

m e . t a
(do grego metá: no meio de, entre, com, além de)
Prefixo utilizado na formação de palavras (e nunca isoladamente), meta- pode indicar: 1. posição posterior (ex.: metacarpo); 2. mudança (ex.: metafonía); 3. transcendência (ex.: metafísica); ou 4. reflexão sobre si (ex.: metalinguagem).

META

DADOS

m e . t a
(from greek metá: in the middle of, between, beyond)
Prefix used to form words
(never in isolation), meta- might indicate:
1. previous position (ex.: metacarpus); 2. change (ex.: metamorphosis); 3. transcendence (ex.: metaphysics);
or 4. reflection upon itself (ex.: metalanguage).

São diversas as maneiras de se contar uma história, assim como existem múltiplas perspectivas da mesma história. Metadados são vários livros em um único volume com diferentes possibilidades de leitura. Compila participações de artistas convidados, textos, documentos e registros dos primeiros 18 anos do Ateliê Aberto: uma memória inventada, construída também por quem lê.

Aqui compartilhamos todo o amor que move nosso trabalho e o afeto pelos parceiros, colaboradores e amigos que acumulamos ao longo dos anos. O Ateliê Aberto tem orgulho por ter se misturado à vida dos que por lá passaram até então. Todo o conteúdo do livro está envolvido pelas memórias de quem viveu, um arquivo vivo.

Com entusiasmo, entregamos neste livro uma parte de cada um de nós.

O Ateliê Aberto é um projeto de arte e espaço autônomo que surgiu em 1997 em Campinas (SP).

There are several ways of telling a story, as there are several perspectives for the same story. Metadata is a collection of books in a single book, with different possible ways of being read. It is a compilation of materials created by invited artists with texts, documents and photographs from the first 18 years of Ateliê Aberto: an invented memory, that will also be built by those who read it.

In this book we are sharing all the love that moves our work and our affection for partners, collaborators and friends we have made during all these long years. Ateliê Aberto is proud of being part of the lives of those who have been with us until now. All the content of this book is involved by the memories of those who have lived them. It is a living archive.

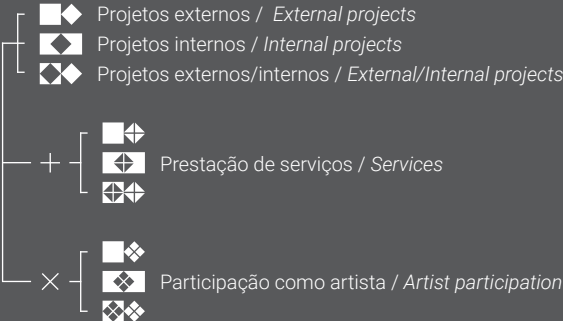
It is with much enthusiasm that we deliver this book as a part of everyone of us.

Ateliê Aberto is an art project and autonomous space founded in 1997 in Campinas, São Paulo.

Henrique Lukas, Maíra Endo
e Samantha Moreira

ÍCONES / ICONS

- CASA #1 / House #1
- CASA #2 / House #2
- CASA #3 / House #3



- Residência / Residency
- Exposição / Exhibition
- RUA [ruídos urbanos amplificados] / RUA [amplified urban noises]
- Conversa Aberta / Open Talk
- Oficina / Workshop
- Debate / Debate
- Orientação de projetos / Project orientation
- sonZeira / Sound project
- Ação/Intervenção / Action/Intervention
- Performance / Performance
- Performance audiovisual / Audio-visual performance
- Lançamento de publicação / Publication launch
- Objeto / Object
- Texto / Text
- Publicação / Publication
- Vídeo / Video
- Mapeamento / Mapping
- Comida / Food
- Festa / Party
- Bazar / Bazaar
- CineCaverninha / CineCaverninha
- Rede e articulação / Articulation and network
- Biblioteca / Library

- Fonte de financiamento (prêmios, editais e patrocínios) / Funding sources (prizes and sponsorships)
- Projeto concebido e realizado pelo Ateliê Aberto / Project conceived and carried out by Ateliê Aberto
- Marcos / Milestones

- Extras / Extras

PÁGINAÇÃO / PAGING

- PÁG. lado META PAGE META side
- PÁG. lado DADOS PAGE DATA side

CONTEÚDOS VINCULADOS / LINKED CONTENTS

- PÁG. referente ao lado META PAGE refers to META side
- PÁG. referente ao lado DADOS PAGE refers to DATA side

ATELIÊABERTO













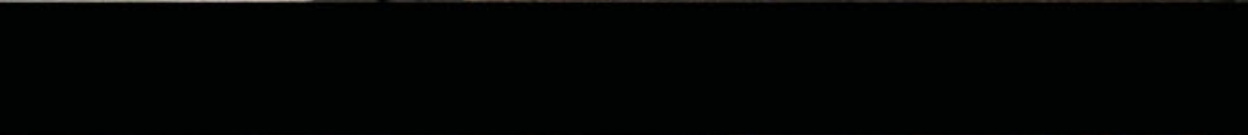
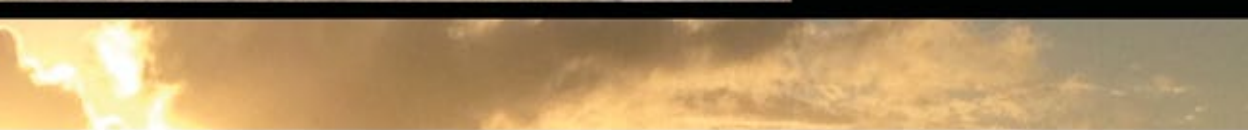


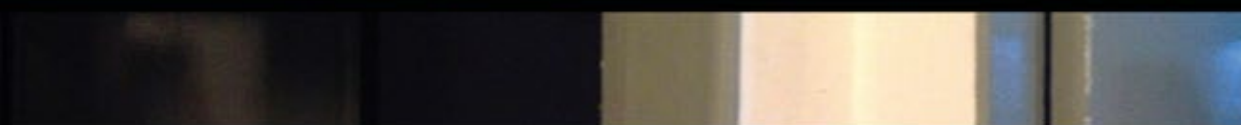
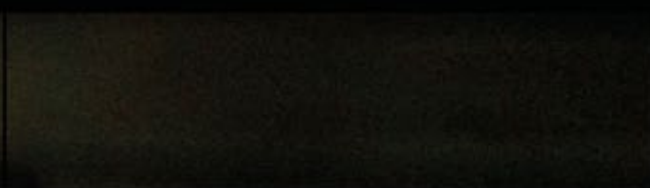
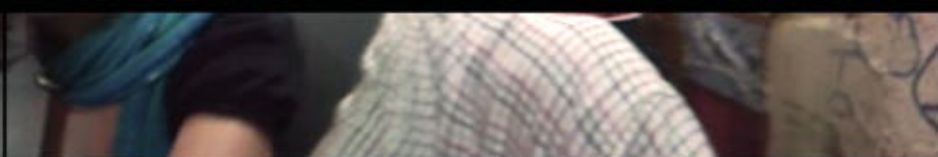
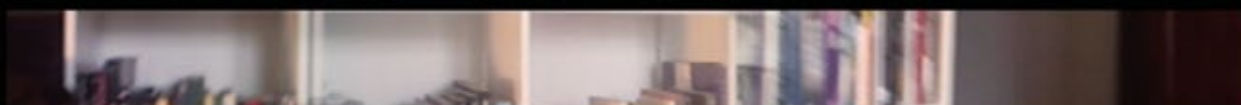
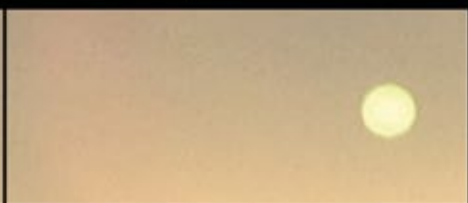
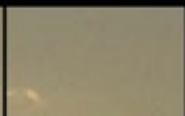
PERMITIDO













126

911

ABERTO

plano B



INTRODUÇÃO

Para escrever sobre ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS, usou-se o recurso de tentar entender cada palavra e como cada uma se relaciona com as outras. Onde se contaminam, se traem, se contradizem, se explicam, se amparam. Como lidar com palavras significa fatalmente escorregar na ficção, estratégias do campo literário foram adotadas em detrimento de estratégias formais do campo dissertativo. Esta escolha não significa que se alcançou a literatura, mas sim uma dissertação que se socorre na ficção, pois acha nela a generosidade da liberdade da forma como guia.

Aqui, tudo foi escrito a quatro mãos, por dois cérebros e duas paixões. Provavelmente porque o enunciado proposto já antevê a dupla (ARTE e MUNDO) e a UTOPIA sempre quis o outro, e talvez não possa abrir mão desse querer.

O texto é dividido por capítulos que aparentemente o estruturam. Porém, o efeito é o de um craquelamento do discurso. Não é uma ode ao caos. Muito pelo contrário: apenas uma desconfiança de que mosaicos ou caleidoscópios produzam imagens organizadíssimas e ressignificantes do figurativo.

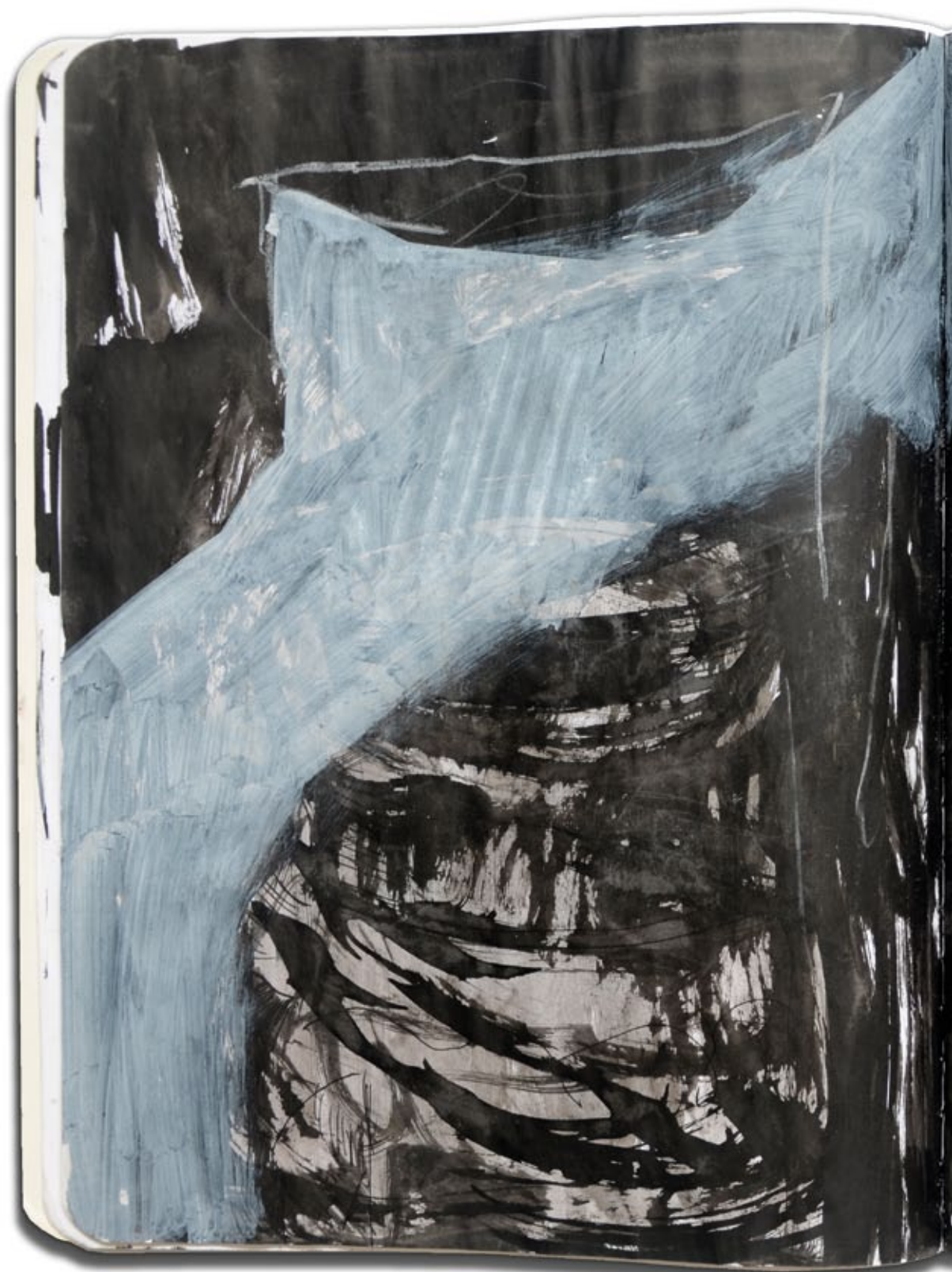
Há bastante tempo que, para se entender o mínimo possível, agarra-se às palavras, uma a uma, para que elas fatiem tudo em micro pedaços digeríveis. Mesmo elas sendo o cúmulo da abstração. Mesmo elas tendo a bile fraca.

na sua incertidão; o Éden do anticristo Lars von Trier é impecavelmente incerto; as estruturas arquitetônicas do Olafur Eliasson são incertíssimas; a economia tecno-futurista de Natascha Sadr Haghighian é profético-retrospectiva; o certo de Taryn Simon é estonteantemente improvável.

São sete artistas citados. Afinal de contas, há momentos sim, momentos e formatos, em que ARTE é arte — em letras minúsculas, mais robusta, com mais coragem de se expor sensível, mais na dela, em lugares inteligentes, edificantes. Então, para não cair na lógica da exclusão, como a do capital liberal e curadores *free lance* e de instituição de arte contemporânea, o número foi escolhido a dedo. Sete é um número primo e cabalístico. Se fosse citar mais artistas que te pegam pelo estômago e te salvam da apatia, deveriam ser grupos de 14 ou 21 ou 28, e assim vai. Quanto ao MUNDO, igualmente, há o mundo — mais robusto também, o das escolhas mais atentas e conscientes com o entorno. Quanto a UTOPIAS, ela definitivamente não funciona no plural, nem em letras maiúsculas. Muito alto. Muito ruído. utopia, com “u” minúsculo e no singular, é uma palavra como outra qualquer. Tem a bile fraca.

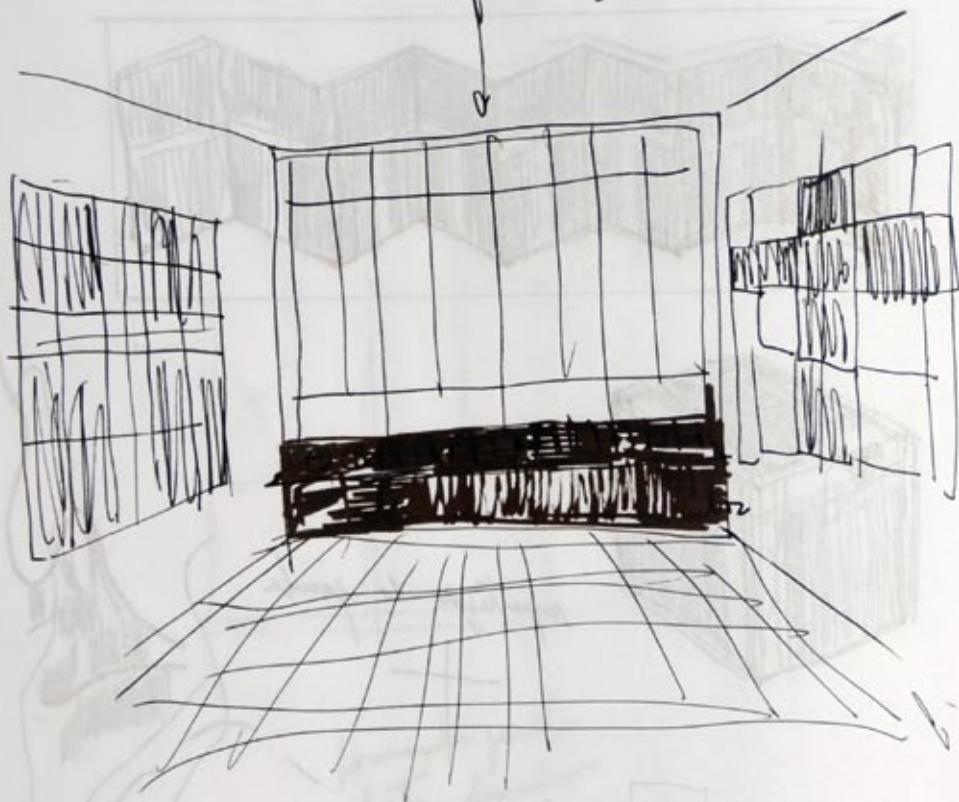
EPÍLOGO

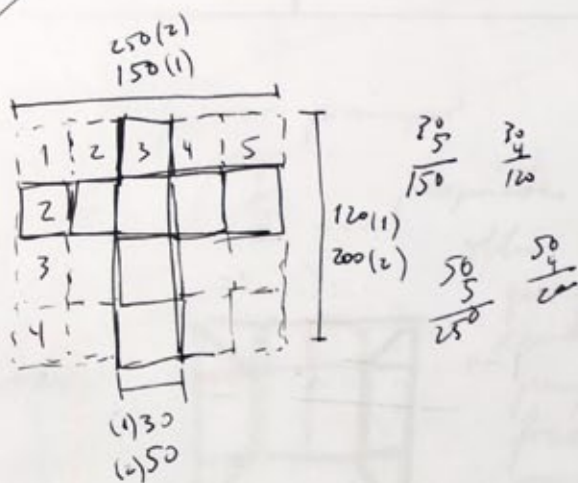
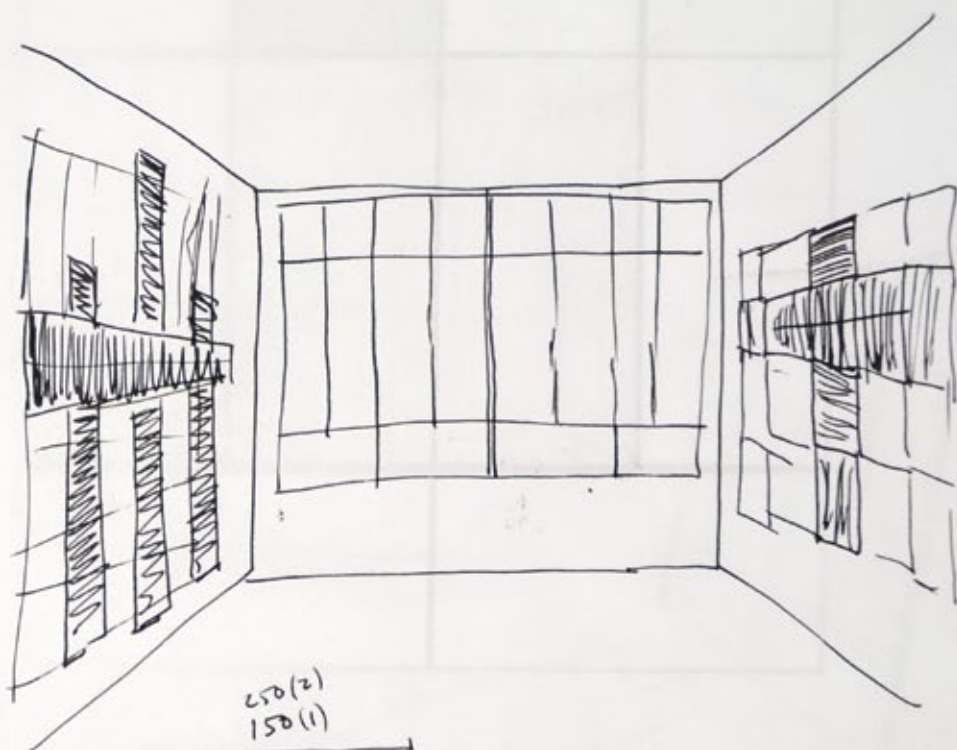
escrevo para te dizer que hoje li numa carta íntima publicada depois que o autor morreu (não importa quem) sobre a importância de “dois malditos que se reconhecem”, e lembrei de ti no *clip*, de cabelo máquina 0, na foto com os dentes desnivelados, de como procuro uma espinha nova ou um sinal novo na tua pele, a cada reencontro, pra te re-reconhecer. a largueza das costas e a dureza do gesto. belo, não? se dá, deu, dará, daria, dava, desse, dera certo, é bobagem, esse monte de tempos de verbo é só pra deixar as coisas propensas às tintas fortes da ficção. o tempo é um só. se acabar amanhã, ok, crise vem, crise passa, semana que vem na torre encontra-se outro. o mundo é assim também, como eu, você. só que o que dura em mim uma semana, para que eu esqueça tua camisa de algodão vagabundo e vá procurar na semana seguinte um encontro com outro maldito, para o mundo dura mil anos. pudera, duro oitenta anos no máximo. quanto ao mundo, a ciência sempre aumenta a probabilidade de idade, já chegou-se aos milhões. é uma questão de proporcionalidade, equivalência: eu, o mundo; oitenta anos, milhões de anos. semana que vem minha crise será outra. daqui a quinhentos anos a crise do mundo será outra. a gente muda de utopia conforme o jeans, e o que me desnuda entre um jeans e outro eu chamo arbitrariamente de crise. abaixe a luz. sem dramas, né? a espécie sobreviveu às cruzadas, à peste negra, ao século xx, aos ismos políticos, aos aliados, ao eixo, às ditaduras, aos porões, à aids, à família bush, à gripe suína, só para que dois malditos se encontrassem. *avec passion, toujours. pero*, sem dramas. ok? *always*.

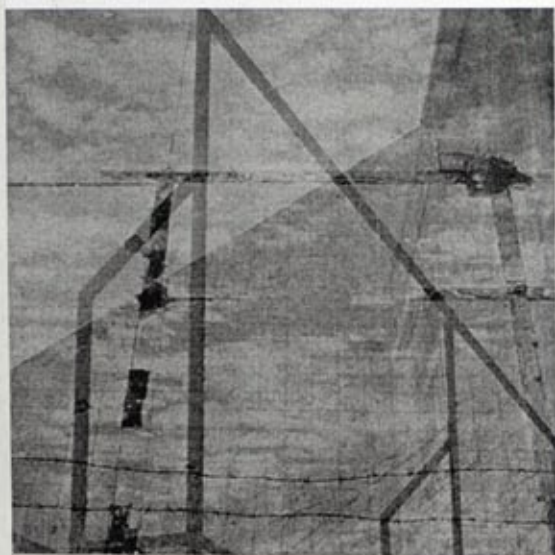
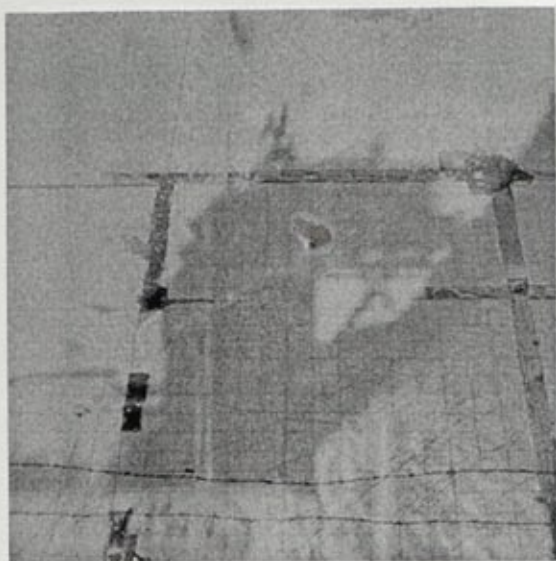


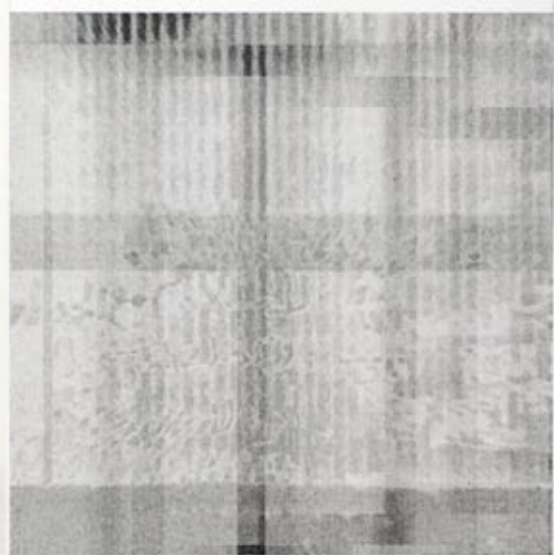
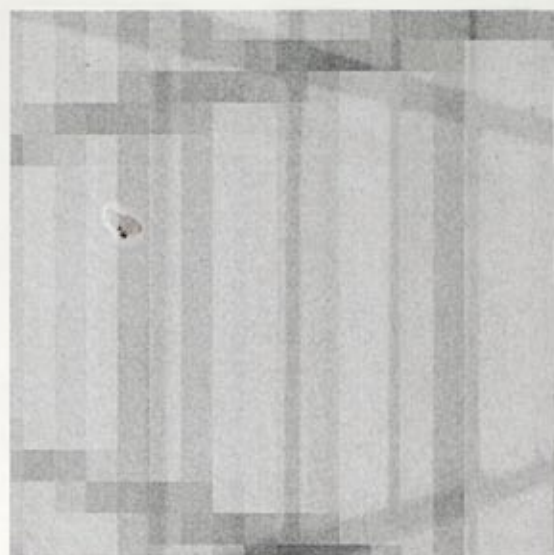


deformar a foto da janela
com isto o quadrado.









f

f







MICROCOSMOS DE SOUSAS, CAMPINAS,
SP, BRASIL, ENVIADO POR MAIRA ENDO

20 DE NOVEMBRO DE 2015



MICROCOSMOS DO CARONGO, NOVA UNIÃO,
MG, BRASIL, ENVIADO POR ARUAN E FLAVIA

5 DE SETEMBRO DE 2015











NUNCA ME

LEMBRODE ESQUECE-LO









AFETO

contém o necessário para sobrevivência

Alto = Afecção, amizade, carinho.
Tem como princípio ativo a substância AMOR.
Deitar afeto em todos os atos, sobre todos os seres.

substância Vital

Lei 0000001

AFETO

contém o necessário para sobrevivência

Alto = Afecção, amizade, carinho.
Tem como princípio ativo a substância AMOR.
Deitar afeto em todos os atos, sobre todos os seres.

substância Vital

Lei 0000001

AFETO

contém o necessário para sobrevivência

Alto = Afecção, amizade, carinho.
Tem como princípio ativo a substância AMOR.
Deitar afeto em todos os atos, sobre todos os seres.

substância Vital

Lei 0000001

Nº LOTE 0001
DATA FABR: 00/00/0000
SEM DATA DE VENCIMENTO



INDÚSTRIA UNIVERSAL
CNPJ: 00.000.000/0001-00
FARMACÊUTICO RESPONSÁVEL:
CRF: 000000
REG. M.S. Nº 0.000.000.000-1



VENDA SOB
PRESCRIÇÃO MÉDICA

VENDA SOB
PRESCRIÇÃO MÉDICA

VENDA SOB
PRESCRIÇÃO MÉDICA

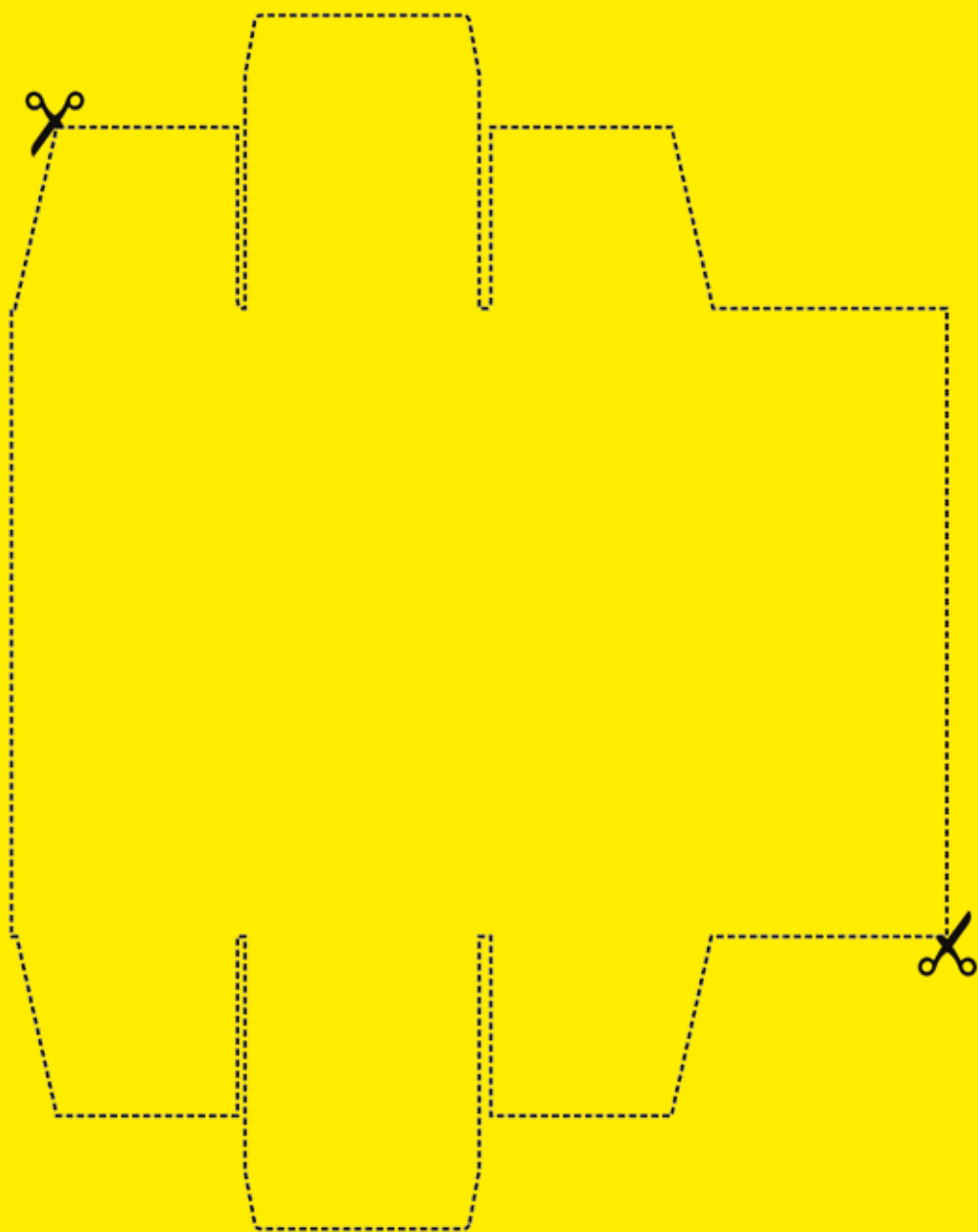
NÃO CONTÉM
ADITIVOS E
CONSERVANTES

Medicamento
V Vital

Medicamento
V Vital

Medicamento
V Vital

DE NECESSIDADE
PARA TODOS OS
SERES VIVOS







Deus É Bom No 12

É tão bom viver na democracia. Os deputados são bons. A democracia nos leva ao progresso. O progresso é bom. Homens sérios usam gravatas. As gravatas são bonitas. As gravatas nos deixam mais bonitos. O mundo é bom, pois nós, a humanidade, somos civilizados. Nós, a humanidade, inventamos as geladeiras e os automóveis. Os automóveis são bonitos. O Homem é bom porque raciocina. O homem



é bom. O homem é o melhor animal que existe. Os outros animais não raciocinam. Eles, os animais, são ruins. Quando nós comemos um bebê bovino, nós matamos a nossa fome. O baby-beef não se importa em ser devorado. O bezerrinho não raciocina, por isso podemos comer seu cadáver. O Congresso é legal. Os homens sérios de gravata vão possibilitar a venda de cadáveres de animais para que possamos nos alimentar.

WESSEX

55/21

ROSSO

ROSSO

IDENTIFICAÇÃO

por

RS 3.295

Consulência médica obrigatória

PESO

ALTURA

DETADO

SENTADO

EXAME GERAL

COR	FAVORITA
VELOCIDADE	FILME
LIVRO	LP

EXAME SEGMENTO 3

TONOS	PUPILA
PALPEBRAS	LINGUA
EMAIL	DENTES
FREMITOS	MACIEZ
MEDO	DENSIDADE
MOBILIDADE	SOPRO
SAÚDE	JUGGAMENTO
ATITUDE	FORÇA
POSTURA	INTENÇÃO
CEP	KM POR HORA

ANOTAÇÕES

Invitado

PLATEA SUR \$ 200

2014

Estádio: San Lorenzo
SAN LORENZO - GREMIO



ELITE



2015

Prontuário Médico

IDENTIFICAÇÃO

8 anos
a 1500 e
seguintes tenha
anos
algum anos, tr



BOLA

Peso:

DIVIDIDA

Pressão Arterial

Deitado

Sentado



Temperatura Respiração Pulso

Braco sendo

PARTE SOLUÇÃO, PARTE PROBLEMA

EXAME GERAL



ANOTAÇÕES

Amiminese
Atitude
Pacis



EXAME SEGMENTAR



A. C. ra
Pupila
Lingua
res



Jilipe dos Santos Espindola

G. Siste
Saudades
P. Est. Mental
Tonus

obito
PROTEGIDO

Memória

Brasilzão

Horário

R\$ 5,00 até às 23:00

PRONTUÁRIO MÉDICO

AUG 03 2015

Caca
Toledo



ANOTAÇÕES

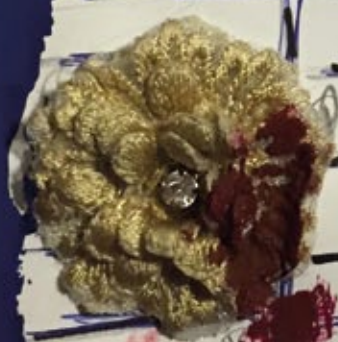


ÓBITO

HORÁRIO:

5115
5115
5115

EXAMES:



COLA PAPIER

FLYERS

LUISA

PCAS

BOM BINA

MARIBO

Pé

" - Por mais ácida que seja a laranja, ainda assim existe o açúcar...
... Foda-se esse papo besta pois eu quero que você morra! Seu açúcar não me adoça e seu ácido me corrói.

Passo tanto tempo pensando, e não penso em nada que valha a pena escrever em um bilhete, numa carta ou na parede do seu corredor... Vou pra lá e pra cá num leva e traz, correria de p... ensamentos e não te encontro; Encontro o desencontro de mim comigo mesmo.

O problema é que chove, o brilho dos faróis é tão bonito e a merda dessa cidade me consome.

Me falta o arrr...

Que foda, que soda, que se foda!"

Cacá Toledo (18/08/02)





AUTO-RETR

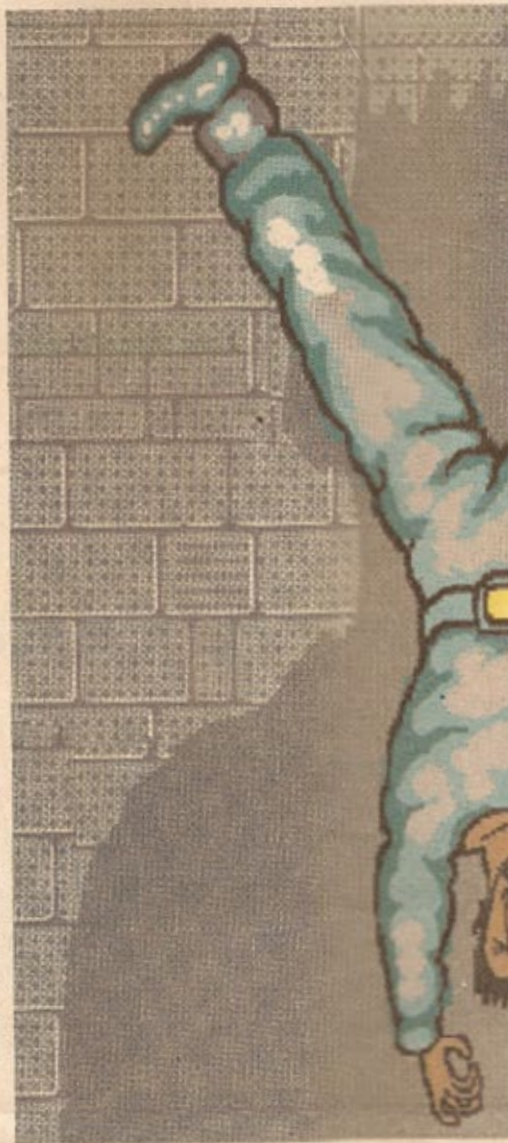
O futuro é um saco - 22.

Refleti. Desisti. Derreti. Dormi. Acordei de ponta cabeça, acorrentado pelos tornozelos, numa masmorra psíquica, sem direito a um advogado. Algo-alguém obstruía minha visão. Uma sombra assustadora que não mostrava seu rosto. Eu teria perdido a memória? Não adiantava gritar, nem tentar fugir, e o anel não funcionava mais.

A sombra era uma criança. Daquela posição não dava pra ver muito bem seu rosto, mas era uma criança. Juntava gravetos que encontrava pelo chão, empilhando-os, pacientemente, bem debaixo de mim.

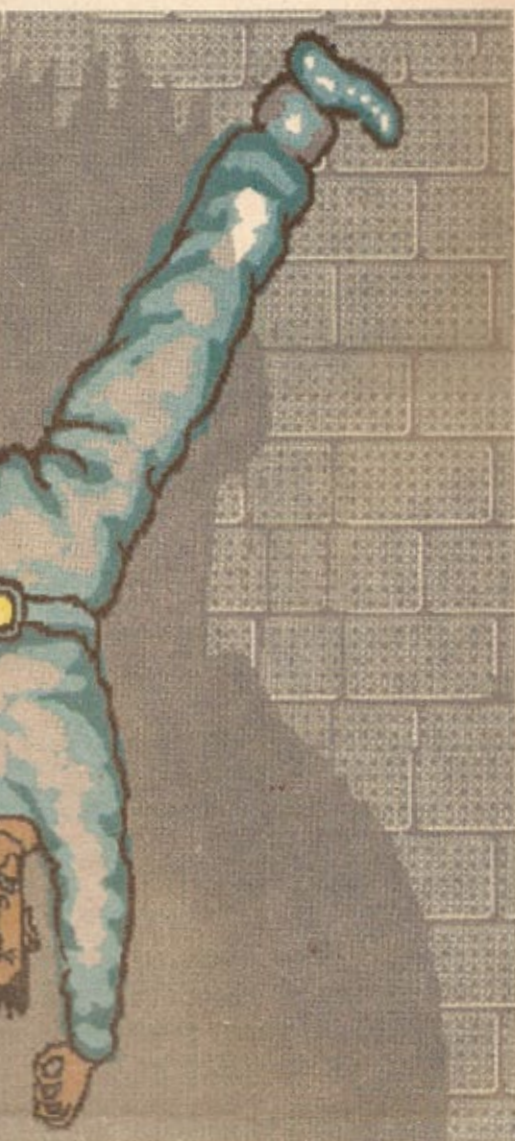
Mas quem seria o peste? Procurei saber seu nome, mas o guri não devia ter nem três anos! Ai, meu deus! Ele não sabe quem ele é! Mas, parece que quer saber! Ainda não existem muitas experiências em sua mente. Seus olhos são fugazes e sorridentes. Mas quando ele me fita, parece que me conhece muito bem. Tento me comunicar. Ele me olha com desconfiança. Me transmite uma mensagem telepática. Diz que precisa me destruir. Eu entendo. Sua memória parece tão desprovida de ego quanto um disquete formatado. Eu era um empecilho para a felicidade dessa criança. Eu representava a poluente consciência ordinária, arrastando-a pro infinito caos interior; para os modelos comportamentais da razão mesozóica forjada na intelectualidade da pedra lascada.

O garoto já havia reunido lenha suficiente pra mover uma locomotiva a vapor, quando meu isqueiro escorregou do bolso, baten-





ATO-FALADO



do o récorde de inconveniências da lei da gravidade. Rezei pra São Cosme, Damião e Doum. Pedi até pro Saci, mas de nada adiantou. O guri pegou o isqueiro e começou a brincar. Passou o polegar pela engrenagem, produzindo faíscas. Em seguida, descobriu como manter a chama, apertando o dedão contra a alavanca do gás. Rezei pra Xangô, rei do fogo e do trovão. Tentei convencer o menino a não fazer aquilo. Tentei distrai-lo, narrando contos de fadas. Tentei de tudo: Mas o guri tava determinado. Chegou bem perto de mim com o fogo, quando... péra lá, eu conhecia aquela criança de algum lugar... aquela criança era muito parecida com... Foi quando se deu início à transfiguração. O garoto começou a crescer, que nem pão de queijo no microondas, até ficar cada vez mais parecido... comigo!?!

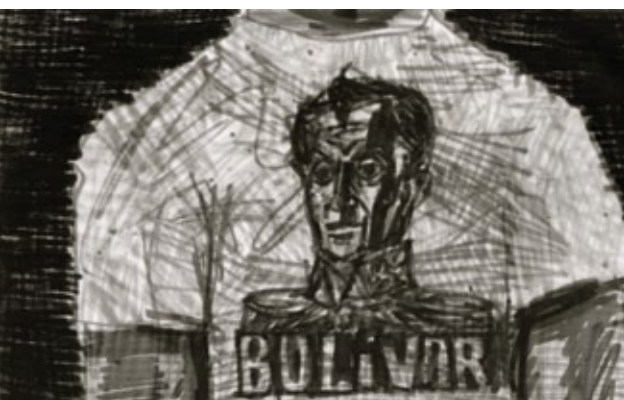
Sentia minha consciência sambando de um lado pro outro. Hora eu estava aqui, hora eu estava lá, segurando aquele isqueiro.

Até que, o crescimento chegou ao fim, dando pra ver que aquela criança era eu! Agora eu estava ali, com a consciência reformata, olhando pra mim, chester sapiens defumado, dependurado num poço de tédio e dúvida, medo e autopiedade, vaidade e ambição. Agora tava tudo claro. Eu já sabia quem havia estado em meu caminho, estancando ao luz e barrando meu crescimento interior: pois sim, era eu mesmo!

Cheguei o mais perto que pude de mim... acendi a fogueira e saí. Ao longe, eu ainda ouvia meus gritos de clemência.

Nem liguei quando, ao acordar, me deparei agarradinho com Dadá, numa cama sem espaço para ego nenhum. Nenhum cheiro de carne assada, só o calor, a suavidade, e uma estranha, muito estranha felicidade.

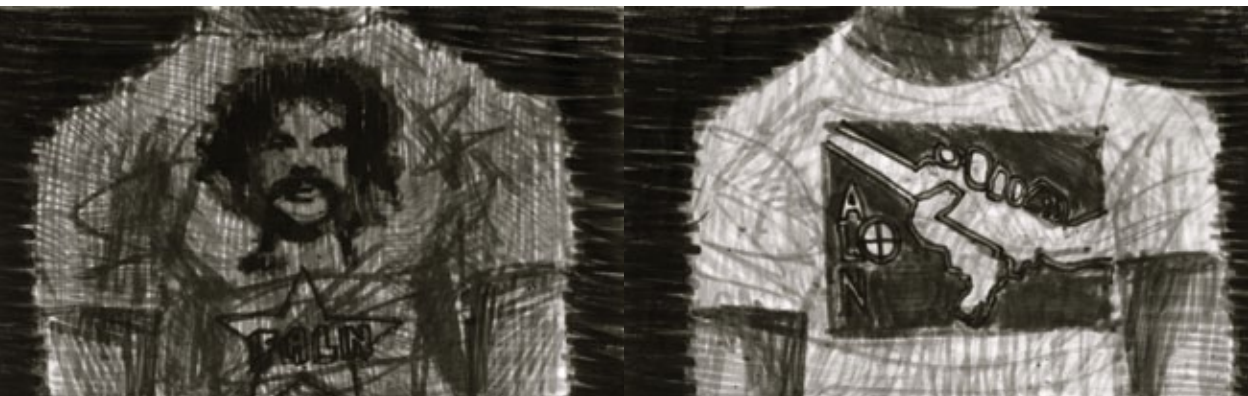
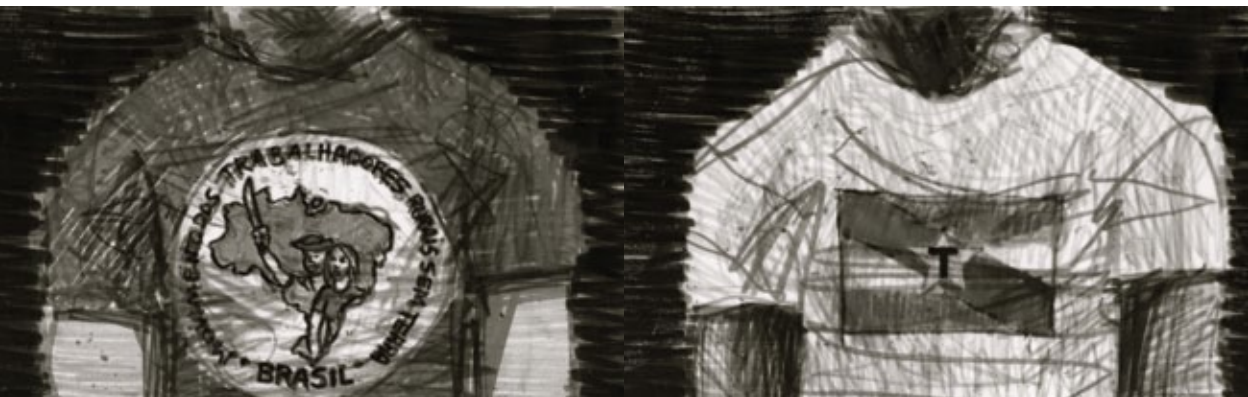














**NÃO SEJA UM
PAMONHA! USE
CAMISINHA.**

PREVENÇÃO

**A MELHOR
SOLUÇÃO!**



SUS



FLUXUS



ATELIE



Prefeitura Municipal
de São João do Rio Preto

PAMONHA

PAMONHA

NA MÃO DE

- DOCE COM QUEIJO
- DOCE SEM QUEIJO
- SALGADA COM QUEIJO

BANGLA
990
R\$ 4,99

BONITO
3,99

PEIXA
PE
BI
R\$
7
PEIXE

**PODE ATÉ SER BONITO,
MAS SEMPRE COM
PROTEÇÃO.**

PREVENÇÃO

**A MELHOR
SOLUÇÃO!**



SUS



VISTA SE

ATELIÊ ABERTO

4 Mestre Vieira e Aldo Sena com o Carimbó e a famosa Guitarrada Paraense, até a contagiante Cumbia peruana da banda Los Mirlos. Já Perez Prado e Xavier Cugat são dois grandes representantes do Mambo e do malemolente Cha Cha Cha da ilha de Cuba. Ainda das Antilhas, ritmos como o Ragga, o Calypso e o Merengue também estão presentes para balançar e compartilhar o que se ouve em lugares como Martinica, Jamaica, Trinidad y Tobago, Guadeloupe e Haiti.

Tentamos muitas vezes escrever sobre nós, dar nome as coisas, ser um grupo, e criar um movimento. Suspeitamos que não conseguimos nada disso¹. Dessa intransigência ao mal acabado e ao que não pode ser definido, segurado ou apartado surge algo que nunca para. Apesar de tudo, estamos sempre em trânsito, movimento, perambulação e deriva. Nôma²des³ em Campinas: não temos pontos, trajetos e cruzamentos. Não temos imóveis⁵. Não somos ninguém. Encontramos no Ateliê Aberto amigos aqui e amigos de lá do Rio de Janeiro, aonde a olimpíada faz a curva, e aonde a Nuvem FM faz festas.

2 O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos, ali mesmo onde a floresta recua, e onde a estepe e o deserto se propagam.

1 O projeto consiste na construção de um sistema de som para bicicletas que interligadas via rádio se transformam em uma plataforma sonora móvel. Transitando pela cidade a intenção do grupo é evocar algumas ideias que vão da inventividade tecnológica e imprevisto do DIY (Do It Yourself), a introdução de um repertório/pesquisa musical⁴, e propor novas interações com o espaço público. Alimentado por baterias que chegam a durar até 10 horas, a BIKE Foguete bicicleta pela cidade numa espécie de "romaria" urbana e ocupa temporariamente espaços públicos esquecidos/marginalizados.

Festas que não param, mas que cruzam e são cruzadas por todos numa "singularidade qualquer"³.

Subimos a Glicério e descemos Barão Geraldo. Olhamos para esquerda e o Piçarrão do lado direito a direita da Brandina. A banda eletrônica atravessa a todos que se juntam ou não ao rolê, a volta, ao passeio. Seja carnaval, seja feriado municipal ou somente seja o que seja.

3 "Anota aí: eu sou ninguém", dizia uma militante, com a malícia de Odisseu, mostrando como certa dessubjetivação é condição para a política hoje. Agamben já o dizia, os poderes não sabem o que fazer com a "singularidade qualquer"

5 Como o sistema sonoro está nas bicicletas [em movimento] legalmente não podemos ser impedidos de fazer som porque a rigor ele está em lugar algum, mas em todo lugar.













vozes amazônicas































I arrived at the Ateliê Aberto in November 2011. The afternoons were swept by torrential rain, which refreshed the stuffy atmosphere for just a few hours. I lived, slept and ate in this small space where the workshop's team were busy. The space emptied at the end of the day when they left. Strangely, day after day, solitude overwhelmed me. I was paralysed, sad, and I clung on as best I could to the blank pages that I filled with infinite geometric forms.

One morning, I asked my parents to send me some family photos. They scanned me some old black and white photos of forgotten uncles, distant cousins, grandparents, frozen in their outfits, looking young, portrait of my little sister Chloé and me ... I used these images a few days after in a performance I called Chuva (rain, tears?). It was the first time that I used photos in my work, I manipulated them by hand, slightly shaking their faces, fragile and nostalgic. I think I moved the people present that evening. I have a very touching memory. I left the next morning for San Paolo, then Buenos Aires to join my friend Victoria, then El Bolsón and Neuquén in Argentina for another performances...

Without knowing it, I had started a process that was going to last more than three years, introspection on family, past/future, hopes and death. After the birth of my own daughter, Camila, in 2013, everything was precipitated. I started from these images I had used in Brazil and in a few months I created Triangles Irascibles in collaboration with my friend and musician Erwan Raguenes. This cinematic experience, made from the manipulation of photographs, has since been presented in France, Switzerland, Czech Republic, Greece, Japan and Spain...and I hope, one day in Brazil, thus coming full circle. You can't imagine how this place and this moment inspire my entire work.





nenhum ponteiro girando em torno
sabe dos meus momentos,

do desespero
que me invade e arde pra fora

desse círculo minúsculo chamado
ou cérebro ou mundo ou relógio

BANZO



de si mesmo

cabeça

todos os relógios estão errados

minhas dores não estão medidas em cada
pulo

de segundos...



ME ARRASA

ME QUEBRA

ME MATA













ONDE O AZUL É MAIS AZUL

PEPA D'ELIA

A

PIANO

A7(add9) D7 G7 G/F Em7(add9) A7 A/G

PNO.

7 D7/F# Fmaj7 Bb7 A7(sus4) D7(sus4) D#°

PNO.

12 Em7 Bb7 A7 D7/A Dm7/A G7 C6

PNO.

B 18 Bb7(sus4) Ebmaj7/Bb Abm/Bb Ebmaj7/Bb F7/A Abm6 Gm7 Cm7

PNO.

24 Fm7 Bb7 Eb/Bb Bb7(sus4) G7 C7 Fm7 Fm/Eb D7 G7

PNO.

29 C7(sus4) C7 G°7 C7 F7 Bb7(sus4) Eb/Bb

A QUICHE

PARIS LADO B GASTRONOMIE
ROMAIN BRICHET | TATIANA BRAGA

RECEITA:

PARA A MASSA:

200g FARINHA
100g MANTIGA EM
TEMP. AMBIENTE
1 GEMMA
50 ML ÁGUA
1 PITADA SAL

PREPARO:

JUNTE TODOS OS INGREDIENTES
ATÉ OBTER UMA MASSA
LISA E HOMOGÊNEA.

DELANÇAS-A EM GELADEIRA
POR DELO MENOS 1 HORA.

ABRA COM A AJUDA DE UM
ROLO, FORRE UMA ASSADEIRA
DE 20 CM DE DIÂMETRO E
PRÉ ASSE EM FORNO MÉDIO
POR 15 MINUTOS.

MONTAGEM:

ALOFUS SOBRE A MASSA PRÉ ASSADA O BALON - OU
ALGO DA SUA PREFERÊNCIA: DEBORA, MEXORINHA, QUEIJO,
BRÓCOLIS OU MUITO QUE LHE AGRADO - DEPOIS O RECHEIO
LÍQUIDO E ASSA A QUICHE POR APROXIMADAMENTE
1 HORA, ATÉ QUE CRESÇA E DOURA.

PARA O RECHEIO:

250 ML DE CREAMS DE
LEITE PRECO

250 ML DE LEITE

2 OVOS

2 GEMMAS

NOZ MOÍDADA

SAL, PIMENTA DO REINO

* PARA A QUICHE

LORRAINE:

250g BACON PICADO

PREPARO:

BATA O LEITE, O CREAMS,
OS OVOS E OS TEMPEROS
NO LIQUIDIFICADOR

20. Borge's ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...

ou até onde
deu trabalho vi
acredito. Sou

de uma hora
com a mulher
Pode que
que ele não
um longo um
contar. Já
cerca comigo.





Sendo:

Delicadamente humilhada com os pés

Agora a memória me falha depois de tanto êxtase! Êxtase é a palavra que consigo usar, neste exato momento, para descrever o misto do imenso prazer de servir e de sentir dor junto com o orgulho de pertencer e de ser usada pelo Domo de mim, Dom Jaime, em mais uma sessão sadomasoquista.

Lembro-me de Domo ter mandado que eu fizesse massagem nele, nu na cama e depois de ter mandado eu tirar minha roupa. Para ser muito sincera eu estava cansada e sem nenhum tesão, mas logo depois de ter começado a massagear Domo, não sei se por querer agradar a Ele mais do que a mim mesma, comecei a ficar "aguçada". Aí Domo me mandou pegar o conchudo: "Aquele brinquedo que você gosta." Disse Ele se referindo ao pinto de borracha que mede 18,5 x 4,5 cm... me lembro de Domo batendo nos meus ~~seios~~ brancos e finos pezinhos... desconfio que tenho tesão descomunal quando ~~aprimo~~ apamho nos pés, nunca imaginei! Depois, lembro da

... ahhh, a dor, aquela deliciosa dor como se eu partisse em mil pedacinhos sem sair do lugar, sem mal me mexer. Me lembro de ter pedido ao Dom para bater mais forte nos meus pés e principalmente nos calcantares onde é mais dolorido! Me lembro de gritar de dor, gritar mesmo! Aiiiii que dor!!! Que dor!!! Não deu para completar, não consegui, mas queria dizer e já estava dizendo na minha cabeça que queria de dor, quero mais, mais, mais, mais, mais, mais, mais!!! Passavam vários pensamentos em minha mente: eu sou sua Dom, sua, me abraça, empia com mais força, cada vez mais até que saiam lágrimas e que eu gemi como se chorasse. Minha vontade era que o Dom empiasse e me consolasse em mim com tudo, sem luxuriante para doer e eu me sentir como se estivesse sendo abraçada apaixonadamente. Quando vi o consolo pedi em pedir, quase pedi, para Ele que não colocasse luxuriante, mas fiquei quieta. Me lembro de ter pensa-

de eu imaginado, mas sei ao certo, que Domo era mal-
vado e que estava me torturando e que aquilo tudo pa-
reia até um pouco de tão bom. Em certo momento, lem-
bro que agradecia ao Domo. E em outros momentos, sen-
tia e queria dizer ao Domo: "Domo de mim, Domo do
meu prazer, Domo do meu corpo, da minha alma!" Em
algum momento me mantive de olhos fechados só eviti-
ndo a dor, com as mãos seguradas na cabeceira da cama
e com as pernas para cima. Desde que Domo mandou que
eu ficasse assim, fiquei. Não sei ao certo, mas num mo-
mento acho que Domo fez pirnting em mim. Não sei se
com as mãos ou com os pés, mas sei que foi um momen-
to de dor maravilhosa! Também senti muita dor quando
Domo começou a empurrar o corpo no meu rabo, como
deu mas eu adoeiiii e me senti livre e uma ver-
dadeira puta maverda para dar prazer a Ele e para Ele.
Domo também mandou eu ehepar o pau ~~dele~~ Dele, en-
quanto eu brincava com o corpo no meu rabo co-
mo Ele mandou e desejou naquele momento. Depois
mandou eu lamber seus pés e foi tão maravilhoso
e recompensador sentir minha saliva se misturando

as ehas de madeira do quarto, sentin os pés Dele
na minha língua, sentin sua pele como quando eu o
mangava, mas nesse momento de maneira ainda
mais intensa e de uma forma que eu não sei explicar.
Domo realizou um desejo do meu coração, sem ao me-
mor ter conhecimento de que eu desejei um dia que Ele
me apagas-se com seus pés na minha cabeça. Foi exata-
mente como eu imaginei e sonhei. Agora estou eternamen-
te e para sempre na hora também tiro muita vontade, pois
me senti intimamente protegida, observada e cuidada.
Venho estando a seus pés, de joelhos lhe servindo e
sendo delicadamente humilhada com seus pés em mi-
nha cabeça. Os pés do Domo passaram delicados pelos
meus cabelos emarançados com uma delicadeza que só
Domo tem, para mim foi confortador. Essa parece ser
uma marea ~~de~~ Dele, Ele conseguiu ser delicado e delicio-
samente firme ao mesmo tempo. Dois extremos que
me embelem de tanto por Ele. É como se Domo estivesse
dizendo: "Estou aqui minha menina e vou te proteger e
cuidar de você." Isso apaga o meu coração intimenamen-
te e, ao mesmo tempo, ~~me dá uma sensação de~~







Seguiu-se depois um período em que nas fitas aparecia freqüentemente a palavra *ankar*, dita em tons altos ou baixos. Era curioso, às vezes, enquanto eu conversava com outra pessoa, na gravação do diálogo a palavra *ankar* — que não tinha sido pronunciada — substituía outras palavras realmente pronunciadas por nós.

Certa vez um amigo veio me visitar. Estava doente, e pensava em fazer um transplante de rim. Como tratava-se de uma operação difícil, especulávamos se não existiam outras possibilidades de cura, como as operações paranormais ou mediúnicas; enfim, uma intervenção médica realizada em outras dimensões. O gravador permaneceu ligado durante nossa conversa. Ao ouvir a fita, tivemos a surpresa de encontrar em meio às nossas próprias vozes uma outra, de homem, que dizia: *Que dia lindo!* Ficamos muito emocionados, e decidi que essas experiências precisariam de um apoio científico.

Você procurou explicações científicas para as gravações?

Chamei diversos amigos, físicos, matemáticos, engenheiros. A maioria ouviu as gravações, ficaram entusiasmados mas, nos comentários que faziam depois, havia sempre um tom jocoso, que certamente nascia de dúvidas quanto à autenticidade do fato. Alguns achavam que a coisa não tinha o menor interesse, e que "era melhor perder tempo com outras bobagens"....

TÉCNICA DA GRAVAÇÃO

Quando você começou a experimentar com o gravador acoplado ao rádio?

Em seu livro Jurgensson aconselha os pesquisadores a acoplem o gravador a um rádio, não sintonizado em nenhuma emissora, isto é, numa interfrequência. Pode ser tanto FM como AM

EXCLUSIVO

UM POETA CONVERSA COM OS MORTOS

Gravadores são telefones. *No sé lo que digo. Por falta de suerte soy casi _____.* Pero no no no no no. Me traio en el _____. Olhares são bofetadas, _____ diz. *Que se hace cuando se pierde la _____?* Estoy _____ y exaltada, comprendes? Pero no era eso que iba a decirte. Iba a _____ algo más acerca de la _____ y de como de como de pronto he comprendido que _____. Me fue a cerrar la _____ que batia una vez más. Es que eras _____, comunicándose en código morse? Quizás, quizás. El código morse es la lengua de los _____, que han inventado el telégrafo antes del telegrafo. El _____ amplifica los sonidos de modo impensable. Desde la habitación al otro lado oigo bater la _____, lo que es extraordinario. No se puede tomar en serio los _____ sin tener miedo de _____. Pensaba en irme a visitar un necroterio, tratamiento de choc para _____. Ls _____ se explotan sin sonido. Que viene primero, la trovada o el rayo? El _____ primero. Pero _____ me olvido.



A VO
N

de alguma
vez

s ó
madrugada

, aquela
primeira

tamos
vamos

D é bora
D é bora
cr é dula

Un dos
tres
contacto

Un dos
tres
contacto

Don' t
break
Don' t
break

Don' t
wait
don' t
break
niriquitita
call it

deixa eu
ver

deixa eu
ver

die from
disco

Hoje quero encontrar *die* _____. _____ horto! This is an _____ que peixe morto.
_____ tripa me diz que trinta. Charlotte, Charlotte. _____ iodil _____ yodel. Muito
_____ dessa vez, brusco tel é grafo. _____ mensagens em c ó digo, infinitos _____
sobrepostos . Reduzir a _____ de _____ para _____. Tanto _____ para lidar
com esse frenesi. *Nos acostumbramos demasiado r á pido al* _____ .



Z JÁ ESTAVA O DISCO

Konstantin Raudive, no seu livro *breaktrough* refuta a existência do inconsciente como sendo um _____, uma alternativa inconveniente para explicar a origem das _____. Segundo Raudive, o tão-falado _____ não passaria nem mesmo de uma _____ insossa. Não se pode _____-l__, tocá-l__, cheirá-l__. O fenômeno das vozes, ao contrário, é perfeitamente _____ para qualquer _____ atento. Basta ligar o gravador e os _____ começam a guinchar. O inconsciente, segundo _____, é o tabuleiro de xadrez da linguagem. Konstantin Raudive não queria _____ que o além fosse uma espécie de lata de lixo da _____. _____ uma teoria segundo a qual um _____ nunca desaparece completamente. Se isso fosse verdadeiro, seria preciso _____ que todos os _____ não apenas da História, mas da lata de lixo da _____ continuariam eternamente a _____, cada vez mais inaudíveis. Os gaguejos, os soluços os hinos, as _____ à meia _____, a esmo. As piadas prontas, as _____ explodindo, as trombetas. Pedra batendo com pedra para fazer fogo

di á fano!
di á fano!
á lvaro!
Álvaro!

P á ssaro!
Ácaro!
yeeeeeees

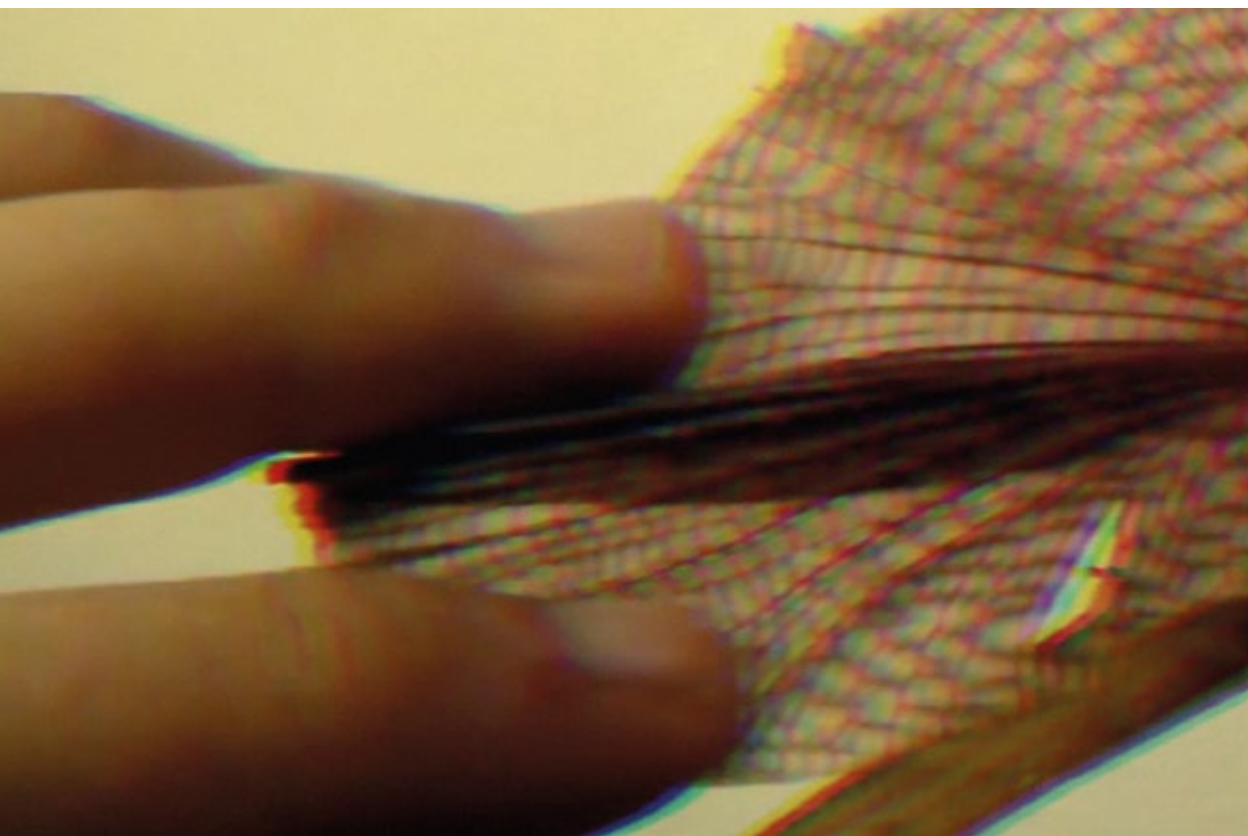
now
woooooow
call mait ê
call mait ê

terer ê
pintando
terei esse
tango

a serenata
a
put í ssima
s é rie

elefanteeleva
-te deus

um _____ que ruge. _____ *despacio!* _____ atropela como as _____ infantis quando _____ no ouvido o telefone. _____ os códigos de guerra. Gravo um _____ só, imposs í vel _____ tão depressa. Beira o insuport á vel. _____ sim, ascultar não. *Oh! Nossa! ah!* Uma vez vociferei para _____ palavras sem nexo. Ato falho, conjuro-te. Dobra-me _____ entas vezes a l í ngua



depois do pen ú ltimo
dos sete portais
faz-se a
afasia
troca-se uma palavra
por outra
que importa
contexto
não há
destinat á rio
tampouco
mensagem
por supuesto que no
despeja no talco a tua
coleção de fonemas
como um dominó
espécie de
braille em que as as
lí nguas surgem
espalhadas a esmo
coloca um de pé atrás
do outro e então
aperta o rec espera a

luz vermelha começar
a piscar

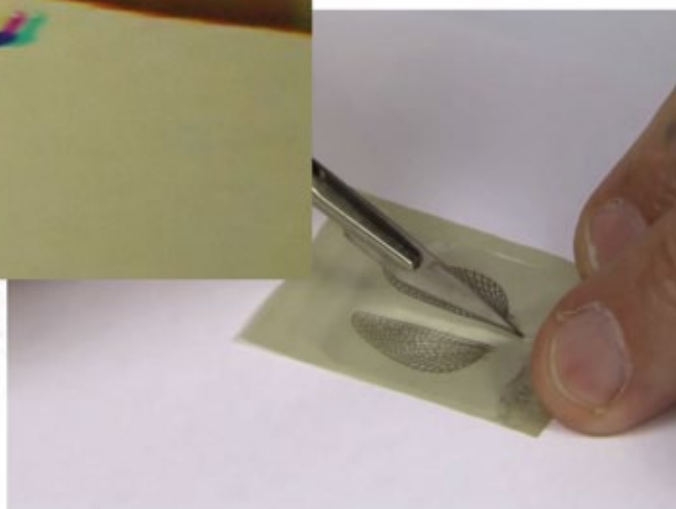
aconselha-se
aos cientistas não dar
demasiada atenção
a esses
fenómenos
às vezes se repetem,
ad absurdum
escut á -las é
coleccionar bagatelas
um oceano de
nonsense c ó smico

tu resistes por favor
tu me disse por favor

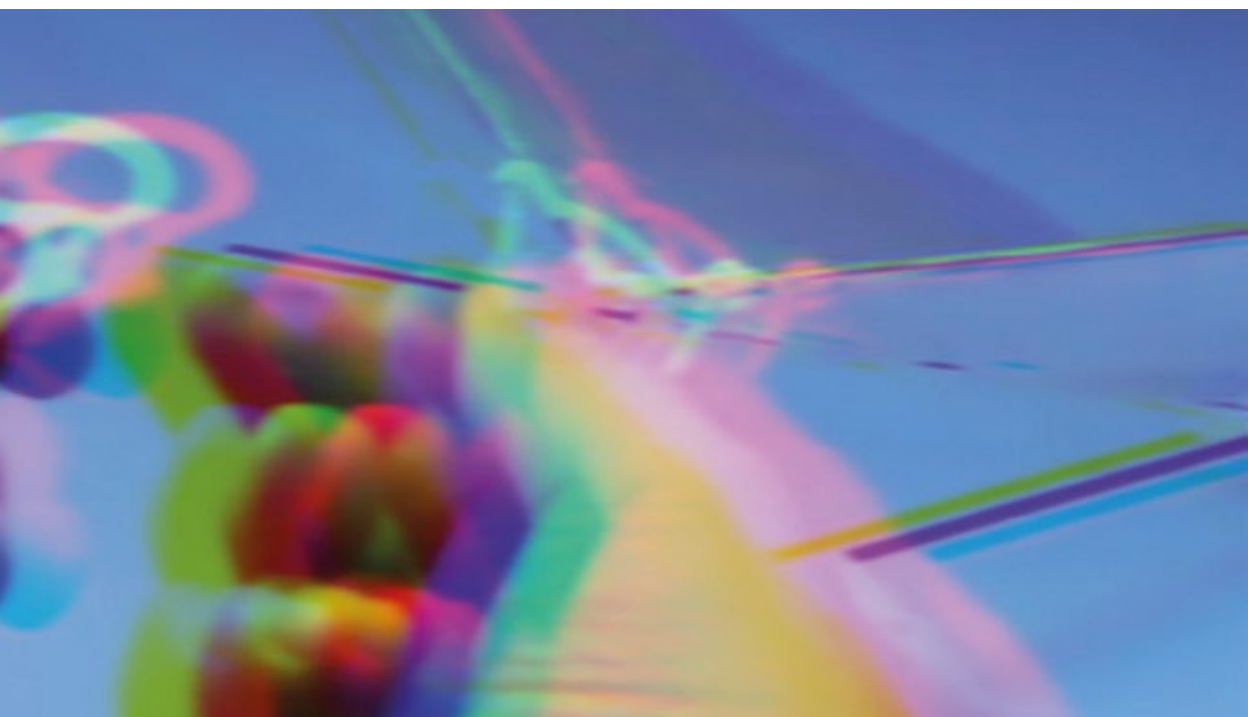




CETICISMO E ENTUSIASMO



Nos testes de audiometria eles colocam _____, alguns médios, outros diminutos. Cada vez que se ouve um _____ é preciso apertar um _____ conectado a um fio que envia _____ para o outro lado da cabine. Um pouco como naquel_s _____ que disparavam _____ fotogr á fic_s. Só assim para o _____ sair na foto, sabe? Em outro teste _____ vai falando _____ do outro lado do vidro (da cabine) com um pedaço de papel cartão cobrindo a _____. A pessoa diz: "repete a palavra: barco faca tronco inglês" e você _____ à medida que ouve. Começam a abaixar o _____, você continua a _____. Cada vez _____ certo, você chuta.



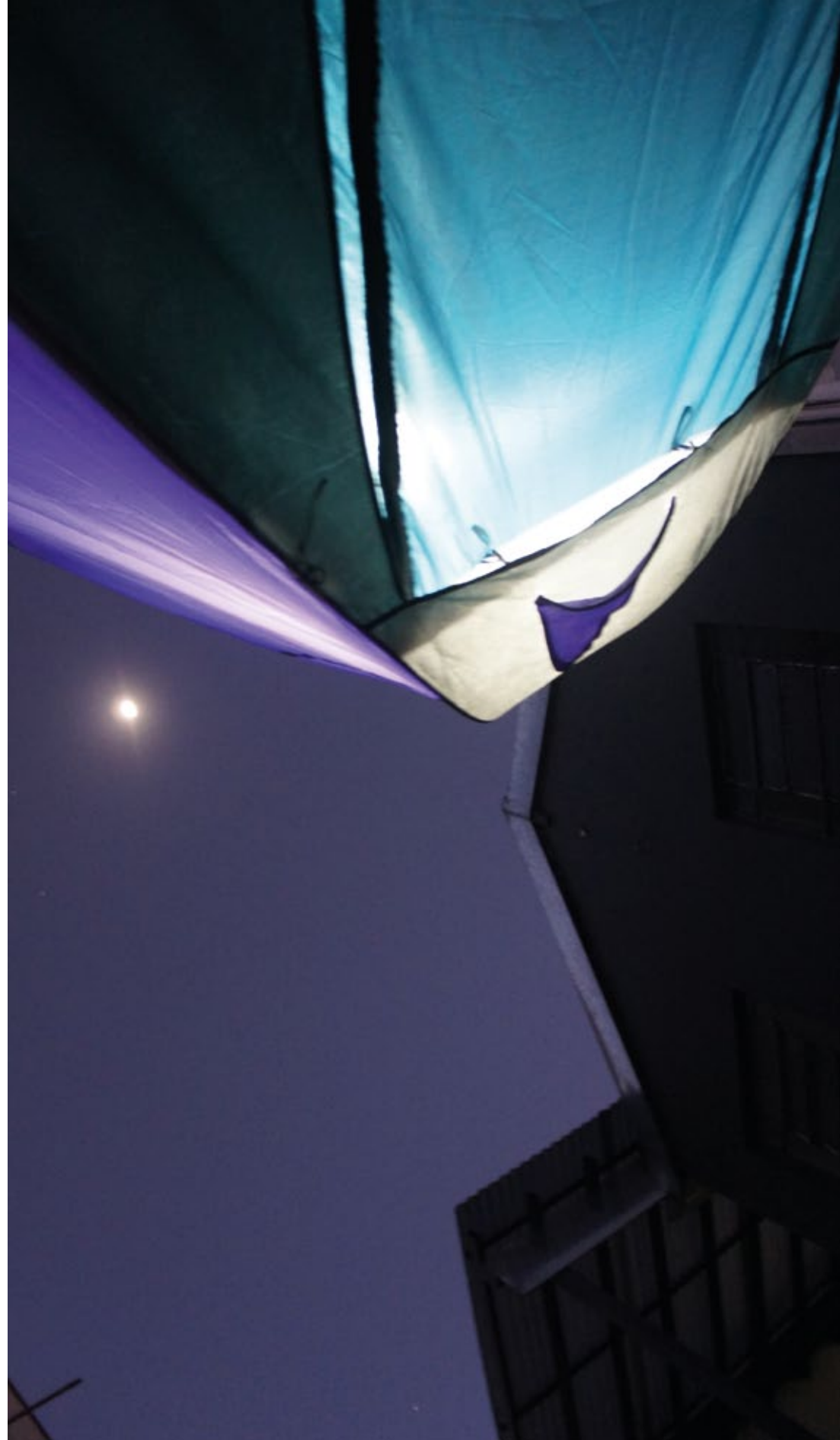
estavam bem tocados. Assim, ante a dificuldade de entender facilmente as vozes, ficaram muito irritados, e passaram a me agredir. Fui acusada de megalomania e coisas piores. Um dos mais importantes psicanalistas do Brasil estava ali. A certo ponto, ele me deu um tapinha no rosto e disse: "Então a menina aqui diz que os mortos continuam a falar. Mas que chatice vai ser se isso for verdade!" Quando argumentei que não sabia se eram ou não realmente vozes de mortos, que isso era apenas uma hipótese, e que o fenômeno era importante em si mesmo, independente dessa conotação, ele retrucou, tentando ser "científico": "Se as gravações são autênticas, é o teu subconsciente que está gravando". Enfim, foi horrível. Saí de lá chorando. Mesmo que fosse meu subconsciente gravando, o fato não teria interesse?

QUANDO CAEM OS PEQUENOS MUNDOS...

Agora a _____ se acalma. Fiquei pensando nisso, dos fantasmas e das moscas. Os _____ assombram, não? _____ obsessivos. O luto é uma _____ que a gente rumina. Uma _____ do lado de fora. Não era um _____: era mais veemente que isso. Traçou uma curva diante de _____, como quem diz: *quem hesita aqui é você*. Um _____ pausa nos meus _____ molhados. Tiro-_____ dali com um gesto nervoso, um _____. Talvez o _____ seja justamente o que me falta. Anda pelo meu pescoço. Não que eu tenha medo de _____.

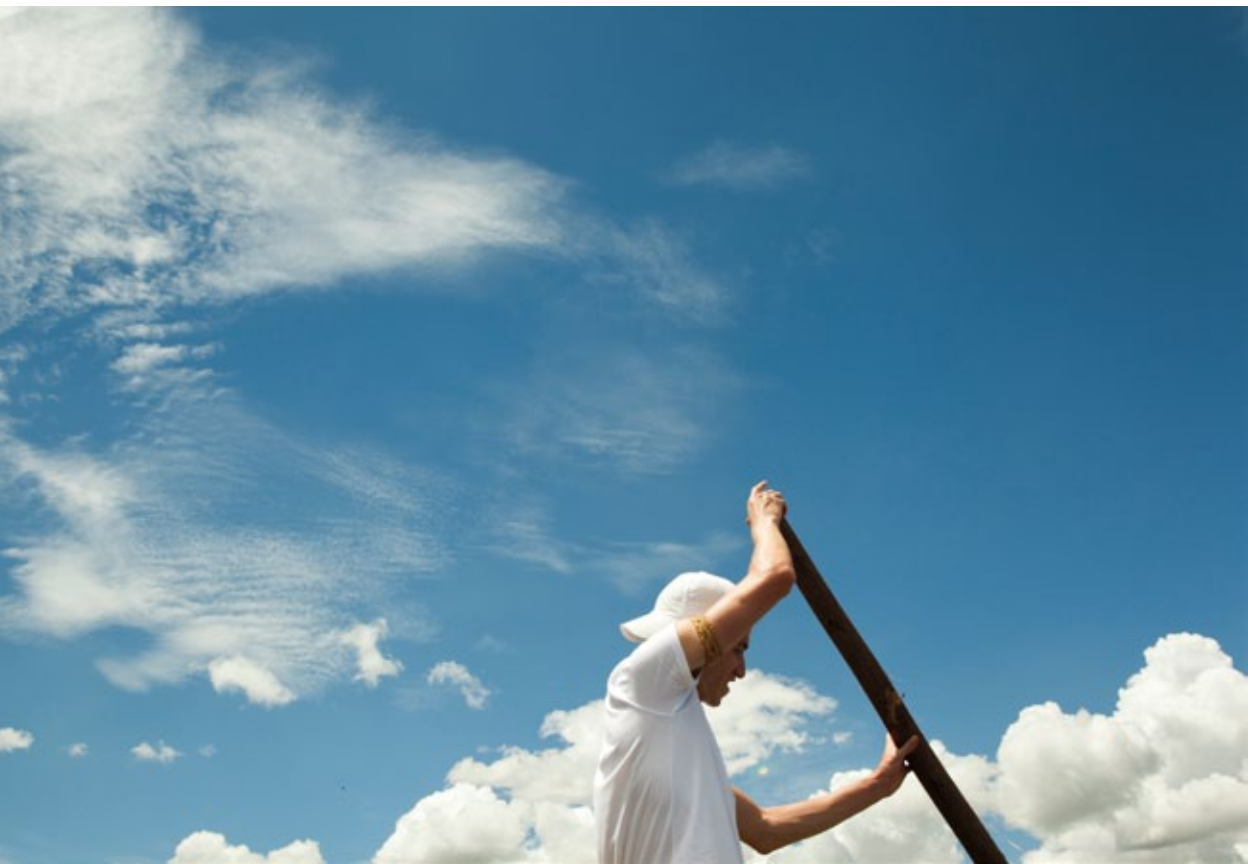
João-sem-medo vai passar três noites em um _____ mal _____. Ouve toda a espécie de _____: _____ que arrastam correntes, se lamentam, _____ guincham, _____ rolam pelo chão. Mas os _____ só quem _____ é o leitor: o João _____ aquilo como algo banal, _____ quase.

A falta de _____ faz com que a _____ se sacuda, como as antenas. As asas são todas frenéticas. As dos _____ também. O _____ é um gesto de susto. Não é à toa que os fantasmas são _____. E que as sereias são pássaros com rosto.

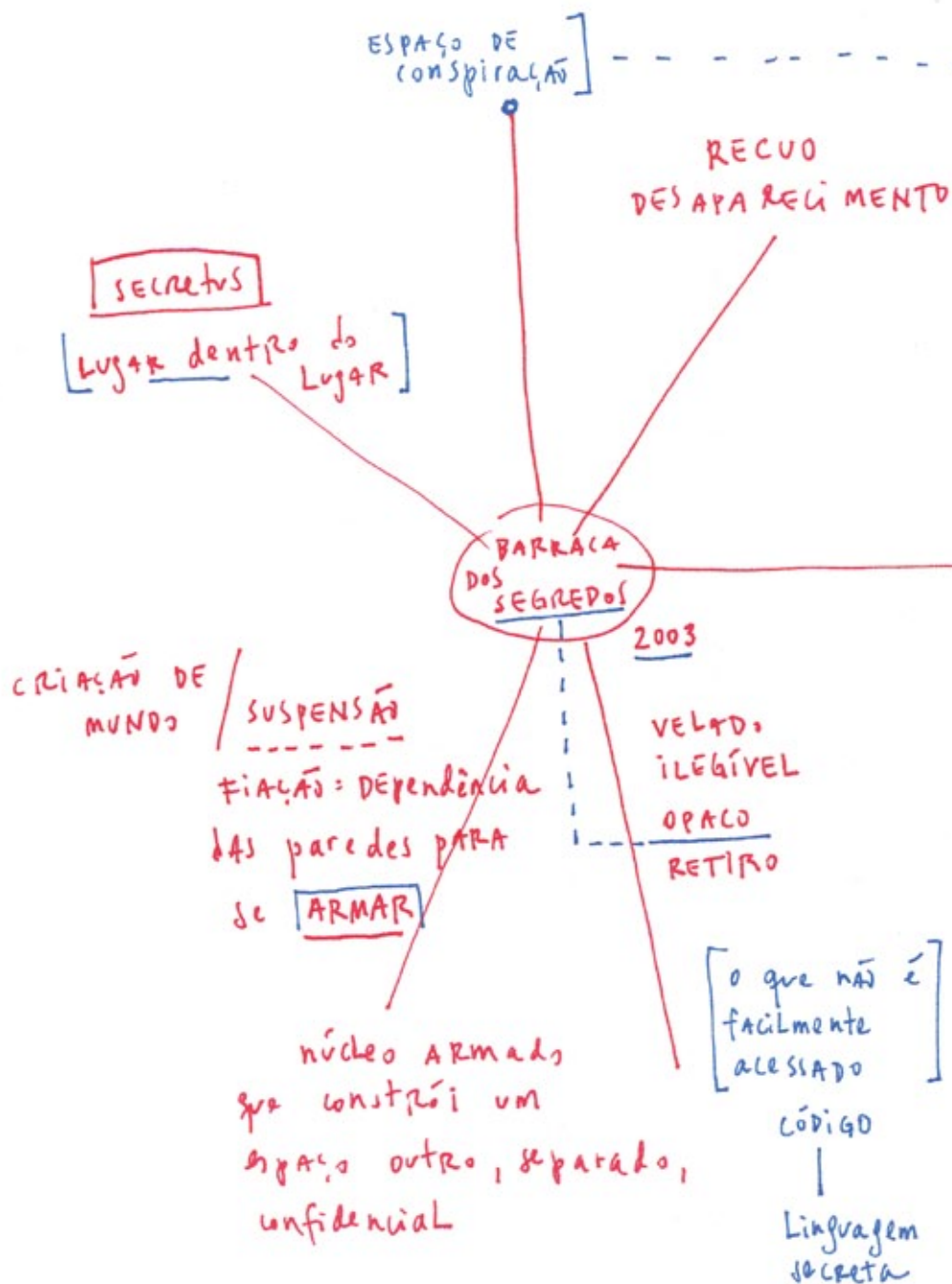


ESTO

U AQUI







THINK
TANK

Espaço
privado -
introspecto



que não é
conhecido

[ESPAÇO ENCERRADO
DENTRO DO
ATELIÊ ABERTO]

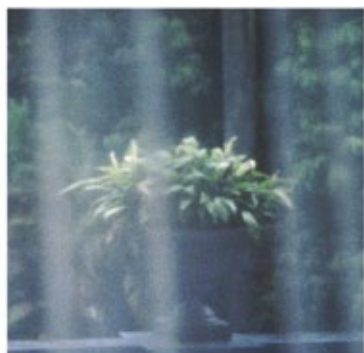


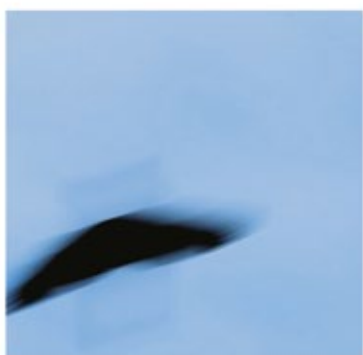




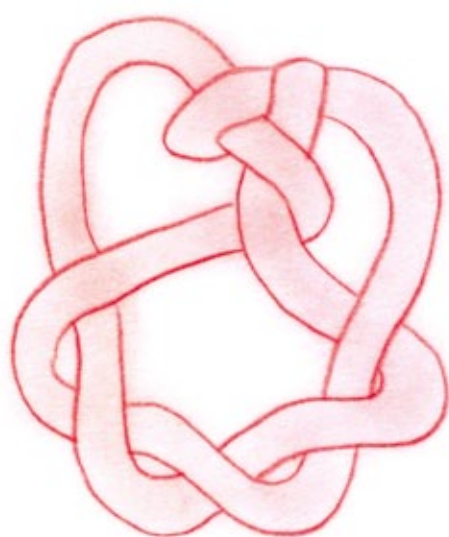


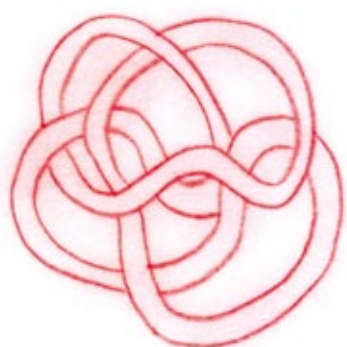
não
con
fie na
sua
me
mória



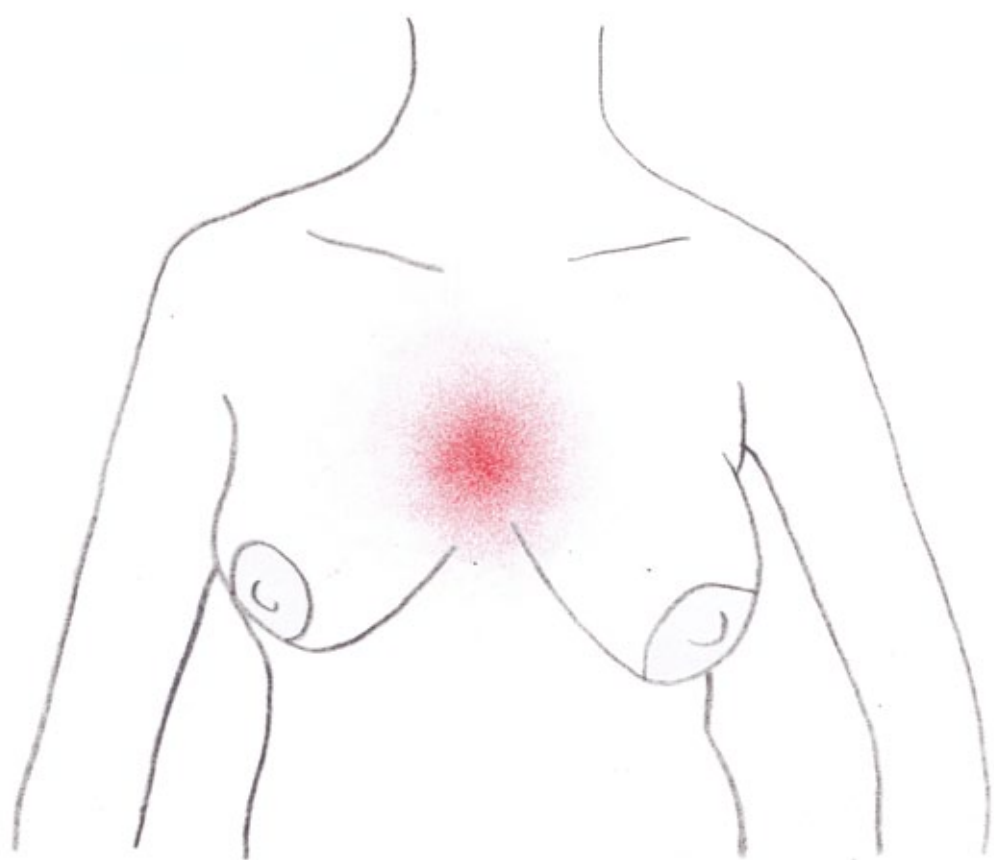


não
con
fie na
sua
me
mória









a sua desconstrução numa página
um privilégio, as variedades de
do que, por questões de determi
m a relutância genuína do confo
a desse acontecimento e na inco
do que a nossa história silenciosa

de sua própria extinção, tem sido
sem memória, rasgada pelo mei
natural da entrada, uma porta a
a de linguagem, um verbo, um r
orfoseado em convivência inad
ra, a afasia, o fonema despress
locação política, investigando a

na realocada, a terceira margem
a transparência dos significados,
ninação, o indivíduo não deve m
orto, como se pudéssemos nos i
competência privilegiada da lingu
sa começa a fazer barulho, a li
o objeto de experimento, hospede
o, empurrada para dentro, morde
berta não é mais um convite, é
ecinto gráfico, um recuo da linha
lequada, o corpo da linguagem,
urizado, interpretados como um
ordem de possíveis autonomia









15 METROS DE TRÓPICO DE CAPRICÓRNIO VISÍVEIS A OLHO NU

SALAR DE ATACAMA
04 DE ABRIL 2012





15 METROS DO PARALELO N 79° 33' 12" VISÍVEIS A OLHO NU

MAGDELEINEFJORDEN
05 DE OUTUBRO 2011





_Legendas [*Credits*]



_Pronomes Pessoais [*Personal Pronouns*] | 2001–2002 | Fábio Luchiarí



_Até o fim do mundo (e além) [*FAKEROCKTOUR*] | 2015 | Daniel Acosta

+ Pedras de aquário e figuras em miniatura [*fish tank stones and miniature human figures*] | Minitéc (1/100)

+ Tratamento de imagem [*Image treatment*] | Vini Albernaz



_Quando [*when*] | 2014 | Nazareno

+ Crédito de imagem [*Image*] | Gui Gomes



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories | Ateliê Aberto collection*]

+ Imagem [*Image*] | Samantha Moreira

+ Registro fotográfico da área de convívio do Ateliê Aberto (Casa #3) onde ficavam instalados os trabalhos “Permitido” de Vitor Cesar e “Área de lazer” de Cristina Ribas. [*Photo register of the Ateliê Aberto's (House #3) living área where it was installed the artworks “Allowed”, by Vitor Cesar, and “Leisure área, by Cristina*]



_Sem título#1 Cinco centímetros ao meio dia [*Untitled#1 Five centimeters at noon*] |

2015 | Igor Vidor



_Panorâmicas Contidas: Campinas [*Constrained Panoramas: Campinas*] | 2011–2013 |

Lucas Bambozzi



_Plano B e plano A [*Plan B and plan A*] | 2015 | Andrea Brandão

+ Nota [*note*]: Imagem da intervenção no projeto RUA, intitulada Peça de chão e fachada, 2013 [*Image from RUA Project intervention titled Facade and floor piece, 2013*]

125



_INTRODUÇÃO E EPÍLOGO, assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem referência a que obra pertencem [*INTRODUCTION AND POSTSCRIPT, like that, in CAPS LOCK and undisclosed bibliographic source*]” | 2010 | Daniela Castro e Fabio Morais



_Vistas Possíveis, Cadernos de projeto [*Possible Views, Notebooks*] | 2006 | Paula Almozara

56

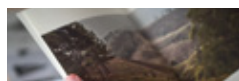
_Sem título [*Untitled*] | 2015 | Carolina Krieger



_Microcosmo [*Microcosms' Correspondence*] | 2015 | Flavia Regaldo e Aruan Mattos



_Lapsos [*Lapses*] | 2015/2016 | Pedro Hupria



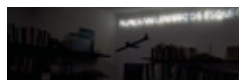
_Série Breves Instantes [*Brief Instants*] | 2015 | Del Pilar Sallum



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories / Ateliê Aberto collection*]

+ Imagem [*Image*] | Henrique Lukas

+ Registro fotográfico da intervenção de Rogerio Ghomes "Nunca me lembro de esquecê-lo", realizada em 2012 na fachada do Ateliê Aberto (Casa #3) para o RUA e depois reinstalada em sua biblioteca. [*Photo register of Rogerio Ghomes' intervention "I never remember to forget it", installed in 2012 at Ateliê Aberto's façade (House #3) and reinstalled at its library.*]



112

_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories / Ateliê Aberto collection*]

+ Imagem [*Image*] | Henrique Lukas

+ Frame de stopmotion realizado na praia em Santos, durante estadia do Ateliê Aberto para realização de workshop na Oficina Cultural Pagu em 2012. [*Stopmotion frame produced at the beach in Santos during the Ateliê Aberto's stay to apply a workshop at Oficina Cultural*]



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories / Ateliê Aberto collection*]

DeeGRAÇA | 2000 | Jarbas Lopes



_Sob prescrição médica [*Medical Prescription*] | 2007 | Erika Pozetti Judice



_São Gonçalo do Amarante – O Protetor dos Artistas [*São Gonçalo do Amarante – The Protector of Artists*] | 2015 | Adir Sodré





_Deus É Bom Nº 12 [*God is Good Nº 12*] | 2015 | André Sant'Anna

36

12H de duração [*12 hours inside*] | 2002/2015 | Studio Nômade (performers: Filipe Espindola, Cacá Toledo, André Lemgruber, Guilherme Fogagnoli, Giba G e Francisco Ivan Russo)



_Prontuário Médico [*Medical Record*] | 2015 | Francisco Ivan Russo



_Prontuário Médico [*Medical Record*] | 2015 | Filipe Espindola



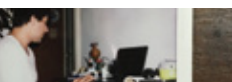
_Prontuário Médico [*Medical Record*] | 2015 | Cacá Toledo

Meio decide que seja a laranja, ainda assim decide o que
o-me esse pago tanta coisa eu quero que você morral deu
me decide de morrer.
se tanto tempo passando, e não penso em tudo que veio
e em um bilhete, não volta eu na parede do meu corredo

_Pé (texto criado no momento para integrar a colagem "Prontuário Médico" da performance "12h de duração", escrito diretamente na parede em torno do prontuário com letras de forma)
[*Foot* (text created during the performance to integrate the assemblage "Medical Record", written directly in the wall around the record in capital letters)] | 2002 | Cacá Toledo



_Polaroide | 2002 | Fabio Luchiari



_Polaroide | 2015 | Cacá Toledo e Luisa Renaux



_O futuro é um saco [*The Future Sucks*] | 1995 | Ricardo Cruzeiro
+ Publicado no Caderno C do Correio Popular em 31 de Outubro. [*Published at the Culture Section of the newspaper Correio Popular in october 31st.*]



_Crepúsculo Imperial – Camiseta de Marighella [*Imperial dusk – Marighella T-shirt*] | 2015 | Thiago Martins de Melo



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories | Ateliê Aberto collection*]
+ Imagem [*Image*] | Samantha Moreira
+ Registro fotográfico de intervenção para o "Fluxus – arte, saúde e informação" do Programa do DST/AIDS da Secretaria Municipal de Saúde de Campinas, realizada no Mercado Municipal de Campinas em 2008. [*Photo register of intervention for "Fluxus – art, health and information" from the STD/AIDS Program of Municipal Health Secretary of Campinas, carried out at Campinas' Municipal Market in 2008.*]

64

_BIKE FOGUETE | 2014 | Lucas Silveira, Philippe Dias, Gabriel Sto. e Felipe Steinberg



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories | Ateliê Aberto collection]

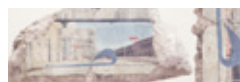
+ **Imagens [Images]** | Samantha Moreira

+ Passeio noturno de bike pelo centro da cidade, após a festa/ocupação em um dos barracões da antiga Estação Ferroviária – ações do projeto Nuvem Som Sistema e Ateliê Aberto em Campinas, em 2013. [*Night bike ride by Campinas downtown, after the party/occupation at one of the shaks of the old train station. This acts were part of the project Nuvem Som Sistema with Ateliê Aberto in 2013, at Campinas.*]



123

_Aqui nessa pedra alguém passou olhando o mar [Here in this stone, someone went looking at sea] | 2015 | Igor Vidor

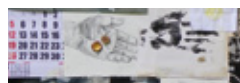


_Rádio Catimbó - Vozes Amazônicas [Catimbó Radio - Amazon voices] | 2013 -2015 | Paulo Meira (imagens em colaboração com Claudia Leão)



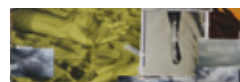
_Extensão 201408 [Extension 201408] | 2014 | André Severo

+ Extratos dos registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, relações, referências e anotações de trabalho do artista. [*Extracts from monthly photographic register, projects, drawings, thoughts, relations, references and the artist's work notes.*] 100 cm x 160 cm (cada prancha) [*each board*]

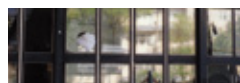


_Extensão 201507 [Extension 201507] | 2015 | André Severo

+ Extratos dos registros mensais de imagens, projetos, desenhos, pensamentos, relações, referências e anotações de trabalho do artista. [*Extracts from monthly photographic register, projects, drawings, thoughts, relations, references and the artist's work notes.*] 100 cm x 160 cm (cada prancha) [*each board*]



_Brincando com travesseiros - enquanto eu andava pelo centro de Belo Horizonte e Campinas coloquei travesseiros nas molduras de janelas quebradas [Playing with pillows - while I was walking through the center of Belo Horizonte and Campinas I placed pillows in broken window frames] | Coleção Duda Miranda de Francis Alÿs, 1990, por Duda Miranda, 2003 [Duda Miranda Collection from Francis Alÿs, 1990, by Duda Miranda, 2003]



44

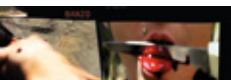
_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories | Ateliê Aberto collection]

+ Registro fotográfico de "Caiapó" de Ricardo Cruzeiro, realizada em 1992. Ela é parte da coleção do Ateliê Aberto e permaneceu exposta nas Casas #2 e #3. [*Photo register of Ricardo Cruzeiro's artwork "Caiapó", produced in 1992. It's part of Ateliê Aberto collection and remained exhibited at Houses #2 and #3.*]





_Triangles Irascibles [*Irascible Triangles*] | 2014 | Yro (Elie Blanchard), music by Erwan Raguenes



_banzo | me arrasa me quebra me mata [*banzo | devastates me, break me, kill me*] | 2015 |
 Natasha Marzliak, Giovana Mastromauro e Marcelo "Beso" Veronese

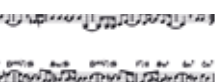
125



_Horizonte de nós dois (in progress) [*Two of Us Horizon (in progress)*] | 2011 | Tiago Rivaldo
 + Ação, Fotografia, Slideshow em projeção. Dimensões variáveis. [*Participatory action, photography, slideshow projection. Variable dimension.*]

97

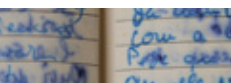
+ Retratos compartilhados entre artista e público. É montado um set fotográfico para retrato e o público convidado a participar. O artista faz uma foto dos olhos da pessoa, imediatamente impresso em 10x15cm. Trocam de lugar e agora ele é dirigido e fotografado pelo outro com os olhos desse no lugar dos seus. [*Mixed portrait between artist and the audience. A photographic set is built and the artist invite the audience to pose for a picture in which he frames only the person's eyes, immediately printed on 10x15cm. Then they switch places and now the artist is directed and photographed by this person with other eyes in front of his own.*]



_Onde o azul é mais azul [*Where the blue is bluer*] | 2015 | Pepa D'Elia



_Quiche [*Quiche*] | 2015 | Paris Lado B Gastronomie



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [*Inserted memories | Ateliê Aberto collection*]

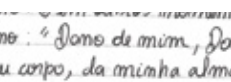
+ Imagem [*Image*] | Henrique Lukas

122

+ Fotografia - realizada durante residência do projeto "Poemas aos homens do nosso tempo" em 2013 - de agenda de Hilda Hilst, parte do acervo do CEDAE (Unicamp). [*Photography – produced during residency of the project "Poemas aos homens do nosso tempo" in 2013 – of Hilda Hilst's agenda, part of the CEDAE (Unicamp) collection.*]



_Jardim das Torturas [*Garden of Tortures*] | 2012–2015 | Virginia de Medeiros



126

_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories | Ateliê Aberto collection]

+ Imagem [Image] | Henrique Lukas

+ Registro fotográfico do processo da obra "Martírio" de Thiago Martins de Melo, realizada durante residência no Ateliê Aberto (Casa #3) para a 31ª Bienal de São Paulo em 2014. [Photo register of the artwork's process of creation "Martírio", by Thiago Martins de Melo, produced during his residency at Ateliê Aberto (House #3) for the 31st São Paulo Biennial.]



130

_Paisagem Cor #1 [Color Landscape #1] | 2015 | Jurandy Valença



_A voz já estava no disco – Eu sou um sinal [The voice was in the record already – I am a sign] | 2015 | Luísa Nóbrega e Mercedes Torres



131

_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories | Ateliê Aberto collection]

+ Imagem [Image] | Samantha Moreira

+ Registro fotográfico de "Acampamento dos Anjos" de Eduardo Srur, instalada em 2012 no Ateliê Aberto (Casa #3). Permaneceu exposta até 2015. [Photo register of "Angels Camp" by Eduardo Srur, installed in 2012 at Ateliê Aberto (House #3). It remained exhibited until 2015.]



_Estou aqui (Projeto "Nos amaremos no futuro") [I am here (Project "We'll love each other in the future")] | 2014 | Keyla Sobral



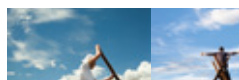
130

_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories | Ateliê Aberto collection]

+ Montagem | Ateliê Aberto

+ Imagens [Image] | Janaína Miranda

+ Registro fotográfico de montagem da obra da dupla Cabeça Nuvem, parte da mostra "Daquilo que me habita", realizado no CCBB Brasília em 2012. [Photo register of the assemblage process of Cabeça Nuvem's artwork, part of the exhibition "Daquilo que me Habita", carried out at CCBB Brasília in 2012.]

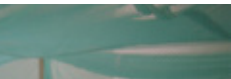


105

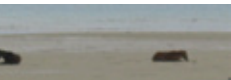
_Anotações sobre a Barraca dos Segredos [Annotations on the Tent of Secrets] | 2004–2015 | Jorge Menna Barreto



41



_Trabalho para descansar - Interior da residência Instituto Sacatar, Praia de Ponta de Areia, Vila de Itaparica, Ilha de Itaparica, setembro de 2010 [A work to rest - Interior of Sacatar Institute residency, Ponta de Areia Beach, Itaparica Town, Itaparica Island, September 2010] | Marcio Harum



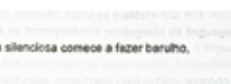
_Trabalho para descansar - Maré baixa na Praia de Amoreiras, Ilha de Itaparica, agosto de 2010 [A work to rest - Low tide time at Amoreiras Beach, Itaparica Island, August 2010] | Marcio Harum



_Cartas para voce não me esquecer [Letters to you not forget me] | 2015 | Rogério Gomes



_Nó [Knot] | 2015 | Lia Chaia



_Memórias inseridas | acervo Ateliê Aberto [Inserted memories / Ateliê Aberto collection]
+ Imagem [Image] | Henrique Lukas
+ Registro fotográfico da intervenção "Carta de Intenção", de Ana Luisa Lima, Gustavo Colombini, Jaime Lauriano, Leonardo Araujo e Maíra Dietrich, realizada no Ateliê Aberto (Casa #3) em 2012. [Photo register of the intervention "Carta de Intenção", by Ana Luisa Lima, Gustavo Colombini, Jaime Lauriano, Leonardo Araujo e Maíra Dietrich, produced at Ateliê Aberto (Casa #3) in 2012.]

113



_Sem título [Untitled] | 2015 | Nino Cais



_Uma Linha [A Line] | 2011-2012 | Marcelo Moscheta



_Quando [when] | 2014 | Nazareno
+ Crédito de imagem [Image] | Gui Gomes



_Intervenção SHN [SHN intervention]
+ Inserção de stickers variados dentro de cada livro Metadados, em local aleatório. [Insertion of several stickers inside Metadata book, in random location.]

Escritos, encontros e outras notas¹

[*Writings, encounters
and other notes*]

[1] "Escritos, encontros e outras notas" traz textos produzidos especialmente para este livro e outros escritos compilados por serem conteúdos de referência para o Ateliê Aberto. O corpo editorial também confeccionou para cada texto notas de rodapé que revelam as circunstâncias de sua produção, bem como as conexões entre o autor do texto e o Ateliê Aberto. As notas fazem menção ao projeto "Notas de Rodapé", realizado na Casa #2 em 2005.

'Writings, encounters and other notes' presents texts specially created for this book and other writings compiled for being Ateliê Aberto's references. The editorial board has also created footnotes for each text presenting the circumstances of their creation, as well as connections between each author and Ateliê Aberto. The notes cite the project 'Notas de Rodapé' [Footnotes], which took place in House#2 in 2005.

Torreão 162

Torreão **176**

Jaílton Moreira

Onde dez dias viram quinhentas noites, dezoito anos são infinitos 164

When ten days become 500 nights, eighteen years are infinite **177**

Lilian Maus

Sobre arte, tecnologia e um ateliê sempre aberto (ou: de como vim parar aqui) 166

About art, technology and an atelier always open (or: how I ended up here) **178**

Melina Marson

O retrato do artista quando fode 169

A portrait of the artist when he fucks **180**

Lucas Guedes

Amo os artistas-etc 171

I love the etc-artists **181**

Ricardo Basbaum

Lugares de ensinar e aprender – As experiências que me habitam 174

Places to teach and learn – The experiences which inhabit me **183**

Ana Helena Grimaldi

The Public Machinery 179

The Public Machinery **188**

Alejandro Haiek

Alguns tópicos candentes para incendiar 183

A few burning issues to burst in flames **191**

Marcelo Amorim e Thais Rivitti, Ateliê397

Reflexões para uma gestão sensível de um espaço intencional 187

Reflections for a sensitive management of an intentional space **195**

Joana Meniconi

Dependências tácticas 191

Tactic dependencies **198**

Benjamin Seroussi

O espelho do avesso 202

The mirror inside out **209**

Ana Luisa Lima

Torreão²

Jaílton Moreira

[2] O espaço Torreão operou entre 1994 e 2009 em Porto Alegre, sendo uma das principais referências de espaço independente e, pessoalmente, de Samantha Moreira à época de abertura do Ateliê Aberto. Convidamos o Jaílton Moreira, um dos idealizadores e coordenadores do espaço, junto à Elida Tessler, para participar do livro com este texto inédito, um relato sobre um período anterior ao nascimento do Ateliê Aberto.

O Torreão, espaço dedicado à formação e interlocução de arte contemporânea em Porto Alegre criado por Elida Tessler e por mim, em 1997 já funcionava há três anos. Estava acontecendo a I Bienal do Mercosul, o que fez com que houvesse um afluxo de visitantes na cidade. Embora sem estarmos ligados ao evento foi um período que também recebemos pessoas de todo o país. Uma visita em especial nos marcou. Foi um tarde em que Samantha Moreira, acompanhada por Bráulio Flores passaram por lá. A dupla tinha vindo para ver e registrar em vídeo a bienal. Mostrávamos o Torreão para os visitantes e as conversas eram aumentadas ou compactadas conforme o interesse de cada. Neste caso, os dois estavam extremamente curiosos para entender todo o funcionamento do local. Demonstravam uma empatia profunda quando explicávamos nossa estrutura, as ações, as dúvidas do início das atividades do espaço. Um dos projetos do Torreão envolvia o oferecimento do espaço de uma pequena torre para artistas responderem ao lugar de maneira específica. Na época Lia Menna Barreto estava ocupando o local com o seu “Kit Afetivo”. A intervenção constava de algumas plantas, um aquário com peixes e uma gaiola com periquitos que exigiam cuidados diários.

Pouco tempo depois fiquei sabendo que Samantha tinha criado em Campinas o Ateliê Aberto. Pelo que entendi o local tinha algumas características semelhantes ao Torreão. Era uma época que outros espaços independentes apareceram pelo Brasil como o Alpendre em Fortaleza e o Agora/Capacete no Rio de Janeiro. O termo “coletivo” ainda não era usado no circuito de arte e, no nosso caso, nunca o

usamos. Durante todo este período havia uma admiração à distância pelo trabalho que o Ateliê Aberto desenvolvia, pelas suas programações e coerência. Embora nunca tenhamos feito nada em conjunto sabíamos da afinidade. Quando algum amigo passava por Campinas, sempre quis notícias do Ateliê Aberto e do trabalho da Samantha. Nos encontramos pouca vezes em São Paulo em algumas exposições sempre tudo muito rápido, mas afetivo.

Em 2002 quando criamos um projeto que consistia numa série de proposições para que os alunos do Torreão respondessem a situações de paisagens distintas o nome Ateliê Aberto começou a ser usado por todos. Lembrei, é claro, do espaço homônimo de Campinas e tive dúvidas de renomear ou não o projeto. Decidi manter o nome idêntico pois seria uma espécie de diálogo, reverberações de atuações simétricas que deveriam ser evidenciadas. O nosso Atelier Aberto, até hoje, já realizou treze edições. Fizemos viagens para o pampa, montanhas, praias e desertos. As condições peculiares de cada lugar, sugeriram inusitadas ações, profundos diálogos com os alunos em meio aos impasses dos processos criativos.

O Torreão encerrou as suas atividades em 2009, porém muitos dos projetos ali iniciados continuam: as aulas de histórias da arte, as orientações de projetos, as viagens de trabalho e estudo. Um dos focos das experiências e discussões do Torreão gira em torno das relações entre arte e lugar. A série de 89 intervenções de artistas para o mesmo espaço da torre enfatizou esta questão. Com a perda do prédio com características tão especiais que inspiraram estas abordagens, as experiências do Torreão se reorganizaram de outras formas. Ficou claro para nós que o nosso interesse não era sobre relações entre arte e arquitetura e lugares. O verdadeiro lugar que o Torreão criou foi o lugar do encontro e que este dispensa arquiteturas específicas e exige só a disponibilidade para o improviso das conversas e o gosto pela pesquisa. É assim que reencontramos a Samantha Moreira e o persistente Ateliê Aberto - no desejo de uma interlocução que possa cruzar caminhos e projetar imponderáveis futuros.

Agosto de 2015

Onde dez dias viram quinhentas noites, dezoito anos são infinitos³

Lilian Maus

[3] Em referência ao projeto “Cinco dias e quinhentas noites”, Lilian Maus, artista e coordenadora do Atelier Subterrânea de Porto Alegre (que operou entre 2006 e 2015), traz este relato criado especialmente para este livro. Lilian torna-se parceira do Ateliê Aberto após os 30 dias de vida compartilhada com Maíra Endo e Samantha Moreira na Residência de Gestores da América Latina – Capacete/Funarte em 2011.

102

O presente livro atua como mnemônico, ou seja, como um conjunto de técnicas que auxilia nossa memorização. Trata-se de um arquivo aberto, como o Ateliê sempre foi, uma espécie de nuvem ou zona gasosa que propicia o nosso respiro, o desenvolvimento de nossas sensibilidades e das livres associações. Cada participante, inclusive o leitor, deve costurar os fatos a seus afetos, mas de acordo com sua própria lógica. Aqui não há erro, desde que mantenhamos o mesmo espírito desbravador e apaixonado que Henrique Lukas, Maíra Endo e Samantha Moreira alimentaram ao longo dos anos de jornada do Ateliê Aberto.

O que são 6.570 dias e noites atravessados por intenso rigor e fantasia? O tempo, depois de dezoito anos, ganha corpo, toma forma. Se eu fosse desenhar o Ateliê Aberto, faria um esboço similar à Casa de Astério, do conto de Jorge Luis Borges, cujas portas, em número infinito, estão abertas dia e noite, onde entra quem desejar e jamais os curiosos viram a porta fechada. O Ateliê sempre me pareceu uma espécie de Labirinto de Creta, onde as nossas idiossincrasias encontram-se em corredores estreitos, que, por sua vez, replicam-se indefinidamente até ganhar o tamanho do mundo. Aqui um lugar sempre pode ser outro lugar. Nós brincamos, como no mito de Platão, com as sombras da caverna e, num toque de mágica, certos porões ou caverninhas transformam-se em cinema. Nessa casa também vemos as camas multiplicarem-se como os ninhos nas árvores e, às vezes, as garagens assumem a forma de um palco. Num estalar de dedos também é possível transformar lona em onda, apenas pelo prazer de surfar onde o mar não conseguiria, por livre espontânea vontade, chegar.

O tempo, por esses corredores, não obedece aos ponteiros do relógio. Ele teima! Dez dias viram quinhentas noites. Estas noites todas, num piscar de olhos, condensam-se feito a gota de orvalho durante a madrugada. E assim quinhentas noites tornam-se apenas uma marca no calendário: 4 de novembro de 2011. Lembro-me como se fosse ontem de um encontro estranhamente familiar em que um universo inteiro girava em torno de um palco luminoso e colorido, construído por muitas mãos, inclusive as minhas, a empilhar pallets e outros materiais reaproveitados do descarte industrial, como uma ode à antropofagia orquestrada pelos artistas Olga Robayo, Mauricio Marcin, Fabiana Faleiros, Rafael RG e Mary Gagá. Uma noite que ainda hoje permanece vívida nos labirintos da memória.

Sobre arte, tecnologia e um ateliê sempre aberto (ou: de como vim parar aqui)⁴

Melina Marson

[4] Melina Marson é frequentadora do Ateliê Aberto (Casa #2 e Casa #3) desde quando finalizou a primeira graduação em Bauru e voltou a morar em Campinas, foi professora de Henrique Lukas (coordenador do Ateliê Aberto) na Universidade Federal de São Carlos e parceira do Ateliê Aberto, especialmente durante o ano de 2011, quando era membro da equipe de programação do SESC Campinas.

No imaginário dos séculos XIX e XX, em especial em obras de ficção científica, o futuro geralmente era visto em meio a um fetiche tecnológico, como se tudo fosse permeado pelo high tech. Entretanto, no início da primeira década do tão esperado século XXI, não havíamos chegado a Júpiter nem dispúnhamos de inteligência artificial autônoma, como magistralmente apresentado no filme “2001 – uma odisseia no espaço” de Stanley Kubrick. Mas, inevitavelmente, vínhamos de um período de evolução tecnológica numa velocidade estratosférica, para continuar nas metáforas espaciais...

Nesta época, voltei a morar em Campinas depois de alguns anos em Bauru, onde cursei a universidade. Foi um período cultural muito rico da cidade, que pulsava com a rua do samba, as performances do Studio Nô-made, o Centro Cultural Evolução com suas festas black e as rodas de samba, o Cine Paradiso na galeria Barão Velha, o festival de cinema super 8, a Estação Cultura e as baladas da Kraft e do Clube Informal.

Depois de concluir duas graduações, em Ciências Sociais e em Comunicação, eu não sabia ao certo o que iria fazer, com o que trabalharia... O vídeo me fascinava e o cinema me seduzia, assim como as questões de política cultural e de produção artística. Era tudo muito aberto, amplo e cheio de possibilidades, e talvez a única certeza que eu tinha é que iria trabalhar com arte – só não sabia de que maneira.

Na Campinas deste mesmo período, numa sobreloja da rua Santos Dumont no Cambuí, estava o Ateliê Aberto. Um espaço expositivo, festivo, de fazer e de fruir, de encontro

e de pensamento, de admiração e de estranhamento. Com uma formação mais voltada ao audiovisual e uma experiência prática de produção, acredito que muito de meus primeiros contatos com a arte contemporânea se deram naquele lugar.

Assim como grande parte das cidades do interior brasileiras, Campinas tem poucos espaços dedicados às artes visuais – e menos ainda voltados à arte contemporânea. A presença do Ateliê Aberto na cidade é de uma importância enorme, para formação de público, difusão e democratização do acesso à arte contemporânea; funciona ainda como lugar de trocas, discussões e pensamento, além de ser um espaço para os artistas locais.

Na Campinas dos anos 2.000, o Ateliê Aberto foi provavelmente o principal espaço da performance, da videoarte, da experimentação, dos happening, dos novos artistas, das intervenções no espaço público, da arte política, da arte na cidade, das festas, da música, do cinema expandido, das discussões acaloradas, dos novos projetos e das grandes parcerias. E sempre aberto a todos, com um viés festivo, agregador e eclético.

Frequentei muitos eventos no Ateliê durante aqueles anos, e foi justamente o caráter festivo e sempre aberto do Ateliê (com o perdão do trocadilho) que me aproximaram das artes visuais, quando então compreendi que este “lugar” que eu buscava como espaço de trabalho, reflexão e fruição estava na arte contemporânea, em meio ao campo da arte e tecnologia.

Na década seguinte, já na equipe de programação do Sesc Campinas, realizamos junto ao Ateliê Aberto a exposição “Instante: experiência e acontecimento em arte e tecnologia”. Um projeto ambicioso que associava conceitos de Deleuze à arte contemporânea através de um percurso histórico na produção artística brasileira. O recorte curatorial privilegiou obras de arte concebidas por meio de processos de uso, apropriação, desconstrução e reconstrução das mais diversas tecnologias e que, por meio desses processos, acabaram por repensar, questionar e expandir o próprio campo da arte no Brasil.

Quando concebemos “Instante”, achamos importante marcar o campo da arte e tecnologia já em seu próprio título, principalmente como forma de consolidação e reconhecimento. Nos anos 2.000 diversas instituições culturais (entre elas o Sesc e o Itaú Cultural, por exemplo) desenvolveram projetos dentro deste recorte da arte e tecnologia (ou videoarte, computer art, arte eletrônica, artemídia, arte digital etc.)

Hoje, como uma das coordenadoras do programa de tecnologias e artes do Sesc São Paulo, me encontro imersa em questionamentos sobre o sentido de pensarmos a arte e tecnologia como um campo à parte, e percebo como esta distinção ocorreu num momento histórico específico – e sim, foi uma questão política, que hoje já não faz mais sentido.

Revido minha trajetória profissional e pessoal, que passa por Campinas e pelo campo da arte nesta cidade, entendo a importância da presença de um espaço como o Ateliê Aberto na cidade. E se hoje estou aqui, pensando sobre as relações da arte com a tecnologia, muito se deve às noites festivas na rua Santos Dumont.

Nesse ponto, volto ao início deste relato (sentimental, sim) e à genialidade de Kubrick: numa das cenas mais emblemáticas do cinema, no início do filme “2001”, uma espécie de homem ancestral descobre que pode utilizar um osso como ferramenta e arma – e aí começa a humanidade. A partir do domínio da tecnologia (a ferramenta), começa também a sua relação com a arte. Pensar sobre arte e tecnologia é pensar sobre arte. E ponto.

O retrato do artista quando fode⁵

Lucas Guedes

[5] Nossa memória é feita de histórias e Lucas Guedes (escritor, produtor e artista) foi responsável por muitas delas quando trabalhou no Ateliê Aberto no período de junho de 2011 a setembro de 2012. Desde então Lucas tornou-se parceiro, amigo e frequentador assíduo do espaço, sempre lindamente montado, distribuindo charme e simpatia.

Posso tirar uma foto sua?

Claro.

Ok.

Ficou boa?

Vem ver.

E transamos.

Era quinta, sexta, talvez segunda-feira, mas já passava das onze da noite e o artista contemplava sozinho a própria obra no porão do ateliê. Apesar de satisfeito, não queria mais saber dos elogios de pessoas desconhecidas afim de agradá-lo na abertura de sua exposição. No começo é bacana, ele me disse, mas cansa. As pessoas não estão realmente interessadas. Elas me dão parabéns, mas parabéns pelo quê? Tiro mais uma foto. E outra. E de repente estamos presos, um ao corpo do outro. O beijo, a foto, o tempo. Eu preciso voltar para o trabalho e ele para os abraços.

Subimos as calças e as escadas, que nos levam àquele pequeno hall onde pessoas sorriem bêbadas. Um homem o cumprimenta e ele lembra que precisa lavar as mãos. Ele ri. Na porta à nossa frente, uma placa chama sua atenção: Tudo é permitido. Ele ri. Me encontra no hotel em meia hora?

Eu não consigo pensar em outra coisa senão no tempo. Meia hora não é nada e de repente vira tudo. Então eu penso no acaso, na beleza dos encontros e naquela matéria de jornal do dia anterior. Quando estamos diante de algo que nos encanta,

dizia a reportagem, aumentamos a produção de dopamina, substância química localizada no córtex órbito frontal do cérebro que, quando ativada, causa sensações de extremo prazer. Este fenômeno é comum quando, por exemplo, nos apaixonamos, saboreamos um prato delicioso de comida, usamos drogas ou quando observamos uma obra de arte.

Começo a prestar atenção no público, nas obras, no artista e naquele espaço independente que nada tinha a ver com o entorno, esnobe e arrogante. Havia ali um gosto de liberdade que nunca tinha experimentado em um local de trabalho. E não estou falando da situação do sexo no porão. Eu habitava aquele lugar e não importava se minha função era organizar a biblioteca, fazer uma reserva no hotel, escrever um texto ou vender cerveja no bar em dia de festa, era perceptível o compromisso sério com a arte, um respeito enorme pelas pessoas envolvidas nos projetos, mas também a possibilidade de cada pessoa ser o que realmente quer. Havia afetividade e eu estava feliz.

Ainda lembro bem daquele dia em que fui parar quase sem querer ali. Lembro da primeira exposição, do dia seguinte em que fui pedir emprego, de todos os projetos que participei, de cada artista que por lá passou, dos porres, das noites viradas, das segundas-feiras com jazz, das desilusões amorosas, de cada característica dos meus parceiros de trabalho. Eu poderia citar nomes, viagens e datas incríveis, mas o artista me espera em meia hora no hotel.

Ele está do lado de fora, onde não é mais o centro das atenções. Seguimos juntos falando de como o Ateliê era especial. Falamos de como as drogas funcionam no organismo, da loucura que é o amor, da dopamina ativada no cérebro depois daquela foto sem flash que ele perguntou se tinha ficado boa.

Eu pensava na imagem, que era linda, estranha e difícil de decifrar. Um borrão quase escuro com um feixe de luz iluminava aquilo que eu imaginava ser o rosto do artista, mas a verdade é que não havia ninguém. O que eu via agora era metade luz, metade ausência, como se aquele momento, de fato, nunca tivesse sido vivido. Eu pensava no tempo, no trabalho, no Ateliê e tudo era passado. A mim, então, não restava mais nada a não ser ir embora e esperar os próximos dias, as próximas horas, as próximas fotos, com a certeza de que sempre haverá mais uma noite. E nela, um artista contemplando sozinho a própria obra.

Amo os artistas-etc⁶

Ricardo Basbaum

[6] "I love etc-artists" foi publicado originalmente em inglês (disponível on-line em www.e-flux.com) como parte do projeto "The next Documenta should be curated by an artist", posteriormente transformado em livro (Frankfurt, Revolver Books, 2004). A versão em português integra o livro "Manual do artista-etc" (BASBAUM, Ricardo / Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013) e foi republicada neste livro, por apresentar aspectos e referências que sempre permearam a atuação do Ateliê Aberto. Basbaum além de artista, escritor, crítico, professor e curador (artista-etc), cria e coordena, junto com outros artistas, a iniciativa independente Agora – Agência de Organismos Artísticos, no Rio de Janeiro entre 1999 e 2003.

ADVERTÊNCIA:

Atenção para esta distinção de vocabulário:

- (1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos 'curador-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc);
- (2) Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de 'artista-artista'; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos 'artista-etc' (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc);

O enunciado acima pressupõe que o 'curador-curador' (ou mesmo o 'curador-artista') trabalha de modo diferente do 'artista-curador'. É em torno deste ponto que gostaria de comentar a afirmação proposta: "A próxima Documenta deveria ser curada por um artista".

Amo os artistas-etc.

Talvez por que me considere um deles.

Artistas-etc não se moldam facilmente em categorias e tampouco são facilmente embalados para seguir viagens pelo mundo, devido, na maioria das vezes, a compromettimentos diversos que revelam não apenas uma agenda cheia mas sobretudo fortes ligações com os circuitos locais em que estão inseridos. Vejo o 'artista-etc' como um desenvolvimento e extensão do 'artista-multimídia' que emergiu em meados dos anos 1970, combinando o 'artista-intermídia' fluxus com o 'artista-conceitual' – hoje, a maioria dos artistas (digo, aqueles interessantes...) poderia ser considerada como 'artistas-multimídia', embora, por 'razões de discurso', estes sejam referidos somente como 'artistas' pela mídia e literatura especializadas. 'Artista' é um termo cujo sentido se sobre-compõe em múltiplas camadas (o mesmo se passa com 'arte' e demais palavras relacionadas, tais como 'pintura', 'desenho', 'objeto'), isto é, ainda que seja escrito sempre da mesma maneira, possui diversos significados ao mesmo tempo. Sua multiplicidade, entretanto, é invariavelmente reduzida apenas a um sentido dominante e único (com a óbvia colaboração de uma maioria de leitores conformados e conformistas). Logo, é sempre necessário operar distinções de vocabulário. O 'artista-etc' traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o 'an-artista' de Kaprow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. Se a próxima *Documenta* for curada por um artista, devemos esperar encontrar um artista-etc trabalhando como artista-curador.

Quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto: para mim, esta é sua força e singularidade particulares, quando em tal engajamento. O evento terá a oportunidade de mostrar-se claramente estruturado em rede de nós próximos, aumentando a circulação de energia 'afetiva' e 'sensorial' – um fluxo que o campo da arte tem procurado administrar em termos de sua própria economia e maleabilidade.

Se um artista-curador pretender dirigir/curar/planejar o assim chamado 'maior evento de arte contemporânea do circuito de arte do Ocidente', ele ou ela certamente terá que incluir, entre os diversos tipos de artistas (com forte simpatia pelos artistas-etc), pensadores contemporâneos de variadas disciplinas (para os críticos de arte: "coloque-se como um pensador-sensorial; caso contrário, você não existe") – todo um conjunto de não-artistas, tais como pessoas trabalhando em qualquer ocupação ou campo de pesquisa, em qualquer lugar do mundo. Essas pessoas não estariam produzindo arte, mas envolvidas com os artistas e seus trabalhos em um fórum permanente para produção de pensamento em tempo real (por bem mais que cem dias), construindo em conjunto atos sensoriais provocativos (SPACTs – *Sensorial Provocative Acts*). Aqui, suporte digital seria fundamental. Com tal dinâmica, quem se importará com o 'público'? O evento não estaria com as portas abertas, tendo optado por voltar-se para 'consumo interno' – este autofechamento deve ser compreendido como o reconhecimento da falência da 'esfera pública' e sua transição para algum tipo de arena pós-pública (a linha diagramática amizade-coletivo-multidão-comunidade), gesto a ser assumido como provocação necessária com o objetivo de buscar novas formas de relacionamento com a audiência. Queremos que os visitantes, que efetivamente comparecerem, sejam sujeitos de um processo de transformação durante o (e depois do) evento, desenvolvendo algum tipo de responsabilidade e compromisso em relação a ele. Como proposta final, a *Documenta* deveria deixar a cidade de Kassel e iniciar

uma turnê mundial, passando seis meses em algumas cidades dentro dos cinco continentes, sendo coordenada por equipes locais de artistas-etc. Quando enfim retornar novamente ao seu lugar inicial (voltará para um local denominado 'origem'?), haverá material suficiente para uma série de filmes-documentários acerca do papel a ser desempenhado pela arte contemporânea no mundo mutante da atualidade. Para serem apreciados na segurança do lar, através da TV, pelas famílias do planeta.

Amo os artistas-etc.

Talvez porque me considere um deles, e não é correto odiar a mim mesmo.

Lugares de Ensinar e Aprender – As Experiências Que me Habitam⁷

Ana Helena Grimaldi

[7] Depois de integrar o grupo de orientação para artistas do Ateliê Aberto, Ana Helena Grimaldi – artista, professora e especialista em projetos de arte e educação – passou a atuar como parceira do espaço em diversos projetos, como o Daquilo que me habita realizado em 2012 no CCBB Brasília. Ana Helena sempre esteve presente nas atividades realizadas pelo Ateliê Aberto, participando das discussões realizadas internamente sobre educação formal e informal.

105

Tenho habitado diferentes lugares onde a arte e a educação são problematizadas e vivenciadas. Refiro-me tanto à educação formal, aquela que se dá na escola, com conteúdos previamente estruturados, quanto à educação não formal, que, segundo Maria da Glória Gohn, “é a que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas”. (GOHN, 2006, p27).

Empresto o verbo **habitar** do nome dado à exposição Daquilo que me Habita, ocorrida no CCBB de Brasília em 2011, uma realização do Ateliê Aberto Produções Contemporâneas para a qual fui convidada a atuar na coordenação da ação educativa.

Antes disso, minha experiência habitava a escola, cursos livres, museus e instituições culturais (como professora parceira através de visitas e atividades com meus alunos).

Esta ação no CCBB de Brasília foi uma experiência que me desafiou e encantou, sentimentos que me habitam até hoje. A ação educativa foi vista como peça chave da curadoria do Ateliê Aberto, integrando o conceito geral do projeto e criando maior aproximação entre os artistas e o Programa Educativo do CCBB, criando uma importante ponte na intenção de apresentar a percepção dos artistas para a abordagem de suas obras, potencializando a experiência dos visitantes.

O trabalho do educativo começou com uma pesquisa sobre as obras e a trajetória dos participantes. Durante uma semana de convivência e proximidade com o lugar e

os profissionais que fizeram parte da exposição, realizei entrevistas com os artistas e, assim, se deu um contato próximo com seus processos criativos, uma conversa sobre a poética de seus trabalhos, ideias e questionamentos. A conversa se estendeu, criticamente, para a educação em museus e instituições culturais, refletindo como eles, artistas, avaliavam esse processo de proposições educativas disparadas por suas obras e pesquisas.

Penso que esse tipo de aproximação tão rica foi potencializada por determinadas características, intrínsecas a um espaço independente e intencional de arte. Com projetos menores comparados aos de grandes instituições - mas não menos importantes e relevantes - tendem a ser mais "abraçáveis", acolhedores, possibilitando uma troca genuína entre seus participantes e destes com o público.

Através do material educativo, de práticas educativas na exposição e workshops dos artistas na Universidade de Brasília, novas perguntas se estabeleceram nesta interlocução, na tentativa de aproximar os visitantes do próprio universo poético.

Nesta experiência em espaços independentes, vivenciei uma intimidade (a)efetiva com os conceitos da curadoria, com o processo de trabalho dos artistas, com a montagem da exposição e tudo isso inspirou-me como artista e como professora da educação formal.

Acredito que esses lugares onde habita a educação podem ser parceiros, em vias de mão dupla. A educação não formal tem muito a ensinar à educação formal.

As práticas educativas se dão em (e na) relação com as pessoas, abrindo brechas para o acaso e para surpresas. As aulas de arte na escola devem se dar com proposições porosas em espaços propícios para a vivência de processos. O professor deve exercitar a escuta, atenta e afetiva, para que as discussões ocorram, junto com as dúvidas, os descontentamentos, as diferenças. Tudo isso se dá nas investigações que alunos e professores vivem durante as aulas, encurtando a distância entre eles. Segundo Ranciére, isso está na "prática emancipadora do mestre ignorante":

A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir,

de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras. O mestre ignorante capaz de ajudá-lo a percorrer esse caminho é assim chamado não porque nada saiba, mas porque abdicou do “saber da ignorância” e assim dissociou sua qualidade de mestre de seu saber. Ele não ensina seu saber aos alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que o comprovem e o façam comprovar. O que ele ignora é a desigualdade das inteligências. Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições. (Rancière, 2013, p.15-16).

Na quebra de fronteiras rígidas entre os protagonismos do aluno e do professor, a educação formal se aproxima da educação que acontece em espaços independentes: de forma coletiva, tendo a experiência como cerne.

Cabe ao professor proporcionar esse ambiente fértil, abdicando do papel de quem sabe mais, ensinando a quem sabe menos.

Lembrando Paulo Freire, “educador e educandos (liderança e massas), cointencionados à realidade, se encontram numa tarefa em que ambos são sujeitos no ato, não só de desvelá-la, e assim criticamente conhecê-la, mas também no ato de recriar este conhecimento.” (FREIRE, 2014, p.77-78).

Um novo sentimento se cria quando a educação se dá de maneira horizontal e não catequizadora: o de pertencimento.

Espaços independentes de arte são geralmente geridos por artistas e possibilitam esse sentido através de seus modos de recepção de públicos em exposições, palestras, encontros de orientação de outros artistas. É diferente adentrar em uma exposição que desvela os processos de pesquisa e construção dos trabalhos, processos esses que podem ser acompanhados através de visitas às residências abertas. A discussão sobre as obras acontece ali, diretamente com o artista que a produz e com toda a equipe que participa de sua produção, sem necessidade de mediação, dado que o caráter experimental tem a potência de revelar os valores e significados produzidos em sua concepção.

Ricardo Basbaum nos fala acerca do “papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito de arte”:

“(...) existem alguns artistas que não se isolam apenas enquanto produtores de seu próprio trabalho, enquanto criadores mergulhados somente em seu próprio universo poético e que também gastam o seu tempo, ou melhor, transformam o tempo de produção também em dedicação à fomentação, à produção, ao agenciamento de outros eventos, envolvendo outros artistas, outros criadores.” (Basbaum, 2013, p.107)

Artistas que criam e mantêm esses espaços de resistência, fazem-no seguindo a poética da arte, “trata-se mais de um compromisso de vida, uma incorporação de suas demandas estratégicas no nível de um registro de corpo, comportamento e atitude” (Basbaum, 2013, p122).

Nas grandes instituições, museus e centros culturais, nem sempre

percebemos esse processo de forma tão próxima. Por outro lado, esses lugares ensinam outros saberes e proporcionam outros tipos de experiência, como nas formações, debates e palestras para professores e interessados em arte, tratando de temas pertinentes às grandes mostras. Tudo aí acontece em outra escala e dimensão. E os desafios também são grandes: como serem acolhedores e como proporcionar, nessa grande escala de visitas agendadas, em tempo reduzido, uma experiência significativa em que educador e visitantes se encontrem para o diálogo, sem eliminar o incômodo que as obras mais contemporâneas podem (e devem) causar?

Esses desafios institucionais foram enfrentados em minha mais recente experiência na educação em espaços institucionais, como assistente de curadoria educativa da 1a. Frestas Trienal de Artes, no Sesc Sorocaba, sob curadoria de Josué Mattos.

O diferencial do educativo de Frestas foi a escolha pelo curador geral de uma curadoria educativa formada por artistas propositores participantes da própria exposição: Jorge Menna Barreto, Ana Teixeira e Samantha Moreira. Esses artistas produzem trabalhos com uma vocação de reunir pessoas, de trabalhar com a participação e colaboração do público e suas obras por si só, geram um dispositivo potente para a mediação. Os artistas curadores propuseram forma e léxico específicos para cada uma das atividades e atribuições do setor educativo.

Os percursos das visitas eram chamados de “trilhas”, em alusão aos caminhos percorridos pelos tropeiros ao deslocarem-se entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, transportando bois, cavalos, mulas e gêneros regionais, tendo Sorocaba como um dos principais pontos de parada.

Os percursos-trilhas, eram muitas vezes instáveis e arriscados, mas apoiados em conceitos e bibliografias discutidos na formação dos educadores, chamada de “desmontagem”, termo que vem da vontade de desconstruir a máquina educativa, não para tirar ou negar suas funções, mas para analisar cada peça deste dispositivo que a constitui.

Os educadores foram chamados de “desleitores”. O termo Desleitura foi apropriado da obra de mesmo nome de Jorge Menna Barreto, que por sua vez faz referência ao termo usado na literatura pelo crítico Harold Bloom (1930), que “introduz o termo *misreading* para caracterizar a propriedade transgressora da leitura feita por um poeta de seus antecessores. Arthur Nestrovski traduziu o termo por *desleitura*. A ideia carrega uma qualidade de desvio” (Barreto, Jorge M. Menna, 2012, p.17).

Assim, desleitores e público eram “autorizados” e incentivados a iniciar as conversas através de suas próprias leituras sobre as obras. Se por um lado esse incentivo tranquilizou os desleitores pela valorização dos repertórios pessoais, atribuiu-lhes também a responsabilidade de evitar o espontaneísmo. Essa postura foi objeto de discussão durante todo o período da exposição, na formação continuada.

Criou-se com diversas estratégias, um alargamento de tempo e espaço da exposição. Através do material educativo, inovador no sentido de não se apoiar em obras e artistas, mas sim em conceitos fundantes da curadoria,

a expansão aconteceu no espaço da escola, onde a Caixa Matéria (como foi batizado o material distribuído aos professores) foi distribuída. O tempo se expandiu na vontade de estabelecer um momento mais esticado de presença frente às obras, através de conversas e trocas de ideias de maneira informal e cuidadosa, numa instância de desaceleração do tempo de trânsito do visitante pela Trienal, um lugar de metabolização e elaboração, fértil o suficiente para esse tempo produzir novos sentidos.

A arte contemporânea atua além das matérias primas em si. O campo de possibilidades se ampliou. Por usar diferentes materiais, procedimentos e estratégias, cada artista se torna um pesquisador dos assuntos da vida, dos objetos, dos processos; em campos tão diversos, que até se distanciam daqueles que normalmente são considerados “artísticos”.

Isso se torna um desafio para o artista e para o público. E se torna um potente aspecto a ser explorado na educação através da transdisciplinaridade movida pelo diálogo dos saberes que acontece na arte.

O artista contemporâneo se auto determina a atacar um determinado cenário, se torna dele um especialista e constrói a partir daí um mundo, jogando com o desconhecido, com o infinito.

Ele nos dá um presente. E esse presente pode ser um risco, um problema.

E é com riscos que construímos uma educação também contemporânea, que problematiza seus métodos, buscando sempre novas trilhas.

Referência Bibliográfica

Gohn, Maria da Glória - Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas - Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, 2006

Ranciére, Jaques – O Espectador Emancipado – Editora Martins Fontes, 2014

Basbaum, Ricardo Roelaw - Manual do Artista-ETC. Beco do Azogue Editorial, 2013

Freire, Paulo – Pedagogia do Oprimido. Editora Paz e Terra, 2014

Barreto, Jorge M. Menna – Exercícios de Leitura – Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo, 2012

The Public Machinery⁸

Alejandro Haiek

[8] Transcrição da entrevista com Alejandro Haiek, realizada em abril de 2014 por Henrique Lukas, após a conversa aberta *The Public Machinery*, durante o primeiro módulo do projeto Código Aberto. Alejandro é coordenador do LAB.PRO. FAB, um laboratório móvel de projetos e fabricação que surgiu em Caracas e que reúne disciplinas de design em conjunto a investigação aplicada para o desenvolvimento cultural, social e ambiental. A possibilidade de convidá-lo para integrar a programação surge a partir de uma parceria com o JA.CA, espaço localizado em Nova Lima (Grande BH), onde ele estava em residência na época.

132

“The Public Machinery ou La Machinaria Publica é um projeto que busca entender a sociedade contemporânea como uma engrenagem, como um mecanismo capaz de ser impulsionado por seus atores. Este é um tema que temos entendido através da cidadania, e isso tem a ver com as experiências e conhecimentos técnicos individuais, mostrando que é possível vincular as pessoas ou agentes a partir de uma ação muito mais mecânica, um maquinário que é movido, impulsionado, promovido pela força humana. Esta é uma analogia muito interessante para entender como a cidade constrói-se, reconstrói-se e reprograma-se; isso através da demanda, da necessidade, da experiência de seus habitantes. Nesse sentido, La Machinaria Publica aposta em uma missão de cidade que está muito mais ligada a participação humana, a participação coletiva, como uma força capaz de provocar uma transformação relevante na cidade contemporânea e não depender de planos de Estado ou de altruísmo, assistencialismo e filantropia. É preciso entender que somos capazes de promover transformações importantes em nosso espaço urbano a partir da vinculação de nosso conhecimento e de nossas experiências a esta engrenagem complexa, que se dá com a cooperação, conexão, acordos, negociações, discussões e confrontações de seus habitantes.”

“O tema da fronteira é um tema importante porque há muitas concepções sobre. Podemos entender que a noção fronteiriça diz respeito ao acesso que temos às ferramentas técnicas. Há uma fronteira tecnológica substantiva e visível a respeito

da forma e da evolução da sociedade contemporânea, o fato de uns terem acesso às ferramentas e outros não, determina a maneira como operamos na realidade contemporânea. Mas a fronteira também é um tema físico, pois entendemos que a cidade tem seus limites e uma infraestrutura de serviços que conecta pontos às vezes extremos, mas que ao mesmo tempo essa conexão pode gerar uma segmentação de território. Isso não me parece lógico, pois a lógica estrutural está baseada nas conexões, na possibilidade de se conectar, de reduzir distâncias, tempo. Na lógica vigente está implícito um dos nossos maiores fracassos, ou seja, justamente essa fragmentação do território, a construção de limites imaginários e físicos.”

“Se fala muito das formas disciplinares de como ver, misturar e acessar o conhecimento, pois se fala da vida disciplinada, relacionando as disciplinas, a fim de entender os problemas de diversas culturas dentro dos muitos campos disciplinares. Mas nisto esta inclusa a questão da transdisciplinaridade, linha cruzada ou transversal, que corta, diagonalmente, os campos de conhecimento. Parece que a maioria dessas relações entre os campos de saberes. É interessante entender a interdisciplinaridade para reformular nossos próprios campos de ação, nosso corpo de conhecimento, núcleos que estabelecem relações umbrais com outros espaços do conhecimento. É entender que os campos arquitetônicos são linhas que se cruzam em um espaço e ultrapassam o campo disciplinar. Essa é a questão de entender como umbral e não como limite, umbral como intermediação por onde é possível o tráfego de conhecimento.”

“É preciso pensar em outras formas de construir; não apenas pela lógica do espaçamento, construção de fundações, nivelar um piso, uma sequência progressiva: a partir de uma primeira intervenção se constrói planta por planta até terminar. É para pensar em lutar contra a lógica de mercado e utilizar a estratégia da indústria. Não é pensar na industrialização, é pensar na capacidade de produção da indústria; as mais importantes, não necessariamente as mais sociais, mas a indústria bélica, automotiva. É entender que a experiência nestes territórios implica em uma cadeia de tempo muito mais fracionada, que eventualmente podem ser sistemas muito mais intrínsecos, com esses processos de juntas, de máquinas, calços e outros elementos. A arquitetura evolui, culmina com mais de cinco mil anos de história, e essa indústria de produção é capaz não só de prover os materiais, mas também de ferramentas, técnicas, instrumentos e protocolos que podem implementar uma forma muito mais efetiva de construir em um solo técnico, instrumental, um solo operacional que permite essa efervescência cultural. Nesse sentido, podemos dizer que o aprendizado destas indústrias está na possibilidade de entender a cidade como um hardware. Instantaneamente, entender as mudanças da arquitetura, urbanismo; entender que a construção da cidade não é só um efeito de massa, mas deve prover uma série de estruturas técnicas que permitem as ações, que implicam no manejo das pessoas, na proximidade do indivíduo com o coletivo. Isso não depende somente de um edifício; existem muitas formas de fazer; não apenas impulsionar as manifestações culturais através de um grande museu, uma grande sede cultural. Há outras formas que implicam no manejo do território urbano como uma superfície de prova onde se aplicam vários dispositivos técnicos que são, justamente, capazes de prover esse suporte físico, ou tecnológico, para a atividade cultural. Então nesse sentido estamos

amplificando o campo de ações de leitura e entendendo muito mais como um campo de estratégias urbanas onde a terra é ligada às edificações.”

“É difícil constituir o hardware da sociedade contemporânea. Há de se entender que as dinâmicas construtivas não se fazem sozinhas mas a lógica é edificar, massificar. É preciso entender outros protocolos das relações que implicam mais na programação dos territórios, uma programação sendo uma série de estratégias que avançam na questão cultural e não somente como um edifício único, capaz de suportar as atividades e efervescências culturais. Isso é muito interessante, pois entende a participação humana como um software de leitura e da prioridade justamente a essa atividade que utiliza a infraestrutura como um suporte físico para a expressão cultural. É fundamental entender a noção de arquitetura muito mais ligada com a reprogramação ou a reformulação de nossos territórios e dinâmicas culturais, muito mais do que às construções de massa e edifícios. As efervescências culturais dependem dos tempos; são tempos que não são correlativos, relacionáveis ao tempo urbano, o tempo das relações culturais, das relações humanas.”

“O objetivo é promover e encontrar novos campos de ação para os jovens latino-americanos. Entendendo que eu esbarro na premissa de que a arquitetura tradicional está dentro de um estúdio, assumindo uma série de encargos. Entendemos que essa forma de exercer e impulsionar a construção da cidade é insuficiente. Me parece que todos são capazes de entender as oportunidades, sem respeitar a lógica clientelista, de que qualquer preocupação em termos urbanos é possível de ser levado a cabo sempre que sejamos capazes de reformular nossas próprias práticas. Nos demos conta desse princípio porque sempre há uma intenção de realizar ações, embarcando no mundo do subversivo, irreverente, fora do normal e entendendo que são ações que podem dinamizar o entendimento do urbano; não uma malha de edifícios, mas entender que a rua é um engenho humano sendo um espaço de participação, de confrontação, levando ao campo do entendimento e formulação de ideias. Por isso é que chamamos de urbanismo subversivo, que está ligado a ações irreverentes que implicam numa certa denúncia pública, um certo despertar na população, respeitando o entendimento que têm de seu próprio território. Urbanismo tático é um urbanismo cercado de ações que nos parecem muito mais relevante, pois essas ações seguem um princípio de produção que supera a noção da arquitetura, para que as pessoas caminhem por si próprias, com uma certa autonomia que é independente do projeto. A programação da tática urbana é muito mais do que ações perenes; permite a possibilidade de dar às pessoas recursos logísticos que possibilitam ao próprio cidadão transformar seu espaço, independentemente da ação do Estado ou da ação privada. A maneira mais interessante de começar a entender o nosso território não é ficar esperando por ações do estado ou da instantaneidade do edifício, que se constrói e depois pretende ter uma dinâmica cultural simplista; é entender como formalizamos, em estrutura, essa efervescência cultural, é um processo inverso, não é esperar que aquele edifício suporte todas as expectativas da comunidade, mas é começar a construí-lo a partir da expectativa social, da demanda por estrutura urbana, é um edifício que se transforma, que se reprograma e é capaz de autorizar-se, selecionar-se, respondendo às demandas sociais.”

“Para nossa geração é difícil entender como se vive a partir do fracasso da utopia moderna e entender outras formas de habitar. As ações coletivas, as ações de caráter público, devem permitir um processo de consulta muito mais profundo no que diz respeito à cidade; o que o coletivo quer, não é uma cidade imposta, não é uma cidade da mão de Deus ou uma cidade que se vê para as necessidades da comunidade, mas se vê essa cidade como um plano que se atualiza no dia a dia, que permite priorizar as transformações que, efetivamente, são necessidades básicas. A partir disso começa-se a projetar um futuro; é uma noção de que todo projeto pretende antecipar o futuro, mas de alguma maneira há de se pensar em uma base não instantânea, não imediatista, entendendo que ela é uma construção coletiva e uma conexão de ações individuais. Pois a cidade não se constrói somente a partir de sua infraestrutura, que é um fato do urbanismo contemporâneo, que entende que todas as soluções estão em construir estruturas de transporte, viárias, estruturas de edifícios, etc... e, claro, essas estruturas são necessárias, mas o que seria muito mais importante é entender que a cidade é construída a partir de nossa noção de cidadania, das relações humanas. Nesse sentido, essas noções de cidadania são muito mais relevantes do que as estruturas. Pois no momento em que entendamos que nossa capacidade disciplinar é capaz de transformar uma certa situação, uma certa problemática urbana, e começar a entender essa força braçal, essa maquinaria; nossa força pública impulsionada a partir dessa maquinaria coletiva é a única capaz de gerar uma discussão que permite a participação cidadã, a participação global e local a fim de se tomar decisões das quais todos foram participantes. Não é presumir que a culpa é do Estado ou de uma pessoa que está além da comunidade, pois todas as transformações relevantes que conseguimos em nosso território são advindas de nós mesmos e nós mesmos somos capazes de guiá-las. É preciso entender uma cidade que atualiza a si mesma, que se atualiza a partir de suas demandas e que é capaz de retomar a condução de um melhor caminho que pensa no dia-a-dia. E entende que é preciso olhar para a sua própria construção no futuro, uma construção que, passo a passo, nos será útil no futuro, que deve ter implícito o usuário dessa construção, ter implícita a participação humana, que é construída a partir dessas demandas e necessidades dos participantes, e, nesse sentido, constrói-se a partir da experiência, do saber e do conhecimento coletivo. Isso não é responsabilidade de nenhum arquiteto, engenheiro ou político, é sim responsabilidade de todos como participantes urbanos.”

Alguns tópicos candentes para incendiar⁹

Por Marcelo Amorim
e Thais Rivitti, Ateliê397

[9] Texto desenvolvido a partir da fala de abertura de Marcelo Amorim no encontro “O Artista gestor e a potência independente”, organizado pelo Ateliê397 (espaço localizado em São Paulo capital), posteriormente complementado por Thais Rivitti para compor este livro. Além da participação do Ateliê Aberto neste encontro, tivemos a oportunidade de participar de outros projetos com o Ateliê397, como o livro “Espaços Independentes” em 2010 e o projeto “Espaços Independentes - A Alma é o segredo do negócio” em 2012.

137

Marcelo Amorim ■
Thais Rivitti ■

Redes, tramas e teias: o nascimento de um circuito alternativo

O Ateliê397, desde 2010, tem criado ações para refletir sobre a nossa atuação como espaços independentes e ajudar a criação de uma rede. Pensamos que a qualidade do vínculo entre as pessoas determina a força de uma corrente, de uma rede. Por isso, é necessário criar arenas onde os agentes deste circuito independente possam entrar em contato e viver experiências em comum. Assim foi com o livro “Espaços Independentes” (2010), que fazia um mapeamento de espaços em diferentes regiões do Brasil provando que o fenômeno tinha escala nacional. E também com a exposição “Espaços Independentes: a alma é o segredo do negócio”, de 2012, que reuniu um punhado deles na Funarte, mostrando suas diversas estratégias. A exposição não dividia os espaços em nichos, como se fossem stands de uma feira, ao contrário, ela reunia os espaços por suas atuações. Assim, publicações, residências, debates, exposições se aglomeravam e se sobrepunham. As ações do Ateliê397 apostavam que a criação de uma rede entre os espaços configuraria um campo de trocas. Experiências comuns a todos poderiam ser trocadas e, ao mesmo tempo, quando vistos como um grupo, teríamos mais visibilidade, mais voz.

De lá pra cá, sinto que conquistamos espaço. O nome espaços independentes foi cunhado e está no topo de uma lista de nomes que tem crescido. Para nossa satisfação, mais pessoas têm se animado a criar esses espaços fortalecendo um circuito que pode dar vazão à outras

verdades. Vejo que a ampliação do circuito independente criou um lugar possível para o surgimento de jovens agentes, artistas ou curadores. Vejo nomes tornando-se reconhecidos e legitimados a partir de ações realizadas nesse circuito, mesmo com poucas passagens por galerias e instituições. O nome “espaço independente” deixou de ser uma interrogação para ser uma afirmação. Foi a partir daí que políticas públicas, como o edital próprio para espaços independentes, surgiu no Estado de São Paulo. Nós fomos um dos espaços consultados pela secretaria de cultura quando tentava-se definir do que trata um espaço independente de artes visuais.

O formato da rede, da colaboração entre iguais como possibilidade de estruturação de um novo modelo de gestão, já despertava interesse no campo da arte desde os anos 1990, em contraposição aos modelos tradicionais. Muitos dos agentes (artistas, curadores, escritores) sentiam-se insatisfeitos em terem sua produção circulando apenas dentro do circuito comercial: compra e venda de trabalhos, contratos de exclusividade com galerias que pouco ou nada investem na carreira artística, textos sob encomenda com tamanhos e formatos fechados... Esse tipo de relação, embora importante, passa a não mais satisfazer por completo muitos dos envolvidos. Daí, a meu ver, surgem os independentes.

Mas poucos independentes tiveram, de fato, a coragem e a competência para encarar de frente essa problemática, ou seja, poucos realmente fizeram frente, pensaram alternativas, criticaram, o circuito tradicional. Como a definição sobre o que é um espaço independente é problemática, não existem critérios definitivos para incluir essa ou aquela iniciativa dentro desse escopo, muitas vezes há uma pluralidade bastante complexa de intenções e de visões. Construir uma rede entre espaços que não partem dos mesmos objetivos é tarefa fadada ao fracasso. Com o tempo, fomos percebendo quais as iniciativas e quais gestores se sintonizavam mais com o nosso modo de pensar e agir; assim, as parcerias foram se repetindo e o vínculo criado de forma mais efetiva.

Os espaços independentes tendem a um certo autocentramento. O cuidado com o nosso próprio jardim requer tanta dedicação que poucas vezes podemos tomar distância e ver a cena de forma mais ampla. Planejar uma programação, executá-la, com o auxílio de diversos profissionais, documentá-la e divulgá-la são tarefas cotidianas de todos os espaços e, para fazê-las bem, é necessário empenho e tempo. Tomando o Ateliê397 como exemplo, em 2015, serão realizadas 5 exposições individuais no espaço da galeria (sempre acompanhadas por debates e textos), três projetos site specific no corredor, um encontro internacional de gestores com cerca de 10 convidados, uma palestra com interlocutor estrangeiro, uma mostra de videoarte internacional, uma exposição coletiva com artistas de Belém (parte de um projeto maior, que envolveu um ciclo de debates, que ocorreu em Belém), edição de um livro de artista, de um livro sobre os últimos 5 anos da nossa gestão, além da continuidade do programa de múltiplos e da realização do já tradicional Leilão Surprise. Haja fôlego. Isso é, certamente, uma programação mais intensa que muitos museus e centros culturais, por exemplo. Desse ponto de vista, não estamos mais falando de uma possibilidade de fazer um espaço funcionar, da possibilidade de ele apresentar uma programação constante e se inserir na agenda da cidade. De fato, isso já aconteceu. Basta também olhar anos de história (os 18 anos do Ateliê Aberto!) e a programação que desenvolvemos no tempo.

Como manter-se jovem

Novas soluções, novos problemas. A arte não interessa a ninguém até que ela vire um *commoditie*, até que um nome vire um *brand*, uma grife. Antes disso, ela é incômoda, suja, chata, mal acabada e todos viram as costas pra ela impacientemente. Após cruzar aquele limite, no entanto, ela passa a ser desejada, importante e valiosa. Os espaços independentes atuam nesse trecho incômodo alargando os horizontes do que é aceitável. Nossa atuação, para o bem ou para o mal, por diversas vezes, resulta em alimentar, revolver e refrescar o circuito estabelecido.

Sinto que a estética e o jeito despojado de agir dos independentes foram capturados. Hoje é mais interessante se posicionar assim e os mais diversos negócios se apresentam como espaços independentes: sejam eles na realidade galerias, *coworkings*, *buffets* ou salões de festas. Táticas que surgem como uma maneira de simplificar, uma maneira de viabilizar dentro da precariedade são tomadas como uma moda. Assim em vez de coquetéis, temos agora festas pagas, escuras e enfumaçadas nos museus. Em vez de leilões beneficentes, temos rifas. Em vez do vinho branco servido por garçons, temos cerveja em tinas de gelo. Galerias que são perfeitos cubos brancos abrem galdões mal acabados para abrigar propostas pouco comerciais.

Todos sabem que o jeito capitalista de lidar com o dissenso é a assimilação. Tornar similar. Se antes lutávamos para sermos reconhecidos como um elo importante dentro do circuito: aqui estamos. Isso nos coloca em outro lugar, carecendo repensar nossa atuação. Como crescer e ainda assim continuar sendo crítico? Como evitar as fórmulas e os vícios da instituição e como lidar com a força gravitacional poderosa do mercado? Hoje, as feiras de arte são mais importantes que as bienais, os prêmios ali conferidos são legitimadores em igual medida. Os curadores atuam nas feiras. Os museus acolhem as galerias. Dando-nos a impressão de que só há mercado. O circuito independente serve a quem?

A medida em que os modos de operar dos espaços independentes passam a ser incorporados pelo circuito formal (as conversas com artistas em galerias, os editais para jovens curadores em feiras de arte, as festas realizadas por museus para arrecadação de dinheiro para uma exposição, entre outros exemplos) eles têm que ser repensados. É claro que esses deslocamentos (do independente para o estabelecido) não se dá sem uma guinada conservadora na condução das atividades. As conversas nas galerias trazem interlocutores que legitimam o trabalho do artista: eles estão lá para garantir a qualidade do “produto”. O espaço para jovens curadores na feira passa pelo crivo dos organizadores da feira (não são poucos os casos de projetos politicamente mais ousados que tiveram dificuldade para se realizar nesse ambiente). As festas de arrecadação de museus são eventos da elite e para elite, onde o caráter “despojado” é cuidadosamente construído, mas evidentemente segue sendo falso. Mas, de certa forma, podemos dizer que mesmo os setores mais oficiais e caretas da cultura perceberam a necessidade de abrir para novos formatos. Não foi uma mudança estrutural no modo de funcionamento do sistema das artes, que continua a colocar o mercado em primeiro plano. Mas é interessante perceber essas ações indiretas da cena independente, como elas reverberam, como elas se expandem.

Crise da maturidade?

Por outro lado, uma espécie de cultura do edital e seus recursos rarefeitos tornam os artistas em especialistas na redação de projetos que atendam aos interesses políticos, falar o que se quer ouvir, enquanto transformam os produtores culturais em rivais. Enfraquecendo, portanto, os vínculos da rede. Tirando de vista que há um propósito maior na independência: fazer as coisas de outro modo.

A palavra independente muitas vezes gera um falso debate em torno de si. Um dos recorrentes equívocos é associá-la a uma emancipação financeira ou um isolamento, uma recusa ao diálogo. Trata-se de uma independência de ação. Atender sempre as regras do jogo vai gerar resultados já esperados. O que fazemos não é sensato. A arte não vem desse lugar.

É importante criar respiros, olhar com sinceridade e solidariedade para o artista, zelar por um campo propício ao artista e à criação. Hoje, o mercado e a sugestão de um sucesso comercial preenchem os espaços de arte com ansiedade. Uma ansiedade de atender expectativas que torna pouco fértil o debate e paralisa o artista. O circuito independente tem de ser esse espaço de liberdade, lugar do encontro, terra fofa, adubada, prene de potência e um contraponto à esse jogo sufocante que se instalou.

O edital é uma faca de dois gumes: ao mesmo tempo em que possibilita projetos mais consistentes (pelo aporte financeiro) acaba por engessar um pouco os modos de trabalhos. Exige um cronograma rígido, sem espaços ou respiros. O que o edital faz é normatizar a atuação dos independentes quase transformando-os em pequenas instituições, que devem trabalhar na velha lógica: cumprir os prazos, escrever os relatórios, realizar as “tarefas”. Pensar em quanto queremos seguir assim, se o que se ganha – quando se ganha um edital – é maior do que o que se perde, se é possível subverter um pouco os editais... São questões que ganham cada vez mais importância. E é com uma ponta de alegria que eu constato isso. Pois, de certa forma, vivemos uma crise de maturidade. Pensar a questão da institucionalização dos independentes é, mais uma vez, repensar sua proposta geral, seus modos de funcionamento, sua duração, seu tamanho. Assim, caminhamos.

Reflexões para uma gestão sensível de um espaço intencional¹⁰

Joana Meniconi

[10] Joana Meniconi é produtora cultural, associada-fundadora e vice-presidente do JA.CA, onde atua como coordenadora executiva desde 2013. A partir de nosso convite, como uma referência para o Ateliê Aberto quando o assunto é gestão e produção executiva de projetos, Joana traz esse texto inédito escrito especialmente para este livro. Joana é uma das idealizadoras do projeto Indie.gestão - projeto realizado em parceria com o Ateliê Aberto em 2014 e que discute a gestão em espaços independentes - e do Drenar, projeto de intervenção realizado no Ateliê Aberto.

127

Aprendi a gestão, como tantos outros artistas/gestores, na prática. Foi em uma situação limite em que tive meu primeiro contato com a “Ciência da Gestão”. Naquela época, fazia parte da equipe responsável por executar um programa cultural realizado por uma grande empresa, a qual passava por um processo intenso de reformulação institucional. A maior parte de nós acumulava experiência na proposição de projetos culturais, mas não possuía formação acadêmica na área administrativa. Nosso pouco domínio sobre o universo da Administração dificultava o estabelecimento de uma “sinergia” entre o Programa – que aprendemos que deveria ser escrito com letra maiúscula - e os processos de gestão que estavam sendo implantados internamente na empresa que o realizava. Para eles, o Programa se apresentava como um “empreendimento” dissonante e com pouca “aderência à imagem da empresa”; para nós, era “inovador e executado com rigor”.

Com a ajuda de uma consultora, adequamos o trabalho em andamento aos modelos pertinentes de gestão – estabelecemos a missão, visão e valores do Programa; desdobramos a missão em objetivos, metas e resultados; estabelecemos os métodos de avaliação e monitoramento; desenhamos organogramas de cargos e funções e fluxogramas de processos; e assim passamos a falar a mesma língua da empresa patrocinadora. Em poucos meses, a relação de confiança entre “parceiro executor” e “realizadora” foi reestabelecida.

A partir dessa vivência, que marcou o início do meu interesse em estudar e atuar na área da Gestão, cheguei a algumas inquieta-

ções. Minha trajetória como produtora cultural me fez observar que iniciativas culturais e artísticas possuem dinâmicas diversas às de uma empresa e que, por isso, deveriam pensar e estabelecer seus próprios modelos de gestão, ao invés de importá-los de outras áreas. É fato que encontramos na Administração de Empresas algumas metodologias bastante úteis para projetos que realizamos em nossas iniciativas. Porém, não podemos nos esquecer de que tais metodologias visam melhorar a eficiência de uma produção. A criação da Gestão é contemporânea à Revolução Industrial e, portanto, está intimamente relacionada à ideologia capitalista e a seus pilares, como a divisão e organização do trabalho, a dissociação entre produção e consumo e a produtividade.

Como artistas/gestores, também orientamos nosso trabalho para a produção de atividades que geram resultados da ordem do simbólico. Nossos objetivos são muitas vezes intangíveis; estabelecemos como valores o lúdico, a experimentação, o compartilhamento de ideias. Por serem pouco concretos, os resultados que geramos não são centrais à manutenção do Capitalismo e isto está refletido na pouca relevância que a cultura e a arte assumem na agenda política e nos orçamentos de financiamento público e privado.

As consequências da instabilidade dos recursos financeiros são sabidas por qualquer um que se propõe a implantar e a manter um projeto de caráter contínuo: dificuldade de planejamento das atividades a médio e longo prazo; equipe reduzida e acúmulo de funções e responsabilidades; perda de foco, descontinuidade ou encerramento da iniciativa. Nos casos em que o projeto envolve despesas fixas com a manutenção de um espaço físico - como é o caso dos espaços intencionais de arte -, a irregularidade e incerteza sobre as fontes de financiamento são ainda mais impactantes.

Contudo, avançamos muito pouco quando limitamos o debate às dificuldades financeiras. Quando fazemos isso assumimos um posicionamento de dependência e de submissão à lógica capitalista e não levamos a reflexão para um lugar mais propositivo. Mesmo conscientes de todos os desafios, por que resolvemos empreender uma iniciativa cultural ou artística que envolve a oferta de uma programação regular em uma estrutura física?

Encontrar respostas para essa pergunta foi o ponto de partida do Indie. Gestão¹, projeto realizado pelo JA.CA em parceria com o Ateliê Aberto, em 2014, que promoveu uma experiência de residência entre artistas/gestores de iniciativas como as nossas. Juntos, percebemos que, embora tivéssemos vocações diversas, estávamos unidos pelo forte desejo de criar um espaço aberto à circulação de ideias e de pessoas e propício à experimentação de outras possibilidades para o mundo em que vivemos.

Abrimos e mantemos nossos espaços por um posicionamento político. Escolhemos criar um caminho próprio, em que sonhos, afetos e trabalho se misturam e em que é difícil separar os momentos de lazer dos momentos produtivos – daí nos reconhecemos como “espaços intencionais”. Definimos um espaço intencional pela vontade de convívio com o outro e pela criação de processos e práticas produtivas que questionem o modo como o Capitalismo tem moldado o mundo.

Estamos à frente de empreendimentos que não se estruturam a partir de uma lógica de produção clássica, por isso, ao importarmos métodos e ferramentas

aplicadas na administração de outros negócios devemos considerar nossas particularidades. Em um espaço intencional são as pessoas – e não o dinheiro – que estão no centro do negócio. As estratégias de sustentabilidade do espaço devem, portanto, serem orientadas pela relação que nós, artistas/gestores, estabelecemos com as pessoas, que em uma categorização geral podem ser percebidas em três grupos:

1. Os que fazem o espaço

Quem trabalha em um espaço intencional não está ali pelo retorno financeiro, mas pelo desejo de realização individual e de contribuir com a construção de projetos de vida e de mundo mais amplos. Cabe a nós estabelecer dinâmicas junto aos colaboradores e à equipe para que eles contribuam com a atualização do sentido de existência do próprio espaço. Os desejos e habilidades individuais devem ser coordenados e orientados para uma vontade coletiva – quando alguém se reconhece na configuração do espaço consequentemente se sente implicado em sua sustentabilidade.

2. Os que ocupam o espaço

São aqueles que usam os recursos diversos proporcionados pelo espaço e forçam os limites de suas potencialidades, como artistas, pesquisadores e críticos. Um espaço intencional de arte investe na experimentação e nos processos artísticos; o fazer artístico é mais importante do que seu resultado. São com este grupo que estabelecemos as trocas mais intensas. Por isso, é desejável que a relação seja de confiança e de reciprocidade. Quem ocupa o espaço deve compreender que seu projeto pessoal é uma das ações que integra uma programação mais ampla e reverbera na forma como o espaço se posiciona institucionalmente. Os projetos que fomentamos, por sua vez, nos ajudam a pensar a dimensão pública de nossas iniciativas e a renovar o sentido do nosso trabalho.

3. Os que frequentam o espaço

Se pretendemos realizar ações públicas, temos um compromisso político e uma responsabilidade ética com o local que atuamos. Um espaço intencional deve ter relação com o entorno, já que deseja ser um lugar de encontro e de acesso à arte. Instituições artísticas e de ensino, organizações sociais que atuam no mesmo contexto e vizinhos são potenciais parceiros de nossas iniciativas. A identificação dos interesses e necessidades das comunidades que frequentam o espaço norteia as articulações com outras instituições e contribuem com o levantamento dos recursos (não necessariamente financeiros) para a manutenção e ampliação de nossas atividades.

Considerar as pessoas como o centro do negócio é entender que sem elas o espaço não existiria ou, pelo menos, não teria sentido em existir. Das coisas mais importantes que aprendi com a Gestão é que qualquer negócio deve ter clareza sobre seu sentido de existência para que a partir dele sejam estabelecidas as estratégias para sua sustentabilidade. Como empreendedores de iniciativas que buscam criar outras possibilidades para o mundo que nos é apresentado devemos estar atentos e nos posicionar de forma sensível às pessoas que compartilham e participam de nossos espaços. São nos encontros e nas trocas com o outro que lembramos e renovamos o senti-

do de nossos projetos. Este é um ponto primordial para criarmos métodos e processos de gestão mais sensíveis e condizentes à nossa realidade.

Contemplado pela 10ª edição do Programa Rede Nacional Funarte de Artes Visuais, o projeto realizou ações de mapeamento e compartilhamento de práticas de gestão entre sete centros artísticos de diferentes contextos brasileiros, todos não vinculados às grandes instituições. Os resultados das visitas de diagnóstico realizadas em cada espaço participante, bem como dos debates e reflexões promovidos na residência no JA.CA (Belo Horizonte, MG), estão consolidados na publicação *Indie.Gestão: práticas para artistas/gestores ou como assobiar e chupar cana ao mesmo tempo*. Daniel Toledo (org). Belo Horizonte: JA.CA, 2014. Disponível para acesso gratuito em: www.jaca.center/publi/

Dependências tácticas¹¹

Benjamin Seroussi

[11] Texto inédito criado a partir da fala pronunciada no dia 28 de julho de 2015 na mesa “O curador como gestor”, parte do encontro “O Artista gestor e a potência independente”. Benjamin Seroussi dedica-se aos projetos culturais de gestão coletiva como Casa do Povo, no Bom Retiro e Vila Itororó, na Bela Vista (ambos em São Paulo, capital) e integrou a equipe de curadores da 31ª Bienal de São Paulo (2014). O texto atualiza e estimula o debate acerca dos espaços independentes, também chamados de autônomos, alternativos, geridos por artistas (*artist-run spaces*) ou intencionais.

137

Este texto foi desenvolvido a partir das anotações que serviram de base para uma fala de 40 minutos na mesa “O curador como gestor” na ocasião do encontro “O Artista gestor e a potência independente” organizado pelo Ateliê397, com colaboração do Curadoria Forense, em São Paulo, em julho de 2015. A convite do Ateliê Aberto, retrabalhei essas anotações para publicá-las. Este texto é portanto o rastro de uma oralidade, grifado (para facilitar a leitura) e repetitivo (para deixar a fala mais clara). Ao expor isso ao leitor, não pretendo evitar críticas mas, ao contrário, compartilhar um pensamento em construção e abrir um diálogo.

Introdução (5 minutos)

Curadoria e gestão Se o trabalho do curador consiste na articulação de ideias, públicos, recursos, espaços e práticas artísticas, em seus mais diversos formatos, então a gestão é um elemento fundamental da sua atividade considerando que, muitos dos elementos reunidos por ele, preexistem ao seu discurso curatorial. Um olhar atento ao dia a dia do curador aponta portanto para uma atividade cuja criatividade está na associação imanente do existente - associação (ou “mise en relation”) que chamo aqui de “gestão” - e não na produção de um conhecimento transcendente ao mundo no qual ele está inserido - como pode deixar a entender uma certa imagem romântica do artista-curador. Logo, a gestão, que pode parecer uma matéria tão cinza (triste e mal definida), se torna o lugar fundamental de atuação do curador. Longe das dicotomias autonomia/heteronomia, dependência/

independência, o curador trabalha para desenhar uma rede de dependências táticas - de quem queremos depender? - dentro da qual circula - e existe - o discurso produzido.

Perguntas Em que medida esse trabalho se daria de forma diferente em espaços ditos independentes? Estipular que existem “espaços independentes” não seria uma forma de neutralizar o que faz a especificidade de um trabalho que consiste, justamente, no desenho de dependências táticas? O trabalho do curador independente - fora da instituição - pode ser visto como um espaço independente mínimo? O curador pode criar “espaços independentes” em espaços “não independentes” ou, para facilitar a terminologia, “institucionais”?

Espaços independentes Parece fácil definir um “espaço independente”. Seria um espaço que não depende de ninguém, ou, para melhor dizer, um espaço que não tem o “rabo preso” - com o poder público e com o mercado - e que seria construído a partir das demandas da comunidade artística (ou de um grupo de artistas), de baixo pra cima, e não por meio de uma agenda que atenda uma cena já consolidada e celebrada. Mas tal definição não torna os espaços independentes partes - ou dependentes - de um sistema maior no qual eles se inserem e ao qual eles atendem? Parece haver um modelo de espaços independentes que se repete em todos os lugares, independentemente dos seus contextos, cumprindo um papel claro no sistema neoliberal de produção da arte - tomando riscos onde instituições não podem/querem se arriscar. Neste quadro que se reproduz, espaços independentes são pequenas estruturas vulneráveis que organizam exposições de jovens artistas, com uma política editorial de guerrilha e o sonho sempre renovado de um programa realizado com os seus respectivos “bairros” - muitas vezes reificados. Não que esse trabalho - que se baseia em economias de sobrevivência e, portanto, de resistência - não seja importante; mas será que não se trata apenas da repetição de um mesmo formato dependente de um sistema globalizado e independente dos seus respectivos contextos locais?

Outras perguntas Como então repensar as questões da independência e da autonomia? Qual é o intuito da independência? Ao que ela serve? Que tipo de práticas artísticas pretende defender e como? Escolhemos ser independentes? Desejamos mesmo ser independentes? E por quanto tempo? Ao invés de promover o discurso da independência, não deveríamos focar mais na escolha das dependências táticas que podem nos ajudar na construção do nosso discurso e das nossas práticas? Como então pensar a fragilidade das nossas práticas sem nos tornar precários?

Organização da fala

1. a (in)dependência como herança
2. criar estruturas
3. estruturas em construção

1. a (in)dependência como herança (10 minutos)

- 1.1. o esvaziamento das instituições

O que é um espaço “dependente”, ou, para aliviar a terminologia, “institucional”? Um espaço que, para existir, depende do poder público? A Pinacoteca do Estado de São Paulo? O Museu de Arte Sacra? O MIS? Mas são dependentes de qual “poder público” exatamente? Das políticas públicas? Dos seus públicos visitantes? De mecenas? De leis de incentivo fiscal de investimento na cultura? De um conselho administrativo? Mas será que espaços independentes também não dependem do Estado, do público e de verbas diversas? As produtoras “independentes” podem ser vistas como espaços independentes? Por que produtoras como Expomus e Base7, por exemplo, se tornaram figuras tão importantes na cena cultural brasileira? Por que artistas criam seus próprios espaços? Por que as instituições parecem esvaziadas? Por que galerias ou feiras - dependentes diretamente do mercado de arte - desenvolvem iniciativas não comerciais, inclusive se utilizando muitas vezes de leis de incentivo? Qual é então a unidade certa para analisar a produção de conhecimento em arte no Brasil hoje? O museu? O centro cultural? O ateliê? O artista? O produtor? O curador? A galeria? A universidade? A escola livre?

Houve, desde os anos 80, um esvaziamento progressivo das nossas instituições. Em decorrência de uma sucessão de cortes orçamentários, as instituições tiveram, pouco a pouco, que terceirizar suas estruturas de produção, delegando esse trabalho para produtoras que podiam assumir os riscos de mercado já que as instituições não tinham como contratar a equipe necessária. Essa terceirização da produção acabou levando muitas vezes à terceirização dos conteúdos. As produtoras “independentes” se tornaram os proponentes dos projetos e as instituições apenas espaços que recebem esses conteúdos. Neste sentido, as instituições no Brasil estão numa situação diferente – à frente? – de boa parte do ocidente.

Na Europa e nos Estados Unidos, as instituições culturais estão presas numa aporia: ou são espetaculares, ou morrem. Paul B. Preciado - cujo pensamento gostaria de seguir aqui - chama isso de “devir dos museus de arte moderna e contemporânea na era neoliberal” (“MomaPompidouTateGuggenheimAbudhabi”, in *Liberation*, 13 de março 2015). Para Paul B. Preciado, os museus não são mais “laboratórios democráticos para reinventar a esfera pública”. Eles já foram isso nos anos 60 e 70, resultado da luta de alguns curadores - como apontado por Hans Ulrich Obrist nas suas entrevistas com Szeemann, Zanini, Cladders, entre outros, em *A Brief History of Curating*. Foi então que nasceu a figura do curador independente. Mas esses curadores não criaram espaços independentes, ao contrário, foram inventando novas práticas, atravessando e dependendo dos espaços existentes. A herança, porém, do trabalho desses curadores, que lutaram para colocar a vida dentro dos museus, é de ter hoje museus abertos ao mercado. É justamente essa mudança que Preciado descreve e que se torna visível na arquitetura espetacular dos museus e na forma como eles organizam suas exposições, apresentando uma história sem histórias, apresentando o que já conhecemos, mesclando produções artísticas de diversas épocas, desconectando-as dos seus contextos de produção e das suas urgências. Courbet não é mais um membro da Comuna de Paris, mas ele é apenas um gênio provocador. Tudo é esvaziado. Preciado chama esses museus de “necromuseus” nos quais as obras de arte foram destruídas pelos seus valores comerciais. Preciado convoca todos a ocuparem os museus, a desligarem as luzes do espetáculo, a escolher a ruína pública no lugar da rentabilidade privada.

Mas do que Preciado sente falta? Talvez de algo simples, como apontando por Andrea Phillips em “Remaking the arts center” in Cluster, Dialectionary: quando se re-lembra da vibrante e singela vida cultural inglesa da sua juventude: “espaços de cultura, enraizados nos seus contextos locais, motivados politicamente e intelectualmente ambiciosos, mesmo que bagunçados e marcados por instabilidades frustrantes, tanto na Europa, na América do Norte e em outras partes do mundo”. Esses espaços “deixaram lugar hoje para espaços de competição cultural”. Estamos competindo por recursos, conteúdo e visibilidade.

1.2. não nos tornamos (in)dependentes, nascemos (in)dependentes

Mas esse debate faz sentido no Brasil? Que museu nosso seria este que Paul B. Preciado descreve? A Pinacoteca consegue contar uma história da arte a partir de um olhar local desde 2011 apenas – com a sua nova exposição de longa duração – mas está longe de ter se tornado um museu *blockbuster*. As nossas instituições são frágeis e continuam muitas vezes esvaziadas. Estão a serviço de uma elite mas têm recursos mínimos. O orçamento anual da Pinacoteca fica em torno de 20 milhões de reais, enquanto o do Pompidou é de 300 milhões de reais. Por isso, acredito que aqui, nós somos condenados a reinventar constantemente as nossas políticas de (in)dependências, dentro ou fora das instituições. Somos condenados a criar o que Peter Pal Pelbart chama de “bolsões de experimentação” (“Laboratório libertário” Folha de São Paulo, 07/03/2015) em todos os lugares nos quais agimos – instituições ou não. Ao invés de criar o “inimigo” que não existe aqui (a nossa instituição global), para depois nos redefinir, temos que nos infiltrar e repensar as instituições em seus diversos formatos.

Resumo: Não queria perder muito tempo discutindo a terminologia de “independente”, pois acredito que devemos simplesmente abandoná-la - a não ser que ela possa nos servir taticamente para, por exemplo, nos organizarmos melhor. Ao invés de delimitar espaços que teriam como especificidade, justamente, ser independentes, é melhor nos perguntarmos quais são as dependências que escolhemos, seja onde formos trabalhar, e como adentrar os espaços existentes e questioná-los por dentro. Se hoje fazemos de tudo (pesquisa, comunicação, edição, administração, montagem), não é apenas por um desejo de ser independente ou de inventar novas estruturas mas é porque somos resultado - dependemos - de uma construção histórica que esvaziou as nossas instituições a partir dos anos 80. Isso se tornou ao mesmo tempo alienante e emancipador, pois a desejada independência não é algo que estamos construindo mas algo que se construiu em cima da destruição de uma outra maneira de trabalhar. Qual é a liberdade que conquistamos se não a liberdade de morrer de fome? Como transformar, então, essa necessidade em virtude? Estamos, realmente, recusando divisões tradicionais de trabalho ou apenas herdamos uma situação precária? Como ser frágil sem ser precário? Como ser flexível sem ser a vanguarda da gestão neoliberal?

2. criar estruturas (10 minutos)

2.1. de onde falo?

Gostaria de me apresentar melhor para deixar claro de onde falo. Isso pode ajudar a localizar meu discurso, não apenas a partir das minhas práticas, mas também da estrutura de pensamento na qual me insiro, deixando claro a limi-

tação do meu conhecimento (em relação à história da arte, por exemplo), mas também destacando minhas pesquisas em técnicas de gestão, alavanca das práticas curatoriais.

Entrei no “mundo da arte” (uso a palavra “mundo” tal como Horward Becker a usa em Os Mundos da arte) pela sociologia da arte e gestão cultural. Nunca achei relevante separar gestão e produção de conhecimento. Minha formação acadêmica aconteceu na França onde estudávamos Bourdieu, tentando, porém, andar em outras direções, relendo Simmel, Becker, Foucault, a Escola de Chicago, Goffman e descobrindo autores como Latour, Callon, entre outros. Partindo de um certo sentimento de impotência perante a capacidade da sociologia de criar um discurso crítico para além de um grupo restrito de leitores, quis focar na construção prática de outras estruturas que pudessem gerar outros conhecimentos. A gestão se tornou então fundamental na construção dessas estruturas. Voltei-me para arte contemporânea por diversas razões biográficas mas também pelo fato que ali existe um espaço de encontro de muitas práticas e linguagens, tendo sempre como parte integrante do processo da criação de conhecimento, a sua apresentação pública. Trabalho neste “mundo”, ciente, porém, das suas limitações.

Por causa dessa trajetória, meu trabalho parte menos dos debates internos à arte contemporânea e mais de questões que surgem dos lugares onde trabalho e que tento investir com questionamentos que, espero, reverberam na arte contemporânea. O convite que me foi feito para essa fala pedia que partisse das minhas práticas – por isso uma certa autorreferência dos exemplos a seguir (abrindo, espero, espaço à crítica e autocrítica). Mas gosto também de defender a ideia de que, como curador-gestor, meu pensamento está inseparável dessas práticas.

2.2. construir nossas dependências

Existe um amplo vocabulários para apontar os lugares aqui discutidos - centro, espaço, lugar, dispositivo, iniciativa, zona, casa, galeria, sala, associação, fundação, agência, território, plataforma, ateliê, projeto, organismo, movimento ou estúdio - assim como existem muitos adjetivos para reinventar as práticas de gestão desses lugares - independentes, alternativos, autogestionados, experimentais, intencionais, artist-run, self-organized, autodependente, co-dependente, autônoma(o), interdependente, polivalente, experimental, artística(o) e cultural. Na primeira parte da minha fala, tentei desconstruir a ideia de que existem “espaços independentes” atuando paralelamente a “espaços institucionais” já que, por um lado, os espaços institucionais são muitas vezes frágeis e atravessados pelos verdadeiros proponentes (e consequentemente, criadores de conteúdo) que são as produtoras independentes e, por outro lado, porque os espaços ditos “independentes” servem muitas vezes de vanguarda de uma economia neoliberal da arte, totalmente dependentes da estrutura globalizada na qual trabalhamos. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos, muitos espaços “independentes” tentam atuar *entre* as sólidas instituições existentes, aqui, no Brasil, não temos *espaços entre* porque não existe *entre nada* – considerando a fragilidade histórica das nossas instituições. Por isso, no nosso contexto, o nosso desafio não é de criar iniciativas autônomas e independentes, mas sim de criar – ou infiltrar – estruturas que possam escolher suas dependências. Temos que deixar de lado a tão almejada independência do nosso trabalho e a tão desejada autonomia dos nossos discursos para então construir as

redes onde nossas práticas possam passar a existir. O que a arte ganhou com a sua autonomização além de ter se tornado uma esfera da ação separada do mundo no qual ela pretende agir? O que as nossas iniciativas ganharam sendo independentes além de terem se tornado discursos ensimesmados?

Cuidado: não defendo uma arte heterônoma e dependente – de políticas públicas ou do mercado –, mas questiono as duplas conceituais nas quais costumamos fundar confortavelmente os nossos discursos - autonomia/heteronomia, dependência/independência - na medida em que a melhor forma de ser autônomo é justamente, ao meu ver, dependendo de muitos e de diversas maneiras! Por meio de um trabalho preciso de gestão, voltado para a construção de pequenas e múltiplas dependências, defendo uma arte autorreflexiva e não autônoma, autocrítica e não narcísica, questionadora e dependente do mundo no qual ela se insere e não apenas de si mesma. O trabalho do curador é então o de criar essas estruturas, em quaisquer lugares que sejam: na maior instituição ou na menor, na sua casa ou no MASP.

2.3. pequenos estudos de caso

Gostaria de descrever dois trabalhos nos quais me envolvi: o Centro da Cultura Judaica e a Casa do Povo. O primeiro lugar poderia ser visto como um “espaço institucional”, enquanto o outro poderia ser considerado um “espaço independente”. O que eu quero frisar, porém, é que, apesar da diferença dos desafios colocados em cada projeto, as técnicas de gestão que desenvolvi como curador são as mesmas.

Caso 1 / Centro da Cultura Judaica Fui convidado a trabalhar como “gestor de programação” no Centro da Cultura Judaica em 2009. Queria descrever agora a série de pequenos gestos que tive que fazer na instituição para tentar mudá-la por dentro. Antes, porém, vale uma rápida apresentação da instituição.

O Centro da Cultura Judaica abriu sua sede própria em 2003, fruto de uma já longa história. Era uma estrutura relativamente sólida. Apesar da falta de um eixo curatorial claro e da rigidez da relação da equipe com o edifício, a instituição tinha um grande quadro de funcionários, um conselho consolidado, patrocinadores regulares, espaços amplos e um fácil acesso (ao lado do metro Sumaré). A entrada do espaço era bastante problemática, devido a uma série de exigências de segurança nascidas do trauma do atentado contra a AMIA em Buenos Aires, no início dos anos 1990.

Como “gestor de programação”, eu tinha que gerenciar a equipe de produção para implementar as programações propostas por uma série de consultores “independentes”. A primeira coisa que fiz foi conversar com a diretora da instituição para redefinir o meu cargo, e, portanto, a relação com os consultores – e com o resto da equipe. Acrescentamos na descrição do cargo a possibilidade de “conceber e desenvolver” – e não apenas “implementar” – a programação. Em seguida, fui conversar com os consultores para ver se isso faria sentido para eles e como torná-los então curadores convidados ou programadores de programas específicos. Cabia a mim então definir um eixo curatorial geral a partir do qual eles poderiam trabalhar. Para encontrar esse eixo, propus uma reinterpretação da missão da instituição tal como ela está escrita no seu contrato social. Ao mesmo tempo, para consolidar essa interpretação, busquei entender e escrever a história da instituição: a sua

origem nos anos 50, as mudanças pelas quais passou, a forma como reagiu aos seus contextos; para então colocá-la em diálogo com a cena cultural brasileira e com a historiografia recente ao redor da noção de cultura judaica. Sugeri novas formas de gerenciar a equipe sob minha responsabilidade e propus novas definições dos cargos. Internalizei a produção para, assim, poder internalizar a criação de conteúdo, e portanto, de conhecimento. Redefini a relação da instituição com o artista e com o seu público. Discuti com a equipe de manutenção e segurança maneiras de repensar a entrada, criando, em um primeiro momento, uma recepção, e, propondo, em um segundo, a inversão da segurança e da recepção (projeto que não tivemos tempo de implementar). Conversei com o arquiteto formas de resgatar o seu projeto original de praça aberta (projeto que seguiu adiante depois da minha saída).

Resumo 1 São inúmeros pequenos gestos sem grandes alardes. Testei, a partir da minha posição na instituição, diversas associações e dependências existentes para criar outras, alinhando alguns interesses, e, por fim, colocando o espaço em diálogo com o pensamento contemporâneo acerca da cultura judaica. O que isso tem a ver com o tema da nossa conversa? Acredito que a instituição sempre existe dentro de um nó de associações heterogêneas - arquitetônicas, jurídicos, políticos, econômicos e humanos. O programa nasce da consolidação deste nó numa estrutura. O trabalho do curador é então o de um gestor cujo papel consiste em criar os mundos nos quais ele age, por meio da redefinição das associações que compõem as suas redes. O conteúdo é resultado da estruturação da instituição e não ponto de partida. A precisão do programa não se mede pela sua independência mas é construída por meio de um conserto constante de longas correntes heterogêneas que formam a instituição.

Caso 2 / Casa do Povo Entrei na Casa do Povo de maneira muito diferente. Juntei-me a um grupo de ex-alunos da escola (que funcionou no local de 1953 até 1981), com o intuito de reerguer este espaço cuja história, desde sua criação por uma vertente progressista da comunidade judaica até a época recente, é marcada por resistências, lembranças e ousadias. A situação era radicalmente oposta à do Centro da Cultura Judaica. Numa referência jocosa ao título da publicação editada pelo Ateliê 397 em 2013 – *A alma é o segredo do negócio* editado por Thais Rivitti –, eu diria que, enquanto no Centro da Cultura Judaica o desafio era *consertar* a alma do negócio, na Casa do Povo tratava-se de consertar o negócio onde a alma vibrava, muito viva, porém, numa estrutura bamba. Porém, os gestos que fiz lá como curador e gestor são os mesmos aos que fiz no Centro da Cultura Judaica.

Comecei afinando o meu entendimento da história da instituição - organizando, junto a esse grupo de ex-alunos, um seminário seguido de uma oficina de planejamento estratégico cujo intuito era definir como usar (e abusar) da história da instituição a partir do contexto atual. Construímos então um novo projeto e uma nova equipe, definindo os respectivos cargos. Iniciamos também um primeiro trabalho de arqueologia de técnicas de gestão, reproduzindo práticas de movimentos judaicos juvenis socialistas. Todo esse trabalho foi possível graças à reconstrução da rede da instituição que resultou na eleição de um novo conselho, composto por ex-alunos da escola. Ao mesmo tempo, esbocei, com a nova equipe contratada, um fluxo de caixa baseado num novo modelo de negócio. Definimos os eixos curatoriais da instituição em consonância com sua história e as necessidades atuais da cena cultural paulista. Resolvemos

criar regras que podiam soar estranhas em um primeiro momento, mas cujas estranhezas facilitaram o nosso posicionamento institucional: usar o espaço como meio; subutilizar o espaço para tornar visível o seu potencial não realizado; não realizar exposições ou temporadas (a não ser que os projetos acolhidos peçam isso) para focar em outras/novas práticas artísticas; dividir o tempo para compartilhar o espaço; criar uma programação sem grade fixa; adaptar o espaço e a nossa estrutura aos projetos acolhidos; *ou seja, inventar a estrutura necessária à alma do negocio.*

Resumo 2 Em diversos países existem aulas de gestão (marketing, recursos humanos, contabilidade, direito) mas elas raramente olham para as especificidades dos “mundos” onde o conhecimento adquirido será aplicado (arte, finanças, indústria textil, etc.) - como se bastasse ter essas ferramentas para aplicá-las em qualquer contexto, e como essas ferramentas fossem neutras. Precisamos entender melhor quais são essas ferramentas e como usá-las. Precisamos investir este campo urgentemente. Parafraseando Suely Rolnik (no artigo “Geopolítica da cafetinagem”, 2006), precisamos cafetinar os cafetões para criar as estruturas que queremos pois, somente assim, conseguiremos criar novas formas de pensar. Enquanto diretores artísticos vêm sendo substituídos por diretores financeiros, nossa forma de resistência passa também por investir esses campos. Sem esse trabalho, que tipo de instituição teremos? Que tipo de produção artística?

3. estruturas em construção (10 minutos)

O encontro no qual essa fala se insere é intitulado “O Artista gestor e a potência independente”. Até agora, questionei a ideia de “independência”, mas talvez seja o caso de focar mais na questão da “potência”. Gostaria, neste sentido, de destacar duas características que me parecem fundamentais para entender a potência das estruturas que construímos como curadores: suas flexibilidades e suas aberturas.

3.1. estruturas flexíveis

Para quem vem da Europa, o Brasil parece, em um primeiro momento, fascinante pela flexibilidade que oferece, pela possibilidade que se tem de criar, errar, inventar outras maneiras de trabalhar, de pensar, de estar juntos. Isso não se dá sem um certo desgaste pois temos que construir as estruturas onde atuamos do zero: precisamos aplanar o chão, erguer os muros, construir as janelas e colocar os vidros! Não podemos apenas chegar e programar! Temos que construir os mundos nos quais agimos.

Este fantástico exercício de imaginação, porém, nunca encontra as condições necessárias para existir além de um curto período de tempo. Tudo que construímos depende do esforços de poucos e, uma vez que esse esforço cansa (ou é contrariado por forças conservadores), as estruturas desaparecem. Pouco importa o tamanho da iniciativa - da Pinacoteca ao MASP, do Ateliê Aberto em Campinas ao Alpendre em Fortaleza -, todas passam por momentos de intensa renovação e de intensa crise ou desaparecimento, em ciclos curtos ou longos (de 10 a 20 anos no caso dos nossos principais museus). Talvez as iniciativas de tamanho menor (espaços pequenos, publicações autoeditadas, ateliês de artistas, etc.) sofram menos com isso já que elas têm inscritas nas suas essências as suas limitações temporais. Mas a vida curta de todas essas

iniciativas, a falta de registros dessas práticas, a nossa falta de conhecimento da história recente do mundo da arte no qual agimos, acabam enfraquecendo o nosso trabalho. Os gestos se perdem no tempo, o conhecimento sobrevive apenas nos corpos dos que ali estavam e, aqueles que vem depois têm que reinventar sempre a (mesma) roda. Gastamos muita energia para construir o básico e - mesmo que a construção do básico tenha algo de emancipador - acabamos desgastados antes de termos conseguidos consolidar os nossos esforços e discursos.

Essa flexibilidade que parecia tão fascinante em um primeiro momento para quem vinha de fora, soa mais como uma armadilha agora. Ela é a melhor ferramenta do enfraquecimento – e esquecimento estratégico – do nosso trabalho. É claro que ninguém vai nos impedir de fazer o que bem entendemos já que tudo o que fazemos é fadado a morrer na praia. A censura política deu lugar a uma censura econômica. Para colocar esse discurso em perspectiva vale a pena ler o breve apanhado histórico “Lutaremos, e aí de quem se opuser ao nosso esforço” de Leonardo Araújo em *Espaços autônomos da arte contemporânea*, organizado por Kamila Nunes, que tenta criar uma genealogia dessa história na qual agimos.

Como então nos colocar perante isso? Como pensar uma flexibilidade que não apague as nossas próprias iniciativas? Sem engessar as práticas futuras, como criar as condições para que, quem vem depois de nós, não tenha que reconstruir tudo do zero? Como pensar a flexibilidade não na sua axiomática neoliberal, mas sim, em relação a estruturas que se adaptam aos seus tempos e a partir das quais podemos agir? Voltando aos termos deste encontro, como pensar a flexibilidade como “potência”?

A Casa do Povo talvez seja um exemplo interessante disso. Brincando com os termos que questionamos no início da nossa fala, e arriscando um anacronismo óbvio, gosto de pensar na Casa do Povo como talvez o mais antigo “espaço independente” de São Paulo. Esse espaço foi construído de baixo pra cima; acolheu, por razões políticas, as vanguardas teatrais da sua época; sempre esteve em crise, e por isso, teve que se reinventar constantemente; mas, talvez, o mais interessante seja o fato de que a Casa do Povo foi justamente pensada para ser flexível e se adaptar, com grande resiliência, aos seus tempos. Baseada em premissas claras, a Casa do Povo foi construída para ser o que seus fundadores chamaram de um “monumento vivo”, um lugar de memória onde lembrar - no caso, dos judeus que morreram nos campos de extermínio nazistas - é agir. Isso fez com que a Casa do Povo sempre funcionasse no ponto de encontro da sua longa história e das necessidades do momento. Seja qual for o seu tempo, a Casa do Povo adaptou a sua arquitetura moderna, feita de grandes plantas livres, aos múltiplos usos que acolheu, construindo e destruindo divisórias ao longo do tempo. Continuamos hoje com essa prática só que de forma sincrônica, adaptando constantemente os espaços - assim como as nossas práticas - aos projetos acolhidos. Isso me parece qualificar a Casa do Povo como “estrutura flexível”: não temos grade fixa de programação; não impusemos formatos (no espaço e no tempo), como exposições ou temporadas, aos projetos acolhidos; adaptamos a nossa arquitetura, o nosso trabalho, as nossas fontes de financiamento e o nosso ritmo de trabalho à programação que vem se fazendo e se desfazendo. A história e a estrutura física da Casa do Povo permite isso e nós apenas o reforçamos. Mas, além

disso, resistimos também para sempre deixar a Casa do Povo um tanto subutilizada: os espaços não são todos utilizados e os que o são não o são sempre. Por que defender um direito ao ócio dos espaços numa cidade onde há tanto falta por espaço? A nossa ideia é que, mantendo os espaços um tanto subutilizados, eles deixem de ser apenas flexíveis no presente, mas se tornem flexíveis no futuro também. Cada um que entra na Casa do Povo, consegue enxergar, de forma muito palpável, olhando para as suas amplas plataformas livres de mais de 300 metros quadrados, outros horizontes possíveis, o potencial (não realizado, por definição) deste espaço, o que ele poderia ser, e, por meio deste exercício de imaginação, cada visitante realiza em parte esse potencial - na Casa do Povo, na sua mente, ou em outro lugar.

Resumo Não basta criar estruturas que sustentam novas formas de pensar e agir, temos que inventar técnicas de gestão que nos ajudem a manter essas estruturas no tempo, como estruturas flexíveis, um tanto subutilizadas e um tanto arruinadas, apontando para outras formas de estar no mundo.

3.2. estruturas abertas

A segunda característica da potência das estruturas que construímos e nas quais trabalhamos me parece ser suas aberturas. Na medida em que temos que sempre reinventar as estruturas nas quais trabalhamos, acho importante deixar borradas as fronteiras entre o dentro e o fora, entre os bastidores e o que está apresentado, entre o conhecimento sendo produzido e o conhecimento produzido. A abertura das estruturas é uma maneira de tornar visível o trabalho de construção de conhecimento sendo feito.

Estou envolvido numa experiência dessas, de forma muito literal, no projeto de restauro da Vila Itororó, desde 2014. É um lugar bastante controverso que pediria um análise mais longa do que o tempo que temos aqui, mas gostaria de destacar pelo menos um ponto do trabalho realizado lá. Fui convidado para pensar o formato do centro cultural a ser implementado na Vila Itororó. O que eu sugeri foi abrir desde já, o que poderia ser aberto, mesmo que o conjunto a ser renovado estivesse em péssimo estado de conservação. Assim resolvemos abrir o canteiro de obras e pensar o trabalho sendo feito neste canteiro como um experimento aberto de centro cultural. Tudo lá está exposto: os escritórios, a marcenaria, a obra, os trabalhadores, as pessoas que passaram a usar o espaço, os trabalhos realizados por artistas convidados, assim como os conflitos que marcam a história recente da Vila. O lugar não está resolvido mas está aberto, com suas imperfeições, suas dúvidas e suas fragilidades. Quando nos perguntam “quando vai ficar pronto?”, respondemos que já está pronto e que nunca ficará pronto! A abertura do espaço surge também como maneira de tornar visível e assumir a fragilidade da empreitada. Uma possível imagem para ilustrar essa ideia de estruturas “abertas” talvez seja justamente este texto que estou escrevendo agora a partir das anotações da fala que fiz no Ateliê397. Não quis transformar essas anotações em um texto resolvido e fechado nele mesmo, mas sugeri aos editores dessa publicação deixá-lo aberto e inserir suas críticas, como um retalho de anotações, marcado por oralidade, cheio de aproximações, como foi no dia em que o li... No dia, aliás, passei um pouco do meu tempo - dos 40 minutos que eu tinha - e concluí de forma abrupta com uma citação. Farei a mesma coisa aqui.

Conclusão

Numa publicação que pensa outros modelos possíveis de gestão a partir da questão da auto-organização, Ana Vujanovi coloca a seguinte reflexão: “Espero que esteja claro que, focando em auto-organização, não pretendo apoiar a autonomia da arte em relação à realidade social - como pedia o imperativo moderno. Ao contrário: a ênfase está no fato de que a arte em si é um tipo de prática social e que, como tal, deve ser intensamente e seriamente considerada, explorada e mudada. Por um lado, inúmeros procedimentos que constituem a sociedade na qual a arte é criada realizam violentas intrusões na província da arte, mas, por outro lado, a arte é esse espaço relativamente privilegiado da esfera pública na qual se pode explorar até que ponto se pode ir na análise, criação e projeção de uma nova sociedade. É por isso que considero que a arte é, em última instância, uma atividade política.” (“Self-organization: Notes on the subject-matter of the conference”).

Se a arte é uma atividade política, acredito que o curador é um gestor cujo papel consiste em trabalhar na articulação constante de novas associações - criando novos agenciamentos - com o objetivo de produzir novas possíveis práticas (não apenas artísticas) e, assim, outras sociedades possíveis. Mais do que espaços independentes, temos que construir iniciativas que, para existir, dependem de muitos e de muitas coisas (jurídicas, políticas, econômicas, estéticas, arquitetônicas, entre outras), mas cujas dependências estejam justamente escolhidas de maneira tática (sem grandes estratégias por trás). Se derrubar o mundo da arte vigente parece uma ilusão, podemos seguir lutando por meio da nossa resistência, instaurando estruturas potentes, ou seja, estruturas cujas potências estão nas suas flexibilidades e nas suas aberturas; estruturas que possam existir além dos seus idealizadores; estruturas que apontam para outros futuros possíveis a partir da construção de outros presentes.

Benjamin Seroussi, São Paulo

**Fala pronunciada no dia 28 de
julho de 2015**

**Escrita finalizada no dia 20
de setembro de 2015**

O espelho do avesso¹²

Ana Luisa Lima

[12] Texto desenvolvido pela curadora e crítica de arte Ana Luisa Lima para a exposição homônima de Carolina Krieger, realizada no Ateliê Aberto em outubro de 2012, como parte da programação do Festival Hercule Florence. Este texto foi impresso e distribuído durante o período de visita da exposição. Ana Luisa também participou da Residência de Gestores da América Latina em 2011; do projeto “De peito aberto | experiência em crítica de arte”, realizado no Ateliê Aberto em 2012; e do projeto “Poemas aos homens do nosso tempo”, realizado no Ateliê Aberto e na Casa do Sol em 2013.

112

E o menino com o brilho do sol
Na menina dos olhos
Sorri e estende a mão
Entregando o seu coração
E eu entrego o meu coração
E eu entro na roda
E canto as antigas cantigas
De amigo irmão
As canções de amanhecer
Lumiar e escuridão
E é como se eu despertasse de um sonho
Que não me deixou viver
E a vida explodisse em meu peito
Com as cores que eu não sonhei
E é como se eu descobrisse que a força
Esteve o tempo todo em mim
E é como se então de repente eu chegasse
Ao fundo do fim
De volta ao começo
Ao fundo do fim
De volta ao começo

(Gonzaguinha em *De volta ao começo*)

- Podemos parar um pouco?
- Cansou de caminhar?
- Estamos indo para onde? Se eu souber, talvez eu queira ir.
- É disso que estou falando.
- Mas você foi só silêncio desde que começamos a caminhar.

*

De repente somos assaltados por algum vazio e isso, por si só, parece ser motivo bastante de profunda angústia.

Mas há vazios e vazios. Uns que significam a falta e outros que estão inundados de presença. Naquilo que se sabe a falta, mora uma dor. Contudo, já se deu conta daquilo que se faz presente ainda que não se pode nominar? É neste vazio que a alma está abrigada: onde não se sabe quando começa e termina um prazer.

Que possibilidade é essa de existência sem distinção do sentir? Parece-me que há sempre uma animosidade que aguça o faro atrás de qualquer conflito que possa trazer de volta alguma sensação conhecida.

Saber-se quieto, apaziguado, é talvez o maior dos desafios. Não à toa é que insistimos nos abismos da fala. Há na fala o desejo de reação das coisas desconhecidas. Como se os verbos pudessem animar tais coisas a deixarem seus estados do inapreensível.

*

O menino largou a mão do pai e correu até o último banco do calçadão que dava para a praia. Pôs-se de pé no canto direito deixando as pontas dos dedos sobraarem para frente. Exatamente dali, ereto e sem se mover, seu olhar estaria completamente preenchido pelo mar.

O pai aproximou-se e perguntou: — Guilherme, o que está procurando?

*

Não são nas memórias onde buscamos conforto? Naquilo que temos como certo? Como se jogássemos uma âncora em algo que fora realmente vivido. Ativamos a memória em nossos estados de solidão. Aquele insuportável vazio de estarmos sozinhos e sem sentido. Errantes.

E o que é a memória senão um grande vazio? Imaterial e incorpórea. Ainda assim é nesse lugar sem matéria e sem corpo que depositamos sentido. E com isso, pensamos que também passamos a ter sentido.

Nesse instante somos o espelho do avesso. Como um mar que reflete o céu. A face que dá para fora é inquieta. Reflete e tem as cores do passado. No céu tudo é passado. Algo acontecido anos-luz dali. Face adentro tudo é presente, agora, vivo, pulsante. Quanto mais fundo, mais azul, mais escuro. São outros os abismos.

— Não estou procurando nada, pai. Já achei.

— O que achou?

Quieto e ensimesmado, Guilherme continuou ali de pé. Levemente irritado com a constância do pai em lhe perguntar: - vamos, me diga, o que achou? Foi quando se deu conta que talvez ter exatamente 7 anos, que lhe proporcionava ter exatamente aquela altura, permitia só a ele ver o que via.

*

Há tempos que tudo começou a ter necessidade de ser sabido, conhecido, nomeado, distinto: luz, sombra, céu, mar, verdade, mentira. Foi assim que nos afastamos do legado do Deus que nos fez indistintos. Somos feitos de tudo e de nada.

Como o mar, deixamos nossa face que dá para fora refletir o que em nós é passado. E nos furtamos de mergulhar cá dentro, onde tudo é novo, vivo, profundo e insondável. Somos feitos de superfície e abismo.

*

Certo dia, Guilherme havia perguntado ao pai o que era o horizonte. Seu pai imediatamente lhe disse, sem dúvidas, que era a linha que separava o céu e o mar. Mas, exatamente dali, ele tinha os pés sobre o horizonte. E o que via era céu-e-mar. Talvez, fosse algo que só ele poderia ver. Por isso que seu pai jamais soube lhe dizer em melhores palavras.

ENTER

ENTRE
[COME(IN)BETWEEN]

NOTAS E REFLEXÕES ACERCA DE COMO SE MATERIALIZA ESTE LIVRO 207

NOTES AND REFLECTIONS ON HOW THIS BOOK HAS MATERIALIZED 211

\ Ruli Moretti

O LUGAR DO DISSENSO 212

THE PLACE OF DISSENT 216

\ Henrique Lukas

OS ESPAÇOS INDEPENDENTES DA ARTE, OS PROJETOS DE VIDA E A SOCIEDADE DO FUTURO 221

INDEPENDENT SPACES OF ART, LIFE PROJECTS AND THE SOCIETY OF THE FUTURE 225

\ Maíra Endo

D > 229

D> (ENGLISH VERSION) 235

\ Samantha Moreira

METODOLOGIA E ANÁLISE DE UMA PESQUISA EM PROCESSO 235

METHODOLOGY AND ANALYSIS OF RESEARCH IN PROCESS 239

\ Marina Pinheiro

INDEX 240

AMANHÃ VAI SER MAIOR | TOMORROW WILL BE GREATER 250

\ Ivan Grilo

Dentre as publicações já produzidas no decorrer destes 18 anos, esta é a primeira que se volta, unicamente, para a história do Ateliê Aberto.

Como editora convidada, tive como desafio entender do que se tratava o projeto como um todo – a priori, um livro comemorativo de 18 anos de um espaço independente de arte contemporânea - espaço que frequentei e onde encontrei amigos, conheci pessoas, troquei experiências. Me vi em diálogo com Henrique, Maira e Samantha, frente às três principais figuras que constituem a história do Ateliê Aberto, cheios de vontades e lembranças e envolvimento direto com cada um dos projetos que foram realizados. Conto aqui um pouco de como foi esta experiência, e de quais caminhos este encontro tomou para dar no livro que o leitor tem em mãos.

do processo

A partir de uma residência editorial realizada em junho de 2015, nos encontramos durante 15 dias para definir a linha editorial a ser traçada. Tínhamos ao nosso dispor uma pesquisa realizada por Marina Pinheiro, que levantara todo o material encontrado, e partindo de um arcabouço de informações extremamente detalhado e factual, fomos tecendo possíveis conexões entre o antes e o agora, a partir de uma linha do tempo, uma trajetória temporal, um olhar sobre os projetos em sua ordem cronológica.

Tendo trabalhado, anteriormente, junto a artistas e coletivos, sempre me deparei com a questão de que o desenvolvimento do trabalho, em si, já seria a própria proposição daquilo que se queira atingir. Nesse sentido, a forma de operar do Ateliê Aberto sempre me pareceu correlata à forma com a qual passei a atuar no campo da curadoria e acompanhamento de processos. Em outras palavras, pelo Ateliê ter sempre trabalhado com a possibilidade de abarcar projetos não necessariamente voltados ao desenvolvimento de um produto final, o próprio processo de se ajustar os vetores

de infraestrutura, desejos iniciais, recursos disponíveis, interlocuções possíveis e conteúdos abordados, para a partir daí experimentar soluções possíveis, é estar suficientemente presente em cada situação, para que cada solução emergja exatamente das especificidades daquilo com o que se é confrontado.

Como exercício de não recorrer ao recurso fácil de aplicar ideias que já se tenham mostrado efetivas em contextos similares, prescindir de modelos préestabelecidos para apreender, através da prática, aquilo que há de mais específico em cada situação; uma forma de desautomatização do pensamento, uma forma de nunca se deixar engessar por soluções que já tenham se provado eficientes; ao se ter um panorama geral de diversos contextos, é possível catalisar somente aquilo que seja necessário àquela situação específica, abrindo mão de tudo o que se tenha vivido até então para aí sim dar lugar ao novo.

O trabalho então, foi partir para um diálogo no qual assumi a perspectiva deste olhar de fora: por estarem, obviamente, imersos no ritmo e contexto de concepção, realização e manutenção das atividades, vale dizer que a oportunidade de debruçar-se sobre esse material, o simples exercício de concentrar-se para pensar em como contar para alguém que desconhece aquilo que vai ser contado, em si, já permitiu outras organizações de discurso, novos rearranjos, leituras, entendimentos, atualizações de sentido.

A memória, ativada pelo contato com o material disponível, ao ser verbalizada, contaminava o outro, trazendo não só a memória das coisas em si, como de diversos elementos que circundam o contexto de concepção e realização das atividades, e nesse exercício de esquadriñar a matéria prima original, fomos povoando este período de 18 anos com possibilidades de conexões e releituras, estabelecendo um percurso por aquilo que só existiu entre as lacunas,

destacando conteúdos essenciais, relembando pessoas, situações e experiências que se refletiriam no trabalho que se desenvolveu no semestre seguinte: a memória resgatada sendo ponto de partida para a construção de novas memórias.

Para pensar este grande livro como algo que não fosse somente uma representação daquilo que aconteceu, entendendo-se que o todo não se enquadra em um sistema único de se contar, não foi possível pensar em um só modo de contar essa história, seja pelo empenho necessário a moldar uma narrativa única - forjar um único enfoque, ou um só formato - seja por assumirmos que não, essa história, por todos os vieses que passa, não cabe em um só relato, uma só perspectiva.

Se por um lado percebemos ser importante não deixar de fora um memorial expandido de todas as atividades realizadas até então, por outro lado, estabelecer recortes que ressignificassem, a posteriori, o rumo, tendências, opções e escolhas tomadas no período, poderia facilmente cair numa resolução superficial: pelo fato do conteúdo apresentado estabelecer relações não só intrínsecas (entre os próprios conteúdos) mas extrínsecas - na relação de concomitância entre agentes e situações daquilo que em última instância poderíamos chamar de momento histórico -, traçar hipóteses que condensassem essa experiência em categorias de análise incorreria sempre em deixar algo de fora.

Talvez este recorte não pudesse ser estabelecido agora, e talvez estabelecê-lo funcionasse como um tipo de encerramento que não correspondia à nossa vontade - para que se lance um olhar histórico, não seria necessário encarar o objeto analisado como parte de um passado, por mais recente que seja? E o que acontece quando esse passado recente de certa forma ainda se mantém presente, reverberando como eco no próprio processo de concepção do trabalho? E, caso contrário, qual seria esta forma de contar-se a história do tempo presente? Foi diante deste desafio e

destes questionamentos que também nos deparamos; uma ideia inicial, surgida antes que eu passasse a integrar o projeto, seria a de contar com a participação de artistas e neste sentido, optou-se por replicar uma lógica curadoria já identificada como um recurso próprio: a escolha de artistas (em detrimento de obras ou projetos específicos) e a ética de permitir que eles operassem, livremente, conforme certas especificações, que no contexto deste livro foram um certo número de páginas, um formato, uma orientação. A ideia de curadoria voltada ao espaço do livro.

Ao nos separarmos, passamos a trabalhar à distância: por e-mail, arquivos em nuvem, inúmeras conversas por skype. Numa dinâmica de trabalho em que os objetivos iam sempre sendo reatualizados – a fim de dar forma e sentido aos entrelaçamentos das relações que passaram a acontecer – coordenamos pedidos de trabalhos para artistas, a organização das partes do livro, os textos selecionados. O exercício foi o de não tomar o conteúdo a ser apresentado como um conteúdo estático. Para torná-lo vivo, prescindimos do uso de alguns procedimentos comuns: buscamos não produzir conteúdo discursivo que pretendesse lançar um olhar distanciado sobre o que houvesse sido produzido. Optamos por não produzir textos que ilustrassem este caminho; preocupamo-nos com pontuar o percurso com recursos os mais próximos de seu próprio contexto: um facsímile de jornal, um texto que tenha sido produzido à época, fotos das atividades, em um exercício de como falar das coisas apresentando as coisas em si, deixando para o leitor o arremate que lhe couber.

Penso este livro como um processo de condensação de memórias, uma sequência de stills de um filme, o livro como uma duração: uma consecução de páginas, seguindo em dois sentidos, que podem se tornar analogias a um percurso por um espaço - relação entre o percurso no espaço e o percurso no tempo. Seria a ideia de transcorrimento de tempo análoga à de percorrimto de espaço? Se o livro/objeto/

obra só passa a ter forma no momento em que ele é finalizado, não há como prever os sentidos que ele vá tomar - assim como abrir uma exposição ou conversar sobre um processo -, portanto, a essa forma aberta, oferecemos algumas portas de entrada:

visitas + escritos, encontros e outras notas

Seleção de trabalhos propostos diretamente para integrar o livro, através de um convite para produção em um determinado espaço dentro da publicação. Um presente, um novo recorte, um trabalho pensado para o suporte do livro. Um momento transcorrido, ou aspectos das trajetórias pessoais que se conectam diretamente à história do Ateliê. Registros de trabalhos, proposições novas e textos que apresentam relatos, reflexões e ideias que permeiam e se conectam não só à esta trajetória compartilhada diretamente com o Ateliê, como também a paralelos estabelecidos entre iniciativas e processos ocorridos durante o período no qual esta história se circunscreve.

Este lado do livro também é permeado por páginas que optamos por chamar de Memórias Inseridas: imagens de acervo que não se conectam diretamente a nenhum dos projetos desenvolvidos presentes no lado Dados, mas que de alguma forma precisavam figurar neste livro.

dados

Memorial das atividades realizadas, separados em três blocos correspondentes às três casas/sedes nas quais o Ateliê Aberto já operou. Cada bloco abre com um texto autoral produzido por um dos coordenadores, trazendo informações relativas ao contexto de cada casa, seu espaço físico, e a gama de possibilidades de atuação que cada espaço, em seu momento, propiciou.

Ao final dos blocos, apresentamos os conteúdos especiais CineCaverninha, RUA e mural de fotos - os dois primeiros referentes a projetos residentes (com diversas edições) realizados na Casa #3, e o Mural

de Fotos que faz referência ao mural que existia no espaço físico, e que acompanhou todas as mudanças de casa.

entre

Ponte entre os dois lados do livro, contendo textos produzidos pelos integrantes do corpo editorial e pela autora da pesquisa inicial.

ícones

Uma solução para conectar visualmente o caráter dos projetos realizados foi a criação de ícones que operam como legendas, informações complementares que podem ser utilizadas como índice de navegação a partir da orelha do livro, ilustrando como cada projeto desdobra-se em diferentes tipos de atividades.

index

Índice remissivo (ou onomástico), no qual podem ser encontradas todas as pessoas, grupos, coletivos, locais de realização de atividades e parcerias que foram estabelecidas durante esses 18 anos e que figuram neste livro. Um mar de palavras, que aponta para o fato de que a costura que permeia o livro todo são as pessoas que fizeram parte dessa história.

dos nomes que damos às coisas

Penso sobre um atributo específico da palavra, mais especificamente dos nomes próprios: algumas culturas creem que os nomes dados aos indivíduos correspondam à sua essência, ao papel que desempenharão dentro da comunidade. Muitas vezes o riito de passagem para a fase adulta é marcado por um re-batismo - com o nome definitivo que o indivíduo irá carregar.

Penso acerca de uma suspeita, da hipótese de que, ao atribuir-se um nome à uma coisa, toda vez que pronunciado, estejamos invocando seu sentido inicial; como se através da repetição, esse sentido pudesse se incorporar à própria coisa, conjurar nela os aspectos trazidos por aquela palavra, pelos sentidos dados a

ela, tão arraigados pelo uso acumulado na idade de um idioma, e que nos agarramos, displicentemente, às palavras, confiando a elas o poder de condensar aquilo que ainda não foi nomeado; e que uma vez batizado, o rebento passe a existir no mundo, carregando aquele nome, e os significados a ele atrelados, que nem obra, nem autor poderiam prever.

Palavras novas surgem, palavras tomam novos sentidos também; pelo uso social, nos diferentes círculos de conhecimento; se desatualizam, se reinventam.

A palavra escolhida para designar esse livro é incomum; talvez por ela não ter ainda um sentido consolidado pelo uso constante, tenhamos tido a licença poética de inventar pra ela o que gostaríamos que ela devesse designar. Nos afeioamos à ideia de que “meta” seria sempre esse algo além, que fosse além da história contada, que trouxesse aspectos ainda inéditos, e que “dados” fossem os fatos incontestáveis, apresentados de antemão. Foi a partir dela que fomos balizando onde cada conteúdo deveria entrar, já que era necessário ater-se ao sentido que primeiramente atribuímos à palavra, pelo fato do projeto já ter sido batizado de antemão, quando as ideias iam para longe demais, quando as vontades se sobressaíam, quando a urgência de tornar esse livro um testemunho fiel se tornava de uma complexidade impraticável. De uma forma ou de outra, foi a partir dela que conseguimos, tateando, dar nome para aquilo que ainda não existia, pras conexões que foram se formando somente durante o processo de trabalho, conforme as partes do livro iam se materializando, as páginas sendo diagramadas, o livro tomando forma.

No entanto, no decorrer deste processo, não pude deixar de notar que as palavras em separado tomavam sentidos diferentes: e que por acaso isso não tinha ocorrido a nenhum de nós; é claro que, automaticamente, identificar a palavra meta ao seu sentido usual nos colocaria numa simplificação de sentido: batizar um livro com um termo já tão banalizado por seu

uso constante na elaboração de projetos. No entanto, penso que ao final, sua meta, que é inicial, que é começo meio e fim, sempre foi dar um salto para além, para além do formato com o qual estivessemos trabalhando, para além do que se possa pressupor com um convite, para além como uma abertura constante, que mesmo num encerramento provisório, continua apontando para novos horizontes.

Finalizo com a lista de palavras que encontrei no Dicionário Analógico (ou Dicionário de Ideias Afins), ao buscar com quais palavras as palavras meta e dados se correlacionavam. O dicionário, para aqueles que não conhecem, opera no sentido inverso de um dicionário comum (no qual buscamos os possíveis significados e usos para um termo específico): a partir de nuvens de palavras correlatas, podemos consultá-lo quando sabemos o significado que queremos imprimir, o uso que queremos dar, mas buscamos encontrar uma palavra exata para exprimir a ideia.

meta

Limite; chegada; visão, campo de visão, observatório, mirante, horizonte, vista do alto, paisagem, perspectiva, panorama, cenário; intenção: intento, vontade, tenção, desígnio, pressuposto, intencionalidade, mente, fim, finalidade, propósito, intuito, desejo, objetivo, programa, projeto; causa final, razão de ser, escopo, alvo, mira, empenho, sentido, para quê; desejo: gosto, amor, agrado, aprazimento, contento, tenção, intenção, fim, finalidade, anseio.

dados

Evidência: fatos, a lógica dos fatos, premissas, dados, fundamentos; Raciocínio; Suposição: suposto, pressuposto, postulado, teoria, princípio, dados, elementos, proposição, premissa, tese, proposta; Casualidade: ausência de desígnio na sucessão dos acontecimentos; obra do acaso, sorte, destino, felicidade, ventura; surpresa, susto, coisa imprevista, lance de dados.

a terceira margem do rio ²

Existe um problema de origem, uma preocupação acentuada com o começo e o fim. A necessidade de hipercodificação do sensível e a racionalização abundante das coisas nascem de um desejo de diálogo, de querer entender (dar sentido), compartilhar e inventar a experiência que é a vida, o estar vivo. Muitas vezes é preciso se lembrar do que vem antes, ou melhor, se lembrar daquilo que é/está. O inalcançável que a linguagem busca ao mesmo tempo que o acoberta e o transforma, o ponto de vista da imanência. Não se trata mais da partida ou da chegada, mas o que acontece nesse entre, na terceira margem do rio.

Vivemos hoje com uma sensação de autocontrole, gerenciando e construindo nossa imagem e história. Entorpecidos por uma noção de liberdade pautada no consumo e em falsas possibilidades de escolha, travestida de democracia. O estado já não parece dar conta de representar a sociedade e o sujeito. A própria ideia de nacionalidade entra em crise ao mesmo tempo que as fronteiras se fortificam. O desejo é colocado como justificativa para ação, mas são raros os momentos em que nos perguntamos o quanto nossos desejos e escolhas são estruturados por uma cultura ocidental, branca, capitalista, heteronormativa e, ainda, no nosso caso, pós-colonial.

1. "Se existe uma conexão entre arte e política, ela deve ser colocada nos termos do dissenso, o próprio cerne do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso precisamente porque elas nem dão lições, nem têm um alvo." RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics* (Londres: Continuum, 2010).

2. "Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia." ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias - A terceira margem do rio* (Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001).

A descolonização do pensamento, da experiência e do desejo é um exercício diário. Introduzir novas variações, referências e conteúdos na nossa imaginação é um caminho para se deslocar perspectivas e instaurar novos mundos. É naquilo que desloca, que se suspende, deriva, naquilo que se deixa perder, é no movimento e na pulsão que existimos.

Neste contexto biopolítico, nos esquecemos muitas vezes de perceber e entender a importância da cultura no nosso dia após dia. É preciso acabar com a cisão que divide o homem, tempo de entender as coisas por inteiro, perceber suas partes sem perder de vista o comum. Encontrar a diferença, produzindo novas possibilidades de vida, criação e convívio, é um desafio, uma escolha.

cultura é a regra. arte é a exceção³

Anos se passaram e ainda gosto de trabalhar com as definições de arte e cultura em *Je Vous Salue Sarajevo*³. Não apenas pela enunciação da cultura enquanto regra e arte como exceção, mas pela complexidade que surge nesta afirmação, longe da dicotomia e/ou da dialética, mas pela relação intrínseca de dependência para coexistência de ambas. Existe um campo tensivo entre a arte e a cultura e a criação de um lugar de dissenso é justamente a potência desse encontro. Para isso, é preciso tirar o lugar específico da arte, ou melhor, produzir novos lugares onde a regra e a exceção se confundem.

A cultura muitas vezes pode operar

como uma máquina de normatização, atuando pelo consenso e o politicamente correto - nivelando, equalizando e dosando as intensidades. Ao mesmo tempo em que sentidos e comportamentos são incorporados, adaptados e difundidos em larga escala e alta velocidade pela cultura, existem alguns automatismos, hábitos e estruturas do pensamento extremamente difíceis de mudar. Existe uma distância entre o pensamento enquanto discurso e o pensamento enquanto ação; e nessa operação existe um conflito. É nessa zona de atrito, nesse campo de forças, que a mudança se torna possível e acontece. É preciso produzir novas estruturas de pensamento que sejam incorporadas e atravessadas pela nossa cultura.

A arte tem o poder de produção e intensificação do dissenso, entendendo o dissenso como esse campo da multiplicidade, de produção da diferença e do potencial da divergência. Por se distanciar da lógica da finalidade e operar através da experiência estética, do campo sensível, a arte consegue criar rupturas, mudar o curso da vida, produzindo e agenciando novas perspectivas.

Assim como a política, a arte tem o poder de criar ficções. Uma ficção não busca a representação e apresentação da vida ou de uma realidade, mas mostra o embate direto do que ela é com a potência do que ela poderia ser. Por isso a arte é sempre política, por mais que opere com uma política própria. A produção de um lugar de dissenso não é uma exclusividade de algum tipo de instituição, espaço ou lugar, mas uma postura micropolítica em relação à vida.

3. "De certa forma, o medo é o filho de Deus, redimido na noite de sexta-feira. Ele não é belo, é zombado, amaldiçoado e renegado por todos. Mas não entenda mal, ele cuida de toda agonia mortal, ele intercede pela humanidade. Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoyevski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. A regra quer a morte da exceção. Então a regra para a Europa Cultural é organizar a morte da arte de viver, que ainda floresce. Quando chegar a hora de fechar o livro, eu não terei arrependimentos. Eu vi tantos viverem tão mal, e tantos morrerem tão bem." GODARD, Jean-Luc. *Je Vous Salue Sarajevo* (1993) [transcrição narração em off]. vimeo.com/24772770

Resta-nos perguntar: como realizar a criação, mediação e agenciamento da arte hoje de uma forma que potencialize a produção da diferença e do dissenso? Quais seriam os lugares existentes e inexistentes possíveis para que esses agenciamentos aconteçam? Como produzir diferenças que atravessem diretamente nossa cultura transformando as estruturas do pensamento e possibilitando novos modos de existência?

o lugar da arte

O lugar do dissenso é um lugar de encontro. Um lugar não é necessariamente apenas uma demarcação de um espaço físico. Assim como toda história, todo lugar é inventado e tem seu próprio tempo. Um lugar nunca pode ser um, nenhum lugar existe sozinho. Todo recorte traz dentro de si mesmo a referência do que está fora, do outro, do todo - uma cosmovisão. Sendo assim, um lugar carrega consigo possíveis modos de vida. Existem lugares específicos e/ou não específicos para a arte, a arte deve ter o poder de invasão (e criação) de seus e de outros territórios, arte não deve pedir licença.

Seja uma instituição de grande porte, espaço independente, centro cultural ou até mesmo um espaço público, urbano, o formato expositivo se tornou o lugar e uma das formas mais recorrentes do acesso à arte ao público. Apesar dos questionamentos desse formato também serem frequentes, a atuação e presença de um curador, o uso do texto curatorial como apresentação e contextualização dos trabalhos e das articulações propostas, os créditos e legendagens das obras, os programas de monitoria, mediação e ações educativas, folder, catálogo, entre outros artifícios, nos direcionam para um pensamento expositivo em comum. Seria este o único lugar e forma de se permitir esse encontro entre o público e a arte? Por que diferentemente do cinema, do teatro e da música, as artes visuais precisariam de um auxílio e mediação na sua "compreensão" e recepção? O que se espera

em relação a produção de conhecimento nas artes?

Grande parte dos agentes e equipamentos culturais assumem um papel apaziguador das tensões inerentes da arte - uma perversidade similar à percepção de cultura citada anteriormente - "protegendo" de certa forma o público do desconforto e estranheza, diminuindo seu embate, providenciando um distanciamento legitimado pela sua condição do "ser arte". A própria cisão e existência de lugares específicos para que arte exista e aconteça nos leva a criar uma distância segura aos riscos que são imanentes de uma obra de arte. Claro que algumas obras trabalham justamente com essa questão e precisam estar em um espaço específico de arte (museu, galeria, etc.), um lugar que proporciona esse deslocamento e sua legitimação.

Em nome de uma pretenciosa desqualificação do público e de um hábito cultural, é comum o uso de todos os artifícios de uma exposição em proveito de um esclarecimento, explicando, justificando e reduzindo a multiplicidade de sentidos e o potencial de cada obra (e da articulação entre obras) em uma argumentação de uma hipótese curatorial. Entendo a importância desse pensamento expositivo, mas são raras as exposições que justamente optam por intensificar essa divergência de pensamento, buscando uma multiplicidade de leituras e de experiências, permitindo que a criação de sentido venha a partir da experiência de quem vê/sente/ouve, não como um conhecimento dado, mas construído em conjunto - nesse lugar entre a obra e quem a presencia.

A partir do momento que uma obra é introduzida no mundo, independentemente de compreensão e contexto, ela possui uma vida própria, não é obrigatoriamente uma via de comunicação direta, nem mesmo deve ou nos exige algum tipo de "interpretação".

aproximação e redução das distâncias

A escolha de se ocupar com essa etapa específica da cadeia de criação (o encontro da arte com o público) se dá, justamente, pela importância desse momento de tornar a arte pública, permitindo que ela seja, exista e aconteça. Estes questionamentos não nos direcionam para o fim dos lugares específicos de arte - sabemos a importância e necessidade desses espaços -, mas buscam por uma multiplicidade de lugares para que arte aconteça, sejam específicos ou não, assim como público, privado, grande ou pequeno porte, rural, urbano, etc. É na multiplicidade dos lugares do encontro entre a arte e o público, que novas possibilidades de pensamento em arte se tornam possíveis.

Uma das formas que se mostrou interessante de se permitir o encontro entre a arte e o público é a abertura do processo de pesquisa, criação e execução de uma obra. A criação de um vínculo e a aproximação direta do artista e o público potencializa essa multiplicidade de sentidos e permite que o "conhecimento" seja produzido através do olhar e da experiência de cada um. Ver uma obra antes de estar concluída, em processo, acompanhar um artista, participar de falas, workshop, poder presenciar suas transformações, as escolhas do artista, referências, seu jeito de falar, sua percepção de mundo, ou até mesmo participar de algum modo desse processo, são outras formas de se permitir e agenciar esse encontro.

A dissimulação da obra e do artista também colabora com a redução das distâncias e minimiza a glamourização gerada pelo mercado da arte. O texto curatorial também pode e deve ser entendido como um lugar mais criativo e menos explicativo, potencializando as múltiplas camadas de leitura, mesmo que seja trazendo questões históricas, filosóficas e conceituais, mas sem cair na justificativa, no resumo, na sinopse, no afunilamento dos sentidos.

Muito mais do que modelo ou anti-modelo para a construção desse encontro entre o público e as obras de arte, é interessante se pensar em lugares, mantendo assim não apenas o lugar como um espaço físico, mas nesse espaço subjetivo que surge no encontro entre o artista, a obra, o público, o curador e o contexto.

outros lugares: o independente, o herói da cultura e o fantasma da sustentabilidade

Sem querer me perder na discussão da problemática expressão independente e suas variações (debate recorrente e presente de outras formas nesse livro), aproveito este espaço para uma pequena contribuição da minha percepção do termo. Para além de um ideal ou de uma associação a uma liberdade incondicional, "independente" hoje está diretamente relacionado a uma condição do fazer (o seu engendramento) e o seu modo de operação - uma prática ligada ao acontecimento, muito mais do que um pré-conceito ou discurso inicial. Por mais que o próprio modo de fazer pode, e acaba sendo, uma forma de discurso.

Quando um projeto, espaço, iniciativa, festival, mostra, artista, curador se coloca como independente, não significa assumir uma postura de isolamento, neutralidade ou distanciamento político e econômico ou, até mesmo, do seu contexto. Significa que com ou sem recursos financeiros (públicos ou privados), com ou sem apoio institucional, com ou sem autorização ou legitimação de qualquer natureza, o projeto vai acontecer, ou seja, independente de como será realizada, a iniciativa se mantém viva (o mesmo é válido para um curador ou artista independente, sendo que ele mantém seu trabalho ativo independentemente dos seus meios de produção). Claro que para manter uma iniciativa ou projeto existe uma série de demandas e riscos, mas a ausência de recursos financeiros acaba sendo o grande obstáculo. Por esse motivo, muitas vezes os "independentes" são considerados projetos de pequeno porte e/ou sem recursos.

Se por convenção, desejo, discurso ou hábito nos chamamos e nos reconhecemos como espaços independentes é porque *fazemos* e porque queremos e *precisamos* de representatividade para criar estruturas que resistam ao tempo - apesar das semelhanças e diferenças (que são muitas) dos nossos espaços. Se o independente está relacionado ao fazer, não podemos esquecer de colocar a dimensão e importância do tempo na análise desse processo, assim como a relevância dos diferentes modos desse fazer. Acredito que a multiplicidade do "como" engendrar uma iniciativa ou projeto seja a base necessária para resistir ao tempo.

O herói da cultura sempre existiu e continua sendo uma postura recorrente e presente na cena cultural independente, incluindo artes visuais, teatro, dança e cinema. Acredito, com certo romantismo, na possibilidade de mudança do mundo, ou melhor, acredito que outros mundos são possíveis. Com esse intuito, compartilho de uma postura de resistência, de guerrilha, de embate, mas sem cair (espero eu) na armadilha do ego do herói da cultura.

Existe um pensamento comum que para se trabalhar com arte e cultura exige sacrifício, como se esse fosse o único modo de trabalho inerente à própria condição de se fazer arte. Há um perigo nesse pensamento, já que ele pode ser associado a uma glamourização às avessas, que não escapa de uma verticalização e hierarquização da cena cultural e de seus agentes. A preocupação é tão grande com o modo do fazer (a entrega, o sacrifício, a ideia de resistência), que esquecemos de analisar muitas vezes o que tem sido feito. Cabe a cada um viver as suas escolhas, com ética, mas acredito que se essa postura do herói da cultura existe, já que sacrifícios, muitas vezes, são necessários, ela não deve vir sozinha se realmente queremos mudar e instaurar novas possibilidades de trabalho no campo da arte e cultura.

Outra aparição que assombra a rotina dos espaços independentes é o fantasma

da sustentabilidade. Nos últimos dez anos, o termo sustentabilidade invadiu o vocabulário não só na área da cultura, surgindo uma série de especializações, cursos e pós-graduações com o tema. Brinco e personifico a sustentabilidade enquanto um fantasma pois ela sempre está presente e próxima, ao mesmo tempo que nunca parece se concretizar.

Por um período, cheguei a acreditar que esse fantasma da sustentabilidade e os aspectos financeiros e econômicos que assombram a cena cultural, atrapalhavam as buscas e a criação dos espaços independentes. Pensei que em um modelo ideal, as pessoas que compõem esses espaços deveriam se ver livres de sua dependência financeira, mantendo assim a criação e suas buscas de forma preservada, "livre".

Hoje penso que a própria necessidade de sustento dos espaços independentes e de ter que trabalhar, além das questões curatoriais, estéticas e conceituais, com o lado econômico e financeiro como qualquer projeto ou empreendimento, pode ser visto como um potencial. A formação seja de público, dos artistas, como também sua própria equipe, gestores e curadores é o alicerce dos espaços independentes. Esses projetos produzem outras formas e estruturas de gestão, possibilitando novas relações profissionais e formações dinâmicas e transdisciplinares - condições que intervêm não apenas na proposta dos espaços, como também na produção que surge ali dentro.

campinas

Campinas sempre foi uma cidade complicada, sua proximidade com São Paulo traz vantagens e desvantagens. Ao mesmo tempo que permite uma aproximação e circulação de artistas, projetos, iniciativas, exposições e serviços da capital, ela cria uma certa distância entre a cidade e a sua própria produção. Ao invés de buscar uma programação cultural na cidade, muitos veem São Paulo como um pólo mais atratente, tanto para ver

exposições, peças, espetáculos de dança e frequentar restaurantes, como para encarar uma vida noturna.

Existe uma ideia em comum: Campinas tem os problemas de uma cidade grande, mas não tem nenhuma de suas vantagens - consideração que tem suas verdades. Um complexo de superioridade e de grandeza também é recorrente, basta andar pelas ruas comerciais e encontrar: "o melhor", "o maior", "o mais barato", "o mais incrível", seja sapato ou coxinha. Campinas é uma cidade em que grande parte do seu lazer é o consumo, são poucos os lugares e programas possíveis que fogem dessa lógica.

Sem grandes opções de transporte público, a mobilidade na cidade também se tornou um problema, sendo um dos motivos e consequências do distanciamento de Barão Geraldo (distrito de Campinas, "cidade universitária", que hospeda a Universidade Estadual de Campinas e a Pontifícia Universidade Católica de Campinas) de seu centro; afastando os estudantes, suas pesquisas, práticas, iniciativas e projetos da própria cidade como um todo. Algumas ações como as ciclovias finalmente começaram a surgir na cidade, mas, ainda assim, a maior parte dos deslocamentos é através do carro.

Com prefeito sendo cassado ou assassinado, Campinas tem um passado político complicado. Vivemos uma história em que as políticas públicas de longo prazo parecem ausentes, falta planejamento e estrutura na área da cultura, esvaziando, deixando às moscas ou até mesmo destruindo grande parte do nosso patrimônio.

O que temos - e muito, e cada vez maiores - são shoppings centers; é lá que estão todos os cinemas, exposições, teatros, restaurantes e a maior parte do lazer que a cidade oferece e usufrui. Um lazer que possui uma série de catracas, muros e barreiras invisíveis. Sabemos muito bem que entrar em um shopping não é algo possível para todos.

As políticas de produção e financiamento público de projetos, grupos, coletivos e espaços na cidade se resumem ao FICC - Fundo de Investimentos Culturais de Campinas - edital em constante transformação, um desdobramento do antigo Prêmio Estímulo. Ainda que tenha melhorado (e muito), ele ainda opera com termos, conceitos e uma visão de projetos culturais um pouco limitada, assim como exigências e contrapartidas sem sentido, como por exemplo, no caso de artes visuais, a doação de uma obra para o acervo da Prefeitura, que, se durar e for preservada, raramente vai ver a luz do dia.

Sabemos também que os editais são uma forma de realização de projetos específicos e pontuais, e que não colaboram muito na construção de iniciativas e projetos de longo prazo e/ou permanentes - por mais que ainda seja um grande mecanismo de captação de recursos da nossa programação. A lógica e regulamento da maioria dos editais cooperam para a criação dessa relação de dependência; são raras as possibilidades de aquisição de equipamentos, reformas ou compra de espaço ou qualquer estrutura que ultrapasse a duração do projeto aprovado, sendo necessário começarmos do zero a cada projeto. Essa inconstância também acontece quando o assunto é equipe, pela dificuldade de manter uma equipe interna fixa e com recursos e benefícios de acordo com o mercado, sempre temos que formar e capacitar novas pessoas.

espaços e políticas culturais da cidade

Fazer uma análise dos espaços e equipamentos culturais na cidade é difícil, afinal a instabilidade desses projetos e iniciativas ou, até mesmo, a falta de uma proposição curatorial, dificulta a resistência dos espaços ao tempo, assim como construir uma reflexão crítica de sua programação e proposta. Deixemos de lado o Centro de Convivência Cultural de Campinas Carlos Gomes, já que grande parte de seu espaço está fechado por

questões estruturais - apesar de sua área externa ser ocupada diariamente por jovens e com a Feira Hippie aos finais de semana -, ou até mesmo, o Teatro Municipal José de Castro Mendes, espaço que foi reaberto depois de ficar cinco anos fechado para reforma.

Tomamos como exemplo, o Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MAC), que não possui verba própria para produção de exposições nem mesmo uma equipe fixa ou curador. Seu funcionamento e proposta se resumem a um edital de ocupação anual, oferecendo o espaço, a estrutura disponível e auxílio na divulgação. Porém todos os recursos, incluindo financeiros, ficam a encargo do proponente do projeto.

O Museu da Imagem e do Som de Campinas é um caso à parte e possui sua potência. Apesar da ausência de uma proposta curatorial, o MIS, pela demanda e carência por espaços na área central da cidade, possui uma ocupação orgânica (mais livre), permitindo que as pessoas, os projetos e as iniciativas tornem aquele lugar vivo - uma ocupação de fora para dentro. O cineclube e as exposições audiovisuais do Museu continuam resistindo ao tempo, projeto fixo da casa, com curadores e programadores convidados e/ou voluntários. Frequentei, por exemplo, durante um ano, sessões de esquizodrama e clínica poética com o coletivo Devir, assim como outros projetos experimentais que só podem existir a partir de uma redução de custos - por isso a não locação de um espaço, possibilita que iniciativas como essa continuem existindo.

A Estação Cultura de Campinas também tem uma ocupação interessante, cada vez mais conquistando espaço, agregando projetos e iniciativas para dentro. Apesar de potente, esse formato de espaço e centro cultural mais aberto, orgânico e dinâmico, fazendo com que o próprio público e agentes culturais da cidade ocupem e preencham sua programação, apresenta seus problemas. A ausência de um pensamento curatorial tem como

consequência uma inconstância na programação, nas políticas de formação, manutenção de patrimônio e, até mesmo, na proposta do espaço. Esses espaços são interessantes, mas não devem ser o único modelo de gestão cultural e encontro do público com a arte e cultura em uma cidade.

O modelo SESC já é conhecido e a nossa cidade conta com uma unidade, que tem suas áreas de lazer e esportes sempre bem ocupadas, mas nem sempre nos teatros, auditórios, mostras e exposições. Nossa unidade do SESC encontra ainda dois problemas centrais: a divulgação e estacionamento, já que grande parte da cidade se locomove apenas de carro.

Não podemos deixar de reconhecer a importância e o papel dos Pontos de Cultura na cidade, ligados à tradição e cultura popular ou grupos minoritários, transformando pela base seus locais e contextos. Tive a oportunidade de trabalhar por dois anos, como professor no Ponto de Cultura Maluco Beleza, voltado para usuários do sistema público de saúde da cidade - Centros de Atenção Psicossocial (CAPS) - e sua comunidade local, seus projetos são admiráveis. Alguns pontos, grupos e espaços voltados às artes cênicas também são recorrentes, principalmente em Barão Geraldo.

Apesar de uma certa acomodação nebulosa que paira na cidade, não podemos deixar de reconhecer uma melhora em algumas políticas públicas no município. Existem iniciativas, coletivos, projetos e um recomeço da cena cultural de Campinas, mas ainda muito incipiente e sem estruturação ou articulação como um todo; falta a construção de uma rede entre os agentes e equipamentos da cidade. A grande dificuldade de Campinas sempre foi resistir ao tempo, sendo necessário recomeçar do zero de tempos em tempos. Precisamos construir um plano mais amplo, estruturado e interligado, e diminuir nossa dependência do poder público (criando e escolhendo novas dependências), obtendo outros modos de gestão, estruturação e captação de recursos.

Com relação à arte contemporânea, por mais que existam artistas, cursos e universidades, são mínimos (e inconstantes) os espaços, iniciativas e equipamentos de Campinas; e essa lacuna influenciou diretamente nos projetos e escolhas do Ateliê Aberto, que operou muitas vezes como um centro cultural na cidade.

contexto

Em tempos de crise, é comum ouvir que é preciso cortar verbas, recursos e políticas culturais, já que a cultura e arte (assim como esporte) são excessos, em contraposição à saúde, alimentação e educação, recursos mínimos para a sobrevivência em sociedade. A nossa percepção de educação tende ainda a ser bem limitada, já que opera com uma visão de um conhecimento dado, da repetição, do fato, da fórmula. De qualquer forma, não temos como separar ou deixar de lado a cultura na análise do nosso contexto.

Por exemplo, a corrupção no Brasil e a atual crise não podem ser vistas apenas sob a esfera econômica, ela é um problema cultural, que vem desde de uma postura "de querer ganhar mais em cima do outro", a noção do automerecimento, a "política do malandro", não pagar impostos, o eterno estudante (falsificação de carterinhas para meia entrada) e por aí vai. Faz parte da nossa cultura achar que a gente merece mais e o outro merece menos, mas ainda assim, não vemos isso como problema, dançamos conforme a música.

Esses pequenos hábitos e formas de lidar com a rotina, operam desde o universo micro ao macropolítico. Nosso conformismo e aceitação do contexto ("é assim mesmo" ou "sempre foi assim, sempre vai ser"), muitas vezes nos impede de criar um embate, de nos posicionar politicamente e assim, de poder mudar. A mudança pode começar de dentro para fora ou de fora para dentro, mas, para que ela se concretize de fato, deve atravessar os aspectos culturais da vida biopolítica.

As expectativas, exigências, dependências e ao mesmo tempo o desejo de autonomia em relação ao governo também precisam ser repensadas. Não podemos nos ausentar de algumas discussões ou esperar, jogando todas as responsabilidades nas mãos do Estado. Sabemos e estamos cansados de ouvir todos os problemas tanto de corrupção como do maior e mais elevado índice de impostos em cima de tudo que fazemos, compramos, comemos. Não é o momento de questionar como e onde esse ciclo começa, mas sim, interromper essa corrente. Para querer poder, cobrar e exigir, devemos começar nesse âmbito micro, no nosso entorno, nossa vida. Isso vale, não apenas para aspectos econômicos, como também na nossa relação com o lixo que produzimos, a forma como utilizamos nossos recursos, como nos locomovemos. O discurso e o pensamento devem existir enquanto ação.

Passar por uma crise nunca é fácil, toda mudança é difícil. A crise pode e deve ser vista como um lugar de potência, de possibilidade de reflexão e mudança. Tempo de abandonar o discurso niilista e corformado desse período e tentar enxergar esse campo de forças como uma possibilidade de criar novas estruturas. Isso é válido para os espaços e equipamentos culturais de qualquer natureza. Por mais que verbas, medidas e recursos sejam escassos, precisamos ser criativos. Os problemas, a instabilidade e a ausência de recursos devem servir de motor para mudanças na base, assim como para se pensar os próximos passos do cenário cultural.

Não podemos dar as costas para o esvaziamento das instituições ou museus de grande porte, responsáveis pela manutenção do nosso patrimônio. Talvez seja exatamente esse o momento de aproveitar essas estruturas que já existem para pensar novos modelos de gestão e curadoria, assim como resignificar a preservação, arquivamento, manutenção e invenção da nossa memória, história e patrimônio.

matéria escura⁴

Por operar, também, através do imaterial, o indizível e com o inexistente, a arte e sua experiência muitas vezes não podem ser enquadradas, ou mesmo, quantificadas. Por mais difícil que seja identificar e mapear as mudanças, sua origem, seu tempo e percurso, sabemos que a arte, justamente pela ausência de finalidade, é também agente no engendramento desses processos. Mesmo que invisíveis e de difícil estudo, eles estão ali, existem como matéria escura. Como gestores, curadores e artistas, temos que trabalhar com todos os lados, com o todo. Por mais que operemos com agentes, espaços, políticas, público e recursos que já existem, não podemos deixar de lado o inexistente.

Sempre tivemos uma relutância no uso da palavra curadoria no contexto do Ateliê Aberto, já que grande parte do nosso trabalho estava no agenciamento de processos, encontros, ideias, lugares e pesquisas, experimentando, abrindo e criando espaço para o que está por vir, o que ainda não existe. Prefiro pensar que ao invés da inexistência de uma curadoria, nosso trabalho pode ser visto como uma curadoria do inexistente, trazendo não só uma dimensão teórica, histórica, investigativa e propositiva do ofício, mas também um aspecto afetivo, intuitivo, até mesmo místico. Muitas vezes, mais do que um conceito ou pesquisa, nossa atuação foi o fazer, permitindo, potencializando e agenciando encontros.

Esse livro, assim como o Ateliê Aberto, é mais um lugar de encontro que só existe a partir do outro, de quem lê. Com diferentes possibilidades de leitura, reflexões e ideias, ele foi pensado como um lugar de dissenso,

sem acordo ou desfecho, uma conversa aberta. Através de artifícios, ferramentas e mecanismos que foram usados para se pensar e compor o nosso espaço ao longo da história - o nosso modo de fazer, pensar, conceber e produzir projetos - abrimos esse diálogo.

Pensar lugares, sejam físicos ou subjetivos, para que encontros e agenciamentos aconteçam, pode ser uma maneira de (des)organizar o campo de forças, intensificando o engendramento do dissenso. Existem outros lugares entre o público e o privado, o formal e o informal, o grande e o pequeno porte, o existente e o inexistente, "dependente" e "independente", a esquerda e a direita, entre o que é dado e o que é meta. Às vezes, a postura mais radical é criar e ficar nesse entre, nessa encruzilhada, na terceira margem do rio. Seja lá, cá ou aqui no meio, que outros encontros, lugares e mundos sejam possíveis.

4. "É uma parte do Universo que os astrônomos sabem que existe, mas ainda não sabem exatamente o que seja. É matéria, porque se consegue medir sua existência por meio da força gravitacional que ela exerce. E é escura, porque não emite nenhuma luz. Essa segunda propriedade é justamente o que dificulta seu estudo. Todas as observações de corpos no espaço são feitas a partir da luz ou de outro tipo de radiação eletromagnética emitida ou refletida pelos astros. Como a matéria escura não faz nenhuma dessas coisas, é "invisível". Ainda assim, sabe-se que ela está lá." ARAÚJO, Tarso. Edição 54 - *Mundo Estranho*. mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-e-materia-escura

Desde o princípio dos anos 2000, é perceptível o crescimento da cena de arte contemporânea independente no Brasil. Neste cenário, dentre outras iniciativas, os espaços de arte independentes – ou autônomos, autogeridos, alternativos, intencionais – são as grandes estrelas. Com base em um mapeamento dos mapeamentos realizados pelos projetos Art.éria (Kamilla Nunes), Rede E.E.I. (Edson Silva/Casa da Ribeira), Circuitos da Desdobra (Fabiana de Moraes), Cadernos de Gestão (Lilian Maus/Subterrânea) e Espaços Independentes (Ateliê 397) – reconhece-se a existência de cerca de 100 destes espaços em atividade em todo o Brasil. Este número, por si só, revela a necessidade e urgência em definir meios não institucionais para a criação e difusão das artes visuais no contexto nacional.

Concomitantemente à expansão da cena independente, em resposta à demanda por profissionalização do setor cultural brasileiro, começaram a surgir cursos universitários em Gestão e Produção Cultural. Hoje, existem dezenas de cursos em todo o Brasil que podem ser conhecidos através da plataforma de mapeamento da formação em organização cultural no Brasil, criada pela Universidade Federal da Bahia (<http://www.organizacaocultural.ufba.br>). No entanto, estes cursos abordam a gestão e produção desde uma visão macro, considerando o contexto típico de grandes equipamentos e empresas produtoras e gestoras de bens culturais.

Considerando o grande número de espaços independentes espalhados por todo o Brasil e a inaplicabilidade dos conceitos, estratégias e ferramentas oferecidos pela educação formal em suas iniciativas, teve início um processo paralelo de intensificação do debate acerca desta gestão micro. Apesar do receio de engessamento e burocratização dos processos compartilhados por muitos artistas-gestores, como alternativa à educação formal, irromperam no início da década de 2010 muitos projetos cujas propostas eram impulsionar o diálogo e o intercâmbio de conhecimentos acerca da gestão. Na mesma época, foram criados

pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, dois editais do ProAc (Programa de Ação Cultural) voltados especialmente para financiar a programação, custos de manutenção e a pesquisa em torno dos espaços independentes de arte paulistas.

Um dos mais presentes pontos de discussão entre artistas-gestores de espaços independentes, diz respeito justamente à nomenclatura utilizada para definir estas iniciativas que, apesar de carregarem muitas diferenças entre si, são geralmente encabeçadas por artistas, acolhem a produção de artistas jovens ou iniciantes (ainda não plenamente consolidados profissionalmente) e posicionam-se como resistentes ao mercado da arte e, principalmente, à estrutura, organização e funcionamento das instituições culturais tradicionais. Em última instância, ser independente significa não ser regido pelas normas institucionais, hoje em voga.

Ainda sobre a questão da nomenclatura “independente”, assumo que, da necessidade de autoafirmar-se como espaço (e aqui não me refiro a um espaço físico) onde a arte pode manifestar-se livremente e sem interferências indesejáveis de agentes externos, como o mercado, resolveu-se fazer uso de um exagero que me parece intencional, uma hipérbole. Afinal, relações de dependência são intrínsecas à essência humana e à vida em comunidade e aqui estamos. Entendido desta forma, o termo “independente” reflete a autonomia e liberdade no processo criativo e na geração de conteúdos, não estando diretamente ligado ao modelo de financiamento ou microtrama econômica, social, ambiental e cultural onde o espaço está inserido. Ou seja, um espaço independente pode ser visto como aquele que busca estabelecer práticas que tenham a capacidade de manter a arte produzida ali dentro, livre e autônoma. Em outras palavras, a gestão é interdependente até o último fio de cabelo mas a arte não precisa ser. E, a meu ver, esse deve ser nosso foco.

Vale lembrar que o termo “independente”, já conhecido pelo grande público da cultura

e vinculado às produções que não são parte do *mainstream*, também é utilizado por outros meios, como o da música, teatro e cinema. E aqui, como uma provocação extra e isolada da discussão levada a cabo neste texto, cabe citar o artista de múltiplas práticas ou como ele mesmo define, *multi-layered*, David Blamey:

"É importante que alguns artistas e curadores organizem seus próprios projetos. O mundo da arte conta com produtores independentes para desafiar sua base de poder tal como a democracia só pôde florescer com uma dose de dissenso. Enquanto as novas ideias e práticas forem assimiladas no grande circuito, a cultura predominante do consenso permanece protegida e a base de poder se mantém. Projetos auto-organizados expressam uma urgência em substituir a falta de discurso sobre certas questões, assim como oferecem uma versão menos cerceada dos processos de produção cultural de cada um."

Na cena independente de Berlim, apesar de existir uma infinidade de termos em inglês já utilizados – como *artist-run space*, *independent art space*, *self-managed art space*, *alternative art space*, *non-profit art space* - um espaço independente é comumente chamado de “project space”. A tradução livre seria “espaço de projeto”. Entendo que este termo refere-se a um espaço de arte que constrói-se sobre um projeto que, por sua vez, é definido a partir da lacuna percebida pelos artistas envolvidos. Este projeto é a base do espaço sobre a qual desenvolvem-se outros projetos, ou seja, é ele quem aponta diretrizes e objetivos, orientando o trabalho desenvolvido dentro dos espaços ao longo dos anos.

Retomando a questão da autonomia, segundo Kant, autonomia é a capacidade da vontade humana de se autodeterminar segundo uma legislação moral por ela mesma estabelecida, livre de qualquer fator estranho ou exógeno com uma influência subjugante, tal como uma paixão ou uma inclinação afetiva incoercível. A primeira

observação a fazer é que, segundo a visão de Kant, a autonomia é uma capacidade da vontade humana, está ligada às pessoas e não a seres inanimados, como espaços de arte: a arte só pode ser autônoma se as pessoas quiserem que ela seja. Isso significa que um espaço e a arte acolhida serão autônomos, se as pessoas que o fazem e a produzem, o forem. Ainda segundo Kant, um ser autônomo deve, obrigatoriamente, proteger-se de fatores externos que exerçam influência dominadora: não há necessidade (e a meu ver nem é desejável) de bloquear o fluxo de trocas e a relação com o contexto, apenas manter-se fiel à sua legislação moral ou essência.

Os espaços independentes estão, portanto, inseridos dentro de um contexto, um sistema que envolve todos os agentes com quem é estabelecida, ou pode ser estabelecida, uma relação de troca ou dependência, seja um colaborador, parceiro, prestador de serviço, frequentador ou financiador/patrocinador. No geral, faz parte de sua natureza buscar um diálogo com o que fisicamente o circunda: o bairro, a cidade e seus moradores - vizinhança, amigos, família, artistas, curadores, pesquisadores, críticos, educadores, frequentadores, comércios, serviços, instituições, empresas de porte e instâncias públicas. Uma grande e complexa trama. Ora, um grupo de artistas que pretende organizar e gerir um espaço de produção, pesquisa, difusão e formação, precisa de ajuda, não? Sim, claro que sim!

Muitos espaços independentes tem vida curta: a grande maioria consegue chegar aos 4 ou 5 anos, alguns conseguem completar 7, 8 ou 9 anos e poucos atingem mais de 10 anos de existência. Apesar da sustentabilidade financeira ser desejada por uma parte dos que fecham as portas, existem outros que entendem um espaço de arte independente como naturalmente efêmero, zona temporária ou transitória que orienta sua existência de forma orgânica e espontânea, alimentando-se do entusiasmo das pessoas envolvidas. E aí chegamos a outro ponto de debate: a necessidade destes espaços estabelecerem-se de fato. Afinal, eles surgem apenas para suprir uma

necessidade momentânea, uma lacuna num espaço de tempo, ou deveriam buscar formas sustentáveis para sobreviver?

A resposta a esta questão, acredito, não existe. Isso porque a existência dos espaços está diretamente ligada aos desejos e entendimento do gestor, como artista, indivíduo e cidadão. Um espaço geralmente nasce de uma lacuna percebida por um grupo de artistas, seja em suas próprias vidas, seja no âmbito cultural, social e político. Essa lacuna desperta os desejos que serão os motores do espaço: gera o entusiasmo que literalmente os mantém vivos. E faz-se isso coletivamente pelo desejo de troca e trabalho colaborativo mas também porque provavelmente não seria possível, ou muito difícil, fazer individualmente. Os artistas-gestores imprimem no espaço suas características de personalidade, visões de mundo e pesquisas artísticas: os espaços podem ser personificações de seus gestores ou a extensão de seus corpos.

Mas as lacunas não são permanentes e, uma vez preenchidas - a finalização de um processo em curso, o fechamento de um ciclo, a substituição de antigos por novos desejos - podem anular as motivações de um artista-gestor. Por outro lado, as lacunas são infinitas, assim como a capacidade humana de criação. Além disso, as parcas políticas públicas de cultura dificilmente acompanham a (r)evolução que acontece no dia-a-dia de quem vive a arte. Quando um ciclo se encerra, o artista-gestor precisa ser instigado por uma nova lacuna, revelando novas ambições profissionais, vivenciais e/ou de pesquisa que só poderiam concretizar-se dentro de um espaço independente. E assim sucessivamente, até que o artista-gestor passe a enxergar seu espaço como um projeto de vida: o lugar do impossível, do novo, do transgressor, do crítico. Isso explica a transmutabilidade característica dos espaços independentes de arte.

Acreditando ou não que um espaço desta ordem deve perdurar no tempo para inserir-se nesta trama a contento – alimentando-se de recursos externos para atender a demandas que não podem

ser realizadas pelos artistas-gestores - é preciso, em algum momento, desenhar um plano de ação e desenvolver estratégias e ferramentas de gestão. E digo “em algum momento” porque acredito que não vale a pena introduzir este tema logo que o espaço nasce, quando as cabeças dos artistas-gestores estão a todo vapor, no auge criativo, transbordando de sonhos e desejos. A hora certa para fazer um planejamento deve ser definida pelos envolvidos. Aí entra em cena uma ferramenta fundamental que é parte de todo artista-gestor: a intuição.

Dentro de um espaço independente, para produzir e difundir a arte, também é preciso dinheiro, dinheirinho ou dinheirão. Claro que tudo pode ser feito com uma verba mínima - neste caso geralmente dos artistas-gestores e do artista convidado - mas, ao meu ver, ao longo do tempo, investir e não ser remunerado por seu trabalho pode ser um grande problema. Ao princípio, quando a maioria dos projetos acontece desta forma e o entusiasmo salta pelos olhos, as relações de troca estabelecidas com os envolvidos e os vínculos criados, nutrem e recompensam o artista-gestor.

O sentimento de pertencimento também pesa: um artista que está estudando, formando-se ou produzindo seus primeiros trabalhos tem dificuldade em encontrar seu lugar ao sol. Quando passa a existir um espaço físico que acolhe o artista e sua produção, que abre a porta para diálogo com outros e ainda recebe um público com desejo de interação, abre-se caminho para outra necessidade do artista: a de ver seu trabalho legitimado de alguma forma, reconhecido como existente pelos outros. Isso, mais a a sensação de ser parte de uma comunidade, empodera o artista. E todo artista gosta de ter poder sobre sua produção.

Mas com o passar dos anos, quando fica evidente que esse poder é frágil, projetos que dependem unicamente de recursos próprios devem ser meros coadjuvantes, levados a cabo somente quando a captação de recursos não tem sucesso, mas existe um desejo incontível de realizar o projeto. A verdade é que não há escapatória: uma hora

será preciso dar conta das despesas da vida e dos sonhos que envolvem dinheiro, sejam viagens, estudos ou filhos.

Considerando o espaço independente como projeto de vida de seus artistas-gestores e partindo de um inevitável estado de interdependência que implica num fluxo constante material e imaterial entre o espaço e seu meio, a pergunta que não quer calar é: qual o caminho para alcançar essa sustentabilidade financeira (ou equilíbrio ou estabilidade)? Me parece que tudo resume-se a como o artista-gestor administra esse fluxo material e imaterial, isto é, como o espaço interdepende de agentes ou fatores externos e cria sua cadeia de relações, seu subsistema. Compreender bem o meio (físico, social, cultural, político, econômico e ambiental), enxergar as possibilidades de troca dentro do *network*, conhecer as ferramentas de comunicação para gerir este fluxo e mecanismos para controle de “resultados” é, portanto, um primeiro passo bem dado. Pensar e discutir tudo isso não é suficiente: é preciso colocar no papel, na planilha, na tabela, no fluxograma. E essa é a parte divertida! Existe outra bem mais enfadonha que diz respeito às questões jurídicas, financeiras e fiscais. Por fim, é preciso informar-se sobre todo esse universo e dar conta de entender um pouco de tudo. Sim, transformar um espaço independente em projeto de vida não é moleza! Mais do que tudo, é preciso querer e acreditar muito.

Começemos falando de modelo de financiamento: a estrutura adotada pelo espaço independente para levantar recursos. Precisamos lembrar que a cena independente das artes visuais em vários países da Europa, bem como de algumas cidades dos Estados Unidos, está alguns passos à frente da realidade brasileira. Para se ter uma ideia, os primeiros espaços independentes em Berlim surgiram na década de 70, sendo que o número de espaços em atividade na cidade é maior do que o número de espaços em todo o Brasil. Um olhar sobre os espaços berlinenses que existem há mais de 5 anos, a análise de seus modelos de gestão e de financiamento e a produção de estudos de caso dos que se destacarem, pode ter

grande utilidade para a cena brasileira. Vale a pena acessar o <http://www.projektraeume-berlin.net/interaktivekarte/> para conhecer o desenvolvimento da cena independente das artes visuais em Berlim ao longo das últimas décadas.

Uma característica de um bom modelo de financiamento – e que determina o grau de “independência” do espaço – é a diversidade de fontes de recursos: depende-se pouco de cada fonte, não sendo construídas relações de extrema dependência com nenhum agente externo. A combinação de várias fontes de recursos na elaboração de um modelo de financiamento, contribui bastante na manutenção do equilíbrio e da estabilidade do subsistema que envolve o espaço independente. Resta então a escolha, depender de quê? A existência de um espaço pode depender financeiramente:

1. Verba pública (através de políticas públicas de cultura, editais ou Leis de Incentivo Fiscal);
2. Patrocínio direto de empresas;
3. Doações de pessoas jurídicas ou físicas;
4. Financiamento coletivo (*crowdfunding*);
5. Geração de receita (por comércio de produtos ou prestação de serviços);
6. Investimento próprio, ou seja, dos artistas-gestores; e/ou
7. Investimento dos artistas e outros participantes envolvidos.

A fonte de recurso é um fator determinante do projeto uma vez que sua obtenção envolve, geralmente, condições e exigências delimitantes. No caso de verba pública através de editais, fontes comumente usadas pelos espaços independentes, é preciso estar de acordo com seu escopo, atender a pré-requisitos e oferecer contrapartidas, entendidas geralmente como atividades de formação e medidas para democratização e acessibilidade. A mim me parece estranha a exigência de contrapartidas em projetos de arte já que, a meu ver, atividades de criação, difusão, crítica ou pesquisa têm tanta importância (e são tão carentes de recursos) quanto atividades de formação e não precisam, necessariamente,

caminhar sempre juntas. Além disso, uma exposição ou uma pesquisa têm poder de transferir e produzir conhecimento dentro de quem as acessa. Já no caso de verba pública via Leis de Incentivo Fiscal (ou mesmo patrocínios diretos de empresas), preocupa-se em atender à necessidade do patrocinador pelo marketing cultural e ao plano de comunicação da empresa que, frequentemente, já define o tipo de projeto a ser financiado de antemão. E aqui vale enfatizar que não faz sentido algum que empresas determinem alocações de verba pública segundo interesses marketeiros.

Mas apesar de serem muitas as evoluções necessárias com relação às políticas públicas, sejamos otimistas e olhemos com atenção para a programação que os espaços vêm promovendo atualmente. Se, por um lado, a Lei Rouanet tem sofrido alterações e ajustes que vão de encontro às reclamações dos artistas, por outro, vemos os editais multiplicando-se nos últimos anos e a tendência em ampliarem e diversificarem seu escopo – abarcando práticas não comercializáveis e/ou focados em processo e não em produto (como as performances, videoarte, instalações, livros de artista, intervenções, residências, atividades de formação, publicação de conteúdos em formatos diversos).

Dentro deste cenário, os artistas-gestores têm se mostrado cada vez mais sagazes no momento de captar recursos, adequando suas ideias às exigências, e também ao realizar o projeto, inclusive no que toca à flexibilização de cronograma e à produção de relatórios de prestação de contas contundentes. E, tratando-se de verba pública, seja no caso de editais quanto de Leis de Incentivo Fiscal, não há como abrir mão da prestação de contas: executar e gastar o prometido, dentro de um período de tempo pré-estabelecido. Ao escrever um projeto, o artista-curador-gestor, precisa estar atento à forma como define sua estrutura, ou seja, ela precisa ser a mais aberta possível para que, ao realizá-lo, consiga garantir a flexibilidade que a produção precisa, a liberdade do crítico, pesquisador, educador, curador e artista para desenvolverem seus projetos e,

consequentemente, a autonomia da arte ali produzida. Em última instância, podemos afirmar que o ato de criação do artista-curador-gestor é de fato um tanto cerceado mas o do artista convidado não precisa ser.

Com relação às outras fontes de recursos, o financiamento coletivo de projetos de artes visuais, infelizmente não ganhou força no Brasil. São raros os projetos que conseguem ser viabilizados desta forma. As doações são difíceis de obter, ainda muito ligadas a contatos pessoais do artista-gestor. A geração de receita ainda é uma fonte pouco explorada no Brasil, mas existem espaços no exterior que encontraram neste caminho a resolução para sair de um estado constante de instabilidade financeira. A meu ver, a geração de receita, além de ser um fator estabilizante, uma carta na manga, pode ser definitiva no que diz respeito a garantir a autonomia da arte produzida dentro de um espaço independente. Por fim, duas fontes de recursos infelizmente bastante utilizadas pelos artistas-gestores atualmente: o próprio bolso e os bolsos dos artistas e convidados. Dispensa comentários.

E quando falamos de dinheiro, um ponto a ser considerado é que um espaço que tem bem definida e planejada a gestão dos recursos e, logo, seu modo de operar, tem mais facilidade para isolar, o processo de criação e de troca entre os envolvidos, de questões ligadas à gestão de recursos – como por exemplo, a remuneração dos agentes (sejam gestores, curadores, artistas, críticos, dentre outros) e investimentos necessários para realização de um projeto. Quando existe clareza dos recursos disponíveis desde o princípio, o processo de criação segue sem interrupções e recomeços desnecessários.

Considerando as múltiplas visões que um artista-gestor pode ter com relação ao espaço que encabeça, para aqueles que desejam que seus espaços sejam projetos de vida, é preciso seguir buscando por novas fórmulas e largar antigos vícios. Aliás, acredito que fórmulas e vícios devem ser renovados de forma contínua. Um caminho bastante coerente é a abordagem dos

espaços independentes como a fusão entre projetos de arte e pequenos negócios que, apesar de não terem a geração de lucro como principal objetivo, têm vocação para gerarem receita e estabelecerem-se como renovadas instituições culturais a partir de modelos de financiamento funcionais que cuidem da manutenção de sua existência. O artista-gestor precisa, portanto, de um plano de negócios que inclua o planejamento financeiro, a identificação de estratégias e o uso de ferramentas de gestão, envolvendo a comercialização de produtos e/ou a prestação de serviços. E aqui, posso estar falando de comercializar produtos de arte aplicada ou inserida, mas não de comércio de obras de arte. Na prática, é preciso combinar os desejos do artista-gestor, as oportunidades identificadas no meio (como políticas públicas de cultura, demandas por parte do público, por exemplo) e um bom planejamento: espaços independentes como organismos mistos, divididos entre interesses e recursos públicos e privados.

Um exemplo de antigo vício é não valorização do registro, esteja ele ligado à gestão financeira, à produção, ao público frequentador ou aos conteúdos produzidos e difundidos. O registro é importante sempre e, estando ligado a todas as atividades do espaço, pode materializar-se na forma de documentos, como relatórios, planilhas, fotografias ou vídeos. São estes documentos que formam o acervo técnico do espaço, contam sua história detalhada e são indispensáveis ao artista-gestor que pretende trabalhar o desenho organizacional e, consequentemente, seu modo de operar, de forma contínua. Isso permite que seja construída uma base sobre a qual tudo se constrói dentro de um espaço independente. É dizer: existe uma forma de trabalhar que é comum a qualquer projeto desenvolvido. Ou ainda, uma linha de raciocínio pré-existente que, a partir de um certo ponto, segue para lados distintos, dependendo do projeto em questão. Pode não parecer mas a construção desta base, respeitando todos os processos que são levados a cabo internamente, tem efeito libertador sobre a gestão do espaço na medida que poupa energias e recursos.

O Agora, em Berlim, descobriu uma nova fórmula! Tratemos como um mini estudo de caso (<http://agoracollective.org>). O Agora é um coletivo que recebe pessoas e projetos colaborativos baseado em uma filosofia que reflete os valores de sua comunidade/membros: diversidade, auto-organização e laços sociais. Definem-se portanto de forma ampla, envolvendo as expertises de seus 15 membros e destacando a importância de imprimirem suas visões de mundo dentro do espaço. Tem 4 frentes de atuação: espaços de trabalho, arte, comida e o Kindl, um novo “project space” experimental para aprendizado colaborativo. Os espaços de trabalho ocupam 5 andares do edifício e incluem uma sala de trabalhos práticos, sala silenciosa, sala multifuncional, café e jardim. Os horários são flexíveis e existe uma variedade de passes que adequam-se às necessidades dos usuários. O Agora também é uma plataforma para a apresentação, desenvolvimento e promoção das artes, especialmente interessada em investigar práticas sociais e artísticas através de métodos experimentais de trabalho em grupo e processos interdisciplinares. Pretende atuar como catalizadora no trabalho das multidisciplinas existentes no local, ligando os recursos intelectuais dos campos da arte, empreendedorismo, ciência, filosofia, tecnologia e alimentação. Realizam o Festival Agora Collects, o programa de performance Foreplay e o programa de residências AFFECT. O coletivo também organiza discussões, oficinas e intervenções artísticas. Como plataforma que reúne iniciativas engajadas em explorar abordagens da comida, noções de colaboração, auto-organização e sustentabilidade são colocadas em prática na cozinha. Chefs de conceitos inovadores são selecionados para assumirem o restaurante do Agora usando o tempo, espaço e infraestrutura disponíveis para experimentarem suas ideias em um contexto gastronômico real. Os chefs residentes apresentam refeições criativas aos frequentadores pelo período de 3 meses. O coletivo também organiza e conceitualiza eventos gastronômicos, pop ups e oficinas sobre comida. Apesar de gerar receita, o Agora também depende de patrocinadores e parceiros.

É nos espaços independentes, organismos mistos divididos entre interesses e recursos públicos e privados, que os artistas-gestores podem realizar suas pesquisas e propostas artísticas com autonomia, e também tirar dali seu sustento e de suas famílias sem criarem pontes com o perverso mercado da arte e seus braços manipuladores. Estes organismos, que têm uma vocação para perdurar e renovar-se ao longo dos anos, que protegem com unhas e dentes o processo de criação, que definem seu escopo e programação de forma pessoal mas também considerando interesses públicos, que são estáveis financeiramente e ainda detentores de um público fiel e engajado, não poderiam ser as instituições culturais do futuro, um contraponto às atuais e tão criticadas? Por que, além de falarmos em evitar a institucionalização dos espaços independentes, não pensamos em como seu modo de operar e escopo podem influenciar as instituições? Indo um pouco além, por que os espaços independentes de hoje não podem ser as instituições do futuro? Não seria possível desenharmos um novo caminho do meio, onde estratégias e ferramentas de gestão e organização de uma instituição (sem incluir a estrutura hierarquizada e os processos “burocráticos”, obviamente) são absorvidas pelos espaços independentes, mantendo suas características primordiais como porte, autonomia sobre processos internos, flexibilidade e adaptabilidade?

As instituições culturais historicamente detêm o poder de legitimar o que é o legado cultural e artístico, ou seja, o que merece ser preservado, pesquisado e conhecido por todos. Dotadas de tanto poder, tem a responsabilidade de olhar para um todo sempre no risco iminente de perderem algo de vista. E sempre perdem. Se a instituição serve a toda a sociedade, sendo o órgão legitimador da arte, por que muitas vezes tornam-se elitistas e/ou reféns de um mercado excessivamente empoderado? Por que tem o hábito de olharem mais para trás do que para a frente? São poucas as que abrem-se a novas narrativas e colaborações e firmam-

se como espaços para reflexão e mudança. Mas não precisa ser assim, as instituições não são organismos imutáveis diante de novas realidades que vão se sobrepondo. As instituições culturais brasileiras, atualmente, como reflexo das políticas públicas de cultura, além de não estarem a par das revoluções no mundo da arte e não darem conta de práticas não comercializáveis e/ou focados em processo (como as performances, videoarte, instalações, intervenções, residências, atividades de formação, publicação de conteúdos), também não acompanham a demanda dos artistas jovens ou iniciantes por espaços de produção, pesquisa e difusão. Isso sem falar que não problematizam os efeitos da institucionalização e da intensificada mercantilização sobre a arte.

É nos espaços independentes que tudo (ou quase tudo) pode acontecer. Se o trabalho dentro deles buscar também o fortalecimento e valorização da gestão, será possível subir um degrau: os espaços independentes de hoje podem ser as instituições culturais de amanhã e, de sua origem, podem trazer características que renovarão, não só seu modo de funcionamento, mas também seu papel. As novas instituições não necessariamente substituiriam as atuais, mas se somariam a elas, ampliando seu escopo e suas funções e também apresentando novas formas de estrutura e organização. Um artista-gestor e seu espaço já são agentes de reflexão importantes mas podem também ser agentes de mudança. É necessário assumir essa responsabilidade para que seja possível auxiliar, com maior eficiência, na moldagem da sociedade do nosso futuro.

Minha pesquisa em gestão cultural foi iniciada em 2007 com o trabalho de conclusão para o curso de Administração de Empresas, "Panorama crítico do setor: os caminhos da gestão cultural no Brasil". Entre 2008 e 2009, cursei uma especialização em Gestão Cultural e, nos anos seguintes, tive a oportunidade de participar de uma série de projetos voltados para a gestão de espaços independentes de arte. Desde 2004, então aluna do curso de Artes Visuais, sou integrante do Ateliê Aberto, espaço independente de arte

contemporânea localizado em Campinas/ SP e que em 2015 completou 18 anos. Em 2009, tornei-me sócia e passei a coordenar o espaço junto à Samantha Moreira, criando e produzindo projetos. Fiz de meu lugar de trabalho um laboratório permanente de pesquisa em gestão de espaços independentes, tendo como meta principal o estabelecimento de um modelo sustentável financeiramente. Atualmente, estou a frente da SOLar, pequeno organismo que busca, neste primeiro momento, realizar projetos de pesquisa em gestão cultural que proporcionem o trabalho colaborativo, a criação de redes e a ampliação da representatividade da cena independente de arte. Seu primeiro projeto, a SINAPSE (sinapse.art.br), foi premiado no edital de publicações do ProAc e está em fase de realização. O segundo projeto, CÔRTEX_ base de dados dos meios independentes para a arte contemporânea, foi premiado pelo Programa Rede Nacional da Funarte em 2015 e deve ser implementado em 2016.

alguns links para pesquisa:

<http://www.projektraeume-berlin.net/interaktivekarte/>

<http://www.gestionautonomadearte.net>

<http://www.lastroarte.com>

<http://www.artquest.org.uk/articles/view/artist-led-spaces>

<http://www.artquest.org.uk/articles/view/global-networks>

http://www.jaca.center/wpcontent/uploads/2015/06/INDIE_GESTAO_FIN_OK.pdf

<http://subterranea.art.br/eai/>

<http://www.arteria.art.br>

<http://www.casadaribeira.com.br/projetos/rede-e-e-i/5/>

<http://issuu.com/atelie397/docs/espacos-independentes>

<http://atelie397.com/loja/espacos-independentes-pdf/>

<http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>

<http://www.newmuseum.org/artspaces/map>

<http://atelie397.com/o-artista-gestor-e-a-potencia-independente/>

<http://www.circuitosdadedobras.com>

<http://www.organizacaocultural.ufba.br>

OBEDECER NO ES VIVIR
Samantha Moreira, 2009

D >

Samantha Moreira



.....,

(1) Juntamente com as propostas para a economia e a política, o anarquismo, historicamente, preocupou-se com questões ideológicas e culturais. Para os anarquistas, se a religião, a educação e a mídia vêm sendo responsáveis por legitimar a dominação, os anarquistas devem propor uma cultura distinta, que legitime sua proposta de autogestão. Então, para além da autogestão econômica e política, os anarquistas propõem a criação de uma cultura autogestionária, forjada em bases ideológicas e em uma ética pautada em valores, capaz de sustentar seu projeto econômico e político. Essa ética anarquista é o elemento universal promovido, transversalmente, em todos os contextos, pautada nos seguintes valores: liberdade individual e coletiva, no sentido do desenvolvimento pleno das faculdades, capacidades e pensamento crítico de cada um e de todos; igualdade, em termos econômicos, políticos e sociais, promovida por meio da autogestão e incluindo questões de gênero e raça; solidariedade e apoio mútuo, sustentando relações fraternas e colaborativas entre as pessoas e não de individualismo e competição; **estímulo permanente à felicidade, à motivação e à vontade.**

fazer da própria sociedade um imenso organismo de ensinamento mútuo, onde todos seriam, simultaneamente, alunos e professores". Para os anarquistas, essa ampliação da educação, estendendo-a ao conjunto da sociedade, é fundamental para estimular os valores condizentes com a prática da autogestão. Essa educação seria integral, pois buscaria fortalecer completamente o desenvolvimento individual: intelectualmente, por meio do conhecimento científico das distintas áreas da vida e do estímulo permanente à cultura; tecnicamente, preparando para o trabalho e capacitando para a realização de tarefas manuais e intelectuais; fisicamente, tendo por objetivo promover a saúde e o bem-estar. O espanhol Francisco Ferrer y Guardia enfatizou que o objetivo anarquista na educação seria criar **"homens capazes de evoluir incessantemente; capazes de destruir, de renovar constantemente os meios, renovar-se a si mesmos; homens cuja independência intelectual seja a força suprema, que nunca se sujeitem ao que quer que seja, dispostos a aceitar sempre o melhor, feliz pelo triunfo das novas ideias e que aspirem a viver vidas múltiplas em uma única vida"**.

(3) Também faz parte dessa cultura autogestionária o investimento em lazer; no tempo livre, os anarquistas consideram fundamental a participação em atividades que envolvem esportes, artes, música, televisão, cinema, teatro e literatura, tanto para o descanso, como para a própria **instrução cultural**. Os valores éticos do anarquismo constituem os fundamentos dessa produção popular e autogestionária do lazer. Os meios de comunicação defendidos pelos anarquistas seriam autogeridos, possuiriam **ampla participação e promoveriam a diversidade e o pensamento crítico, informando, discutindo e divertindo**.

(1) (2) (3) 1

1. ANARQUISMO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Grifos meus. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Anarquismo&oldid=44359118>>. Acesso em: 02 jan. 2016.



PRA QUÊ TANTO? Tiago Rivaldo, 2008
casa#2 AA

mi casa, su casa

][entre][[] privado e público] [

tratar os espaços do Ateliê Aberto como “casas” não é à toa por mais que o espaço tenham se modificado e crescido ao longo desses 18 anos, o sentido de receber, de ser anfitrião, de acolhimento, de deixar à vontade, sempre esteve presente, não somente nas montagens de exposições, nas residências, mas no seu cotidiano, na forma de receber os visitantes, o cafezinho sempre ali para uma boa prosa, a biblioteca aberta para pesquisa sem nenhuma dificuldade de acesso, os espaços de trabalho amplos e sem “lugares pré-definidos de trabalho”, a cozinha sendo o lugar de aproximação e conversas informais que muitas vezes rendiam a vez, os jardins (que no apartamento da Casa#2 aconteceu como

um puxadinho no qual saíamos pela janela), no aconchego de alguns cantos que as arquiteturas permitiam e, principalmente, na liberdade do artista em desenvolver seu trabalho, participação e permanência da forma que desejada pela nossa experiência e tantas outras que vivenciamos, acredito que o afeto, a forma de receber, o desejo de estar junto, de compartilhar, pensar, estruturar e desenvolver os projetos (dentro e fora) são coisas que diferenciam os espaços e iniciativas nos quais atuamos a escolha e a felicidade de estar ali fazendo aquilo, a leveza, a informalidade (que não quer dizer precariedade ou falta de responsabilidades, gestão etc.) aproximam

e dão espaço para o outro, para o que pode acontecer sem estar planejado, surpresas, trocas, colaborações, autorias compartilhadas, experiências, laboratório, intercâmbio, interlocução e tantas mais possibilidades que o convívio e a produção aberta ao público trazem tantas e tantas vezes os trabalhos se modificaram da proposta inicial do artista e da nossa

quantas e quantas vezes artistas visitantes, ou mesmo visitantes, participaram, direta ou indiretamente, ajudando o artista em residência

outros tantos projetos externos mudaram da água pro vinho depois da nossa permanência no lugar, na descoberta de novas camadas seguiram para outro viés

a nomenclatura e o formato hierárquico de "curadoria" também sempre nos incomodou e ainda é um tanto limitador, desatualizado e "sem muito cabimento" para a forma que atuamos e entendemos os projetos junto aos artistas, produtores, outros curadores, instituições e parceiros - sempre houve o desejo de um novo termo para o processo de interlocução, proposição e trabalho conjunto - imagino ser um dos próximos passos de discussões e códigos que temos que atualizar junto a outros parceiros que pensam e trabalham da mesma maneira

sempre me vem uma conversa com Tadeu Chiarelli em uma visita sua ao Ateliê Aberto em 2000, na época em que estávamos desenvolvendo o projeto BR500 - contando a ele sobre os projetos e a proposta do Ateliê, ele nos olha e diz:

"Vocês arriscam. Pensam projetos e exposições onde escolhem os artistas e não as obras. Tem a coragem de não saberem exatamente o que vai dar, como será a exposição ou o resultado daquilo que estão trabalhando junto aos artistas".

inventar , sobretudo, quando tudo indica finalizar

o arquivo da história do Ateliê Aberto até aqui foi pautada em suas casas (por mais que muitos projetos tenham acontecido fora desses espaços) ligamos a nossa memória ao que vivíamos e ao que realizamos em cada período, aos parceiros e ao que cada um desses lugares nos permitiu

em um dos diagnósticos que realizamos no JA.CA em 2013 na residência do projeto Indie.Gestão, uma das questões que tínhamos que apontar era o que cada espaço apresentava como o que tinha de diferencial, algo seguro para seguir adiante me recordo, que um dos itens que coloquei era o fato de termos a sede/ casa do Ateliê (imóvel adquirido por mim e Maíra, em 2010) e que isso nos permitia ter tranquilidade em relação a permanência, custos e viabilidade do projeto acontecer, altos e baixos financeiros, sem dependermos de aluguel etc - adquirir o imóvel para o Ateliê Aberto foi uma das maiores conquistas - a manutenção de um espaço custa, mas deixar de pagar aluguel já faz uma grande diferença

nesse mesmo ano as nossas vidas, dos três coordenadores do AA, foram seguindo caminhos, desejos e leituras um tanto distantes, mesmo que ainda muito conectados e muitas coisas boas acontecendo ainda nesse ano fomos contemplados com o patrocínio para a programação do Ateliê Aberto durante 13 meses, tudo o que mais queríamos, um projeto cheio de trabalho, artistas e equipe com infra e remuneração honesta, site reorganizado, espaço tinindo de lindo, publicação ao final do projeto... mas o ritmo e os ideais mudaram - questões "empresa" X projeto de arte deixaram de ser pontos interessantes, de equilíbrio e de enfrentamento crítico

junto a isso tudo (entre 2013 e 2015) a vida nos trouxe as mais lindas surpresas - Olivia, filha de Maíra, e Janaína, minha filha - os olhares, necessidades e o cotidiano não tinham mais como ser os mesmos, as festas que sempre lotavam o Ateliê já não eram mais constantes, Henrique é

selecionado para um projeto em São Paulo e divide seu tempo entre as duas cidades

mudanças estruturais transformaram a casa, que até então era o porto seguro, em um fator de peso para um novo processo do Ateliê Aberto - a memória nesse livro pautada nas casas passa a ser uma metáfora à realidade atual - sem um espaço fixo, sem sede, como seguir existindo? além de um esgotamento no formato que trabalhávamos, seria um desejo seguirmos para um outro espaço? em Campinas?

passamos a entender o possível fim de um processo que abre a janela para outros, nesses 18 anos algumas parcerias mudaram de ideia, mudavam o caminho, mudávamos de casas - tudo foi e é um novo começo contínuo e é tão bonito, forte e especial que o projeto METADADOS tenha acontecido nesse mesmo tempo "turbilhão" foi um ano de trabalho que nos apresentou a possibilidade de reflexão, de um olhar estendido, de sensações múltiplas e de estarmos novamente conectados organizando e editando o livro rever e reconhecer a história e atuação do Ateliê Aberto nesses 18 anos, junto a mais de 200 artistas é de uma satisfação e felicidade sem tamanho

por hora o Ateliê Aberto segue e continua como um projeto e iniciativa de arte, como gestor, interlocutor, articulador, buscando mobilidade espacial e ideológica - entre contínuas e novas frentes desde junho de 2015 atua em parceria e ligado a outro espaço físico, em São Luís, no Maranhão - o CHÃO, espaço intencional, com uma nova proposta de gestão, interlocução e programação, efetivamente afetivo, potencializando a participação criativa de seus integrantes e aberto aos processos que se modificam constantemente e temporariamente

o Ateliê Aberto segue vivo e com vida nova, atingindo sua maioridade sai de casa, em busca de outros territórios e de energia utópica - maduro, cresce em seus ideais, entendendo a cada dia seu potencial, atuando em campos ampliados (alguns

ainda ainda muito novos e desconhecidos) e seguindo a batalha - a felicidade e os desafios de ser um projeto de arte e uma prática contínua no Brasil

Ateliê Aberto, pessoas², lugar, tempo, trabalho, projetos, propósito, arte, vida - amor eterno e vida longa!



RESTA TE AR
Samantha Moreira
2010/2016

2. Não poderia deixar de agradecer a cada um dos parceiros que fizeram a história do AA até agora com desejo de seguirmos adiante em novas possibilidades. Aos meus pais e irmãos (que desde sempre possibilitaram a minha escolha), minha família de sangue e minha família de amigos, muito obrigada pela força e felicidade! Ao Thiago, amor que nos trouxe Janaína, amor maior.

“Quantificar para depois qualificar a partir de um corpo de regras estabelecido” - por mais óbvia que essa frase possa parecer, apresentou-se como referência inicial para pensar a metodologia que serviria de base para a realização de uma pesquisa propulsora, ponto de partida dessa publicação que celebra os 18 anos do Ateliê Aberto.

18 anos em dois meses:

#3 sedes.

#mais de 700 artistas e parceiros.

#mais de 220 projetos.

#uma casa inteira pra vasculhar.

Começar pra onde?

Estabeleci como objetivo principal apresentar uma visão ampliada dos 18 anos do Ateliê Aberto. Para isso determinei como objetivos estratégicos o levantamento, a coleta e organização de dados; a realização de uma pesquisa histórica através da construção de um esqueleto à partir do memorial criado pelos coordenadores; a interpretação dos dados coletados e a organização de um material para montagem da exposição e desenvolvimento da publicação.

O campo de pesquisa mostrou-se amplo, com um vasto material físico e digital, espalhado em cds/dvds, vídeos, fotos, publicações, material de divulgação, textos variados (documentos, e-mails, textos curatoriais, etc.), arquivos digitais e acervo de obras dos artistas que passaram pelo espaço.

A primeira reação de artista/pesquisadora foi colocar tudo que fosse físico em um mesmo espaço, criando um visual inicial do desafio a ser enfrentado.

Ao distribuir o material no espaço da galeria e montar lá mesmo um QG de trabalho pude perceber que o caminho mais promissor seria a criação de uma linha do tempo, que se tornaria a base de apresentação do resultado final da pesquisa.

Após definir o formato da apresentação, foi preciso iniciar conversas com os

coordenadores Samantha, Maíra e Henrique, que foram nutrindo o processo com ideias e informações preciosas, detalhes e histórias que eu não encontraria em lugar algum...

Criei um processo de organização de arquivos digitais dividindo as pastas principais em “projetos internos”, “projetos externos”, “comunicação”, “afinidade” e “gestão”...

Essa divisão ajudou na criação dos eixos (eixos principais) que guiariam toda a etapa de interpretação dos dados coletados. Dados esses, que foram transformados em planilhas e num relatório que foi apresentado aos coordenadores e a Ruli Moretti, durante a residência editorial que aconteceu em junho de 2015. O público do ateliê também teve contato com os resultados, durante a abertura da exposição, através do relatório impresso e da linha do tempo que ficou exposta na garagem.

Privilegiar tal aspecto visual, foi fator decisivo para desenvolvimento da linha do tempo.

AXE 1. Casa/ Corpo/ Espaço

AXE 2. Gestão

AXE 3. Tecnologia/ Comunicação/ Design

AXE 4. Percurso estético/ Movimentos/ Afetividade/ Contatos

...foram os eixos principais pensados, visando construir um significado abrangente e ao mesmo tempo conectar as informações de maneira organizada, evitando se perder no meio de todos os dados disponíveis e formando um conjunto coerente de metadados, que foram aparecendo a partir de escolhas, exclusões e conexões.

AXE 1

Casa/ Corpo/ Espaço

Associação de informações e interpretação partindo das sedes do Ateliê Aberto desde sua fundação:

Vila Industrial (1997 - 2001)

Santos Dumont (2002 - 2009)

Major Solon (2010 - 2015)

A análise dos espaços e suas formas de organização ajudou a criar conexões com os artistas, projetos e escolhas feitas

durante cada período.

O espaço físico fala muito das possibilidades e limites de criação de acordo com cada etapa vivida no Ateliê.

AXE 2

Gestão

Levantamento de informações que revelaram as estratégias/ estilo de gestão do Ateliê Aberto desde sua criação.

Dados considerados:

Criação de sociedade, contrato, CNPJ, organização fiscal e contábil;

Prestação de serviços;

Profissionais associados e parceiros;

Financiamento e gestão de projetos;

Um dos objetivos desse eixo era conectar/ refletir a gestão de espaços independentes no Brasil a partir da experiência vivida no Ateliê.

AXE 3

Tecnologia/ Comunicação/ Design

Com foco na comunicação, esse eixo serviu para mostrar as transformações na comunicação visual do Ateliê Aberto (logotipo, site, etc.) e nas suas relações com a tecnologia.

A divulgação antes e depois da internet.

A relação com o público antes e depois das redes sociais.

Como o desenvolvimento tecnológico também afetou outros aspectos: desde as prestações de serviços, montagens de exposições, até as escolhas curatoriais...

AXE 4

Percurso estético/ Movimentos/ Afetividade/ Contatos - Escolhas...

Após o levantamento dos projetos mais importantes, foi feita uma análise, que, descrita na linha do tempo através do material físico, deveria ajudar os residentes no processo de apontar quais os estilos artísticos, processos estéticos, quais movimentos foram privilegiados e por quanto tempo.

Quais vertentes e tendências da arte contemporânea foram difundidas através do e no Ateliê Aberto nesses 18 anos...

Quais as “linhas curatoriais” seguidas...

Quais escolhas foram feitas e qual a relação com o contexto da época...

Essas perguntas poderiam ser respondidas com o desenvolvimento dos eixos anteriores, mas sobretudo com a análise do material físico, das fotos e a partir das entrevistas feitas com os coordenadores e ex-coordenadores do Ateliê.

A partir de todas as informações organizadas, passei à escolha dos principais artistas, críticos, curadores e parceiros escolhidos para trabalhar nos projetos do Ateliê nesses 18 anos. A linha do tempo continha os artistas e projetos mais importantes, cujo percurso se cruza e se conecta à história do Ateliê Aberto.

Da mesma forma os parceiros e profissionais que participaram dos projetos.

Muitas dessas escolhas foram estratégicas a partir do contato com as informações recolhidas e a partir das conversas com os sócios.

Resultados da pesquisa: Work in Progress e a proposta de um jogo.

O resultado final da pesquisa foi apresentado em maio de 2015.

As informações foram interpretadas e apresentadas no formato textual (relatório) na intitulada “conclusão”...

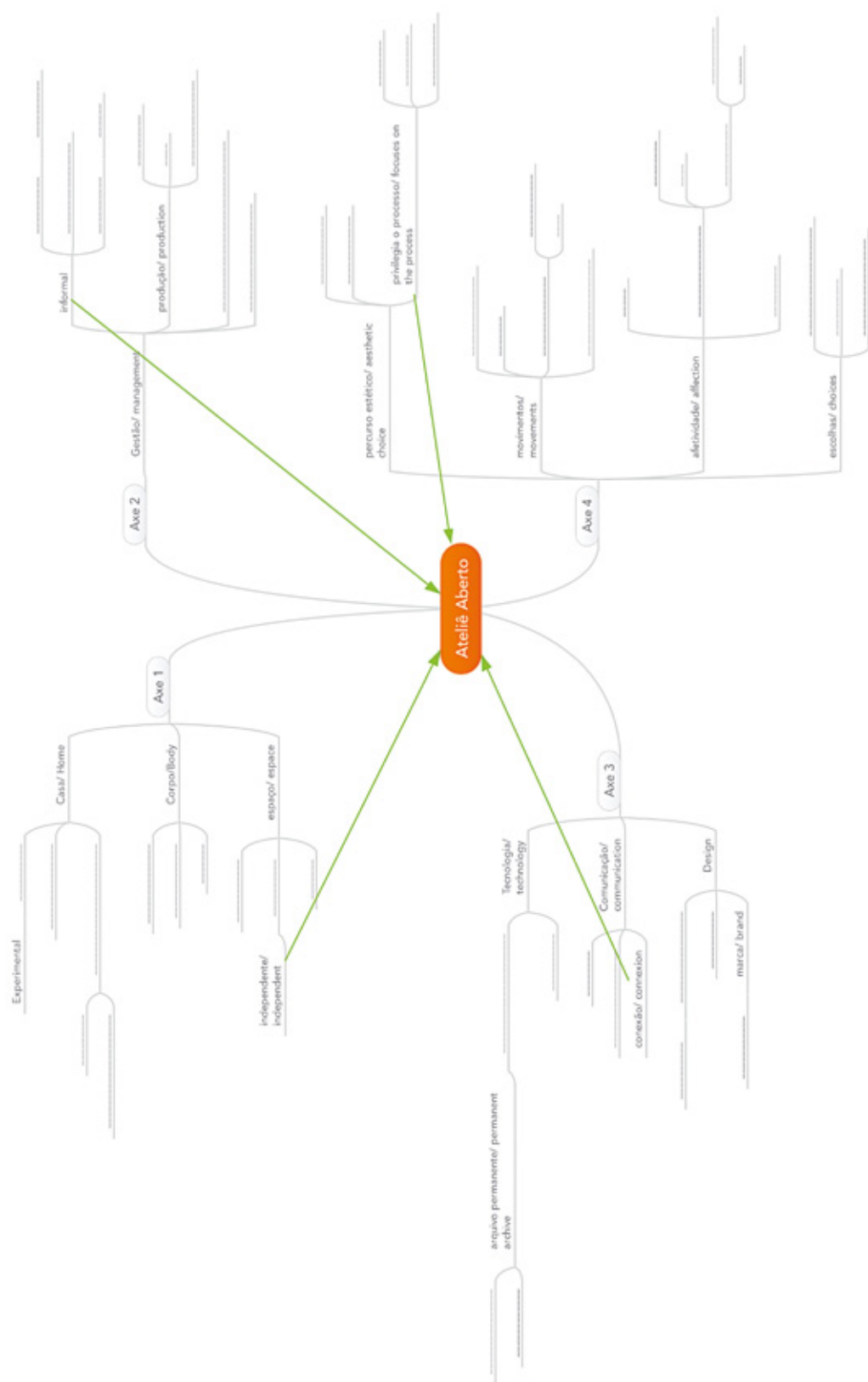
Contudo, o aspecto técnico exigido pelo que se entende como um relatório de pesquisa se mostrava particularmente paradoxal.

A realização dessa pesquisa me mostrou que interpretar 18 anos de história de um espaço independente de arte contemporânea pode ser um “trabalho em processo”, que pode ser construído em conjunto.

Encontrei no espaço desta publicação uma forma de perpetuar essa construção:

Jogo: Complete/ Recrie o mind-map
O mind-map proposto a seguir contém apenas as linhas de construção.

Proponho um convite aos leitores para criar novas conexões, continuar com as palavras sugeridas a seguir segundo cada eixo, ou criar novas palavras, novas conexões. (as palavras sugeridas foram retiradas dos textos de conclusão que aparecem no relatório).



AXE 1 | AXIS 1

Casa/Corpo/Espaço | House/Body/Space

- | | |
|---|---|
| - Moradia e ateliê de artista | - <i>Housing and artist studio</i> |
| - Experimental | - <i>Experimental</i> |
| - Afetiva | - <i>Affective</i> |
| - Processos criativos | - <i>Creative processes</i> |
| - Campinas | - <i>Campinas</i> |
| - Nova cena cultural independente na cidade | - <i>New independent cultural scene in the city</i> |
| - Espaço cultural | - <i>Cultural space</i> |
| - Essência independente e contemporânea | - <i>Independent and contemporary essence</i> |
| - Promover jovens artistas | - <i>Promoting young artists</i> |
| - Site specific | - <i>Site-specific</i> |
| - Residência | - <i>Residency</i> |
| - Relação com a cidade | - <i>Relation to the city</i> |
| - Conexão com o público | - <i>Connection with the public</i> |
| - Conversas abertas | - <i>Open talks</i> |
| - Performances | - <i>Performances</i> |
| - Sede própria | - <i>Headquarters</i> |
| - CineCaverninha | - <i>LittleCaveCinema</i> |
| - Rua | - <i>RUA</i> |
| - Fruição | - <i>Fruition</i> |

AXE 2 | AXIS 2

Gestão | Management

- | | |
|--|---|
| - Informal | - <i>Informal</i> |
| - Produção | - <i>Production</i> |
| - Curadoria | - <i>Curatorship</i> |
| - Prestador de serviço especializado | - <i>Specialized service render</i> |
| - Equipe | - <i>Team</i> |
| - Montagens de exposições | - <i>Assembling of exhibitions</i> |
| - Expansão e sobrevivência | - <i>Expansion and survival</i> |
| - Espaço independente | - <i>Independent Space</i> |
| - Caixa | - <i>Cash</i> |
| - Modelo colaborativo de financiamento | - <i>Collaborative funding model</i> |
| - Sustentabilidade | - <i>Sustainability</i> |
| - Novas formas de financiamento | - <i>New forms of financing</i> |
| - Empresa | - <i>Company</i> |
| - Contrato social | - <i>Social contract</i> |
| - CNPJ | - <i>Corporate Register Number</i> |
| - Profissionalização das prestações de serviço | - <i>Professionalization of service rendering</i> |
| - Administração do espaço | - <i>Space administration</i> |
| - Editais | - <i>Public funding open calls</i> |
| - Novos modelos de gestão | - <i>New models of management</i> |
| - Empreendedorismo criativo | - <i>Creative entrepreneurship</i> |
| - Contabilidade | - <i>Accounting</i> |
| - Equipe sazonal | - <i>Seasonal team</i> |
| - Artistas remunerados | - <i>Paid artists</i> |
| - Organograma | - <i>Organization chart</i> |

AXE 3 | AXIS 3

Tecnologia/Comunicação/Design | Technology/Communication/Design

- | | |
|----------------------------|--------------------------------------|
| - Design | - <i>Design</i> |
| - Logomarca | - <i>Brand logo</i> |
| - Materiais de comunicação | - <i>Communication material</i> |
| - Website | - <i>Website</i> |
| - Outros suportes | - <i>Other media</i> |
| - Digital | - <i>Digital</i> |
| - Conexão | - <i>Connection</i> |
| - Imprensa local | - <i>Local press</i> |
| - Mídia campineira | - <i>Campinas' media</i> |
| - Interação com o público | - <i>Interaction with the public</i> |
| - Mural de fotos | - <i>Photo display</i> |
| - Redes sociais | - <i>Social networks</i> |
| - Programação do espaço | - <i>Space programming</i> |
| - Arquivo permanente | - <i>Permanent archive</i> |
| - Assessores de imprensa | - <i>Press officers</i> |

AXE 4 | AXIS 4

Percurso estético/ Movimentos/ Afetividade/ Contatos - Escolhas... | Aesthetic path/ Movements/ Affectivity/ Contacts - Choices...

- | | |
|---|--|
| - Produção cultural brasileira | - <i>Brazilian cultural production</i> |
| - Políticas públicas para a área cultural | - <i>Public policies for culture</i> |
| - Afetividade | - <i>Affectivity</i> |
| - Site specific | - <i>Site-specific</i> |
| - Alternativo | - <i>Alternative</i> |
| - Dialogam com o espaço | - <i>Dialogue with the space</i> |
| - Intervenções | - <i>Interventions</i> |
| - Cubo branco | - <i>White cube</i> |
| - Artes visuais | - <i>Visual arts</i> |
| - Natureza experimental | - <i>Experimental practices</i> |
| - Vontade de se conectar com o público | - <i>Will to connect to the public</i> |
| - Privilegia o processo | - <i>Privileges process</i> |
| - Priorizando o diálogo do artista com o espaço e com as pessoas nele inseridas | - <i>Priorizes the dialogue of the artist with the space and the people in it</i> |
| - Residência | - <i>Residency</i> |
| - Possibilidades de ação e ideias | - <i>Possibilities of action and ideas</i> |
| - Conectar a história e os desejos do artista com o ateliê aberto e o seu público | - <i>Connecting history and artist's desires with Ateliê Aberto and its public</i> |
| - Processo de criação | - <i>Creation process</i> |
| - Linguagem | - <i>Language</i> |
| - Momentos de questionamento e descobertas | - <i>Moments of questioning and discoveries</i> |
| - Conversas abertas | - <i>Open talks</i> |
| - Oficinas | - <i>Workshops</i> |
| - Modelo interativo | - <i>Interactive model</i> |
| - Investimento no percurso e na experimentação | - <i>Investment in path and experimentation</i> |
| - Vínculo forte entre com os artistas | - <i>Strong bond with artists</i> |
| - Diversidade | - <i>Diversity</i> |
| - Complexidade | - <i>Complexity</i> |
| - 'sobre-vivência'. | - <i>'after-life'</i> |

I N D E X

PÁG lado DADOS | PAGE DATA side

PÁG lado META | PAGE META side

PÁG PAGE english version

- ((equipo))) 91
a.b.c.d.E&F 70
A_Factory Tranzmídia 101, 111
Abrasong 76
Adda Prieto 75
Adir Sodré 122, 153
Adriana Amaral 75
Adriana Antunes 76
Adriana Boff 34
Adriana da Conceição 47, 58
Adriana Penteado Arte Contemporânea 43
Afrânio Montemurro 75
Agnaldo Farias 52
Agostinho Gomes 99
Albano Afonso 37
Alberto Teixeira 75
Alcides Barbosa 54
Alejandro Haiek 132, 154, 179,
188
Alessandra Brum 153
Alex de Bittencourt 95
Alexandra Lima 15
Alexandre Órion 69
Aliança Francesa Campinas 90, 104
Alice Grou 47, 58, 63, 69, 70, 75, 76
Álvaro Nóbrega 75
Amarilis Cardoso 104
Amílcar Packer 41
Ana Almeida 38, 47, 48, 52, 59, 75, 89, 140
Ana Almeida Studio 47
Ana Helena Grimaldi 70, 106, 174, 183
Ana Jensen Volpato 47
Ana Luisa Lima 107, 113, 122, 138, 147,
158, 202, 209
Ana Magalhães 77, 88, 112
Ana Montenegro 35, 41, 49, 51, 153
Ana Nitzan 35
Ana Teixeira 56, 177, 186
André Amaral 92, 138, 142
André Bianchi 62
André Costa 75
André Favilla 70
André Komatsu 41
André La Salvia 153
André Lemgruber 36, 154
André Sant'Anna 113, 154
André Santangelo 41
André Severo 133, 154, 155
Andrea Brandão 125, 138, 148, 152
ANICER - Associação Nacional da
Indústria de Cerâmica Vermelha 110
Anja Pratsche 110
Anna Fonseca 91
Antônio Peticov 35
Antônio Silva Filho 119, 138, 147
Aracy Amaral 55
Araquém Alcantara 123
Armazém 7 - Porto de Santos - Oficinas
Culturais Pagu 20
Arthur Barrio 52
Aruan Mattos 134, 138, 150, 152
Associação Massa Falida 129
Ateliê 397 94, 113, 137, 167, 183, 191, 221,
228, 191, 198, 225, 234
Ateliê Fidalga 37
Atendimento 84
Balão do Castelo 01
Banda Casulê 10
Bassano Vaccarini 75
Bazar Clube das Pin-ups 76
Beatriz Janota 43
Beatriz Toledo 129
Ben Trevisan 15
Benjamin Seroussi 137, 191, 198
Berenice Toledo 75
Bernardo Caro 75
Beth Moisés 52
Beth Turkieniez 35
Biblioteca Mário de Andrade 125
BijaRi 88, 101
Bitcho 51, 110
Bonga 90
Braulio Flores 08, 11, 17, 20, 24, 162,
171, 176
Bruno Faria 72
Bruno Schultze 127
Bruno Vianna 88, 101
Buia 97, 107

Cabeça Nuvem 106, 157
 Cacá Toledo 36, 154
 Caciporé 35
 Caderninhos Hau 76
 Caio Reisewitz 41, 49
 Camila Toto 153
 Camille Kachani 49
 Candeia Peba | Formada por integrantes das Bandas SACICRIOLO e Tatu com Cobra 99, 110
 CAPACETE 99, 100, 162, 164, 176
 Capim-Capivara 72, 75, 76
 Carla Barth 106, 135, 138, 151
 Carla Chaim 154
 Carla Zaccagnini 15, 49
 Carlos Lopes 153
 Carlos Nader 153
 Carlos Rafael Gonçalves 153
 Carlota Cafiero 63
 Carol Tonetti 70
 Carolina Krieger 112, 153, 202, 209
 Casa Contemporânea 94
 Casa de Cultura Mario Quintana 123
 Casa de Kika Nicolela 56
 Catedral Metropolitana de Campinas 101
 Cauê Alves 135, 154
 Cauê Nunes 153
 Cazarré 35
 CCBB Brasília – Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília 88, 94, 106, 157, 174, 184
 Cecília Stelini 35, 38, 47, 52, 58, 59, 75
 Célia Harumi 153
 Célia Macedo 37
 Célia Soares 75
 Celina Yamauchi 34
 Celso Fioravante 53
 Celso Palermo 75
 Central Bar Arte Comida 24
 Centro Cultural Hélio Oiticica 129
 Centro de Convivência 52, 123, 217
 Centro Municipal de Educação Adamastor 77
 Cesar Fujimoto 104, 138, 144
 Chantal Hardy 72
 Charles Fusinato 20
 Chico Machado 34
 Chico Neves 104
 Christian Román 69
 Christina Meirelles 37, 48
 Cinthia Marcelle 99
 Clarice Lispector 52
 Claude Celli 72
 Claudio Matsuno 49
 Cláudio Tozzi 35
 Cleido Vasconcelos 75
 Clodomiro Lucas 75
 Clube Informal 56, 57, 166, 179
 Coletivo Desconstrução 88
 Consulado Geral da França no Brasil 21, 104
 Consulado Honorário da França 90
 Contato Festival Multimídia Colaborativo 104
 Coordenação da Faculdade de Artes Visuais da PUC Campinas 70, 71, 73, 76, 125
 Coraci Ruiz 153
 Cordeiro De Sá 75
 Cristiana Tejo 53, 55, 102
 Cristiano Mascaro 35
 Cristiano Rosa aka Pan&tone 88, 95, 101
 Cristina Ribas 49, 51, 152
 Cristina Zelmanovitz 08, 11, 20, 171
 Cristóbal Saavedra 91
 Daniel Acosta 11, 24, 42, 48, 52, 102, 116, 119, 138, 147, 152, 171
 Daniel Lima 42, 43
 Daniel Senise 52
 Daniel Trench 48, 67
 Daniela Bousso 56, 88
 Daniela Brilhante 05, 120, 122
 Daniela Castro 113, 152
 Daniela Labra 53
 Daniela Rubbo 54
 Daniele Rossi Lopes 54
 Danilo Perillo 72, 75
 Dante Velloni 75
 Daré 75
 David Spencer 95
 Del Pilar Sallum 16, 17, 34, 37, 45, 49, 75, 98, 153
 Denise Valarini 69
 Departamento de Cultura de São João da Boa Vista 15, 35
 Diego da Costa 153
 Dimas Garcia 75
 Diogo Bueno 69, 70, 75, 76, 98
 Divino Sobral 122
 DJ Barata 112, 133
 DJ Bitcho 51, 110
 DJ Digão 90
 Dj DouglaZZ 52, 100, 125
 DJ Fred Jorge 48
 DJ Galeta 90
 DJ Jura 53
 DJ KID 66

DJ Kowalski 51
 DJ Paulão 135
 DJ Riva 110
 Domitília Coelho 41
 Dorothea Freire 47, 58, 59
 Du Cabelo 36, 37, 41, 57, 67, 76, 84, 88
 Duda Miranda 44, 155
 Ed Sarro 54
 Edilson Silva 153
 Edilson Viriato 20
 Edouard Frapoint 52
 Eduardo Palhares 54
 Eduardo Srur 106, 157
 Egas Francisco 75
 Elaine de Queiroz 153
 Elisa Carareto Alves 05, 132
 Emanuel Rubin 75
 Embolex 88, 101
 EMDEC - Empresa Municipal de
 Desenvolvimento de Campinas 52, 99
 Eny Aliperti 75
 Erik Olsen 16
 Érika Pozetti 08, 26, 28, 32, 41, 47, 51, 54
 , 57, 59, 65, 67, 70, 75, 76, 88, 153, 172
 Ernesto Neto 52
 Ernesto Varela 154
 Espaço Cultural CPFL 52, 56
 Espaço Cultural Fernando Arrigucci 35,
 41
 Estação Ferroviária 123, 155
 Estefania Gavina 70, 98
 Eurico Rezende 75
 FAAP – Fundação Armando Alvares
 Penteado 21
 Fabiana Rossarola 20, 21, 43, 48, 49, 56
 Fabiano Marques 41, 49, 50
 Fabio Burnier 153
 Fabio de Bittencourt 17, 52, 75
 Fábio Luchiari 11, 20, 26, 32, 35, 36, 38,
 41, 42, 43, 70, 75, 106, 152, 154, 171
 Fábio Martins 69
 Fábio Moneda 54
 Fábio Montez 20
 Fabio Moraes 113, 152
 Fabio Tremonte 154
 Fafá Noronha 41
 Felipe Barbosa 41
 Felipe Braga 129
 Felipe Cidade 154
 Felipe Cohen 67
 Felipe Dellaqua 20
 Felipe Silveira 95
 Fernanda Chieco 56
 Fernanda Lazzarini 98, 100, 138, 142
 Fernanda Sunega 91
 Fernando Catani 75
 Fernando de Bitencourt 15
 Fernando Dias 75
 Fernando Limberger 17
 Fernando Meirelles 154
 Fernando Oliva 53
 Fernando Petermann 17, 37
 Fernando Velázquez 37
 Festival de Arte Cidade de Porto
 Alegre 20
 Festival Hercule Florence de Campinas
 89, 97, 100, 112, 202, 209
 Filipe Espindola 21, 36, 75, 154
 Flaminio Jallageas 63
 Flávia Recabarren 153
 Flávia Regaldo 134, 138, 150, 153
 Flaviana Tannus 58, 59
 Floriano Romano 154
 Frâncio de Holanda 37, 89
 Francisca Capolari 127
 Francisco Amêndola 75
 Francisco Biojone 75
 Francisco Ivan Russo 36, 40, 43,
 76, 84, 154
 Fritz 17
 Fulvia Gonçalves 75
 Funarte – Fundação Nacional de Artes
 100, 113, 122, 123, 126, 127, 129, 167, 64,
183, 190, 228, 177, 192, 197, 234
 Fundação Calouste Gulbenkian 125
 Gabriel Mascaro 154
 Gabriel Nehemy 75
 Gabriela Golder 154
 Gabriela Oliveira 41
 Galeria de Arte da Unicamp 90
 Galeria do Centro Cultural Evolução 50
 galeria f 2.8 110, 138, 145
 Galeria Funarte de Artes Visuais São
 Paulo 113
 Garotas Voyage 76
 Geraldo Jurgensen 75
 Geraldo Lara 75
 Geraldo Porto 75
 Gérson De Veras 88
 Giba G 36, 41, 57, 76, 154
 Gil Vicente 52
 Gilmar Bartolo 75
 Giovana Mastromauro 125, 156
 Gisela Domschke 127
 Gisela Motta 67, 111
 Giselle Beiguelman 56
 Glauber Rocha 154
 Governo Federal do Brasil 132

Graça Seleguin 54
 Graziela Kunsh 41
 Greet Billet 72
 Grupo Antropoantro 75
 Grupo Indigestão 153
 Grupo Mesa de Luz 88, 101
 Gui Galembeck 89
 Guilherme Brandão 104
 Guilherme Fogagnoli 26, 36, 47, 48, 65, 88, 112, 154
 Guilherme Maglio 50, 54, 65, 67, 112
 Gustavo Colombini 113, 138, 147, 158
 Gustavo D'Agostino 153
 Gustavo Rezende 41
 Gustavo Rosa 35
 Gustavo Torrezan 04, 69, 75, 91, 101, 138, 141
 Guy Amado 53
 Hapax 88
 Helena Giestas 70
 Hélio Fervenza 72
 Hélio Martins 75
 Hélio Oiticica 81, 99, **175**
 Helio Siqueira 49
 Henrique Lukas 02, 78, 81, 102, 106, 110, 111, 119, 122, 123, 125, 132, 137, 153, 153, 156, 157, 158, 164, 166, 179, 212, 175, 177, 178, 188, 216
 Hermes Renato Hildebrand 26, 47, 48
 Hidalgo Romero 153
 HOL 88, 101
 Hosana Celeste 20
 Idriss Boudrioua 107
 Igor Vidor 92, 94, 106, 112, 152, 155
 Ilze Petroni 123
 Ingrid Edent 72
 Instituto Hilda Hilst (Casa do Sol) 122, 130, 131
 Iolanda Marchesi 75
 Isabel Caccia 69, 104, 106, 153
 Isadora Gutmann 04, 65, 66, 67, 69, 70, 75
 Itaú Cultural 15, 21, 54, 55, 69, 95, 167, 167, 179
 Ithamar Vugman 75
 Ivald Granato 35
 Ivan Grilo 106, 108, 250
 J. Noboro Ohnuma 75
 Jailton Moreira 162, 176
 Jaime Lauriano 113, 138, 147, 154, 158
 Jair Correia 75
 Jarbas Lopes 20, 153
 Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia (JA.CA) 127, 131, 167, 179, 187, 233, 188, 195, 237
 Jimena Duarte 17, 21
 Jimson Vilela 113
 Joana Meniconi 127, 187, 195
 João Bosco 75
 João Proteti 75
 João Solimeo 153
 Jorge Menna Barreto 41, 42, 49, 137, 157, 177, 186
 Jorge Sepúlveda T. 123, 137
 José de Paiva 34
 José Marcondes 35
 José Roberto Aguilar 35
 José Roberto Shwafaty 43, 49, 52, 75
 Josué Mattos 127, 177, 186
 Jovem Palerosi 134
 Ju Corte Real 35
 Juli Manzi 24
 Julia Buenaventura 113
 Juliana Cassab 75
 Juliana Monachesi 41, 53, 56
 Juliano Luccas 153
 Júlio Seleguin 54
 Jurandir Müller 42
 Jurandy Valença 21, 35, 42, 48, 49, 50, 53, 111, 122, 126, 157
 Karina Alvarez 107, 138, 144
 Katia Prates 41
 Katxere Medina 76
 Kauê 76
 Keyla Sobral 130, 157
 Kika Nicolela 53, 123, 153
 Kikie Crevecoeur 72
 Kiko Goifman 15, 42, 75
 Laboratório Cisco 90, 100, 153
 Laborg 88, 101, 110
 Landa Costa 15
 Laura Chipley 154
 Laura Martin 88
 Lazoo 90, 138, 141
 le cercle de la litote 21
 Léa Van Steen 67
 Leandro Lima 67, 111
 Leandro Nerefuh 154
 Léo Ayres 154
 León Ferrari 154
 Leonardo Araújo 113, 138, 147, 158, 199, 206
 Leonardo Rodrigues 75
 Leonello Berti 75
 Lia Chaia 35, 40, 48, 49, 59, 84, 106, 138, 140, 153, 158
 Lilian Maus 221, 164, 177, 225
 Lisette Lagnado 54

Luana Veiga 51,52
 Lucas Arantes 75
 Lucas Bambozzi 56,67,88,101,127,153,
152
 Lucas Guedes 78,102,106,169,**180**
 Lucia Fonseca 75
 Lúcia Koch 21
 Lucia Santaella 56
 Luciana Camuzzo 91,138,141
 Luciana Fujii 54
 Luciana Spadaccia 54
 Luciano Lima 53
 Lucio Praxedes 17,20,24
 Lucy Bravinha 76
 Luís Armando Ferrante 37
 Luisa Nobrega 131,157
 Luise Weiss 75
 Luiz duVa 88,101
 Luisa Duarte 55
 Luiza Proença 95,130
 MAC Americana - Museu de Arte
 Contemporânea de Americana 11,17,
 20,24,47,48,49,69,**171**
 MAC Goiânia - Museu de Arte
 Contemporânea de Goiânia 55
 MAC USP - Museu de Arte Contemporânea
 da Universidade de São Paulo 112
 Macalé 75
 MACBA - Museu de Arte Contemporânea de
 Barcelona 90,94
 MACC - Museu de Arte Contemporânea de
 Campinas 20,47,49,75,218,**222**
 Madú Almeida 37
 Maira Dietrich 113,138,147,158
 Maíra Endo 02,26,28,48,59,65, 67, 69,70
 ,75,78,80,84,88,91,94,100,102,106,110,1
 12,119,122,129,132,137,153,164,207,221,
 233,236,**173**,**177**,**225**
 MAM - Museu de Arte Moderna de São
 Paulo 102
 Manoel Veiga 49,55
 Marcelo "Beso" Veronese 125,156
 Marcelo Araújo 67
 Marcelo Cidade 42
 Marcelo Dias 75
 Marcelo Maimoni 75
 Marcelo Moscheta 43,45,48,49,52,72,75,
 97,138,143,158
 Marcelo Silveira 57
 Marcelo Tas 154
 Marcia Bonome 104
 Marcio Harum 69,94,104,134,154,158
 Marco Buti 72,75
 Marco do Valle 47,52,75
 Marcos Cimardi 110
 Marcos Craveiro 153
 Marcos Lemes 38,48,51
 Marcos Perón 37
 Marcos Rizolli 53
 Marcos Souza 95
 Marcos Tozzi 102
 Marcos Zuin 153
 Marepe 04,16,17,19,20
 Margarida Holler 37
 Maria Helena Motta Paes 75
 Maria Ivone dos Santos 75
 Maria Lúcia Saddi 37
 Maria Luiza Pignatti 72
 Mariana Ataur Mauer 111,153
 Mariana Palma 37,46,47,48,49
 Marilá Dardot 04,42,44,49,67,111,146
 Marilde Stropp 47,48,58,59,75,89
 Mario Bueno 75
 Mario Diaz 97
 Mario Gravem Borges 49,75
 Mario Mastrotti 54
 Mario Ramiro 41,67,127
 Marisa Mokarzel 55
 Marise aka djiiva 104
 Maristela Cabello 49
 Marly Salum 47
 MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto
 75
 Marta Strambi 17
 Martha Lacerda 41
 Mary Gagáá 102,103
 Mateus Loner 153
 Mateus Menegatti 94,168
 Matheus Rocha Pitta 44
 Matias Monteiro 106
 Maurício Ianês 42
 Mauricio Marcin 102,165,**178**
 Maurilima 75
 Maurizio Manciola 48
 Mauro Restiffe 15
 Mercado Municipal de Campinas 65,154
 Michel Barzin 72
 Mihai Grecu 111,153
 Milena Carlström 98,110
 Milton Marques 20
 Ministério da Cultura 88,100,106, 122,
 123,127,129
 Mirella Zavatto 37
 MIS Campinas - Museu da Imagem e do
 Som de Campinas 123,218,**222**
 Mo'Ma 51,52,53,54,55,56,57,59,62,63
 Mo'Ma AV (Guilherme Fogagnoli,
 Guilherme Maglio, Maíra Endo e

Samantha Moreira) 67,112
 Moda Bovary 76
 Mônica Nador 42,49
 Monica Schoenaker 49
 MSJy 91
 Natasha Marzliak 78,102,111,125,
 153,156
 Nazareno 50,52,73,122,152,158
 Nego Moçambique 88
 Neide Jallageas 35
 Nicolás Robbio 69,154
 Nilton Campos 75
 Nilza Volpato 38,43,47,48,98
 Nino Cais 63,158
 Nívea Martins 75
 Norma Camargo 37
 Norma Vieira 47,58,69,73,75,76,90
 Nosso Escritório 16
 NSISTA 91,104
 Nuvem 123,124,167,155
 Odilla Mestriner 75
 Odiros Mlászho 41,42,49
 Oficina Cultural Hilda Hilst -
 Oficinas Culturais do Estado de São
 Paulo 67,77,88,112,131
 Oficina Cultural Oswald de Andrade 20
 Oficinas Culturais da Secretaria de
 Cultura do Estado de São Paulo 20
 Olavo Senne 75
 Olga Robayo 102,165,178
 Oriana Duarte 20
 Osvaldo Goeldi 52
 Otavio Paranhos 153
 Otoni Gali Rosa 35
 Oziel Araújo 20
 Pablo Lafuente 130
 Paço das Artes 56
 Paço Imperial 55
 Paló 75
 Pama Loyola 75
 Paris Lado B Gastronomie 80,107,110,
 119,122,129,156
 Parque Ecológico Monsenhor Emílio José
 Salim 67
 Parque Portugal (Lagoa do Taquaral)
 92,99
 Patrícia Canetti 56
 Patrícia Martins 54
 Patricia Nobre 54
 Paul Dumont 72
 Paula Almozara 56,72,75,76,
 125,153,152
 Paula Alzugaray 53
 Paula Borghi 129
 Paula Éster 72,75
 Paulo Cheida Sans 75
 Paulo Costa 75
 Paulo D'Alessandro 41
 Paulo Klein 53
 Paulo Meira 20,71,121,122,138,148,155
 Paulo Miranda 49
 Paulo Nazareth 154
 Paulo Queiroz 35
 Pedro Barateiro 99
 Pedro David 100
 Pedro Hurpia 52,57,75,110,132,153
 Pedro Manuel-Gismondi 75
 Pedro Struchi 153
 Pepa D'Elia 4teto 80,95,107,
 122,156,174
 Petrobras 132
 Pilar Ortiz 154
 POLICAMP – Faculdade Politécnica de
 Campinas 58
 Ponto de Cultura Maluco Beleza
 127,218,223
 Projeto Benedita 76
 Projeto Sang Fezi - Du Cabelo, Marcos
 Piolho e Giba G 36,41,57,76,88
 Raphael Escobar 154
 Raquel Garbelotti 37,41,42
 Raquel Kogan 67
 Raul Porto 75
 Re Gobbo 47
 Red Bull Station 129
 Red de Gestiones Autónomas de Arte
 Contemporânea da América Latina 110
 Reginaldo Pereira 08,10,14,15,16,17,
 20,24,37,49,62,76,138,151,170
 Renata Lucas 75
 Renata Vallada 75
 Renato Andrade 75
 Renato Dib 56
 Renato Pinho 32
 Residência Apartamento dos Arcos 104
 Revista ITEM 44
 Revista NÚMERO 44,48,56,57
 RG Faleiros 102,165,178
 Ricardo Basbaum 49,137,171,176,
 181,186
 Ricardo Carioba 154
 Ricardo Cruzeiro 32,46,75,98,154
 Ricardo Lima LLK 17,37,89,107
 Ricardo Matsuda 95
 Ricardo Mehedff 154
 Ricardo Picchi 153
 Ricardo Pons 154
 Ricardo Vieira 48

Rita Moreira 154
 Rô Gonçalves 35
 Roberto Freitas 129
 Roberto Giglio 153
 Roberto Winter 154
 Rochelle Costi 41
 Rodrigo Acedo 37
 Rodrigo Braga 133, 138, 150, 153
 Rodrigo Marçal 101
 Rodrigo Moura 53
 Rodrigo Quijano 107, 153
 Rodrigo Scooby 48
 Rogerio Ghomes 15, 16, 34, 35, 45,
 49, 63, 112, 138, 145, 153
 Ronaldo Macedo 20
 Ronaldo Noronha 35
 Roni + Carlota 54
 Rosa Morena 52, 75
 Rosana Paulino 42, 49
 Rosana Ricalde 41
 Roseno 04, 75
 Rubens Salles Guerra 75
 Ruli Moretti 02, 107, 137, 207, 236,
211, 240
 Ruth Almeida 153
 Sabrina Antonelli 76
 Salete Mulin 72
 Samantha Moreira 02, 08, 11, 14, 15, 16, 17,
 20, 21, 24, 26, 28, 32, 34, 35, 36, 37, 3841, 42,
 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
 57, 59, 62, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 78, 84, 88,
 91, 94, 96, 98, 100, 102, 106, 110, 112, 119,
 122, 127, 129, 132, 137, 153, 152, 154, 155,
157, 162, 163, 164, 177, 228, 229, 234, 171,
172, 176, 177, 186, 234, 235, 239
 Sandra Cinto 37
 Santo Veiga 153
 Sarah Goldmam 75
 Sarah Valle 48, 54, 58, 59, 69
 Sebastian Diaz Morales 154
 Sebastião Pedrosa 72
 Sébastien Carimalo 77
 Secretaria de Educação e Cultura de
 Indaiatuba 123
 Secretaria de Estado da Cultura de São
 Paulo 67
 Secretaria de Transporte de Campinas
 52
 Secretaria Municipal de Saúde de
 Campinas 65, 154
 Sérgio Puccini 153
 SESC 43, 54, 81, 94, 98, 99, 101, 167, 166,
167, 168, 177, 218, 175, 178, 179, 180, 186,
223
 SHN 76, 132, 149, 158
 Shock 90, 141
 Silvanas Bezerras 76
 Silvia Jábali 75
 Sofia Borges 75
 Sombra 89
 somdasá 53, 70, 76, 90, 100, 107
 Spetto 88, 101
 Studio Nômade 36, 37, 154, 166, 178
 Studio Public Collective 106
 Submagem 57
 Sueli Reis 75
 SURTIDO ::: som + imagem | Maíra Endo
 e Samantha Moreira 84, 94
 Suzie Signori 41
 Sylvia Furegatti 15, 17, 26, 35, 37, 41, 42,
 43, 47, 48, 50, 51, 54, 57, 59, 60, 75
 Sylvie Karier 72
 Tabajara Arriguicci 35
 Talita Caselato 72
 Tatiana Braga 76, 95, 107, 122
 Tatiana Ribeiro Nogueira 153
 Teatro Municipal de São João da Boa
 Vista 15
 Terminal de Ônibus Ouro Verde 99
 Terra UNA 112
 Thaís Milagres 91
 Theodoro Paterno 75
 Thiago Bortolozzo 75
 Thiago Martins de Melo 122,
 130, 154, 157, 234, 239
 Thirso Cruz 75
 thislandyourland* 154
 Thomaz Perina 75
 Tiago Judas 67, 84, 129
 Tiago Rivaldo 20, 33, 34,
 62, 97, 119, 153, 156, 232
 Tiago Santinho 129
 Tião 153
 Tibico Brasil 20
 Tom Lisboa 106
 Tomoshige 35
 Tónico Lemos 15
 Tote Espaço Cultural 59, 70, 73
 Transição Listrada 48
 Tsunami 84
 Tzvetomira Tocheva 77
 UAISÔ 67
 Ubirajara Júnior 75
 UNICSUL - Universidade Cruzeiro do Sul
 42
 United VJs 101
 Universidade Autônoma de Baornia 107
 Vanessa Poitena 41

Vânia Mignone 15, 52, 75
V-DOC 59, 67, 69, 75, 76, 88
Vera Barbieri 75
Vera Ferro 75
Vera Orsini 47
Vera Richter 47
VideoAtaq 101
Videobase Filmes 153
Vinicius Zanotti 153
Virada Cultural Paulista 58
Virginia de Medeiros 126, 138, 149, 156
Vj Eletro-I-Man 88
Vj Ortega 132
Vj Palm 101
Vj Xorume 88
Waka M'Paco 94, 99, 100
Waldomiro Sant Anna 75
Waléria Américo 72
Walter Silveira 52
Wanderlei Pare 54
Washington Neves 20
Weimar 75
Yro 104, 155
Yuri Firmeza 72
Zay Pereira 75
Zé Alexandre 95

META [META]

Visitas [Visits]

Legendas [*Credits*]

Escritos, encontros e outras notas [Writings, encounters and other notes]

ENTRE [COME (IN) BETWEEN]

INDEX

DADOS [DATA]	
Índice Dados [Data Index]	
Créditos [Credits]	
Mapa [Map] - Ateliê Aberto / Campinas	
Arquivo [Archive]	
Casa #1 [House #1]	
Casa #2 [House #2]	
Casa #3 [House #3]	
Mural [Photo Display]	
Bibliografia [Bibliography]	
Mapa [Map] - Ateliê Aberto / Mundo [World]	
Tradução [Translation]	



AMANHÃ VAI SER MAIOR [TOMOROW WILL BE GREATER]
Ivan Grilo, 2016

SER MAIOR

