e brasileiras, encorajando todos a cantarem. Sr. R., o diretor do coral, havia feito um intercâmbio na Inglaterra no início do ano e ali encontrava conhecidos, pedindo que eu traduzisse como a experiência na Inglaterra havia transformado sua vida. A carismática apresentação trazia também algo de turístico: talentosos dançarinos seduziam os visitantes para soltarem seus ritmos e eram convidados a participarem da celebração. Havia uma exposição de algumas obras produzidas com o método das bananeiras, que chamou a atenção de Mrs. F e Mr. W., de uma instituição de caridade voltada para os *sem-teto* da Inglaterra. Pediram-me para

perguntar se era possível comprá-las para levar de volta para o centro deles em Manchester. Pagaram um preço extremamente favorável se convertido para o valor da moeda dos visitantes, a libra esterlina.

Seguindo de van com sr. A. para o nosso segundo destino, fomos acompanhados por Denise, rumo a uma Casa de recolhimento de moradores de rua em Bonsucesso, distante uns 30 minutos de Jacarepaguá. A Casa é um centro de acolhimento de adolescentes entre 12 e 18 anos usuários de drogas psicoativas, anunciada como “*um novo olhar sobre um velho problema*”. Fomos recebidos com um almoço farto de saladas, carne, arroz e feijão para compartilharmos com todos da casa e comentários sobre a comida saborosa eram recorrentes.

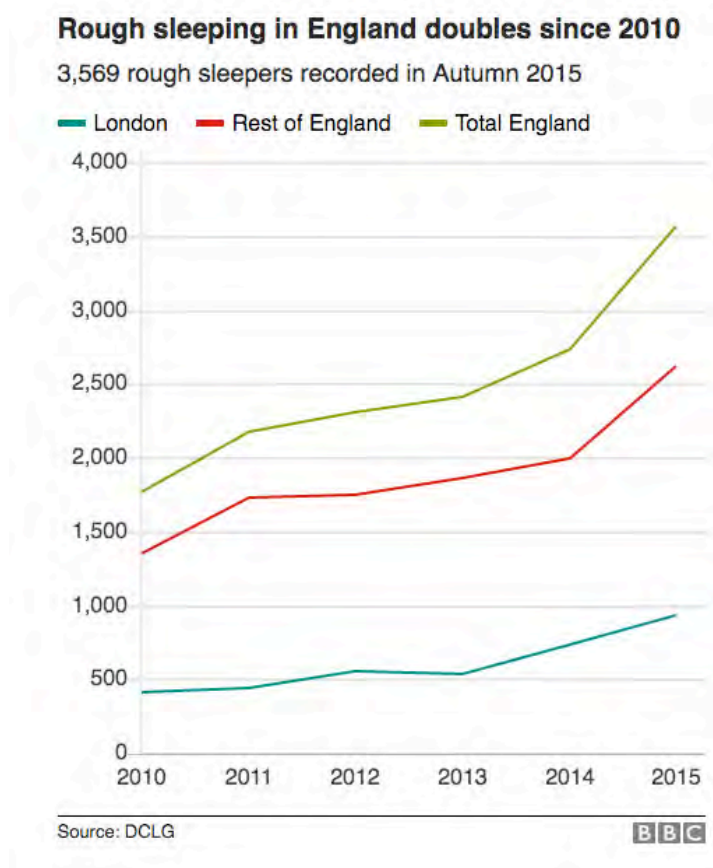


Fig. 30 - Dados que ilustram a duplicação do número de moradores de rua na Inglaterra entre 2010 e 2015. (Imagem: BBC/Fonte:DCLG)

Sentei-me com as senhoritas D. e B. para almoçar. B. comentava com a D. sobre sua vida na Inglaterra, onde trabalhava, afirmando que gastava 600 libras esterlinas (R\$3.500), no aluguel de um quarto, em uma casa compartilhada, num bairro no leste de Londres. B. era do sul do Brasil, formada em jornalismo, moradora da Inglaterra há quatro anos, de onde não pretendia sair, visivelmente encantada com a metrópole que veio a conhecer no auge da sua

reconfiguração urbana. Tive que comentar acidamente como a cidade que ela tanto admira é a mesma que se tornou inacessível para uma grande parte da população que nasceu e cresceu bem ali nos *environs* do rio Tâmis (Os sem teto cresceram em 36% no Reino Unido desde 2010, e 10% em Londres só no último ano).¹⁷

Muito bem alimentados, prosseguimos com uma das coordenadoras do programa que visitávamos, tratando sobre a metodologia de acolhimento distribuída em cinco casas na zona norte e oeste da cidade, que atendeu a 316 jovens em dois anos, com 6% dos jovens alcançando todos os indicadores de sucesso do programa. Dados que não competem com a projeção política dos administradores, cujos rostos estavam estampados na cartilha do projeto que nos foi dada.

A soma de um sol de meio-dia debaixo de um telhado de alumínio, nossa digestão em curso e a falta que todos sentimos de um café para reanimar o pessoal resultou em um público visivelmente fatigado. Já havíamos passado por uma manhã bem ativa, mas ainda assim foi possível tecer alguns comentários. O que mais me marcou foi o de que, há pelo menos 10 anos vem sendo desenvolvida no Reino Unido esta noção de possibilidades de transformação social que a arte e a cultura permitem dentro do contexto dos *shelters*, os centros de acolhimento para moradores de rua, e que o Brasil parecia estar passando por este momento hoje. Estes espaços de habitação temporária passam a ser espaços coletivos de *creativity*, e não meramente espaços para pessoas dormirem. Associo aqui o incentivo criativo em projetos sociais no Reino Unido uma década atrás com o emergente interesse agora no Brasil na *creative economy*¹⁸, afirmado nestes períodos.

Tivemos um *tour* acompanhado por três dos jovens frequentadores da casa, que mostravam um lugar imaculado, tal como um *showroom*, sem nada fora do lugar, em contraste com os jovens incendiantes e autênticos. Na hora das fotos, tiradas na sala de estar, uma das crianças exclamou para o grupo: “*me adota aí!*” relação não comentada até aquele momento, e que carregou um peso tão superficial e absorvido tão rapidamente quanto as palavras de ordem em *feeds* na inevitável vitrine do site de rede social *facebook*.

Foi somente de volta à Van, com seu ar-condicionado em força máxima, que pudemos avaliar a cartilha de cores vibrantes impressas em papel luxuoso, presenteado junto ao pão

¹⁷ <http://www.crisis.org.uk/pressreleases.php/678/5-rise-in-homelessness-reveals-desperate-state-of-private-rented-sector>

¹⁸ “Economia Criativa trata de bens e serviços criativos, ou seja, aqueles baseados principalmente no conhecimento e na criatividade e que geram trabalho e renda. Seus modelos de gestão envolvem toda a cadeia produtiva, desde a criação, produção, difusão, circulação/distribuição até o consumo/fruição de bens e serviços criativos”.
<http://transform.britishcouncil.org.br/economia-criativa-e-capacitacao.html> Acesso Ago 2017.

preparado numa oficina no dia anterior e ensaculado naquele papel pardo típico de padaria, com o detalhe de um *sticker-logo* do programa. Não posso negar minha inquietação ao ver o nome do atual prefeito ilustrado ao lado de *taglines* como “cultura de paz” e “inclusão social”, emblemas utilizados em propagandas do Rio durante o atual ano de 2016.

Era uma e meia da tarde, e nosso penúltimo encontro do dia nos aguardava. Em companhia do motorista, rumamos a mais dois projetos da prefeitura que ocorreram na quadra esportiva, embaixo do viaduto de del Castilho na comunidade Bandeira 2. Passando pela Linha Amarela, nosso condutor me falou das diferentes comunidades desta área, descrevendo o difícil acesso e os riscos envolvidos neste território onde predominam milícias e uma abundância de usuários de drogas. apontava para ruas que passávamos, interditadas com sofás e entulho, para impedir o acesso. Notei que logo após as barragens havia crianças, jogando bola, senhoras caminhando com compras, um movimento de bairro.

Descemos da van logo adiante, alertados pela equipe da prefeitura para não tirar fotos no local ou exibir celulares, e retirar os óculos escuros. Cruzamos a rua para debaixo da ponte, espaço recreativo decorado com tendas. Havia música com caixa de som e um microfone, umas 25 pessoas se entretendo com rimas e balançando com passinhos pela quadra. Nas outras tendas havia *banners* dos projetos e funcionários da prefeitura, uniformizados e envolvidos nas atividades ali propostas: a confecção de camisetas com frases reflexivas e a montagem de árvores de natal em papel. Formamos rodas espontâneas com conversas fluidas. Havia estudantes universitários das faculdades de Serviço Social e Psicologia e uma advogada que oferece consultas para formalizar documentação e informar sobre serviços públicos disponíveis. Percebi que era um momento de poder estar num lugar e vivenciá-lo, mesmo se momentâneo. Abstive-me o quanto pude enquanto o *funk* tocava, como uma trilha sonora para as interações que aconteciam. Ainda que a nossa parada foi breve, o trabalho social era, senão pelo entusiasmo e comprometimento das equipes que ali nos encontraram, parecendo estar convivendo num espaço coletivamente, mas por forjar um lugar de encontro onde laços que poderiam ser construídos de princípios compartilhados.

Continuamos rumo à última unidade de acolhimento social, localizada entre o Parque da Quinta da Boa Vista e o Maracanã. O espaço estava bastante movimentado, e fomos guiados para um salão onde um projetor já estava ligado. Srta. D. decidiu, por conta da intensa programação do dia, que ela iria falar sobre a nova estruturação dos centros de acolhimento da prefeitura no dia seguinte. Todos concordaram. Era difícil traduzir termos que não havia equivalentes nas duas línguas com respeito aos diferentes organogramas dos sistemas. O

sistema do *Welfare State* (bem estar social) no Reino Unido é bem diferente. Houve uma pergunta sobre o custo de cada pessoa acolhida para ficar na unidade. Os Ingleses ficaram chocados com a resposta. Não há custo algum previsto para as pessoas no Brasil. Na Inglaterra, há um custo de estada que possui infraestrutura disponível para banho, mas não pagam comida.

Enquanto as políticas dos *shelters* no Reino Unido se estruturam em torno do indivíduo, alguns índices podem ser mais facilmente levantados, como custos de operações, manutenção e desenvolvimento, enquanto no Brasil vigora um modelo genérico para atender à sociedade civil, dificultando um controle sobre o quanto o Estado investe e como define onde há espaços para intervenções do terceiro setor e o setor privado. Existem em torno de 2.700 pessoas no Reino Unido em situação de *rough-sleeping* (situação de rua) dos seus 64 milhões de habitantes (0.004%). No Brasil, 1% da população de cerca de 200 milhões mora em situação de rua. Neste primeiro dia de encontros, uma contradição de valores e métodos se destacou entre as políticas públicas organizadas para pessoas em situação de rua nos dois países. Existe tanto uma lista de espera para acesso à casa fornecida pelo Estado, na Inglaterra, quanto o noção de direito à rua, no Brasil. E as diferenças de critérios implicam naquilo que se considera por direito humano: propriedade privada ou o acesso público a bens compartilhados.

2.2.2 Aonde o Google Não Chega

Dia de grande deslocamento, começando com duas horas e meia, para Paciência na Zona Oeste do Rio. A jornada que refez parte do percurso percorrido no dia anterior, passando por Guaratiba em direção a Campo Grande pelo litoral. Esta visita, exigida pela prefeitura, visava nos apresentar ao complexo de abrigo de referência do município. Haveria uma abertura oficial de oito unidades independentes, que estariam tomando o lugar do antigo modelo do centro de acolhimento, distante 60 quilômetros do Centro do Rio de Janeiro. E, não por acaso, a denominação das novas unidades de inserção social: Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Praça Mauá e Parque Madureira.

Ao chegarmos à Paciência, seguíamos o *google maps* pela Internet, auxiliando nosso motorista sr. M. com o caminho. Porém, quando estávamos a uma quadra do nosso destino, sr. M. hesitou em seguir por uma quadra que atravessaria uma comunidade vizinha ao centro de acolhimento. Eu estranhei, estávamos em uma Van identificada como pertencendo à

Prefeitura, e o local onde estávamos prestes a chegar estava 400 metros à nossa frente. Sr. M. insistiu que pegássemos a rua principal e fizéssemos o primeiro retorno, para entrar na mesma rua, mas não alcançando a comunidade.

Pesquisei sobre o local imagens no google maps, que indicava limitados detalhes sobre este território, onde a comunidade aparentava se estender por mais de 40 quadras adentro. Marcante foi como a câmera do google maps só conseguiu chegar até um bloqueio, localizando uma cratera que dividia a rua ao meio, impossibilitando a passagem de qualquer carro, van ou ônibus rumo à comunidade. Justamente onde Sr. M. se recusou ultrapassar, pressentindo uma situação de perigo para qualquer “*pessoa de fora*”, inclusive para a Prefeitura. Tivemos que transitar pela frente do grande complexo mantendo-o à nossa esquerda, e seguimos o sentido único da rua principal, para então retornarmos pela mão que permitia entrar no Centro de Acolhimento, onde uma linha da BRT circulava nos dois sentidos: fizemos uma volta de uns 2 quilômetros, onde pedestres não têm espaço próprio para caminhar entre carros e ônibus em alta velocidade.



Fig. 31 - Acesso ao Centro de Acolhimento em Paciência via comunidade vizinha (Imagem: Google Maps)



Fig. 32 - Acesso ao Centro de Acolhimento em Paciência via comunidade vizinha. (Imagem: Google Maps)

Na chegada ao centro, fomos informados de que não haveria a tal cerimônia de abertura, uma vez que as reformas não haviam sido finalizadas, mas que de qualquer forma, era essencial a presença da delegação inglesa. As notícias não foram bem recebidas pela direção do grupo, que preferiu não dizer nada para os demais, para não frustrá-los.

A delegação estava cansada, desorientada pelos nossos anfitriões, que pareciam ter dúvida sobre por onde começar. Havia um *buffet*, como um café da manhã, sendo posto, mas não haveria tempo para pararmos. Restavam-nos duas horas, e assim caminhamos com quatro funcionários por um corredor onde salas e quartos foram apontados: uma sala de leitura, uma de computadores, sala de TV e da Administração. Passamos por outro corredor que ainda seria pintado em cores vibrantes. Homens e mulheres percorriam os espaços mostrando interesse no grupo que ali passava. Alguns dos ingleses cumprimentavam a todos que conseguiram alcançar, apertando mãos, e interagindo bem à vontade, interessados naqueles encontros. Subimos uma escada externa chegando a um dormitório nunca utilizado, vazio, com roupas de cama impecáveis, “para inglês ver” pensei. Notei que um dos funcionários nos acompanhava, tentando discretamente fechar um armário minimamente aberto, confirmando a intenção de apresentar algo perfeito. Mrs. F. perguntou: “*Quantas pessoas dormem em cada quarto?*” – “*Quatro*”, responderam: duas bi-camas em cada espaço separadas por um roupeiro em aço. Ela exclamou que na Inglaterra as pessoas têm um quarto privado por pessoa, e que em circunstâncias ideais, todos deveriam ter sua própria casa. Exemplo explícito sobre uma preocupação com a propriedade privada ou mais um conceito universal pouco flexível diante do contexto local? Outra questão levantada foi sobre a

acessibilidade. Por que o principal centro de acolhimento do Rio de Janeiro se encontrava tão longe do centro da cidade? Como chegar à Paciência de transporte público?

Senti falta de um mapa do estado do Rio de Janeiro, que ilustrasse seus 1.200 km² e suas 33 regiões administrativas. E aqueles nomes das unidades inapropriadamente ecoando espaços de revitalização da cidade pela atual administração como num exercício de *marketing*. Esta necessária viagem à Paciência exigiria muito mais tempo, para que o deslocamento não tomasse mais espaço do que a atenção necessária para estar naquele lugar e com aquelas pessoas. Um grupo de homens falava com Mr. W., e reclamava que aquilo tudo era uma farsa, no dia a dia não era nada assim. Enquanto os funcionários negavam tudo, apressavam o grupo e a tradução para não nos preocuparmos com tais queixas e seguirmos para o almoço já posto.

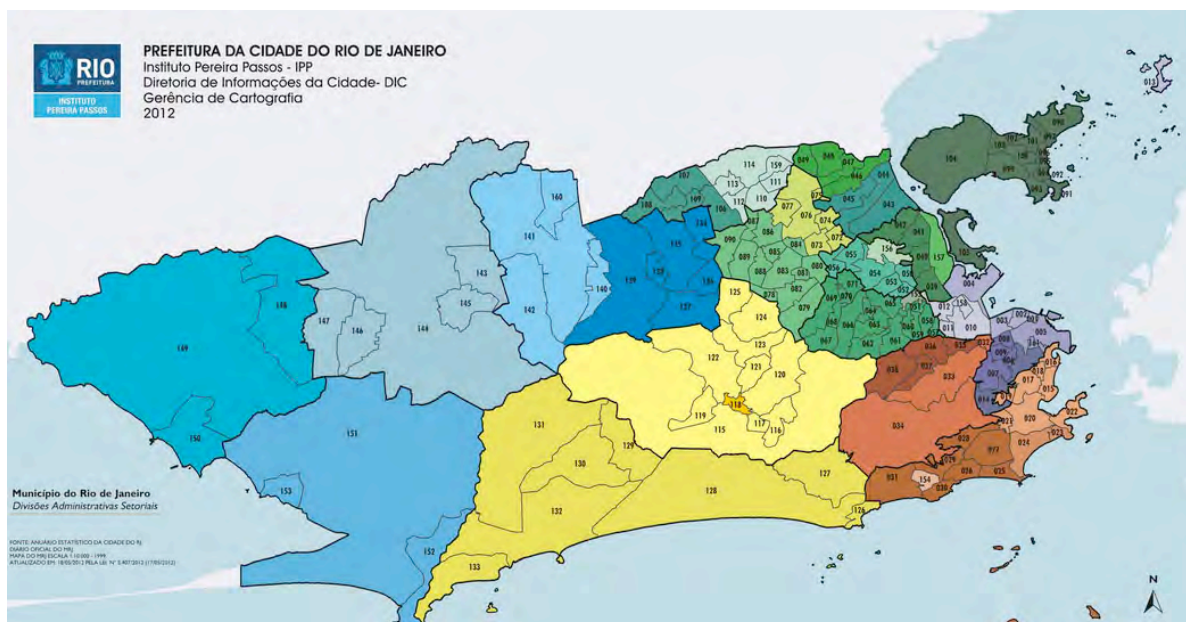


Fig. 33 – Regiões Administrativas do Município do Rio de Janeiro. (Imagem: Prefeitura do Rio de Janeiro)

Sentamos para almoçar rapidamente, no local onde o café da manhã havia desaparecido. Dividimo-nos em 3 Vans diferentes: uma permaneceria em Paciência, uma seguiria para o Museu e a outra para a matriz da produtora inglesa na zona sul do Rio. Rumando para Botafogo, o motorista nos conduziu pelo trânsito denso da zona Oeste e Norte até chegarmos à zona sul para o escritório do projeto coordenado no Rio de Janeiro. Gastamos duas horas para chegarmos todos a nossos destinos.

Aberto em outubro de 2015, o espaço da produtora se autodenominava uma Residência Artística. Sentindo a forte corrente das exclusivas oportunidades que uma programação cultural das Olimpíadas ofereceria para os artistas rigorosamente escolhidos por conhecidos produtores, o que tornou de fato problemático o espaço para mim foi o fato de que, durante a

apresentação de um dos gestores do espaço, descobrimos que a Prefeitura do Rio havia concedido o espaço de uma casa na zona sul sem qualquer licitação pública nem qualquer publicação sobre esta negociação. Ora, existe uma demanda enorme de grupos brasileiros por recursos desta natureza, onde, no Rio, o aluguel mensal de um espaço no centro é de no mínimo R\$ 4.000. A filial da organização inglesa no Brasil foi também recentemente contemplada como um Ponto de Cultura, ocupando este equipamento público situado na zona sul do Rio, em pleno bairro de Botafogo.

Respirei fundo. Estavam na sala principais representantes de movimentos sociais, a prefeitura e agentes governamentais da Inglaterra no Brasil, entre outros parceiros da produtora inglesa. Formamos uma roda de umas vinte e cinco pessoas, que se apresentaram individualmente enquanto eu traduzia para as respectivas línguas. Foram duas horas e meia de relatos e discussões até que pedi um *time-out* inesperado, com um gesto das minhas mãos como numa quadra de basquete: não conseguia mais me concentrar, muito menos traduzir. Tive de interromper a fala do servidor público, que oportunamente fazia um polido discurso político. Tomamos um café e retomamos conversas mais informais por um tempo.

Depois de mais um respiro, ajudei a delegação individualmente: um dos membros do grupo, Mr. W., estava sendo entrevistado por repórteres da rede Globo, quando nos sentamos em roda novamente, desta vez para fechar a conversa. Uma das lideranças do movimento da população afirmava um ponto que já fora citado na reunião: a demanda central do movimento para a prefeitura era obter uma sede, um lugar físico para trabalharem. A prefeitura parecia se esquivar do pedido objetivo, contornando-o com um discurso que associava a liberdade do movimento à sua precariedade na rua.

Tomando a cena onde um representante declara a cultura da rua como uma premissa sobre a qual se torna complicado atender - motivo de choque cultural com a perspectiva estrangeira que opera com casas e privacidade individual -, suponho igualmente que o discurso do movimento de população de rua que *negocia* a demanda de um lugar traga como contraste evidente uma visita a um espaço cedido para uma produtora inglesa operando no Brasil. O multiculturalismo surge aqui como um *inter*, resultante de uma trama perversa que me propus a desatar.

CAPÍTULO 3 |

O Trabalho da Arte e a Cultura do Trabalho

“Ora, na Nova Objetividade era o substrato social, coletivo, que acionava a criação, e a forma encontrava singularidade em cada artista. Hoje, pensando tanto na maioria dos trabalhos que se vê quanto nos discursos dos artistas, o substrato que impulsiona a criação é assunto individual, particular, subjetivo, mas encontra na forma um modo de se tornar assunto que diz respeito ao coletivo”.

Ana Luisa Lima (2013, p. 47)

Em seu diário de bordo, o renomado artista brasileiro Hélio Oiticica deixou registrado seu desejo de deixar o Brasil, partindo a bordo de um cargueiro italiano com destino à Europa, buscando se distanciar do que já se tornara uma ditadura militar instaurada. Desmotivado a permanecer em seu país, navegou o oceano Atlântico vislumbrando um novo mundo de oportunidades para desenvolver seu projeto de *nova objetividade brasileira*, e a partir dela criar seu modo de viver por meio de sua arte. O convite para expor na *Whitechapel Gallery* em Londres proporcionou-lhe uma pequena contribuição da Embaixada em Londres, que foi pessoalmente resgatar ao chegar na cidade, explicitando sua intenção em permanecer na Europa por pelo menos um ano, apesar de não haver nenhum fundo que lhe assegurasse sua estada. O desespero de não voltar para o Brasil era maior do que qualquer desafio que encontraria pela frente.



Fig. 34 – “Whitechapel experience” de Helio Oiticica, no Whitechapel Gallery, Londres, 1969.

Tentando distingüir entre trabalhos artísticos socialmente engajados e práticas norteadas por um crescente interesse na mercantilização de toda a esfera criativa, interessa-me retomar a viagem de Oiticica, de 1969, para acentuar a noção de “*modos de viver*”, ou aquilo que antropologia chamaria contemporaneamente de “*formas de vidas*” (De Lucca, 2009, p. 62). Concebendo o espaço como um “ambiente”¹, não se tratava mais de expor objetos de arte, mas de incluir o espectador enquanto participante da obra, o que, nos anos de 1960, em Londres, tornou-se algo extremamente arrojado.

Almejando uma operação análoga, trazida de diálogos em campo, espero trabalhar com os conceitos de ideologia, tempos de vivência e espaços de criatividade, dedicando este capítulo a um debate conceitual onde a *sutileza epistemológica* se justifique enquanto ferramenta necessária para discussão de algumas articulações entre o trabalho artístico e a profissionalização do campo da arte.

3.1 Batalhas Ideológicas e Cadeias da Arte

*“O fato de não ter as mãos sujas de Arte
nada significa além de que as mãos estão limpas.”²
Cildo Meireles (2006, p. 264)*

Em 18 de junho de 1984, o artista assistia ao evento que passava no Jornal Nacional, onde cinco mil homens foram vistos correndo de cavalos com policiais montados, que somavam oito mil agentes repressores enfrentando trabalhadores.

Passaram-se dezessete anos, e Jeremy Deller teve a oportunidade de trabalhar sobre este assunto, que ele considera ter causado um efeito traumático de divisão sobre todos os níveis de vida na Grã Bretanha. Discurso que o artista elabora em sua obra e se soma aos discursos dos participantes que sua reconstrução do evento incorpora. Dos participantes, muitos foram moradores de Orgreave, entre eles os próprios grevistas e policiais do evento de 1984. Deller também convidou grupos estabelecidos de pessoas que produzem e participam de reencenações de fatos históricos no Reino Unido, tradição cultural que permeia várias regiões do país e que Deller escolheu ativar diretamente no contexto de sua obra. No total, o artista reuniu cerca de 800 pessoas para a reconstrução realizada no dia 17 de Junho de 2001.

¹ Brett, 2005, p. 42.

² Inserções em circuitos ideológicos foi escrito por Cildo Meireles em abril de 1970 onde propôs: “fazer o caminho inverso dos *readymades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto da arte, mas o objeto da arte atuando no universo industrial” (Meireles, 2006, p. 264).

A Batalha de Orgreave se tornou um epítome da arte participativa na arte contemporânea, e resultou em um DVD intitulado *The Battle of Orgreave*, um livro *The English Civil War: Part II* e uma exposição na Tate Britain *The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*. Esses produtos foram realizados em colaboração com o diretor cinematográfico Mike Figgis, que registrou a reencenação no formato de um documentário com depoimentos dos ex-mineiros³, com o Diretor de reencenações Históricas Howard Giles e algumas associações de reencenações, a produtora Artangel e a emissora Channel 4, patrocinadores do projeto. A obra foi também selecionada por uma convocação pública pelos jurados Brian Eno, Rachel Whiteread, Richard Cork e os Co-Diretores da Artangel James Lingwood e Michael Morris; além dos moradores da cidade de Orgreave, entre eles ex-mineiros e seus familiares. Enquanto o livro e o filme são partidários em sua abordagem à greve dos mineiros, o próprio evento, o da performance, é mais ambíguo⁴.



Fig. 35- The Battle of Orgreave, 1984. (Imagem: Google)

³ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> Acesso: Ago 2017

⁴ “O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é o que é bom aparece. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência” (Debord, 2003, p. 17).



Fig. 36- The Battle of Orgreave, 1984. (Imagem: Google)



Fig. 37- The English Civil War - Part II, 2001 - grupos estabelecidos de pessoas que produzem e participam de reencenações de fatos históricos na reencenação de Deller. (Foto: Jeremy Deller)



Fig. 38 - The English Civil War - Part II, 2001 – mineiros e seus familiares que participaram da reencenação. (Foto: Jeremy Deller)

Propondo uma análise crítica desta forma participativa de arte com seus desdobramentos, que perpassam a história social e da arte, as perguntas que nos interessam para o presente momento são: qual seria a afiliação ideológica desta obra e seus derivados? De que modo os discursos revelam a principal ideologia dominante no século XXI, que sugere uma íntima relação com a produção contemporânea de arte?

O filme mostra uma banda de metais e crianças correndo, em um ambiente próximo ao de uma festa comunitária, com barracas vendendo comidas, ao som sucessos da música pop dos anos de 1980, levando a uma urgência política inesperada. O documentário apresenta ainda uma curiosa contradição com *A Batalha de Orgreave* de Deller, onde se paira desconfortavelmente entre a violência ameaçadora e o entretenimento para a família. Em outras palavras, é difícil reduzir *The battle of Orgreave* a um trabalho simplesmente socialmente engajado, porque o caráter visual e dramático do evento foi constitutivamente contraditório.

No relatório do projeto de Jeremy no website dos patrocinadores Artangel, o artista entrevista David Douglas, um dos líderes do Sindicato Nacional dos Mineradores, que comentou quando se conheceram pela primeira vez, e como as cidades industriais mudaram:

“Tudo isso mudou e está repleto de pobreza, a maioria das pessoas sob assistência social, ou tentando trabalhar; seja no mercado negro, no crime, com vício de heroína, na violência anti-social. Que poderíamos ter previsto: se você levar a mina para fora da comunidade, o que resta? Todas as coisas que as pessoas consideravam significativas em suas vidas, a sua história que eles literalmente ouviram de seus pais, avós e bisavós, todos trabalhando nas minas, perderam isso... nós somos parte de uma raça de pessoas mineradoras. Então, quando você perde a mina, você é deixado sem nada... as minas estão supostamente mortas e enterradas, e as comunidades de carvão também, mas elas se recusam a morrer, se recusam a se tornarem algo que alguém está tentando torná-las. Temos tradições. Ainda há festas dos mineiros onde as pessoas aparecem com faixas e bandeiras e suas famílias vêm ouvir falas e conversar sobre as coisas que sempre conversamos.”⁵

No documentário de Mike Figgis, disponibilizado na Internet, temos acesso a alguns relatos do próprio artista, dos ex-mineiros e outros envolvidos na produção da reencenação. Começamos com a fala de Jeremy Deller logo no início do documentário, onde ele relata sua opinião sobre como os participantes estão reagindo ao seu trabalho:

“Acho que eles estão animados, e acho isso a melhor coisa, eles estão entusiasmados, e isso é a metade da batalha, e acho que é porque ninguém tem falado sobre essas coisas em público há muito tempo, e há um monte de coisas que ainda têm de ser resolvidas... Não se trata de curar feridas, trata-se de confrontar algo e não ter medo de olhar para o problema novamente. E discuti-lo, e não ter vergonha do que aconteceu aqui, especialmente para a população local, os mineiros que participaram.”

Ken Wyatt é motorista de ambulância em Orgreave, e fala no ensaio o que acontece no campo próximo à Orgreave:

“Nós estamos realizando este evento hoje em frente de um público, um público de pessoas locais, nossos amigos, parentes e outros colegas, e são para essas pessoas que devemos acertar a performance, é para o benefício deles, e fazer um bom show tanto para eles quanto para as câmeras. Estamos comemorando o que é para mim um divisor de águas nas relações industriais, e muitas vezes há eventos em que as coisas nunca mais parecem iguais, e eu acho que depois daquele dia em Orgreave, as coisas nunca mais foram as mesmas. Eu gostaria de dar as boas-vindas aos atores de reencenação em nome da cidade de Yorkshire, e espero que vocês possam compartilhar alguma experiência. O fato é que, para estas pessoas que vivem aqui, o evento está firmado em nosso folclore, como uma queimadura em nossa memória e na consciência da nossa comunidade, e nós nunca vamos esquecê-lo. Gostaria só de enfatizar que estamos todos aqui para representar um papel hoje e não vamos machucar uns aos outros, não vamos ficar muito animados sobre as coisas, mas vamos tentar fazer parecer convincente, vamos garantir que todos nós iremos para casa seguros e nos divertir hoje a noite.”⁶

O direito ao protesto é abordado no documentário quando alguns jornalistas, testemunhas do evento de 1984 denunciam a edição das filmagens do protesto transmitido na televisão, que coloca as imagens dos grevistas atirando pedras em direção aos cavalos montados primeiro, quando, de fato, havia ocorrido na ordem inversa. Essa falha resultou em uma desculpa formal da emissora BBC, que argumentou, anos depois, ter errado sob a pressão

⁵ Artangel website/ Jeremy Deller Projects/ Uma entrevista com David Douglass http://www.artangel.org.uk/projects/2001/the_battle_of_orgreave/interview_with_david_douglass/an_interview_with_david_douglass Acesso Ago. 2017

⁶ Audio original disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg> Acesso Ago. 2017

de editar com muita pressa. O que esta disputa revela, assim nos parece, é uma desconfiança crescente na credibilidade da mídia como portadora da voz da sociedade civil.

Enquanto isso, na cadeia de produção, as sociedades de reencenação foram essenciais para o sucesso dramático e técnico do trabalho, assegurando que *A batalha de Orgreave* se distanciasse ao máximo possível de um mero registo jornalístico. Como os atores de reencenação de batalhas geralmente realizam cenas da história Inglesa, pode-se dizer que se situam suficientemente distantes de uma cena política contemporânea, tais como as invasões romanas no séc XI ou a Guerra Civil do século XVI. O envolvimento dessas sociedades sedimenta simbolicamente os acontecimentos em Orgreave em um lugar da história Inglesa (feito explícito por Deller no título de sua publicação, *The English Civil War Part II*). Mas isso também nos força a considerar a desconfortável convergência entre aqueles que estão envolvidos numa prática de repetição de eventos traumáticos e outros que são invocados a uma estilização sentimental. A direção dos atores de reencenação de guerras em se orientarem politicamente sobre suas atividades emerge como um subtema importante do evento.

“Em vez de confrontar diretamente a violência... Há razões para mirarmos obliquamente a violência. A premissa subjacente de que parto é que há algo intrinsecamente mistificador numa consideração direta: a alta potência do horror diante de atos violentos e a empatia com as vítimas funcionam inexoravelmente como um engodo que nos impede pensar.”⁷

Em seu livro *Violência*, Zizek nos alerta sobre a necessidade de nos empenharmos em exercícios de descontextualização e táticas para a observação de um dado e, conseqüentemente, inserindo-nos em um cenário global. Zizek nos oferece ferramentas pontuais para pensar sobre a ideologia nas sociedades contemporâneas ocidentais. Com o intuito de inverter o que é entendido por violência, Zizek apresenta esse conceito não como algo que interrompe a ordem estabelecida, mas como aquilo que faz as coisas manterem um nível de normalidade, sistêmica e invisível:

“Não é uma descrição que localiza seu conteúdo em um espaço e tempo históricos, mas uma que cria, como pano de fundo dos fenômenos que descreve, um espaço inexistente (virtual) que lhe é próprio, de tal maneira que aquilo que aparece não é uma aparência sustentada pela profundidade da realidade subjacente, mas uma aparência descontextualizada, que coincide plenamente com o ser real.”⁸

Num determinado ponto do documentário de Figgis, Deller é entrevistado enquanto atravessa o campo onde a reencenação está prestes a começar, e nota que o projeto está desenvolvendo uma vida própria. Quando perguntado “Como está indo?”, ele responde:

⁷ Zizek, 2014, p. 18.

⁸ Op. cit, p. 19.

“está sendo interessante... esta é a primeira vez que de fato estamos colocando todos estes grupo juntos, e é difícil dizer o que vai acontecer. Olhe para isso... eu não estou mais no controle. Assim como numa situação verdadeira como esta, você se encontra excitado, mas um pouco preocupado também”.

É necessário nos permitirmos perceber esta ideologia mundana, do capitalismo neoliberal, apresentado pela mídia como meio para o desenvolvimento, para uma sociedade não-violenta: condições propícias para o mercado global livre. Esta é a violência que interessa a Zizek, para a qual ele nos chama a atenção e denuncia que estamos todos cegos a respeito. Notemos uma frase de um dos policiais da batalha, ex-minerador que retrospectivamente descreve seu papel:

“é difícil manter uma perspectiva geral, quando você está preocupado com o que está acontecendo imediatamente em volta de você... uma das razões que eu me tornei policial foi porque eu queria fazer algo para a minha comunidade, e com a ajuda de Margareth Thatcher eu fiz, eu a destruí.”⁹

O arquivo *A Batalha de Orgreave* é um duplo arquivo: um registro dos eventos de 1984, o episódio da greve e o embate com a polícia, mas também uma reinterpretação pelo artista sobre esses eventos através de uma performance dezessete anos depois. A dupla narrativa da exposição¹⁰ provoca um questionamento sobre as intensidades de seu conteúdo: se por um lado, um arquivo histórico passa a existir a partir da intervenção do artista, legitimado pela comunidade que está representada na obra¹¹, por outro, as obras de autoria do artista se tornam mercadoria valorizada em instituições e no mercado global de Arte contemporânea. Conforme analisa Eagleton sobre a perspectiva de Zizek:

“Uma forma tradicional da crítica à ideologia admite que todas as práticas sociais são reais, mas que as crenças utilizadas para justificá-las são falsas e ilusórias. Mas, segundo Zizek, essa oposição pode ser invertida. Pois se a ideologia é ilusão, então é uma ilusão que estrutura nossas práticas sociais, e dessa maneira a “falsidade” está naquilo que fazemos, não necessariamente naquilo que dizemos. O capitalista que devorou todos os três volumes de *O Capital* sabe exatamente o que está fazendo, mas continua a se comportar como se não soubesse, pois sua atividade está presa à fantasia “objetiva” do fetichismo da mercadoria.”¹²

Hoje, Jeremy Deller é presidente do conselho de curadores (*Chair of Board of Trustees*) da agência Artangel, que financiou *A Batalha de Orgreave*, em 2001, apoiador da organização DACS (Direitos Autorais para Artistas e Designers) e, em 2013, representou a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza com sua exposição *English Magic*.

⁹ “Its hard to keep an overall perspective really, you’re mainly concerned with what’s is happening around you... One of the reasons I joined the police is because I wanted to do something for the community I came from, and thanks to Margareth Thatcher I did, I helped to destroy it”.

¹⁰ “Hegel observa em algum lugar que todos os grandes eventos históricos acontecem por assim dizer, duas vezes. (E aqui ele esqueceu de acrescentar: a primeira como tragédia, a segunda como farsa.)” (Eagleton, 1997, p. 12).

¹¹ “Na reencenação de Deller, estes “participantes” são seus sujeitos tanto quanto seu tema, em suas várias posições e papéis. Ele foi extremamente sensível sobre o que estava pedindo dos mineradores, e não teria continuado se houvessem objeções” (Hall in Deller, 2011, p. 83-84).

¹² Eagleton, 1997, p. 47.

Revelar a afiliação ideológica da obra de Jeremy Deller se torna ainda mais evidente com a necessidade de acompanhamento da trajetória sobre o que o artista fez, mais do que seu discurso, onde o caminho percorrido pela obra, seu processo constituinte e sua valorização se consolidaram em paralelo à transformação da antiga usina de energia, que se tornou um templo para a arte contemporânea. Teria sido esse o destino premeditado para a obra?

Quando o embate recriado no trabalho de Deller é o contexto de sua obra, ilustrando a virada do regresso industrial e o enfraquecimento dos sindicatos com desenvolvimento previsto para o mercado aberto global, ganha intensidade um evidente contraste entre a capital, onde se visita a arte, e o norte, onde continuam morando os herdeiros do trabalho no complexo industrial. E, afinal, qual seria a filiação ideológica de uma obra e seus derivados? E de que modo os discursos revelam a principal ideologia dominante no século XXI, que sugere uma íntima relação de projetos mercadológicos com a produção contemporânea de arte?

A reflexão sobre a ideologia de uma obra pretende reordenar o arranjo entre a produção coletiva e o trabalho individual, propondo um trabalho artístico coletivo, participativo, como *A Batalha de Orgreave*, em um processo de captura individual: mesmo a serviço de uma história dos mineradores ingleses menos favorecidos, o duplo papel da cultura se impôs na possibilidade de apropriação individual do evento por uma trajetória artística única, que criou tanto um valor social - em uma obra social -, ao mesmo tempo em que acumulou prestígio pessoal.



Fig. 39- Instalação: The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One Is an Injury to All), Tate Britain, 2004. (Imagem: Jeremy Deller)



Fig. 40- Tate Modern, Londres, antiga usina de energia a carvão, desativada e remodelada em 2003 como principal instituição de Artes da Grã Bretanha. (Imagem: Google)

3.2 Tempo e Espaço para Artistas em Residência

*“Cada lugar, cada sub-espaco assiste, como testemunha e como ator,
ao desenrolar simultâneo de várias divisões do trabalho”.*
Milton Santos (2014, p. 136)

Em minha tentativa de reflexão sobre as Residências Artísticas, torna-se crucial incorporar as experiências e expectativas de artistas que estão diretamente envolvidos nesta imensa rede de formação e produção artística ao redor do mundo. Como método, decidi entrevistá-los, enfocando os atuantes na Inglaterra ou no Brasil, e obtive muitas respostas e questionamentos pertinentes à elaboração conceitual e prática sobre o que sejam e o que possam ser as Residências Artísticas, objeto de estudo que venho perseguindo ao longo desta pesquisa de mestrado.

As pessoas com quem conversei tinham em média entre trinta e cinco e cinquenta e cinco anos e estão todas ativas em suas respectivas práticas artísticas, divididas aqui, de maneira não exclusiva, entre as seguintes “categorias”: baseada em ateliê (*studio based*); socialmente engajada (*socially engaged*); arte participativa (*participatory art*); artista visual; agente ativa (*active agent*): ensino, realização de oficinas, cinema (*film*), artes de comunidade (*community arts*), educadora; digestora, palestrante, pintora, instalação e arte colaborativa.

Esses agentes afirmaram um nível de compromisso e uma trajetória profissional que decorrem de pelo menos duas décadas, desde suas respectivas graduações ou iniciações no campo de trabalho. Porém, assim como já discutido no capítulo segundo, sua dedicação à prática artística concorre com suas ocupações secundárias, que lhes garantem tanto uma segurança financeira quanto uma certa autonomia de escolha sobre os circuitos e atividades que se envolverão como parte de seu trabalho com Arte. Assim contribui a definição de Ricardo Basbaum:

“Artistas-etc não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a comprometer-se com diversos que revelam não apenas uma agenda cheia, mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos” (Basbaum 2005).

E complementa:

“É fundamental então colocarmos essa palavra no plural, se pensarmos que o campo da arte não é, afinal, assim tão homogêneo. Apenas em referência à cidade onde moro, por exemplo, se pensarmos que são chamados de artistas também aqueles que expõem suas obras no calçadão da praia de Copacabana, então temos, claramente, diversos tipos de artistas em atuação – com seus circuitos próprios e suas economias. Logo, existem diversas maneiras e modos de se atuar como artista. Assim, passo para um segundo ponto: a necessidade de indicar a polissemia deste termo. Tanto o termo artista quanto o termo arte querem dizer muitas coisas. E muitas vezes temos que adjetivá-los para poder nos fazer entender. Estou falando do artista popular, do artista chinês, do artista do século XIX, do artista do século XXI, do artista sul-americano? Afinal, de que tipo de artista?” (Basbaum, 2014, p. 27)

Através de boletins informativos recebidos por *email*, navegando igualmente nas demais plataformas de redes sociais, esses artistas estão cada vez mais compartilhando notícias sobre sua participação em Residências Artísticas, seguindo uma tendência crescente e transnacional que promove o imaginário de um trabalhador flexível, que desloca para si mesmo o seu local de trabalho. Conforme analisa Pedro França:

“O artista se tornou o modelo e o herói de um capitalismo que quer que seu trabalhador típico seja ele também produtor de si. Que ame o que faça, e não meça sacrifícios. Que não separe vida e trabalho, que trabalhe horas sem parar, que tenha jornada dupla, tripla. Que não tenha escritório fixo nem banco de horas, mas atole-se em metas infinitas e *freelancers* acumulados. Que assume a responsabilidade e acolhe em sua jurisdição todas essas partes periféricas da sua atividade. Então, a casa é o próprio escritório, o artista é o seu próprio contador, seu próprio consultor, seu próprio fundo de previdência, etc. E evidentemente isso é perverso.” (França, 2014, p. 76)

Se o trabalho artístico pode ser objeto de captura ideológica, promovendo uma ambígua função social de promoção histórica de eventos coletivos e do reconhecimento profissional individualizado do artista, que pesquisa e faz acontecer¹³, como no caso analisado da Batalha de Orgreave, os impulsos de produção abundantes denotam inúmeras possibilidades e relações entre o mundo do trabalho e da arte. Se, por um lado, existe uma confusão entre os

¹³ Jeremy Deller disse proclama certa vez: “Art isn’t what you make, but what you make happen”(Frenchmottershead, 2010, p. 7).

espaços pessoais e de trabalho, não menos imbricada é a produção de arte e da vida. Ao longo de entrevistas e discussões com artistas em residências, tanto no Brasil quanto na Inglaterra, as abordagens que se seguem têm como objetivo anunciar uma ampla gama de respostas que desafiam visões totalizantes sobre as Residências Artísticas, sejam elas institucionalizadas ou mesmo auto-proclamadas de “pesquisa”, uma vez que as próprias condições de trabalho material parecem definir que não existe um lugar fora das negociações com o capital. Se estamos todos por dentro, o que resta ao artista fazer?

3.2.1 Uma Artista-Educadora: o ensino e a mercantilidade

A primeira artista a quem dedicaremos nossa análise tomou conhecimento das Residências Artísticas através de um convite institucional ligado à sua universidade no Reino Unido. Ao completar um Mestrado em Belas Artes (*MFA- Masters of Fine Art*), ela foi convidada a fazer uma Residência de um mês, em um prestigiado programa de Residências Artísticas, situado em um ambiente rural idílico. Quando eu naveguei pelo site da Residência, encontrei uma grande propriedade sobre um terreno protegido como reserva natural, onde um celebrado projeto arquitetônico foi finalizado em 1999. De fato, este foi o primeiro projeto residencial voltado para o trabalho artístico, desenvolvido especificamente para criar um programa de Residência Artística no país. Uma vez que os terrenos tinham um *status* de reserva natural, os arquitetos contratados gerenciaram a permissão de planejamento para a remodelação de abrigos pré-existentes, que foram transformados em cabines personalizadas para indivíduos e pequenos grupos de pessoas. Mais tarde, foi adquirida mais uma permissão de planejamento para a construção de mais um espaço modular residencial/trabalho, utilizando contêineres de navios como sua base estrutural. Escolhido por sua característica de portabilidade - caso fosse necessário algum dia - o módulo poderia ser transferido para outro local. Uma busca rápida sobre a direção do programa de Residência revelou que este terreno pertence a executivos de alto nível, dedicados a apoiar as Artes, afirmando estarem oferecendo "*tempo, espaço e liberdade para os artistas produzirem novos trabalhos e encontrar novas formas de trabalhar*". Com base no que li no site, o programa se baseia na convicção de que existe uma verdadeira necessidade de espaços "*afastados de tudo*", para que os artistas "*façam novos trabalhos de forma contínua*". A mais jovem artista entrevistada tem uma prática de pintura e instalações multimídia que ela produz em um contexto de seu estúdio (*studio-based-practice*). Trabalhando em um espaço de ateliê localizado num prédio que ela exerce a

cogerência com outro artista, oferecem-se estúdios para outros 15 artistas. Aliás, desde que se formou em 2000, ela está envolvida na cogestão de espaços de ateliê compartilhados entre vários artistas. Estes espaços viabilizam tanto o espaço de produção quanto o de exposição, fomentando eventos de abertura periodicamente, proporcionando um momento de convívio e participação crítica do público. Ela descreve seu próprio espaço de trabalho como sendo “*bagunçado*”, onde materiais pesados e leves, como tecidos, madeiras, acrílicos e concreto estariam espalhados por toda parte. Materiais que ela utiliza para construir formas em grande escala. Ressaltando que como ela ocupa espaço de ateliê para produzir, quatro semanas seriam o prazo mínimo absoluto para uma experiência em Residência Artística ser realmente útil, e ainda assim comenta como quatro semanas “*passa voando*”, afirmando que, quando os programas são curtos, ela se sente consciente sobre o “*desperdício de tempo*”, algo que em sua prática usual, dentro de seu próprio ateliê, faz parte do seu dia-a-dia: e sugere que o ócio faz parte da forma como ela enfrenta o seu trabalho, algo que considera intrínseco ao seu processo criativo. Ela explica como as Residências mais curtas são boas se o artista vislumbrar uma produção específica que deseja realizar, como uma exposição, enquanto para períodos de residência mais longos - como o programa de seis meses que ela experimentou, longe de seu entorno normal -, trazem a oportunidade de desfrutar um lugar novo, abrindo-se para o que estiver ao seu redor, vivendo momentos que eventualmente alimentariam seu trabalho. Nossa artista profissional afirma ter um objetivo claro de nunca trabalhar em ocupações além de sua prática artística por mais de dois dias por semana, o que permite que seu tempo seja gasto em seu estúdio, onde ela “*de fato produz*”, ainda que a conciliação de seu tempo com outras atividades diz ser de suma importância, como a colaboração que mantém desde 2007, com uma organização de Artes sem fins lucrativos onde realiza oficinas sensoriais para pessoas com dificuldades de aprendizagem. E seu papel no ensino lhe garante, devido às longas pausas entre semestres, períodos em que pode ocupar seu ateliê integralmente “*enquanto todos estão de férias*”. Quando perguntada sobre o que ela pensa ser absolutamente necessário para ela tenha o interesse em se candidatar para uma Residência específica, ela responde rapidamente que tem uma expectativa voltada para o “*tempo e espaço*”, para que possa se concentrar em sua prática, além de receber um cachê de artista e algum suporte adicional que cubra o orçamento de materiais. Além disso, ela continua afirmando que o “*especial e exclusivo*” sobre a experiência da residência artística para ela é ser desafiada sobre o que ela seja capaz de alcançar, dentro de seu próprio trabalho, e também, sobre como relacionar essa produção com um novo grupo de pessoas em torno dela. Por exemplo: no primeiro programa que

participou, narra um tempo compartilhado com outros artistas de diferentes disciplinas, outros ofícios como a literatura e o teatro, e o resultado foi uma verdadeira mistura eclética de pessoas que fizeram a Residência ainda mais interessante para ela.

3.2.2 Uma Artista-Pesquisadora: o emprego e sua disponibilidade

Minha próxima interlocutora teve sua primeira Residência ocorreu em 2008, quando ela foi para a Índia. Antes disso, ela descreve que não tinha ideia de que existisse um "*circuito de Residências*". Ela descreve sua prática de pintura, instalação e trabalhos inseridos no contexto social (*socially engaged art*), e traz os exemplos de quando trabalhou por quatro semanas como faxineira numa lavanderia como "*trabalho de campo*", mantendo um diário sobre todos que ela conheceu e as atitudes que ela observou. Isto se deu no contexto de um projeto de Residência comissionado por uma organização de artistas-ativadores (*artist-activators*) que ocupavam locais alternativos para intervenções artísticas. Nossa entrevistada segue afirmando como é importante que artistas que queiram participar de Residências Artísticas estejam preparados a se adaptar às condições particulares de cada Residência, sendo crucial ter uma prática flexível. Na Índia, abriu uma loja no centro comercial, para aprender a costurar com uma máquina, mas que deu início a conversas com membros da comunidade sobre o problema local do descarte de plásticos na região. Junto a produtores locais, iniciaram uma produção artesanal de bolsas de tecido com um *slogan* em favor do uso de tecidos locais ao invés de plástico. Na China, junto a uma colaboradora, se inseriu na cidade utilizando sempre uma máscara que cobria seu rosto, percorrendo centros urbanos anonimamente, desafiando as possibilidades de interações com a cidade. Continuamos então com a questão sobre como ela se sustenta, ao que respondeu: "*tenho um emprego, de tempo parcial, para o qual dedico três dias por semana*". Como resultado deste emprego, ela "ganha" vinte dias de folga por ano, acrescentando que isso significa que ela se torna capaz de frequentar uma Residência de um mês todos os anos. E insiste que as Residências Artísticas devem proporcionar tempo para o artista estar "*longe de tudo*" e, dado que há tantas oportunidades por aí, sempre há lugares onde o artista pode dar continuidade a sua prática e criar novos trabalhos, apesar das candidaturas para Residências Artísticas serem altamente competitivas e do fato de que artistas precisam aplicar para muitos programas antes de serem aceitos.

3.2.3 Dois Artistas-Profissionais: uma casa e uma filha

Após alguns anos trabalhando juntos, a dupla de Londres, que segue em nossa descrição, percebeu que havia uma enorme rede de lugares, em todo o mundo, para explorar e fazer trabalhos. Eles descrevem ter participado de algumas Residências ao longo dos anos, e que trabalham juntos há dezoito anos. O que mais lhes interessa nas Residências é a “*forma que elas oferecem*”: dizem importar para eles a estrutura, e que isso é determinante quando escolhem um programa. Eles acreditam que em um extremo existem “*Residências de produção*”, como as de nove semanas que passaram na América do Sul “*correndo por todo canto*”, tentando estabelecer relacionamentos com as pessoas locais para que pudessem fotografá-las. Um tempo que eles descrevem ter sido de uma “*total loucura*”, e que tiveram muito pouco espaço para “*reflexão*” e, ao voltarem para casa, sentiram-se “*criativamente vazios*”. Em contraste, uma Residência Auto-iniciada na costa sudoeste da Inglaterra, onde passaram três semanas em um “*sabático-criativo*”, permitiu-lhes inventar ideias para novos trabalhos e a investigarem para onde gostariam de direcionar seu trabalho: uma experiência que eles dizem ter parecido “*longa e nutritiva*”. Esta dupla é de um homem e uma mulher que descrevem seu trabalho como uma prática colaborativa de *arte participativa* em contextos e locais, trabalhando especificamente e junto a exposições e galerias. O casal possui uma casa em Londres, onde vivem juntos com sua filha, e compartilham a casa com dois inquilinos que ajudam a pagar a casa e as contas. Quando perguntada sobre quais são os aspectos fundamentais que a Residência Artística contribui para a carreira e/ou a vida cotidiana de um artista e quais são os principais problemas que os artistas enfrentam hoje para acessarem e produzirem em Residências, nossa experiente dupla responde:

"As Residências Artísticas fornecem uma ampliação de nossas perspectivas, possibilitando-nos entender o mundo por outros pontos de vista. É uma oportunidade de conhecer artistas locais, sabendo que os artistas internacionais que conhecemos em Londres são de uma elite privilegiada e não representam necessariamente a comunidade de artistas que você conheceria em seu respectivo país“.

Esta observação nos leva a refletir sobre um descolamento entre o artista que transita entre Residências, sejam elas internacionais ou não e o território onde este artista dispõe de laços que o tornam representante de redes profissionais e de afeto, muitas vezes buscadas por uma experiência de Residência. Sem enfrentar essa separação, as instituições tentam forjar essas relações preenchendo essa lacuna com circuitos mercadológicos, deixando os aspectos personalizados a cargo de uma experiência errante ou arriscada de pesquisa artística. Mas afinal, quais são os limites de onde pode e quer ir o artista em Residência?

3.2.4 Um Artista-Crítico: caminhadas e o seu entorno

O artista mais sênior do Reino Unido que contribuiu diretamente com a presente pesquisa é um renomado cineasta inglês, que trabalha intensamente em seu apartamento transformado também em estúdio, localizado em um prédio que pertence ao Conselho Habitacional (*Council House*) no centro-sul de Londres, onde vive há mais de duas décadas. Nosso artista-cineasta trabalha sete dias por semana, entrelaçando sua atividade de capturar e editar filmes com uma rotina diária de valorização do caminhar por Londres a pé para qualquer reunião ou evento em seu cotidiano. Este é um artista que acompanha regularmente eventos públicos, tais como exposições, shows nos centros de artes visuais, cinema, dança e ciências da cidade e, muitas vezes, é um membro da audiência que contribuirá de forma atenta e crítica sobre os temas que ele pesquisa: música, movimento e ciências cognitivas. Nossa conversa começou com ele se lembrando de como teve seu primeiro contato com Residências Artísticas nas margens de sua prática artística, durante uma curso de pós-graduação que fez na França com uma bolsa de estudos do Reino Unido, em 1984.

Sua narrativa é detalhada, afirmando que experimentou pela primeira vez um programa de Residência Artística em 2002, na Inglaterra, junto a uma organização de Artes sem fins lucrativos registrada como uma instituição de caridade, comprometida com a assistência a artistas em desenvolvimento profissional e interação com a grande comunidade de artistas e organizações do país. Seis anos depois, em 2008, ele lembra como o Conselho de Artes do Reino Unido entrou em contato diretamente com ele, encorajando-o a se candidatar a um programa de Residência internacional que aconteceria entre o Reino Unido e um país sul americano. Tendo realizado sua inscrição, após se dedicar ao preenchimento de todos os formulários, elaborou uma proposta de trabalho de pesquisa que o habilitou a concorrer com muitos outros candidatos, tendo sido finalmente selecionado, o que o deixou “*enormemente feliz*”. Ele então narrou sobre como esta experiência foi útil em colocá-lo em contato com artistas da rede do Conselho do governo do Reino Unido atuante no país sul-americano, apresentando-lhe figuras diversas que ele talvez não tivesse conhecido de outra forma. Nosso artista se aprofundou em alguns detalhes importantes, que sobressaíram desta experiência oferecida por uma organização governamental de alto perfil, e foi crítico ao destacar como este programa “*não enfrentava o cenário social ou político nas cidades onde se encontravam seus escritórios e funcionários*”, ou ainda, sobre como a atuação desses jamais fosse além destes escritórios de representação centrais. Disse-me que havia muito pouca integração de

fato viabilizada pelo órgão governamental e que foi por meio das próprias pessoas locais, com seus conhecimentos singulares, de suas culturas e cidades, que teve proporcionada uma vivência e pesquisa “*significamente mais profunda*”. Apontou ainda como esse tipo mais íntimo de criação de relações a longo prazo é algo que, para ele, determina a experiência pessoal, de pesquisa e de criação, e que está sempre em busca de estabelecê-las independentemente de gestores, financiadores ou Residências. A referida experiência de um programa de Residência na América do Sul durou formalmente seis semanas, mas ele decidiu permanecer por mais um mês com seus próprios recursos contando, para isso, com o apoio de muitas pessoas que cruzaram seu caminho e acabaram lhe recebendo em suas próprias casas. Desde então, já retornou algumas vezes ao país e vem desenvolvendo um filme de longa metragem que já dura mais de uma década, e hoje encontra-se em fase de finalização.

Seguimos a entrevista tentando falar sobre sua experiência mais recente, onde apoiado por um fundo voltado para o desenvolvimento internacional, foi selecionado para realizar um projeto de pesquisa na Ásia no início de 2017, onde ele se aprofundou em uma pesquisa no campo da neurociência. Este mais recente intercâmbio, ele diz, está levando seu estudo a ter um impacto na política de saúde pública no Reino Unido, o que ele considera um exemplo de uma pesquisa de verdade!

Seguiu afirmando ser extremamente importante retornar o investimento feito nele à sociedade que visita, algo que tenta viabilizar sob a forma de palestras públicas e exposições de seus filmes, expressando seu compromisso com a realidade local enfatizando abertura que mantém para a possibilidade de construir amizades ao longo do seu caminho profissional: não sendo possível ou necessário projetar muitos, enfatizou que aqueles que construiu têm sido muito bons, do tipo que mantém por toda a vida. Refletindo sobre as implicações mais amplas das Residências Artísticas como uma modalidade que vem se inserindo na formação dos artistas na atualidade, observou que os programas são cada vez mais associados com o que ele denomina de “*artistas profissionais*”, fazendo questão de dizer que ele não é um desses. Nosso artista se vale dessa definição, tal como o entendemos, para descrever aqueles artistas que frequentam regularmente programas de Residência em todo canto do mundo, participando de um circuito de Residências Artísticas que são legitimadas por um meio que, por sua vez, fomenta e se apropria do circuito institucional que ele mesmo cria. O nosso entrevistado argumenta que associa este comportamento dos artistas ao dos intermediários, como em busca de uma sensação de segurança, e continua afirmando que faria mais residências artísticas se houvesse uma preocupação real com o que se está de fato produzindo. Acredita

que advém desse sentido de insegurança que a crescente pressão para frequentar as residências artísticas se apoia, circunscrito num cenário de candidaturas competitivas. Afinal, quem mais se beneficia das Residências Artísticas, o meio que as financia ou os artistas?

Retomamos com a questão do deslocamento e experiências situadas que este artista experimenta em sua própria cidade natal de Londres. Sendo oriundo de uma terceira geração de imigrantes de descendência judaica, que iniciou sua prática artística como dj tocando em clubes em toda a cidade, ele exclama o quão está preocupado com a gentrificação em seu bairro e como acha que a Arte está desempenhando um papel importante para os investidores (*commissioners*) que validam o redesenho de bairros inteiros através da introdução de organizações de artistas, empresas criativas e galerias comerciais. Ele descreve estar testemunhando o interesse flagrante do governo e das organizações privadas em financiar artistas que, por sua vez, agreguem valor aos bairros remodelados. Acrescenta ainda que a Arte parece ter se tornado uma ferramenta política de manipulação nas mãos dos economicamente poderosos. E continua descrevendo sobre como os espaços de Residências Artísticas estão substituindo os espaços de moradia e trabalho de longa duração para artistas de todo o Reino Unido e do mundo, que se vêem forçados a trabalharem temporariamente, em regimes de flexibilização de suas ocupações. Em contraste com essa tendência, ele me fala sobre o grupo de artes voluntário que ele lidera, voltado para pessoas do complexo habitacional estatal onde vive, que tem o objetivo de visitar e experimentar uma cena cultural dentro de Londres. Ele se dedica a essa atividade em paralelo ao papel de educador, ministrando cursos de graduação em tempo parcial em Faculdades de Arte. Para esta ocupação secundária ele é remunerado, o que lhe toma entre dois e três dias de sua semana, impondo-lhe uma condição de trabalho que funciona para amenizar sua precária segurança financeira.

Encerramos nossa conversa debatendo sobre os benefícios gerais e as preocupações que ele tem sobre Residências Artísticas, as quais ele afirma resultar de "*um privilégio de viajar e ter a oportunidade de se dedicar à elaboração de processos*". E cita John Lloyd, que uma vez disse: "*cuidado com férias baratas sobre a miséria dos outros!*". Quando reflete sobre seu compromisso com a interação com as comunidades, descreve como sendo um compromisso de longo prazo e que deveria ser mais freqüente que as pessoas entrassem em lugares onde em geral são transeuntes. Este é um artista que se diz preocupado com artistas que ele define como "*seriais e infratores*", frequentando residências sem se imporem quaisquer limites, e que talvez, - assim como para a formação dos artistas em universidades -, as residências artísticas

estejam se tornando “*um modelo antiquado*”. Finalizando nossa entrevista, o artista-crítico retorna à sua experiência mais recente, quando viajou por algumas cidades de um país específico na Ásia onde seu projeto artístico era fundamentalmente fora da residência, tendo como atividade principal o caminhar por florestas e centros urbanos, remetendo-se ao seu processo diário de produção artística.

3.2.5 Uma Artista Digestora: para além da crítica institucional

“Seria grosseiro demais dizer que o neoliberalismo gera novas formas institucionais. Se o trabalho e a vida precária são a norma, e não a exceção.”
Ned Rossiter (2011, p. 336)

Entrevistei uma experiente artista/pesquisadora/curadora canadense-brasileira que me contou um pouco de sua trajetória. A primeira vez que tomou conhecimento de uma Residência Artística foi por volta de 2007, quando uma amiga sua, vídeo-artista brasileira, começou a transitar por esse circuito, primeiro na Europa e depois na Ásia. Em 2011, soube de um edital que tinha como público-alvo gestores culturais cuja tarefa seria viajar pela América Latina para impulsionar uma rede de Residências Artísticas, em quatorze países do continente e um país europeu, tratando-se de uma iniciativa de uma agência de colaboração Internacional e Desenvolvimento. Após se candidatar à vaga, foi selecionada para embarcar nessa jornada, e desde outubro de 2011 participa, promove e reflete sobre os diferentes modelos e propostas existentes em um verdadeiro circuito internacional de residências artísticas.

Sobre a duração ideal de uma Residência Artística, minha entrevistada - que participou de cerca de vinte Residências Artísticas entre 2011 e 2017 - disparou em seu relato que a Residência mais curta de que participou durou três dias, e a mais longa nove meses. Cada proposta e experiência foram para ela bastante distintas e, portanto, tornava-se “*difícil definir uma duração ideal para desenvolver seu trabalho*”, argumentou. De maneira geral, seu discurso enfatizava que as Residências que propõem uma interação coletiva são mais proveitosas quando realizadas em períodos curtos de até um mês. No entanto, talvez essas experiências não pudessem ser chamadas de Residências. Para desenvolver um trabalho individual é necessário, segundo ela, de um período de imersão de “*no mínimo um mês*”. Foram poucas as residências em que ela participou com duração superior a este período. Porém, em sua narrativa, essas experiências não foram necessariamente “*mais ricas ou mais interessantes*” do que as de um único mês.

Em sua prática artística, esta *artista-etc.* se define como *“artista e digestora”*. Descreve que sua prática foi e continua sendo muito influenciada pelas Residências que vem fazendo, e relembrou sua formação em fotografia e gravura, tendo se dedicado desde sua graduação em 2005 até 2010 à gestão cultural, que assumiu como profissão. Isso a levou a frequentar um MBA em gestão cultural, levando-a de volta ao mundo da Arte (algo que ela narra como *“uma resposta quase desesperada à barbárie corporativista que presenciava nesta pós-graduação”*). No entanto, foram as Residências que a incentivaram a se dedicar integralmente à prática artística, onde iniciou uma pesquisa de crítica institucional, enquanto buscava ainda equilibrar seu interesse em gestão cultural e sua necessária e cotidiana prática artística. Foi a partir de 2014-15, como resultado da intensificação das trocas com coletivos e residências, que minha interlocutora passou a desenvolver um trabalho sobre o tema da *digestão*, que ela define como *“trazendo a gestão do mundo para dentro do corpo - como uma prática artística, micro-política e auto-revolucionária”*. Apenas em 2016, no entanto, ela diz ter conseguido encontrar os meios - através da própria prática -, para se dedicar integralmente à prática artística que lhe interessava, abandonando finalmente a gestão cultural.

Atualmente, afirma estar vivendo exclusivamente de sua prática artística, que é sua única ocupação, onde o trabalho para ela *“se tornou um experimento econômico sobre e ao mesmo tempo à margem do mercado”*. Tal situação, conforme reflete, tornou-lhe muito mais independente de apoios ou de financiamentos, fossem esses públicos ou privados. No entanto, uma nova necessidade surgiu, requerendo que ela desse conta tanto da *“gestão”* como da *“digestão”*, incorporando em sua prática todo o ciclo produtivo de sua Arte, que abarca desde a pesquisa, a produção, exposição, divulgação até a comercialização, conceitualização, e validação do seu próprio trabalho.

Ao ser perguntada sobre as implicações dos diferentes fundos de financiamento de suas Residências, trouxe uma perspectiva singular, de uma pessoa com dupla cidadania que recebe eventualmente apoio de instituições de fomento à Arte internacionais. No Brasil, ela afirma, nunca recebeu qualquer financiamento para produzir ou realizar seu trânsito artístico, tendo sido contratada para realizar consultorias sobre gestão, ou para produzir textos e participar de exposições. Mesmo sem saber afirmar qual seria o modelo ideal de financiamento de uma Residência Artística, sua trajetória a levou a elaborar a seguinte reflexão, que tomamos como referência:

“Cada vez mais acho que o financiamento estatal ou privado só tem servido para uma manutenção de classe, onde, no Brasil principalmente, só é artista quem pode e/ou quem tem acesso ao circuito. Os movimentos contra este ciclo também estão se mostrando cada vez mais interessados em substituírem os beneficiários ao invés de transgredirem o sistema. E soluções como o “salário universal” (independente de prática), por exemplo, ainda alimentam o sistema capitalista. No momento, não vejo muita saída senão focarmos nas práticas mais fundamentais, no comer, no dormir, se vestir e se abrigar, a arte está no como se faz isso...”

Sob a ótica de uma vasta experiência de diversos modelos de Residência, perguntei-lhe sobre quais seriam as diferenças entre Residências Artísticas promovidas por organizações comerciais, instituições públicas ou iniciativas lideradas por artistas, sobre o que ela teceu a seguinte pergunta: *“Residências ou na verdade hotéis?”*. Com isso, referia-se a todas as iniciativas onde o artista deve pagar para participar. E afirmou acreditar que uma Residência deve oferecer as condições básicas para o artista poder estar ali e produzir. Enquanto espaços geridos por artistas muitas vezes não conseguem prover uma estrutura permanente, tendo que compensar a experiência da Residência com o compartilhamento de materiais - uso do espaço, equipamentos, materiais -, contribuem de forma inequívoca com a ampliação de sua rede de contatos profissionais e pessoais, expectativa que não se é atendida em espaços mais institucionais, onde existe a infraestrutura, mas falta o elemento humano. Um problema que nossa artista ressaltava é a formação institucional dos espaços geridos por artistas, levando à *“burocratização desses espaços”*, um fenômeno criado tanto pelos formatos de financiamento quanto *“por um anseio de manutenção de classe”*. Comentando sobre como as Residências podem ser simultaneamente oportunidades únicas de dispor de *“tempo e espaço para elaborar e/ou desenvolver uma pesquisa e produção artística”*, muitas vezes as próprias Residências se tornam *“uma ferramenta de precarização do artista”*. Tive a oportunidade de conversar pessoalmente com esta artista em algumas ocasiões, e uma das críticas que se tornou mais aguda era voltada para um contexto onde o tempo era de *“muita conversa e pouca ação”*. Ela descreve ainda várias instâncias, em diversos grupos, onde ela testemunhou e participou em diálogos no campo teórico sobre questões em torno da complexidade da coletividade, por exemplo, mas apontando que, ao se despedirem para sair de uma reunião, evento, exposição, deixavam-se os cuidados básicos de lado, como coletar copos, guardar cadeiras, arrumar a casa. Questões que ela atualmente leva ao cerne de sua prática, ocupando o espaço de preparo de refeições de espaços geridos por artistas para oferecer um serviço de alimentação duas vezes por semana e, em sua mais recente residência artística fora do país, criando um bistrô composto com ingredientes integralmente encontrados no lixo, incluindo todo o mobiliário e ferramentas necessárias para a preparação e oferecimento dos produtos.

3.2.6 Um Artista-Aprendiz: o corpo que viaja e ideias que se materializam

O próximo artista brasileiro que relato aqui foi entrevistado enquanto frequentava uma Residência Artística, oferecendo-nos uma refinada reflexão sobre algumas das questões já levantadas. Nosso interlocutor conta que percebeu a existência das Residências logo no início de sua produção artística, entre 2007 e 2008, quando uma conhecida sua fora selecionada para fazer uma Residência na Europa, onde ficou quase dois anos escrevendo um livro e preparando uma exposição. Antes disso, ele se lembra de ver nos estudos de História da Arte as missões artísticas e os prêmios que a Escola Nacional de Belas Artes concedia, modalidade que acredita ser algo precursor do que chamamos hoje de Residência. Ao lhe perguntar sobre sua própria experiência em Residências, afirmou já ter passado por algumas, sendo a primeira uma que se inscreveu junto a um coletivo, aplicando para um edital do governo Brasileiro, em 2011: uma oportunidade que se destacava pelo incentivo de trocas de experiências com outro coletivos em outros estados do Brasil. O resultado definiu que o coletivo a que ele na época pertencia fora selecionado, e logo ele estaria embarcando em uma viagem de duas semanas para a costa do nordeste brasileiro e contou como realizaram algumas ações pela cidade. Um segundo convite da prefeitura de uma capital europeia resultou em uma Residência em um renomado programa internacional, hoje extinto. Este programa oferecia a oportunidade de o artista se dedicar a trabalhar entre duas grandes cidades do Brasil e a Europa, e descreveu como a prefeitura do Rio, através da Secretaria Municipal de Cultura, recebia indicações de artistas cariocas que tinham sua passagem de ida e de volta financiada para participar desse programa. Como contrapartida, a prefeitura da capital europeia cobria as despesas locais. Nosso artista em formação detalhou ainda como esta residência durou quatro meses durante o inverno de 2012, e que de fato foi sua primeira viagem para a Europa. E comenta que o programa da Europa compreendia o espaço de uns trezentos estúdios disponíveis para artistas. Ao voltar para o Brasil, enviou uma proposta para uma Residência rural que conhecia, gerida por artistas: uma ocupação de um espaço de uma ecovila no interior do Brasil, onde também é mantido um programa de Residências de longa data. Este era um programa, segundo relata, que fora apoiado várias vezes pelo governo Brasileiro através de editais públicos, mas na ocasião em que participou, o programa foi fomentado por um colecionador que cobria apenas algumas das despesas dos artistas. Esta experiência durou um mês, e nosso artista diz ter elaborado um projeto simples de escrita que se baseava num texto que ele encontrara durante sua recente experiência na Europa. O projeto também incluía uma

documentação visual, que proporcionava pensar sobre os usos da terra dentro e fora da ecovila. O programa da Residência Artística, na ecovila, tinha ainda a intenção de produzir uma exposição e uma publicação da edição que ele participou, mas registra que, na última hora, o colecionador não liberou o recurso prometido, então os artistas acabaram mostrando os trabalhos produzidos em outros lugares, independentemente do programa e uns dos outros.

Nosso artista continua descrevendo sua experiência pessoal marcando 2013 e 2014 como um período onde desenvolveu um projeto num segundo país europeu, que ao todo resultou em aproximadamente oito meses de residência em dois lugares diferentes. Ele relata que essa foi a experiência “*mais longa e mais bem aparelhada*” que ele viveu até hoje. O apoio, recebido através de uma agência de financiamento cultural do próprio país que cobriu toda a execução do seu projeto, proporcionou que, além de custos de sua estada e manutenção, fossem cobertos também os custos de materiais. Conta que, na última etapa dessa viagem - onde ficou uns três meses na capital do país -, inseriu-se numa iniciativa de artistas localizada numa antiga estação de trem. O relato de duas ricas experiências prossegue em 2015, quando participou de duas Residências que ele caracterizou como “*mais abertas*”, que lhe trouxeram “*outros tipos de vínculos*”: na primeira, em março, ele conta ter acompanhado uma curadora em uma cidade na América Latina, onde passaram juntos um mês fazendo pesquisas sobre a “*paisagem especulativa*” da região. Essa Residência fez parte do projeto da curadora ao longo de sua atuação por cerca de onze anos. E se estendeu declarando como muitos artistas e curadores puderam viajar, pesquisar e produzir partindo desta iniciativa liderada pela jovem curadora independente brasileira.

Enquanto estava viajando pela América Latina, um convite que para ele foi “*surpreendente*”, surgiu vindo do Ministério das Relações Exteriores dos Países Baixos, confirmando sua participação como representante da sociedade civil na primeira edição de uma conferência global sobre *Cyber Space*. Em abril, retornava para a Europa, onde permaneceria por um mês. Ele expressa a singularidade do *email* recebido, que já pedia detalhes sobre documentos para a emissão de passagens aéreas. Descreve como a conferência foi “*uma experiência ímpar*”, que acabou se consolidando como um importante evento para concretizar várias relações institucionais importantes, além de expandir ainda mais a pesquisa anterior feita na América Latina. Atualmente, em Residência num renomado programa de Residências no Brasil - com duração de seis meses -, o artista afirma ser essa a duração ideal para que se possa aproveitar do espaço e tempo oferecidos, e conclui que menos

do que esse período não existe a possibilidade de relações mais concretas, comentando que as Residências que duram um mês, por exemplo, podem ser mais parecidas a um “*pacote turístico*” para artistas: chegam de paraquedas num contexto novo e quando começam a criar laços, precisam partir. Ele sublinha os programas de longa duração na Europa como particularmente interessantes por conta de proverem durações superiores a dois anos, financiando integralmente tanto a estada do artista quanto a sua produção.

Em seguida, meu interlocutor retoma sua atenção para comentar sobre sua própria prática, e define sua atuação como sendo uma:

“Produção e circulação de imagens, estabelecendo práticas colaborativas e inserções sociais num campo onde imaginação especulativa confronta a Arte. Diálogo com a obsolescência de suportes tecnológicos em relação com algumas tradições artísticas e daí surgem imagens residuais, como restos que carregam uma crítica ao nosso imaginário contemporâneo.”

Continuou então descrevendo sua formação, e fez referência a duas das mais conhecidas instituições de Artes Visuais e de Residência Artística situados Rio de Janeiro, detalhando que também se aprofundava em estudos mais autônomos nos campos das Ciências Sociais e da Economia. O artista disse estar produzindo desde 2003, e que passou por vários modos de produção artística desde então. Ultimamente, tem visto o modelo de Residência e das publicações independentes como “*as formas mais economicamente viáveis de se produzir conhecimento para além dos objetos artísticos*”. Nosso artista também diz gostar de acompanhar colóquios e seminários, que os colocam num “*permanente estado de aprendiz*”.

Ao refletir sobre o que pensa nosso artista sobre esta singular trajetória, das oportunidades de trânsito que as Residências viabilizaram, afirma não ter tido desde sua adolescência a possibilidade de viajar a lazer, e que agora isto faria parte de seu trabalho e pesquisa. Ele introduz um conceito que pensa sobre “*a autonomia do corpo*”, de como é possível se deslocar e ser capaz de produzir conceitualmente a partir disso: o movimento entre territórios parece ser central nesta fórmula porque garante uma exposição a outros espaços e cenas, confirmando que também se criam com isso contradições. Essas dificuldades podem surgir a partir da relação entre um estrangeiro e a língua nativa, ressaltando o cuidado que se deve ter para não impor um discurso de quem vem de fora. Por isso, ele acredita que a posição de aprendiz seja tão importante, para ajudá-lo a reconhecer seus privilégios e estabelecer colaborações “*de boa qualidade*”. Distanciar-se e voltar à origem é algo que torna a existência e a prática artística “*mais interessante*”, ele diz, sobretudo “*num mundo hiper normalizado onde parece não haver tanto espaço para o inesperado, para o caótico, para os elementos surpresa*”.

Com sua perspectiva de artista-pesquisador, afirmou que as Residências Artísticas devem oferecer “*espaço e tempo*” com o objetivo de qualificar sua experiência artística, especialmente quando o artista tem como horizonte para sua prática “*o processo*”, e acrescenta querer focar cada vez menos na “*produção de objetos*”. Entende que o financiamento para as estadas é de suma importância, e acha bastante problemático as Residências que cobram para trabalhar, o que se traduz em uma relação mais próxima ao já citado “*pacote de viagem de turismo*”. O acesso a bens de produção e a chance de poder realizar apresentações públicas, diz, são características muito importantes para que as “*trocas de fato aconteçam*”.

Seguimos com um questionamento sobre diversos modelos de Residência promovidas por organizações, e comentamos como é diverso o campo onde uma empresa de bebidas energéticas terá missões e valores bastante diferentes de uma organização governamental, assim como uma instituição de educação privada, ou de uma iniciativa de uma curadora que transita sobre redes de contatos de artistas e espaços geridos por artistas. Ele aponta para o cuidado que um artista deve ter ao participar de qualquer Residência, cobrando os artistas a questionarem como o seu trabalho pode estar sendo utilizado ou apropriado para outros fins, “*comerciais e ideológicos*”, que beneficiam terceiros. Ressalta como é recorrente as empresas apoiarem às Artes para a exposição de sua logomarca, e admite que isso possa tornar o trabalho do artista em um instrumento de “*pacificação*”, que ele mesmo cita como “*lavagem pela arte*” (*artwashing*). Continua com seu argumento ilustrando alguns casos onde organismos governamentais utilizam a produção artística para exercer influência sobre outras instâncias de poder – comportamento conhecido pelo termo “*soft power*”. Finalmente, faz referência à economia da cultura, ou economia criativa, que acredita ser: “*esse poder alquímico da arte, de transmutar matéria em valor*”. Seus comentários sobre as Residências independentes, dirigidas por artistas, e que têm a possibilidade de abarcar um nível de transparência sobre seus reais interesses entre as partes envolvidas, surgem como potenciais “*espaços para a experimentação*”, em uma abertura para “*requalificação do tempo de pesquisa*”.

3.3 Reticências sobre a Profissionalização do Campo da Arte

“A solidariedade é um tipo muito diferente de relacionar-se e ajudar uns aos outros, de melhorar o trabalho e a vida de alguém. É fundamentalmente ligado à justiça e à ética. Demanda se colocar junto com outras pessoas”¹⁴
Precarious Workers Brigade (2017, p. 17)

Pensar a profissionalização de um campo de trabalho como o artístico é um desafio muito grande. Primeiro, porque se deve considerar uma perspectiva histórica, sobre como vêm se desenvolvendo as relações de produção de arte, e como essas relações se complexificam e se multiplicam com a globalização, como vimos nos capítulos anteriores. Em segundo lugar, porque os movimentos artísticos têm tido um papel crítico sobre como se engajar e escapar do mundo do trabalho, começando nos anos de 1910, com as vanguardas que se insurgem contra os valores da sociedade burguesa (Burguer 2012, p. 96), e ganham impulso a partir dos anos de 1950, em movimentos deliberados contra o capitalismo, como o situacionismo internacional. Em suma, se tenho como horizonte a discussão sobre a necessidade de formalização do trabalhador no campo da arte, torna-se inescapável retomar o que os artistas vêm dizendo e fazendo como trabalho de arte, ora posicionando-se contra o trabalho, ora apesar do trabalho.

“(Os situacionistas) insistiram em que a construção das situações “começa nas ruínas do espetáculo moderno”, e suas condenações da sociedade existente não deixaram espaço para os pedidos de retorno à natureza ou a qualquer era pré-capitalista. Os situacionistas visavam um futuro em que a criatividade, a imaginação, a tecnologia e o conhecimento desenvolvidos na sociedade capitalista nos permitisse abolir o trabalho, satisfazer o desejo, criar situações e superar todos os problemas postos pela perpetuação das relações sociais e econômicas ultrapassadas”¹⁵ (Plant, 2002 p. 31).

Alguns estudos sobre as condições de trabalho artístico na Inglaterra vêm progredindo desde 2012, destacando-se a produção de Andrea Phillips, que lidera um projeto, o *Common Practice*, uma pesquisa que se encontra hoje em sua terceira fase. Inicialmente, a investigação se voltou para os modelos organizacionais das galerias públicas de pequeno porte, e propôs a junção de três galerias com os mesmos propósitos, para que promovessem, junto com os artistas em formação, uma nova concepção, mais ética, retomando sobre o conceito de economia o seu lado mais cuidadoso, e menos individualista. Atualmente, o grupo se dedica ao

¹⁴ “Solidarity is a very different kind of relating to and helping one another, of improving one’s work and life. It is fundamentally linked to justice and ethics. It calls for standing together with other people”. *Journal of Aesthetics & Protest Press*, 2017, p. 17.

¹⁵ “(The situationists) insisted that the construction of situations “begins on the ruins of the modern spectacle”, and their condemnations of existing society left no room for calls for a return to nature or any pre-capitalist age. The situationists envisaged a future in which the creativity, imagination, technology, and knowledge developed within capitalist society would allow us to abolish work, satisfy desire, create situations, and overcome all the problems posed by the perpetuation of outmoded social and economic relations” (Plant, 2002 p. 31).

questionamento direto sobre os valores que norteiam, de um lado a meritocracia¹⁶, e de outro, trazem como alternativa, o comprometimento com a solidariedade¹⁷.

Em abril de 2012, o grupo responsável pelo *Common Practice* se reuniu em um simpósio de um dia, quando foram pautadas questões sobre como as organizações trabalham sob as condições impostas pela principal fonte de apoio às Artes no Reino Unido (*ACE: Arts Council of England*). Diante de um quadro econômico “decadente” no Reino Unido, que desfavorece cada vez mais o investimento público nas artes, a reunião buscou investigar modos de atrair financiamento privado e prestar esclarecimento sobre como pode ser interpretado o “valor artístico” em um ambiente de análises governamentais que buscavam fazer tal avaliação partindo de dados frios e índices econométricos.

Common Practice resultou então da iniciativa da *Chisenhale Gallery*, *The Showroom* e *Studio Voltaire* que realizaram esta reunião, convidando representantes das principais organizações de artes de pequeno porte na cidade de Londres a se sentarem juntos e buscarem soluções comuns, somando cerca de trinta pequenas organizações. Criado o grupo de trabalho, sua primeira tarefa foi questionar as conclusões reunidas no artigo de Sarah Thelwall, publicado em julho de 2011¹⁸. Na consultoria de Thelwall, voltada para apresentar novos modelos e abordagens para que as galerias “públicas” de pequeno porte reduzissem sua dependência dos fundos públicos, aumentando sua renda própria, a autora partia de premissas questionáveis, afirmando a existência de um “valor artístico intrínseco” (Thelwall, 2011, p. 24), ou enxergando enquanto valor social mensurável as audiências, sendo mesmo confundidas com “a experiência, o engajamento e o pensamento crítico” (op. cit.), revelando um evidente distanciamento entre o que as próprias galerias e artistas almejavam de seu trabalho e o que ela propunha como meios de sustentabilidade.

Como resposta ao texto de Sarah Thelwall, foi publicado o relatório de Gordon-Nesbitt,¹⁹ que relatou as discussões ocorridas no encontro das pequenas “galerias públicas”. Seu propósito foi o de sublinhar as contribuições vindas das organizações, sobre como o valor é

¹⁶ “If the arts sector wants to contest the meritocratic system it is stuck in, it needs to address the material conditions of the workers who prop it up (Cruz, 2016, p. 8).

¹⁷ Escrito entre 1974 e 2012, *Revolution at Point Zero* é resultado de quarenta anos de pesquisa teórica sobre a natureza do trabalho doméstico, reprodução social e a luta das mulheres neste campo – escapando, e melhorando suas condições, para reconstruí-la de maneira alternativa às relações capitalistas (Federici, 2012).

¹⁸ *Size Matters: Notes towards a Better Understanding of the Value, Operations and Potential of Small Visual Arts Organisations*. Common Practice: London, 2011

¹⁹ *Value, Measure, Sustainability: Ideas towards the future of the small-scale visual arts sector*. Common Practice: London, 2012

construído e, descrever estudos de caso que refletissem os desafios específicos que este setor de pequenas organizações se depara diariamente, e como vem resolvendo estes conflitos.

“A direção dessas organizações podem se ocupar em atividades dirigidas ao *fundraising* em até oitenta por cento, sobre outras funções na organização para garantir a programação de exposições e eventos, jantares de aberturas, viagens de pesquisa, ações educativas e colaborações internacionais”.²⁰

A segunda etapa do *Common Practice* consistiu no apoio do “*Catalyst Grant*” ao projeto *How to work Together*, onde as três organizações somaram forças na criação de suas estratégias, assim chamada de “construção de capacidades e desenvolvimento organizacional”

Interessa registrar nesse processo de coalizão das galerias que, mesmo sendo historicamente bem sucedidas na captação de recursos e apoios financeiros, o horizonte comum vislumbrado por esses atores apontou ser sobretudo crítico em relação ao modelo vigente de empreendedorismo, utilizando mesmo a disputa pelo acesso ao recurso do fundo para mobilizar e organizar o trabalho de suas próprias redes de sustentabilidade. O Fundo nunca foi suficientemente atrativo ou viável para manterem o trabalho como se propunham, tendo funcionado, antes, para o questionamento do sistema de financiamento como um todo²¹. Assim comenta Andrea Phillips:

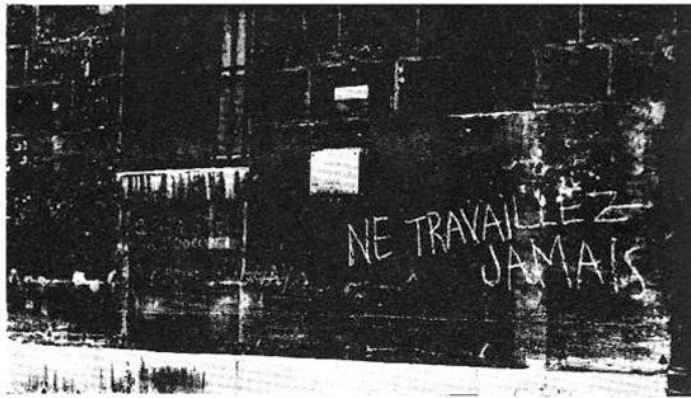
“É lógico supor que o “Fundo Catalyst” (Catalyst Fund) concede tanto estratégias de financiamento homogêneas entre as instituições (“modelos de negócio” - incorporação da linguagem e processos de empresas comerciais) quanto impõe valores rigorosos em cima de um meio em que uma vasta gama de posições e práticas políticas, éticas e sociais existem. A ênfase do Fundo Catalyst em modelos de negócios entendidos em termos de um empreendedorismo endossado politicamente, erradica o campo anteriormente heterogêneo de sobrevivência financeira dentro das artes, ao mesmo tempo em que força lembrar às organizações artísticas que a dependência do financiamento público não é mais possível”.²²

Como resposta a esse cenário emergente de relacionamento entre o financiamento e o modelo de empreendedorismo aplicado aos artistas, e suas organizações, o projeto *How to Work Together* promoveu o trabalho de Maria Eichhorn, que significou a abertura de uma série de Residências Artísticas, que permanecem em curso. A riqueza da intervenção artística no mundo do trabalho tem com a produção intitulada *5 weeks, 25 days, 172 hours*.

²⁰ <http://howtoworktogether.org/think-tank/invest-in-what-how-to-work-together-the-arts-councils-catalyst-fund-and-arts-contemporary-economic-infrastructure/> Acesso ago 2017

²¹ “A privatização, a competição e o individualismo são todas conseqüências da retórica neoliberal que expressa a rejeição de uma conexão comum entre as pessoas (...) O resultado da perda de solidariedade nos priva, como trabalhadores culturais, da força política e cria condições de auto-exploração e trabalho precário”²¹ (Cruz, 2016, p.6).

²² “Invest in What? How to work together, the Arts Council’s Catalyst fund and art’s contemporary economic infrastructure” Dr Andrea Phillips. “It is logical to surmise that the Catalyst grant both homogenises fundraising strategies across institutions (‘business models’ embedding the languages and processes of commercial enterprise) and imposes strict values upon a milieu in which a vast array of political, ethical and social practices and positions exists. The Catalyst fund’s emphasis on business models understood in terms of heavily politically endorsed entrepreneurialism eradicates the previously heterogeneous field of financial survival within the arts, at the same time as forcefully reminding arts organisations that reliance on public funding is no longer possible.”



Programme préalable au mouvement situationniste.

Cette inscription, sur un mur de la rue de Seine, remonte aux premiers mois de 1953 (une inscription voisine qui relève de la politique traditionnelle aide à dater avec la plus sûre objectivité le tracé de celle qui nous intéresse : appelant à une manifestation contre le général Ridgway, elle ne peut donc être postérieure à mai 1952). L'inscription que nous reproduisons ici semble être la plus importante trace Jamais relevée sur le site de Saint-Germain-des-Près, comme témoignage du mode de vie particulier qui a tenté de s'affirmer là.

Fig. 41 – “Não trabalhe jamais” (“Ne travaillez Jamais”).

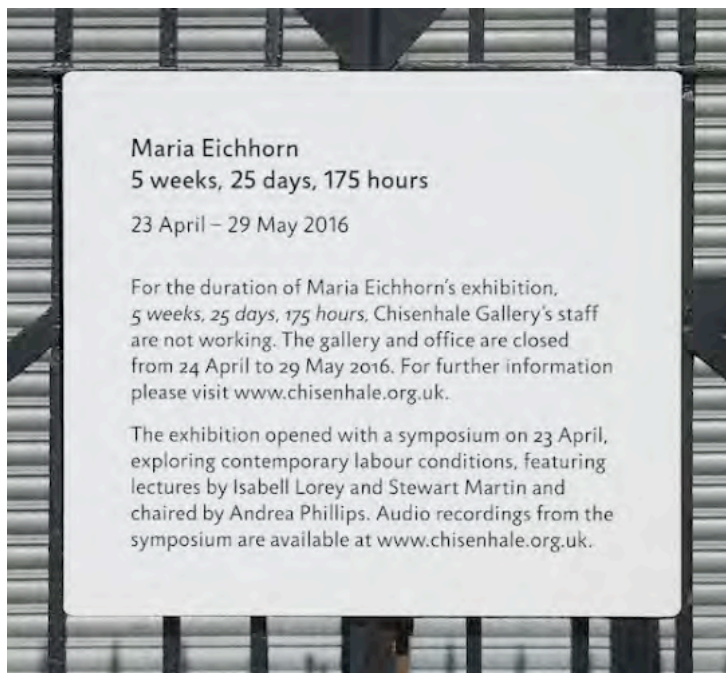


Fig. 42 – Placa Informativa sobre o trabalho de Maria Eichhorn.

Um dos exemplos mais significativos do deliberado enfrentamento que esse meio vem querendo implementar: apoiada por um projeto maior, de longo prazo, Eichhorn simplesmente liberou os trabalhadores da galeria *Chisenhale Gallery* por cinco semanas, causando um deslocamento da noção de trabalho e ocupando-se, ela mesma, em trabalhar

entrevistando esses profissionais da arte, inseridos todos em um processo que se remetia à noção de manutenção.

Se, em 1969, o trabalho de Mierle Laderman Ukeles funcionou como uma interferência possível no campo da arte, propondo uma crítica institucional que partia de uma reflexão sobre sua condição de mãe, esposa, enfim, doméstica, aquilo que propõe o conceito de Arte de Manutenção pode ser atualizado como um convite ao cuidado, à manutenção da solidariedade.

"Cuidar, ou reproduzir, é uma importante ferramenta capitalista para a exploração do trabalho dos trabalhadores. Ou mais precisamente, o trabalho não remunerado que apoia o status quo. A reprodução, em sentido amplo, consiste nas múltiplas atividades e relações que reconstituem diariamente a vida e o trabalho, isto é, tudo o que torna possível a vida e tudo o que continua a sustentá-la. A reprodução da força de trabalho, de acordo com Federici, envolve uma gama maior d atividades do que apenas o consumo de *commodities*, "como alimentos devem ser cozidos, as roupas devem ser lavadas, os corpos têm que ser acariciados e fazer amor"²³ (Cruz, 2016, p. 7).

A terceira fase do Common Practice se intitula atualmente *Practicing Solidarity*, e vem sendo construída sobre temáticas que apontam saídas, respostas a todo o processo analítico a que foi submetido o relacionamento das pequenas galerias públicas com seus mecanismos de fomento, e com os artistas que nelas se apoiavam. Buscando uma indistinção entre o artista, o que ele faz e o meio em que habita, as propostas de Residências Artísticas ganham um lugar de incentivo à troca, às vivências e partilhas, deslocando uma função complementar à formação do artista para uma experiência coletiva e crítica sobre a sociedade neoliberal, global, de exploração do trabalho.

Considerando o contexto brasileiro, onde modelos de Residências se adaptaram a uma demanda crescente de empreendedorismo, importando a noção de economia criativa como solução para uma precariedade das condições de trabalho no campo da Arte, nem os modelos de financiamento público nem as redes de espaços de arte têm se posicionado sobre as consequências desta nova tendência. A fragmentação de ações individualizadas parece mais fragilizar todo o campo de trabalho compartilhado do que viabilizar um ambiente saudável de produção coletiva. Após incorporar a pergunta sobre que "artista é esse?", talvez fosse o momento de questionar sobre "que trabalho é esse?", remetendo mais às condições objetivas da produção artística do que às flexíveis formas que o artista deve assumir para realizar infinitamente a sua pesquisa, o seu labor, a sua vida.

²³ "Care, or reproduction, is an important capitalist tool for the exploitation of workers' labour; or more precisely, the unpaid labour that supports the status quo. Reproduction, in a broad sense, consists of the multiple activities and relations that daily reconstitute life and labour, that is, everything that makes life possible and everything that continues to sustain it. The reproduction of labour-power, according to Federici, involves a larger range of activities than just the consumption of commodities, 'as food must be cooked, clothes have to be washed, bodies have to be stroked and made love to'" (Cruz, 2016, p. 7).

CONCLUSÃO |

A pesquisa sobre Residências Artísticas, no contexto atual de globalização me trouxe, primeiramente, a necessidade de uma reflexão sobre a incorporação desta atividade enquanto uma nova modalidade dentro da Arte Contemporânea. Se, antes, seu papel era fornecer os meios para o desenvolvimento da prática artística, fazendo parte da formação e da inserção profissional do artista, no mundo do trabalho e do mercado da arte, hoje as relações que se criam a partir da ideia de residir temporariamente em um outro contexto cultural, ou territorial, no sentido de isolamento do mundo, todas essas noções vêm sendo questionadas por projetos e organizações que reconfiguram o dinâmico e crítico campo das artes.

A construção desta nova modalidade passou por várias fases. Vimos que o breve histórico sobre as Residências Artísticas foi marcado por uma virada crucial no final dos anos de 1960 e, partindo de uma crítica institucional, illustrei-a com o Manifesto da Arte de Manutenção, cujos valores estéticos se estabeleciam a partir da relação com o mundo do trabalho dentro e fora das instituições da Arte. Um segundo marco importante, que se materializou a partir dos anos de 1990, caracterizou-se pelo avanço tecnológico e o conseqüente processo de globalização, considerando o advento das Residências enquanto resultado de uma intensificada internacionalização de toda atividade econômica que se consolidou durante as três décadas anteriores. Observei, então, a emergência de distintos modelos de Residências Artísticas, que se multiplicam na virada dos anos 2000, a partir dos quais sugeri a distinção entre os Espaços Geridos por Artistas e as Fundações, que promovem seus projetos de Residências. Com essa separação, alguns conflitos ganharam notoriedade, seja sobre a origem dos recursos, a viabilidade a longo prazo dos projetos, o comprometimento com a qualidade crítica e artística das propostas, ou questionando-se a prática social engajada no mercado da arte e as semelhanças nas estruturas organizacionais e projetos de Residências, que muitas vezes ignoram as realidades das culturas e territórios nas quais se inserem.

Enquanto as Fundações se destacavam como lugares de criação e manutenção de um circuito internacional de Residências, ao trazer a questão da *transitoriedade* e da *impermanência* como características pertinentes aos modelos emergentes de Residências Artísticas, a tentativa foi de igualmente responder à crescente flexibilização de toda a esfera do trabalho, sublinhando o questionamento sobre o valor da produção artística enquanto transformador das linguagens responsáveis pela constante negociação com o campo do

trabalho. O desafio posto foi, assim, trabalhar com as categorias de indivíduo e propriedade, pertencentes ao modelo de empreendedorismo criativo, levando em consideração o arranjo contemporâneo ao qual muitas produções artísticas pretendem ser alternativas.

Redefinindo a atuação artística como uma abordagem composta por relações muito mais abrangentes e complexas que a definição de instituições e parâmetros de financiamento, geralmente apoiados por fundações de arte, que se interessam pelos estudos estatísticos, observei uma ausência de cuidado com o que de fato acontece em Residências Artísticas. Indivíduo e propriedade foram convidados então a operarem a partir do que nomeei de *táticas de impermanência*, abrindo espaço para o debate em torno de duas vertentes de hospitalidade (Molotch, 1976; Ferran, 2008): de um lado enfatizando o papel do sistema capitalista, interessado na criação de novos mercados nas cidades e, de outro, discutindo a liberdade do indivíduo, a quem cabe finalmente o trabalho de relacionamento e acolhimento local de um residente.

Assim disposta, a disputa em torno do conceito de hospitalidade foi mobilizada tanto para iluminar uma dimensão territorial, como por exemplo na composição de Residências Artísticas dentro de um quadro de cidades “criativas” e da gentrificação, quanto para demonstrar a insatisfação dos artistas com sua inserção no campo da arte, em um sistema econômico que reflete uma divisão internacional do trabalho. Composta de duas demandas, a meu ver, tão globais quanto as próprias Residências, pareceu-me urgente expressar como a hospitalidade é capaz de expor processos de transformação das cidades e da vida de seus residentes, ao que somei um descontentamento crítico dos artistas em relação às noções de flexibilização, precariedade e competição, como uma luta contra a mercantilização da cultura. A reflexão culminou em uma abordagem sobre a relação entre o deslocamento e as territorialidades, considerando que as duas cidades escolhidas como objeto, Rio de Janeiro e Londres, passaram à condição de cidades olímpicas, ficando então explícito como o investimento crescente no trânsito entre os dois países tornava seus governos e participantes cúmplices de um abandono ao direito à moradia e à qualidade de vida dos cidadãos locais. Porém, se o conceito de hospitalidade foi importante para auxiliar a análise do contexto, faltava-me ainda apresentar meus pressupostos políticos e metodológicos, de que liberdade e conhecimento sobre a mobilidade eu falava e por que selecionei essas duas cidades para tratar de Residências Artísticas.

Embarquei então em uma viagem no tempo. Do meu tempo de criança à formação adulta, assumi o conhecimento situado como única alternativa possível de descrição de cenas

exploratórias e desumanas que me saltavam aos olhos. Investi na pesquisa sobre as instituições, entrevistei artistas e li uma bibliografia selecionada. Partindo de minha própria prática como participante e organizadora de Residências Artísticas, interessei-me em interrogar e descrever sobre como podemos criar através das Residências Artísticas uma potência agregadora para articular, com essa potência, outras noções de hospitalidade, outras construções de mundo.

As experiências de densidades de movimentos ilustraram como se poderia relativizar o que possa ser um trânsito cultural, considerando minha própria narrativa de vida entre dois países, entre vários territórios: um exemplo de proposta de Residência Artística itinerante, que leva artistas a negociarem encontros e desencontros, redes e ações possíveis.

Os trabalhos que relembrei exigiram então refletir sobre a relação entre pessoas de todas as idades, diferentes contextos culturais, como Nottingham e Rio de Janeiro, destacando os agentes que podem se articular em torno de uma Residência, como cientistas, escolas, professores e ativistas. Compartilhando experiências sobre um território que sofre, ele também, as pressões globais que afligem os ambientes de florestas, destaquei questões sobre um futuro tecnológico a ser vivenciado coletivamente. Assumindo a tática no lugar da estratégia, como desenhada por De Certeau (1984), uma das Residências que registrei trouxe a possibilidade de pensar sobre as condições práticas do trabalho cultural no Rio de Janeiro, as quais eu já vinha vivenciando de diferentes formas, caracterizando um ambiente específico de uma rede de jovens artistas, consagrados e acadêmicos, dentro do qual me coloquei enquanto produtora, ampliando o meu contato com profissionais da cultura. Em cada conversa, lugar e ferramenta trazidos para o trabalho proposto, tudo compunha a “obra”, seja qual ela fosse¹.

Ao relativizar o conceito de “obra”, algo que se remete historicamente a um papel social do artista em reinventar seu próprio objeto de trabalho, tentei avançar em meu segundo capítulo com um debate sobre economia da cultura, levando em conta não os dados já produzidos e consolidados, mas seus processos constituintes, resultantes de relações entre artistas, Estado e mercado. Diante de tão complexas associações, percorri o caminho de questionamento dos parâmetros adotados pelos estudos da literatura de referência sobre as

¹ “... interessante que se perceba o artista para além do mero produtor de obras de arte. O artista é uma figura mais interessante do que algum que cumpre apenas esse papel – produz obras de arte, sim, mas produz muito mais: produz também um lugar de produção, o lugar do artista. Assim, ...mais uma vez indico a importância de trazer para o plural todo esse conjunto de operações: artista, arte e mercado. E de perceber que a produção, a distribuição e a circulação da obra se desdobram em uma série de capitais agregados – capitais culturais, capitais formais, capitais pedagógicos, capitais discursivos etc. – que também produzem valor”. Ricardo Basbaum “Mediações” (2014).

Residências Artísticas, ressaltando o ponto de vista de um grupo anônimo de estagiários que se tornou referência para o questionamento sobre a exploração do trabalho no campo das artes em Londres. Preocupados que estão com a maneira como eles mesmos se inserem nesta trama, e em como o Estado pode ser um agenciador de solidariedade entre as iniciativas e trabalhadores da cultura, ficou evidente a necessidade de profissionalização de grande parte da mão de obra envolvida na concretização dos processos de produção artística, sejam eles administradores, estagiários, captadores de financiamento e os próprios artistas. Após contestar a pertinência da construção do valor da arte a partir da ideia de “valor intrínseco da obra”, contabilizando o público atingido, localidades das exposições, ações realizadas, duração das mesmas, gastos realizados, etc., espero ter deixado claro que a resposta das pequenas organizações públicas inglesas ao avanço do empreendedorismo criativo está no estabelecimento de limites, na luta por direitos trabalhistas que possam construir um ambiente não competitivo de atuação artística, demandando a participação do Estado na composição dessas relações de solidariedade.

Tendo caracterizado os principais espaços onde se dá a oferta de Residências Artísticas atualmente, parti em busca de respostas sobre como os artistas viabilizam sua produção com e para além das Residências Artísticas. O resultado foi uma sucessão de ações variadas, negociadas com instituições do próprio campo da arte, tais como galeristas que vendem a obra dos artistas, revelando também o caráter do trabalho secundário, que garante o mínimo necessário para continuar a desejada produção artística. O importante, porém, foi descobrir que o comportamento geral dos artistas que entrevistei se mostrava mais preocupado com o tipo de serviço que era oferecido por uma Residência do que sobre a origem dos fundos da organização promotora. Além dos subsídios básicos, como alimentação, transporte, moradia, materiais, importava observar o que estaria sendo oferecido, denotando uma postura que refletia, a meu ver, um amadurecimento sobre as condições e explorações envolvidas no mercado das Residências Artísticas.

Continuei a investigação sobre os custos e benefícios das Residências entrevistando um jovem artista brasileiro, que está atualmente transitando entre espaços consagrados e outros experimentais, mas cuja trajetória fora iniciada com o apoio financeiro do poder público, interessado em exportar a produção brasileira para o mercado internacional de arte. Adotando uma perspectiva que nomeei de flexível, ele parece se situar tanto na margem crítica do sistema de financiamento da arte, criando sua própria moeda virtual como alternativa à exploração financeira, quanto participa do tradicional modelo de

comercialização de obras, vendendo a sua própria arte por meio de galeristas. Ainda que se apresente como um agente ativo, na busca de alternativas para sustentação do trabalho artístico, seu comportamento desterritorializado, que se alia às tantas redes disponíveis pelo globo, fragiliza seus esforços em ultrapassar as fronteiras da iniciativa individual e dificulta seu combate às formas dominantes que subjagam o trabalhador do campo da arte.

Após verificar quais eram as expectativas de alguns artistas experientes sobre Residências, analisando como se constrói o discurso de pessoas que dispõem de diferentes meios para se manterem atuantes no campo artístico, decidi por mergulhar em entrevistas semi-estruturadas, visando organizar um conjunto de avaliações de um projeto de Residência internacional específica no Rio de Janeiro. Dediquei-me então a analisar um espaço gerido por artistas no centro da cidade, no contexto de preparação para receber dois mega eventos: Copa do Mundo de futebol e os Jogos Olímpicos.

Algumas conclusões podem ser somadas à discussão. Considero que a territorialidade deve ser tomada como base para se levar adiante qualquer projeto de Residência Artística. No relato dos artistas que viajaram de outros países para o Rio de Janeiro, ficou registrado o episódio do roubo do espaço, na primeira noite do primeiro dia de programação da Residência, deixando claro o despreparo da organização na prevenção, e profissionalização de suas iniciativas, onde mais uma vez poderia estar presente o papel do Estado na avaliação de riscos, danos e compensações: apenas o artista residente estrangeiro dispunha de um seguro que cobria eventualidades. Outras situações marcaram ainda esta necessidade de cuidado com o território onde se vive, destacando a dificuldade de comunicação entre os residentes e os locais, onde uma língua não nativa nem sempre era acessível para a conversa. Ao se instalar em uma Residência Artística, são as trocas e não as cobranças, são os desvios e não as rotas, aquilo que parece ser efetivamente o benefício gerado por um investimento, seja ele vindo de fundo público ou privado. Trata-se, por fim, de focar as mediações possíveis e desejáveis, que respondam às diferentes expectativas e contextos. Relações.

Arrisquei-me então em apresentar uma experiência pessoal de mediação, quando recebi e trabalhei junto a uma comitiva estrangeira da Inglaterra no Rio de Janeiro, tirando de minha vivência um olhar que considerei estar mais próximo de uma sutileza epistemológica e investi em uma narrativa interessada sobre o tema das Residências Artísticas. Colhi, com minha própria investida em campo, as mais diversas respostas sobre a origem dessas relações, mostrando a inviabilidade da comparação entre os índices que se aplicavam aos moradores de rua. Se, no Brasil, o discurso dos agentes governamentais estava voltado para equipar

centros de acolhimento coletivo, onde os moradores de rua pudessem ter acesso a serviços básicos de cidadania, na Inglaterra o foco estava no atendimento aos indivíduos, tentando oferecer aos seus moradores de rua o acesso à propriedade privada, para que conseguissem morar em uma casa. A experiência de mediação tratou de observar que, para mobilizar esforços analíticos entre dois países, duas realidades culturais distintas, o desafio a ser enfrentado diz respeito a como distinguir atores, demandas e interesses no campo onde estamos inseridos. Fortalecer uma economia cultural é, antes de tudo, responsabilizar-se e envolver-se com o território, assumindo que exista nele uma diversidade de perspectivas que obriga à mediação de conflitos, sejam estes políticos, éticos ou de condições materiais. A mera adesão a soluções importadas não resulta em efetivas traduções capazes de adaptar a dignidade do trabalho e a noção de diversidade econômica tentou exprimir justamente essa condição.

No terceiro capítulo, trouxe a contribuição de um artista brasileiro, que viajava para Londres no final dos anos de 1960, onde apresentou como obra de arte um outro deslocamento: tornava o ambiente um lugar de ativação da experiência artística. Com isso, nascia o movimento da nova objetividade brasileira, tentando avançar de uma certa territorialidade, capaz de digerir as influências do mundo, lançando-se no vasto campo do comportamento humano, fenomenológico (Justino, 1998, p. 28). Porém, se o trabalho de arte se descolava do tempo, dando espaço às relações criadas no território, como dar continuidade à história de uma comunidade ou evento cultural, por exemplo, sem suspender, colocar-se acima da visão do que está sendo representado? E que mediações seriam importantes nesse processo, para revelar um contexto mais amplo, que refletisse as negociações necessárias para a produção artística?

“Arte não é o que você faz, mas o que você faz acontecer”. Com essa frase, Jeremy Deller, um renomado artista inglês, apresentava o seu trabalho, caracterizado pelo próprio autor como “a produção cultural de comunidades contemporâneas” (Deller, 2005, p. 152). Reencenando a histórica Batalha de Orgreave, entre os mineradores e o governo conservador de Margareth Thatcher, onde uma parcela dos que vivenciaram historicamente o evento foi convidada a tomar parte na autoria do resultado final, a trajetória desta obra, próxima à noção de antiarte praticada por Oiticica², revelou também o modo como opera uma possível captura mercadológica no campo da arte. Tentando se configurar como uma

² “O caminho de Oiticica foi a antiarte, a não situação, o não discurso, isto é, o esforço em negar o esteticismo para recuperar o estético. Aquilo que se nomeia arte ainda está ligado a mercado, galerias, museus, contemplação. A antiarte, ao contrário, é o lugar da experimentação” (Justino 1998, p. 49).

alternativa às ideias dominantes sobre como funcionam as relações de produção neste campo, a proposta de não separação entre representado e representação, comprometida com a visibilidade de um acontecimento histórico, terminou por projetar também o indivíduo autor para dentro de uma galeria consagrada de arte de Londres. Discursando sobre o apagamento da autoria individual, Jeremy Deller ascendeu ao Conselho da Sociedade dos Direitos Autorais dos Designers e Artistas (DACS – Design and Artists Copyright Society).

Uma outra abordagem sobre o tempo, preocupada especificamente com sua percepção dentro de uma Residência Artística, foi construída a partir de sete entrevistas com artistas, ingleses e brasileiros. Ora se preocupando com o “*desperdício de tempo*”, ora defendendo o ócio como processo constituinte da produção artística dentro do ateliê, a participação em uma Residência dependeu, na maioria dos relatos, de uma outra administração do tempo, já que o sustento da prática artística se dava, em grande parte, a partir das atividades não artísticas de empregos formais, que garantiam a subsistência das carreiras artísticas dos entrevistados. Assim disposto, o desejo de aderir às Residências Artísticas como continuidade de inserção no campo da arte se viu tensionado com a disponibilidade dos tempos, “*enquanto todos estão de férias*”, durante “*três dias na semana*”, ou “*vinte dias por ano*”, já que o campo das Residências não oferece os meios para uma exclusiva dedicação a longo prazo. Tal diagnóstico apontou para a necessidade de se manter relações com intermediários, ligados aos espaços operantes no campo da arte, onde os artistas buscam uma segurança financeira para além de curtos períodos de tempo. Quem mais se beneficia das Residências Artísticas, portanto, é muito mais o meio que as financia do que os próprios artistas, permanentemente lançados no revolto mar da precariedade e temporalidades próprias de um ambiente globalizado, instável e arriscado do mercado das Residências.

A crítica aos artistas que frequentam o circuito de Residências internacionais foi trazida junto com seu pretensão “*privilégio de viajar*”, resultando em uma imagem de artistas “*seriais e infratores*”. Sem se impor quaisquer limites e despreocupados com o cenário social ou político das cidades que visitam, caberia aos artistas desenvolverem uma noção de responsabilidade, pensando em construir e manter suas relações para além do tempo previsto de Residência, relações que podem perdurar por toda uma vida. Uma valiosa formação artística deveria estar voltada para o desenvolvimento de capacidades em se lidar com as territorialidades e relações específicas entre coletividades e não apenas permitindo uma projeção individual, singular, seja da pessoa ou do espaço que se frequenta.

Por fim, a caracterização do artista surge também como uma forma adaptada à flexibilização e precarização geral das condições de trabalho no campo da arte. Uma resposta situacionista neste contexto estaria muito mais ligada à necessidade de organização dos próprios artistas e as organizações que gerem do que em adotar uma postura competitiva e individualizada, que favorece à exploração e mina a solidariedade. Neste jogo, a casa³, a Residência, pode ter um papel central na reelaboração das formas de resistência, partindo de condições objetivas, que viabilizem, de fato, a abertura de uma nova subjetividade no campo da arte.

Uma certa reticência quanto à profissionalização do campo da arte significa estar ciente do legado individualizado que foi incorporado na produção artística, fazendo referência aos processos criativos que dele partem. Porém, meu intuito foi apontar vias de continuidade desde movimentos intelectuais e artísticos que se empenharam na defesa do interesse coletivo, especialmente em diálogo com a sociedade do trabalho. Sem a definição dos interesses comuns, entre os mais diferentes espaços, artistas e trabalhadores que sustentam toda a cadeia produtiva do campo da arte, a profissionalização segue subjugada aos fluxos de interesse dos grandes exploradores e políticas de fomento à criação empreendedora, individual e competitiva. Essa exploração, por sua vez, nutre-se, ela mesma, da “força de trabalho criativa” (Tawadros e Martin, 2014, p. 25), ou seja, daqueles que não tendo casa, emprego ou formação estarão lançados à própria sorte para concorrer aos postos, temporários, de trabalho que surgirem como oportunidade. Saídas existem, sejam elas organizadas em torno de cooperativas, compartilhamento de recursos, criação de sindicatos dos diferentes segmentos que sustentam a produção artística, ou em defesa de condições básicas, contratuais que garantam direitos aos trabalhadores da arte. Estar reticente significa, por fim, ter a clareza de um duplo desafio a ser enfrentado para o desenvolvimento de quaisquer das iniciativas citadas em defesa dos trabalhadores da cultura: por um lado, reconhecendo a atual dificuldade de organização dos artistas e, de outro, observando as forças que impulsionam a fragmentação dos grupos, para melhor dominá-los.

Ao mergulhar no tema das Residências Artísticas, deparei-me com questões que hoje são abordadas por várias disciplinas, convergindo seus interesses sobre as possibilidades de

³ “Se a casa é o oikos em que a economia é construída, são as mulheres, historicamente os trabalhadores da casa e os prisioneiros da casa, que devem tomar a iniciativa de recuperar a casa como um centro de vida coletiva, um atravessado por várias pessoas e Formas de cooperação, proporcionando segurança sem isolamento e fixação, permitindo o compartilhamento e circulação de bens comunitários e, acima de tudo, fornecendo a base para formas coletivas de reprodução” (Federici, 2012, p. 147).

trabalho do artista e dos espaços, a emergência do setor criativo, a auto-organização, a solidariedade de cunho feminista e a solidariedade partindo do sindicalismo propositivo. Sem esgotar o tema, portanto, esta pesquisa tem o intuito de contribuir para a reflexão do trabalho da cultura dentro do campo da arte, assumindo uma perspectiva epistemológica situada para lidar com relações globais de trabalho. Uma pesquisa que continua em ação.

BIBLIOGRAFIA |

A-N: The Artists Information Company. **Paying Artists Manifesto**. 2017 www.payingartists.org.uk
Acesso: Ago 2017

_____. **Valuing Artists**. 2017. www.a-n.co.uk Acesso: Ago 2017

ALBERRO, Alexander e SMITSON, Blake. **Institutional Critique**. Cambridge: MIT, 2009.

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica**. São Paulo: ARS, Vol.10 No.20, 2012.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202012000200022#fn71 Acesso: Ago 2017

ARANDA, Julieta, WOOD, Brian K., VIDOKLE, Anton. **Are You Working Too Much?** Berlin: Sterberg, 2011.

ARTISTS' UNION ENGLAND. <http://www.artistsunionengland.org.uk/> Acesso: Ago 2017

BAKHSHI, Hasan; HARGREAVES, Ian e MATEOS-GARCIA, Juan. **A Manifesto for the Creative Economy**. Nesta: Londres, 2013.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (Org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 37-60.

BASBAUM, Ricardo (org): **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. **Mediações**. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.) *Longitudes – A Formação do Artista Contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Casa do Povo, 2014, p. 24-33.

_____. **Amo os Artistas-Etc**. In: MOURA, Rodrigo (Org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005, p. 21-23.

BATET, Janet. **The Dematerialization of Art: Notes from the Artifact's Era**. Miami: Artpulse, Vol. 2, No. 4, 2011.

BATISTA, Helmut. **Livro para ler**. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2008.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENJAMIN, Walter; HORCKEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENHAMOU, Françoise. **A Economia da Cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

BESHTY, Walead. **Neo-Avantgarde and Service Industry: Notes on the Brave New World of Relational Aesthetics**. Berlin: Texte zur Kunst, No. 59, 2005. <https://www.textezurkunst.de/59/neo-avantgarde-and-service-industry/> Acesso: Ago 2017

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BISHOP, Claire. (Ed) **Participation**. London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press, 2006.

_____. **Antagonism and Relational Aesthetics.** *Revista October*, Nº 110, Edição Fall, 2004, p. 51-79

_____. **In the age of cultural Olympiad, we're all public performers.** Londres: Jornal Guardian, 2012.

BIK, Liesbeth e POL, Jos van der. **Nomads in Residence No. 19.** In: Bik Van der Pol <http://bikvanderpol.net/> p. 346 – 357. Acesso: Ago 2017

BONAN, Amanda. **Rasheed Araeen: Paki Bastard.** *Revista - Valise.* Porto Alegre. Vol. 2, Nº 3, Ano 2. Julho 2012.

BOURDIEU, Pierre. **Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins, 2009.

_____. **Pós-Produção.** São Paulo: Martins, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. **A Critical Cartography of Feminist Post-Modernism.** *Australian Feminist Studies*, Vol. 20, No. 47, 2005

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALABRE, Lia. (Org). **Políticas culturais: pesquisa e formação.** São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

CARROT WORKERS' COLLECTIVE. **Surviving internships: Counter guide to internships in the creative sector'**, 2009. https://carrotworkers.files.wordpress.com/2009/03/cw_web.pdf
Acesso: Ago 2017

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas em tempos de globalização.** In: *Culturas Híbridas.* SP: Edusp, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano. Artes do Fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. **A Cultura no Plural.** São Paulo, Papyrus, 1995.

CESAR, Ana Cristina. **Poética.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

COCKER, Emma. **Social Assemblage.** In: FRENCH, Rebecca e MOTTERSHEAD, Andrew. *People, Places, Process: The Shops Project.* Sheffield: Site Gallery, 2010, p. 152-159.

COIMBRA, Eduardo e BASBAUM, Ricardo. **Tornando visível a arte contemporânea.** In: BASBAUM, Ricardo (Org.): *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 345-349.

CRUZ, Carla. **Practicing Solidarity.** Common Practice, 2016. http://www.commonpractice.org.uk/wp-content/uploads/2016/04/CommonPractice_PracticingSolidary.pdf Acesso: Ago 2017

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Odysseus, 2006.

DE LUCCA, Daniel. **Morte e Vida nas Ruas de São Paulo,** Monografia de Bacharel em Geografia, USP, 2009.

- _____. **Sobre o Nascimento da População de Rua**, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, USP, São Paulo, 2012.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. São Paulo: Editora Terraviva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem – Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELLER, Jeremy. **Joy in People**. London: Hayward Publishing, 2012.
- DELLER, J. e KANE, A. **Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK**. London: Book Works, 2005.
- DIEDERICHSEN, Diedrich. **On (Surplus) Value in Art**. Berlin: Sternberg Press, 2008
- DRAXLER, Helmut e FRASER, Andrea. **Services: A Proposal For An Exhibition And A Topic Of Discussion. 1994**. In: VON BISMARCK, Beatrice; STOLLER, Diethelm; WUGGENIG, Ulf (Edts). *Games, Fights, Collaborations. Das Spiel von Überschreitung*. Stuttgart: Cantz, 1996.
- EAGLETON, Terry. **Guerras culturais**. In: *A ideia de Cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.
- _____. **Ideologia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.
- _____. **As ilusões do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
- EMMELHAINZ, Irmgard. **Art and the Cultural Turn: Farewell to Committed, Autonomous Art?** New York: E-Flux, Journal no. 42, 2013.
- FEDERICI, Silvia. **Revolution at Point Zero: House-work, Reproduction and feminist Struggle**. CA: PM Press, 2012. www.libcom.org/ibrary/revolution-point-zero-silvia-federici Acesso: Ago 2017.
- FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.) **Longitudes, a formação do artista contemporâneo no Brasil**. Casa do Povo, São Paulo, 2014.
- FERRAN, Márcia de N. S. **O abismo da hospitalidade contemporânea: cidades e migrações**. Observatório Itaú Cultural / OIC – N° 5, (abr/jun), São Paulo, 2008, p. 58-67.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. **O artista como etnógrafo**. *Revista Arte e Ensaios*, N°12. Rio de Janeiro: PPGAV/ UFRJ, 2005, p. 136-151.
- FOX, Kate. **Watching the English: The hidden rules of English behaviour**. London: Hodder & Stoughton, 2004.
- FRANÇA, Pedro. **O artista como produtor de si**. In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.) *Longitudes – A Formação do Artista Contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Casa do Povo, 2014, p. 72-83.
- FRASER, Andrea. **How to Provide an Artistic Service: An Introduction**. Vienna: The Depot, 1994.
- _____. **O que é a Crítica Institucional?** Rio de Janeiro: *Concinnitas* Vol. 2, N° 25, 2014.

FRENCH, Rebecca e MOTTERSHEAD, Andrew. **People, Places, Process: The Shops Project**. Sheffield: Site Gallery, 2010.

FUNARTE. **Conexão Artes Visuais 2010**. Rio de Janeiro: Fundação Artes Visuais, 2010.
_____. **Políticas para as Artes: prática e reflexão**. Vol. 2. Fundação Artes Visuais, 2011.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1989.

GORDON-NESBITT, Rebecca. **Value, Measure, Sustainability: Ideas towards the future of the small-scale visual arts sector**. Common Practice: London, 2012.

GORINI OLIVEIRA, Paula. **Carnavandalirização: Uma Rede De Arteativismo**. Revista Polêmica, Vol. 16, No. 1, 2016.

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/21336/15437> Acesso: Ago 2017

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. **A questão multicultural**. In: Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. **Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective**. In: Feminist Studies, 1988, p. 575-599.

HARVEY, David. **A Brief History of Neoliberalism**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

HESS, Caroline e OSTROM, Eleanor. **Ideas, Artifacts, and Facilities: Information as a Common-Pool Resource**. 2003. <http://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1276&context=lcp>
Acesso: Ago 2017

JUSTINO, Maria José. **Modernidade e Pós-Modernidade em Hélio Oiticica**. UFPR, 1998.

LACY, Suzanne. **Debated Territory: Toward a Critical Language for Public Art**. 1995.

LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano. **Como Viver Junto**. São Paulo: Fundação Bienal, 2006

LEFEBVRE, Henry. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.

LIMA, Ana Luisa. **Formação ou formatação? In: Longitudes, a formação do artista contemporâneo no Brasil**. Casa do Povo, São Paulo, 2014, p. 44 – 49.

LIPPARD, Lucy (Ed.). **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. New York University Press, 1979.

LOUISE, Dany. **Ladders for Development: Impact of Arts Council England Funding Cuts on Practice-Led Organisations**. <https://www.a-n.co.uk/p/1300054> Acesso: Ago 2017

LUCY, Suzanne. **Mapping The Terrain: New Genre Public Art**. Bay Press, 1994.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1998.

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. Expressão Popular, 2008.

MEIRELES, Cildo. **Inserções em circuitos ideológicos.** In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 264-265.

MENDONÇA, Cinthia. **Laboratórios Empáticos.** *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, Vol. 13, N° 1, maio 2017, p. 263-271.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, USP, São Paulo, 2008.

MILLER, M. H. **Trash Talk: The Department of Sanitation's Artist in Residence Is a Real Survivor: How Mierle Laderman Ukeles turned maintenance into art.** New York: Observer.com, 2013. <http://observer.com/2013/01/trash-talk-the-department-of-sanitations-artist-in-residence-is-a-real-survivor> Acesso: Ago 2017

MOLOTCH, Harvey. **The city as a growth machine: Toward a Political Economy or Place.** *American Journal of Sociology*, N° 2, Sept. 1976, p. 309-332.

MORAES, Marcos José Santos. **Residências Artísticas: ambientes de formação, criação e difusão.** Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2009.

NUNES, Kamila. **Espaços Autônomos de Arte Contemporânea.** Rio de Janeiro: Circuito, 2013.

OITICICA, Helio. **Esquema geral da Nova Objetividade.** In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

O'NEIL, Paul and DOHERTY, Claire. **Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art.** *Antennae Series N° 4*. Amsterdam: Valiz. 2011.

OPEN METHOD COORDINATION (OMC). **Policy Handbook on Artists Residencies.** European Union, 2014.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

OSTROM, Elinor. **Governing the Commons. The Evolution of Institutions for Collective Action.** Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PARENTE, André e MACIEL, Katia. **Introdução** In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 9-10.

PEREZ- ORAMAS, Luis., SEVERO, André., MAIER, Tobi., VILLANUEVA, Isabela. **A iminência das poéticas.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

PHILLIPS, Andrea. **Invest in What?**, 2015. <http://howtoworktogether.org/think-tank/invest-in-what-how-to-work-together-the-arts-councils-catalyst-fund-and-arts-contemporary-economic-infrastructure/> Acesso: Agosto 2017

PINTO, Ana Teixeira. **Three new publications on socially engaged art by Claire Bishop, Creative Time and Pablo Helguera.** London, New York, Berlin: Frieze, Issue 149, 2012.

PIRES, Ericson. **Cidade Ocupada.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PLANT, Sadie. **The Most Radical Gesture: Situationist International in a Postmodern age.** London: Routledge, 2002.

PRECARIOUS WORKERS BRIGADE. **Training for Exploitation?** London/Leipzig/Los Angeles: Journal of Aesthetics & Protest Press, 2017.

RAMIRO, Mario (2014). **A profissionalização do artista ou o que torna o artista um profissional.** In: FERNANDES, Mariana Queiroz (Org.). *Longitudes – A Formação do Artista Contemporâneo no Brasil.* São Paulo: Casa do Povo, p. 16-20.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 31, 2005.

RIMMER, Stephen. et al., **Paralelo - Unfolding Narratives: in art, technology and Environment,** São Paulo: MIS, 2009.

RIVITTI, Thais. et al., **Espaços Independentes,** São Paulo: Edições 397, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: UFRGS, 2011.

ROSSITER, Ned. **Autonomous Education, New Institutions and the Experimental Economy of Network Cultures.** In: O'NEIL, Paul e DOHERTY, Claire (Org.) *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art.* Antennae Series, N° 4. Amsterdam: Valiz, 2011.

ROYCE, Susan. **Business Models in the Visual Arts: An Investigation of Organisational Business Models for Arts Council England and the Turning Point Network,** 2011.
www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/Final_business_models.pdf Acesso: Ago 2017

RUBIM, Antonio A. C. e BARBALHO, Alexandre (Org.) **Políticas Culturais no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

SANDOVAL, Marisol. **Fighting Precarity with Co-operation? Worker Co-operatives in the Cultural Sector.** *New Formations* 88, Spring 2016. P.51-68.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço.** São Paulo: Edusp, 2014.

SASSEN, Saskia. **The Global City: Introducing a Concept.** In: *The Brown Journal of International Affairs*, Vol. XI, 2005.

SENNETT, Richard. **O Artífice.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

_____. **A cultura do novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

SHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da Diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade.** Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

STEYERL, Hito. **Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy.** New York: E-Flux, Journal no. 21, 2010.

_____. **Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life.** New York: E-Flux, Journal no. 30, 2011.

TASCA, Fabíola. **Da arte como modo de aparição do trabalho.** *Arte e Filosofia*, No. 17, 2014.

TAWADROS, G. e RUSSEL, M. **The New Economy of Art**. Londres: DACS, 2014.

TEPPER, Allie. **Keeping Care Alive**. Open-Set, 2017. <http://www.open-set.com/allie-tepper/essay-clusters/keeping-care-alive/>

THELWALL, Sarah. **Size Matters: Notes towards a better understanding of the Value, Operation and Potential of Small Visual Arts Organisations**. London: Common Practice, 2011

TOLEDO, Daniel (org.) **Indie:gestão: práticas para artistas/ gestores ou como assobiar e chupar ao mesmo tempo**. Belo Horizonte: JA.CA., 2014.

TOMMASI, Livia De. **Culto da performance e performance da cultura: os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos**. *Revista de Cultura Política*.

Dossiê - Maio, 2016.

_____. **Trabalho para os jovens: necessidade, privilégio ou direito?** *Sociologia Ciência e Vida*, Setembro, 2007.

VASCONCELOS, Ana e BEZERRA, André. **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014.

WACQUANT, Löic. **Mapear o campo artístico**. *Revista Sociologia, Problemas e Práticas*, Nº 48, 2005, p. 117-123.

WAGNER, Roy. **A invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WEBER, Beat e KAUFMANN, Therese. **The Foundation, the State Secretary and the Bank: A Journey into the Cultural Policy of a Private Institution**. Vienna: Transform, 2006.

<http://transform.eipcp.net/correspondence/1145970626> Acesso: Ago 2017

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura: uso da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZILIO, Carlos; RESENDE, José; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio. **O Boom, o pós-boom e o dis-boom**. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 179-196.

ZIZEK, Slavoj. **Violência**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ZOZLOWSKI, M., KURANT, A., SOWA, J., SZADKOWSKI, K., SZREDER, K. (Ed.) **Joy Forever: The Political Economy of Social Creativity**. London: May Fly Books, 2014.