UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Marcos José Santos de Moraes

Residência artística:
ambientes de formação,
criação e difusão

São Paulo

2009

Marcos José Santos de Moraes

**Residência artística:
ambientes de formação,
criação e difusão**

Tese apresentada a Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de doutor em
Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Orientador Prof. Dr. Carlos Roberto Zibel Costa.

São Paulo

2009

“A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.”

(Larrosa; Kohan, 2007: 05)

MORAES, M.J.S. Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; área de concentração projeto, espaço e cultura para obtenção do título de Doutor em Arquitetura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL: danobras@uol.com.br

M827r Moraes, Marcos José Santos
Residências artística: ambientes de formação, criação e
difusão / Marcos José Santos Moraes. --São Paulo, 2009.
134 p. : il. + 1 DVD

Tese (Doutorado - Área de Concentração: Projeto, Espaço
e Cultura) - FAUUSP.
Orientador: Carlos Roberto Zibel Costa

1.Arte contemporânea 2.Fundação Armando Alvares
Penteado 3.Cité Internationale des Arts I.Título

CDU 7.036

Agradecimentos

Ainda que possa parecer ser o cumprimento de mais uma formalidade, a lista daqueles a quem eu devo agradecer nunca será suficiente, mesmo que termine por ser enorme. Ela não corresponde exclusivamente ao processo de realização do trabalho final aqui apresentado, mas a um enorme esforço de colaborações, de trocas, de apoio, de incentivo, de suporte, de provocações e de tudo que possibilitou - ao longo de muitos anos, e de muitas idas e vindas - a construção de algo que é, fundamentalmente, fruto de um desejo de “como viver junto”.

O primeiro agradecimento é, naturalmente, para o meu orientador – Prof. Dr. Carlos Zibel Costa - que, mais do que qualquer outra coisa conseguiu conduzir um processo com um orientando, no mínimo “complexo”. A ele que com sua experiência e serenidade soube confiar, e acima de tudo, incentivar sempre, apoiar incondicionalmente e, nestas condições tão especiais e favoráveis, tornou possível o processo de um indisciplinado e disperso, como eu.

Gostaria de agradecer aos professores doutores Maria Cristina Freire e Agnaldo Aricê Caldas Faria por sua generosidade ao longo de duas bancas de qualificação. Pelo olhar arguto e perspicaz indicando-me desvios e os frequentes mergulhos em regiões abissais, provocando com suas observações minha vinda à tona para o exercício de busca da clareza, da transparência, da concisão e da objetividade que o trabalho deveria ter. Aos dois meu agradecimento pela disponibilidade, pelo tempo dedicado e pela precisão e agudez dos olhares e falas.

Agradeço ao apoio institucional da Fundação Armando Alvares Penteado FAAP, fundamental e sem o qual a pesquisa e esse trabalho não poderiam ter sido realizados, agradeço na figura de seu diretor presidente Dr. Antonio Bias Bueno Guillon, que acreditou, desde o início, no projeto da Residência Artística FAAP, mas também em que eu pudesse participar da implantação do projeto e, assim, me possibilitou as condições para trabalhar a partir de uma realidade concreta e de uma experiência diária; bem como autorizando o uso de todo material documental produzido para registrar as atividades dos programas de residência, ao longo destes anos; além de permitir a minha experiência “de trocas” enviando-me como representante, da Fundação, nas reuniões internacionais relativas aos programas de residências.

Não poderia deixar de agradecer aos artistas – Marco, Gilberto, Dora, Mubarak, Caetano, Patrícia, Sandra, Laerte, Matangra, Alexandra, Graziela, Marcius, Lia, Maria Teresa, Canella, Fabio, Degaki, Marcela, Gustavo, Ana Cecília, Adriana, Murício, Monique, Marina e Adriana - que participaram do programa de residência da FAAP, na Cité des Arts, por sua disposição, colaboração e seus valiosos depoimentos, que permitiram desenvolver e aprofundar muitas das reflexões aqui expressas.

Agradeço, ainda, aos participantes do programa da Residência Artística FAAP, que com suas diversas e múltiplas experiências e propostas provocaram muito daquilo que está articulado nas páginas a seguir.

Ao Prof. Silvio Passarelli, diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, que em todos estes anos tem apoiado minhas idéias, propostas e ações, desta forma colaborando para a materialização do objeto de estudo desta tese. Agradeço, também,

aos colegas de Coordenação, em especial à amiga Sonia Helena e ao Vitor Campos pelo apoio, ajuda constante e incentivo incondicional.

À Equipe da Faculdade de Artes Plásticas, em especial à Silvia Cristina e suas “meninas” Andréia, Selma e Cinthya (por todos os apoios) sempre dispostas a me ajudar, colaborar e minimizando no que pudessem, para que eu não me desviasse do caminho rumo à finalização deste trabalho; também à Simone e a equipe do Apoio de Artes Plásticas.

À Ângela Gennari por seu apoio e disponibilidade para resolver, criar e produzir soluções que possam tornar a Residência Artística cada vez mais uma realidade.

Aos colegas de docência, por compartilharem e acreditarem, em especial ao Caio Vassão, Caru Duprat, Heloisa Dallari, João Braga, Lú Guará, Stela Maris e ao provocador Thiago Honório, por ouvirem, apoiarem, incentivarem de várias e distintas maneiras, em diferentes ocasiões.

Aos professores – e aos colegas – das disciplinas cursadas na pós-graduação da FAUUSP, que com suas provocações, indagações e, às vezes, com suas incompreensões daquilo que eu propunha, procurava e expressava, me possibilitaram olhar a paisagem, a cidade, o espaço, o ambiente, a arquitetura, o urbanismo, o design e arte, “com outros olhos”, como propunha o Oswald de Andrade.

À Ludmila e Sofia pelos bons e provocadores momentos das conversas – nas aulas da pós e fora delas – pelos trabalhos, almoços e muitas tentativas.

Ao Marcelo Maia companheiro de viagem na pós da FAUUSP, pelo apoio e pelas trocas, assim como pelo jeito silencioso e mineiro de ser.

Agradeço, também, aos funcionários da FAUUSP e da Biblioteca da FAU por sua atenção e sempre disponibilidade.

À Marta Rossetti (in memoriam) por seu exemplo de dedicação, seu modelo de profissionalismo, e seu incentivo, apostando sempre em minhas idéias e projetos;

Pelos trinta e cinco anos de amizade, de acompanhamento dos trabalhos, às vezes mais próximo, e em outros, quando a vida assim o quis, mais distantes, e pelo incentivo incondicional, à Malu Eleutério, que mesmo em momentos que não pareciam ser possíveis, continuou a acreditar, depois de ter me mostrado que é preciso “rever tudo”.

Ao Prof. Dr. José Eduardo Vendramini desde os anos “nas artes cênicas” da ECA amigo, provocador e incentivador, e também pelo apoio nos momentos difíceis que antecederam e prepararam a vinda para a FAUUSP.

Aos amigos Vera Achatkin e William Pereira, que acompanharam as mudanças de rumo na minha vida e sempre estiveram “por perto” para incentivar, acreditar sempre e incondicionalmente, nas tristezas e nas alegrias, nas descobertas e nos tropeços, afinal, “o resto é silêncio”.

À Ir. Angela Rivero e à Vera Ligia Gibert, respectivamente Diretora e Pró Diretora Acadêmica da FASM, que entusiasticamente possibilitaram a iniciativa do Mestrado em Artes Visuais em me apoiar e fornecer condições para apresentar e discutir algumas das idéias presentes na versão final desta tese, permitindo colocá-las no debate necessário para seu amadurecimento; o que incluiu a criação de um espaço de

reflexão com o Grupo de Estudos O artista e a cidade; a cujos integrantes agradeço por ouvir e dividir, por compartilhar momentos de dúvidas, pelas discussões, e por acreditarem nas possibilidades e pelo.

Às amigas Christine Mello, Nancy Betts e Paula Perissinotto, que com sua suavidade, além do incentivo e apoio sempre se colocaram disponíveis para ajudar a toda hora e em todas as circunstâncias.

Ao Adriano Pedrosa, Adriana Guivo e Matangra pelos empréstimos de livros e fotografias.

À Ana Farinha, amiga desde os “bons tempos” de trabalho conjunto e camaradagem no MAC USP, que sempre acreditou e apoiou de todas as maneiras possíveis, incluindo a divisão de trabalhos na Coordenação do Curso de Artes Plásticas da FAAP.

Ainda daqueles “velhos e bons tempos do MAC” as amigas Rejane Cintrão, Paula Amaral e Sofia Fan por acreditarem (e, mesmo sem saber), por sua presença, incentivo e carinho de sempre.

À Daniela Mattos que esteve sempre por perto, mesmo que indiretamente, me livrando de muitas tarefas ao tentar me auxiliar a conseguir algum tempo para aquilo que era verdadeiramente necessário, pelo incentivo, dedicação e atenção especial.

À Stella Tedesco por, entre tantas outras coisas, incentivar e apoiar, sempre, bem como pela divisão de tarefas que, em diferentes momentos tornou possível dedicar momentos preciosos para este trabalho, e por estar disponível para socorrer e ajudar a todo o momento para que eu pudesse chegar até aqui; sempre com o maravilhoso sorriso, elegância, humor afiado e astral em alta.

Ao Fernando Caetano pela paciência e dedicação ao condicionamento físico necessário para superar os momentos mais estressantes e tensos nestes anos e nos últimos momentos, em especial.

Ao amigo Geraldo Setter que sempre tentou me trazer para a realidade, que procurou caminhos para me fazer perceber a necessidade da organização, do planejamento e administração do meu tempo, mas que nunca deixou de acreditar e incentivar, mesmo que eu não correspondesse à lição.

À Emilia Rosa que, além de me enviar livros que atravessam oceanos, sempre acreditou, como eu, “que navegar é preciso” e, assim, embarcou comigo em “mares nunca de antes navegados” na busca permanente, para além da Tapobrana, e de “residências” que pudessem ser nossos lugares no mundo.

Ao José Roberto, companheiro de viagens, de tropeços, de descobertas, de trabalhos, discussões e provocações, por ser uma prova de que é possível viver junto, principalmente na diferença e “cada um na sua”; que sempre duvidou, mesmo acreditando, me colocando sempre à prova e que até o momento final esteve presente com toda disponibilidade.

À Lisette Lagnado pelo exemplo e por me mostrar caminhos de como viver junto, desde os longínquos momentos das viagens pelo Brasil, por me ensinar a olhar e ver, por me questionar, e me cobrar o que eu sempre quis e gostaria de poder fazer, mas nunca faço, pelas revelações, leituras, mas fundamentalmente por compartilhar, sempre, tudo, mesmo os segredos não ditos, as tristezas, as dores e, o mundo.

À Teresa Riccetti amiga de tantas discussões, implicâncias, desacertos, desencontros e brigas, de loucuras e viagens, mas fundamental em todo esse processo, e responsável por abrir uma luz para o caminho que consegui na pós, pelos conselhos, pelas indicações, pelas leituras pelas ajudas sem as quais não teria conseguido chegar até aqui;... e, por mesmo em meio a tudo, tentar entender que “eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta”.

Agradeço à amiga e companheira de muitas experiências ao longo de duas décadas, Mirtes Marins, que nos últimos e decisivos instantes esteve sempre presente, sendo capaz de dedicar todos momentos preciosos e raros, em meio a todos os seus afazeres, para leituras fundamentais, questionamentos insuperáveis, mas fundamentalmente para incentivar e apoiar, sem o qual não teria conseguido chegar até aqui; e inclusive ao me garantir inesquecíveis momentos de diversão e descontração com suas provocações e abertura de novos caminhos para o olhar; além de todos os inestimáveis empréstimos.

Um agradecimento especial, também, aqueles que ao longo dos últimos quinze anos foram uma boa e permanente motivação para tudo o que fiz – Adriana, Amanda, Andreza, Antonio, Bruno, Carla, Carlota, Daniel, Gabriel, Felícia, Letícia, Marcela, Marco, Michelle, Naiah, Paula, Paulo, Raphael, Regina, Renata, Rita, Rodolpho, Rogério, Thiago, Vera... e tantos mais – com suas provocações, por suas necessidades, por seu afeto, por sua compreensão da dimensão do ensinar e do aprender; mas também pela fidelidade que muitos demonstram até hoje, agradeço aos “meus” alunos

E, finalmente, já que a lista parece não terá fim, porque os amigos, os incentivadores e aqueles que acreditam parecem não desistir, nunca; agradeço especialmente aos meus mestres!

Dedicatória

À presença de minha mãe, à memória de meu pai...
e aos frutos dessa união.

Resumo

Essa tese discute o potencial das residências artísticas como ambientes de formação, criação e difusão, defendendo a compreensão de sua atuação, como forma ampliada de atender a uma necessidade de repensar os processos de ensino e aprendizagem em artes visuais, na contemporaneidade. Apresenta como objeto de estudo o Programa de residência artística da Fundação Armando Alvares Penteado FAAP, na Cité Internationale des Arts, em Paris e a criação e implantação da Residência Artística FAAP, em São Paulo, e seu respectivo programa de residência artística, para compreendê-los como plataformas atuantes na dimensão desses processos de formação artística.

Abstract

This thesis discusses the potential of artistic residences as an environment for education, creation and diffusion, as it defends the understanding of their role as an expanded way to cater to the need of rethinking teaching and learning processes in the visual arts in a contemporary context. The object of study presented in this thesis is the artistic residence program of the Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP at the Cité Internationale des Arts, in Paris, and the foundation of FAAP's artistic residence in São Paulo, with its respective artistic residence program, holding both these residences as thresholds that work in the scope of artistic education processes.

Sumário

1. Introdução	01
2. Procedimentos Metodológicos	03
3. Considerações sobre a residência artística	
3.1 Residência, residência artística	08
3.2 Uma mirada histórica	11
3.3 Uma perspectiva contemporânea: o deslocamento como condição de formação	18
3.3.1 As residências artísticas e as redes internacionais	20
3.3.2 O Brasil em perspectiva	28
3.4 Transformações culturais: tempo, espaço, trocas, sociabilidade	29
4. O programa de residência artística da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), na Cité des Arts: o lugar como aprendizado	
4.1 A Cité Internationale des Arts, em Paris	33
4.2 O programa de residência da FAAP, na Cité des Arts	46
4.3 O “1422”: ou o estúdio da FAAP, na Cité des Arts: o lugar como aprendizado.	50
4.4 A experiência de coordenar o Programa de residência artística da FAAP na Cité des Arts	58
4.5 Considerações sobre o Programa de residência da FAAP na Cité des Arts.	68
4.6 A residência artística e a relação com a escola de arte	75
5. Criação e implantação da Residência Artística FAAP. Elaboração e organização de um programa de residência em São Paulo.	
5.1 A origem, ou uma possibilidade de ocupação: intenções de uso	80
5.2 Da pesquisa à ação: a materialização do projeto e a ambientação.	87
5.3 O espaço conformando a experiência no estabelecimento dos programas para a residência artística.	92
5.4 Possibilidades de inter-relações entre artistas residentes e o corpo discente e docente da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP.	100

6. Discussão final e algumas conclusões: as possibilidades de ampliação dos processos de formação artística a partir das residências.	115
Referências bibliográficas	128
Bibliografia consultada	131

Material em mídia eletrônica CD e DVD

Adendos

1. Levantamento de residências artísticas e de networks mundiais.
2. Planilha de dados sobre a estada dos participantes e cronograma de depoimentos.
3. DVD edição de trechos selecionados, a partir dos depoimentos dos participantes do Programa de Residência Artística da FAAP (1997 – 2007), sobre a relação da residência e processo de formação artística.

Anexos

1. Regulamento geral da Cité Internationale des Arts (em francês)
2. Regulamento interno da Cité Internationale des Arts. (em francês)
3. Conselhos práticos ao residente (quanto ao funcionamento e organização da Cité), versão de 2008. (em francês)
4. Termo de Acordo entre a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) e a Cité Internationale des Arts instituindo o convênio de criação do Programa de Residência Artístico da FAAP, na Cité des Arts (1996).
5. 1º Regulamento do prêmio de Residência Artística da FAAP, na Cité des Arts (1997)

Lista de Figuras

Figura1 - Fachada interna da Cité des Arts. Foto Flávio Matangrano	34
Figura 2 - Planta baixa do complexo da Cité des Arts, no Marais	35
Figura 3 – Planta baixa de localização do estúdio “1422” da FAAP, na Cité des Arts	51
Figura 4 - Estudio 1422 fotografado pelo artista Flávio Matangrano ao chegar à Cité des Arts	52
Figura 5 - Estudio 1422 fotografado pelo artista Flávio Matangrano, já ocupado durante sua residência à Cité des Arts	52
Figura 6 - Estudio 1422 fotografado pela artista Adriana Givo ao chegar à Cité des Arts	53
Figura 7 - Estudio 1422 fotografado pela artista Adriana Givo, já ocupado durante sua residência à Cité des Arts	53
Figura 8 - Fachada do Edifício Lutétia. Foto FAAP	82
Figura 9 – Planta baixa 1º projeto para apartamento/estúdio Ciccone&Freitas Arquitetos	85
Figura 10 – Planta baixa 1º projeto para apartamento/estúdio Arte 3 Pedro Mendes da Rocha	89
Figura 10a - Palestra com os artistas residentes Shimabuku e Francesco Jodice. Foto FAAP	92
Figura 11 - Encontro com artista residente Armando Tudela. Foto FAAP	93
Figura12 - Encontro com a artista Lara Almarcegui. Foto FAAP	97
Figura 13- Workshop de gravura com o artista Michael Muller. Foto FAAP	106
Figura 14 - Encontro com o artista Ali Cherri. Foto FAAP	106
Figura 15 - Atividade resultante do workshop com a artista Haruka Kojin. Foto FAAP	109
Figura 16 – Palestra com o arquiteto Ryue Nishizawa. Foto FAAP	110
Figura 17 – Fachada do Edifício Lutétia. Foto FAAP	114

Lista de Gráficos

Gráfico 1 – Duração média de estadia dos residentes na Cité des Arts, por ano.	36
Gráfico 2 – Número de residentes por faixa etária	39
Gráfico 3 - indicativo da procedência dos artistas residentes	103

Lista de Quadros

Quadro 1- Período de permanência dos residentes, na Cité des Arts, e sua vinculação com a FAAP	47
Quadro 2 - Informativo sobre processo de inscrição e avaliação: projeto, relatórios, atividades desenvolvidas no retorno, para a comunidade e divulgação do programa	64
Quadro3 - Listagem de projetos desenvolvidos em parceria para programas de residência	104

1. Introdução

O mote da presente investigação é o estudo sobre as residências artísticas, como ambiente de formação, criação e difusão centrada em torno da argumentação sobre a instituição – residência – e suas perspectivas de ação no mundo contemporâneo, como ambiente específico de produção e difusão das práticas artísticas contemporâneas e, o seu potencial nos processos de formação artística e do artista.

Estudar a residência artística constitui-se em algo que deve levar em conta a especificidade desta, o que significa buscar referenciais e metodologias próprias, uma vez que se trata de uma distinta tipologia de espaço de atuação do artista. É possível identificar as residências artísticas como espaços específicos de criação artística, que se convertem em lugares de trocas e reconhecimento, nos quais os artistas/criadores, com seus trabalhos/intervenções recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações arte e vida. Nesse sentido, pensar sobre processos de criação, em deslocamento, como forma contemporânea de produção, na qual conceitos como participação, troca e vida coletiva se tornam peças fundamentais em uma estratégia de atuar. A residência é, nessa perspectiva, um instrumento de transformação ao promover o estabelecimento de relações mais amplas, do que aquelas que se oferecem no ambiente escolar e mesmo em determinados circuitos de atuação ao mesmo tempo em que permite apontar alguns dos conflitos e contradições da relação entre a arte e seus espaços, incluindo os de formação como a escola.

O conceito de residência artística é abordado sob uma perspectiva contemporânea, recorte que interessa ao âmbito deste estudo. Observou-se também que outras possibilidades de deslocamento do ambiente tradicional artístico, como os de prêmios de viagem, colônias de artistas e comunidades artísticas a ela se assemelham, porém ao mesmo tempo se distinguem. Nestes casos, o elemento fundamental observado é articulação em torno de princípios norteadores de uma forma de ação, de pensar e agir, no processo de produção artística.

A investigação de instituições congêneres – residências – já que cada uma delas tem suas particularidades e identidades, constituiu-se em uma das premissas do estudo. A pesquisa e a avaliação de programas vinculados a essa tipologia de espaço, bem como conversas, entrevistas e depoimentos de artistas que tenham vivenciado a experiência de estar em residência constituíram-se na base das indagações e reflexões que sustentam o estudo; além de contribuírem para a compreensão das relações de trocas entre artistas e as comunidades nas quais se inserem, quando em residência, permitindo compreender, ainda, o potencial dessas inter-relações.

A residência artística destaca-se, na atualidade, como uma instituição de relevante papel para o apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas, e pode-se identificar a sua proliferação, em todas as partes do mundo, a partir da década de 1990 como um fenômeno a ser estudado sob as diferentes perspectivas relativas ao processo de produção. Nesse sentido, o panorama atual das residências vem se alterando em uma escala vertiginosa.

O objetivo do trabalho é indagar sobre experiências e processos de trocas e de interação - nas residências - como fundamentais na prática de conformação do artista contemporâneo, de forma a entender, estes ambientes, como elementos significativos nesses processos de transformação. Sendo assim, o estudo tem como escopo principal identificar e reconhecer os programas existentes e aqueles em processo de desenvolvimento. Pretende-se verificar o potencial dessas modalidades de instituição – a residência – nos processos de formação artística, como forma de ampliação dos processos da educação formal institucionalizada.

2. Procedimentos metodológicos

A utilização de diferentes procedimentos – pesquisa, leitura, observação, entrevistas, acompanhamento de relatos, mensuração e tabulação de dados – além de participação em atividades desenvolvidas no interior do objeto de estudo, foi uma demanda coerente com um processo de trabalho em desenvolvimento, e transformação permanente. Uma abordagem multimetodológica permitiu uma ampliação dos instrumentos investigativos na busca por uma contribuição ao estudo da residência artística em seus aspectos teóricos e práticos de forma concomitante.

A pesquisa iniciou-se pela busca de bibliografia específica o que se mostrou, de imediato, como algo de difícil realização. Há poucos títulos que abordem a discussão específica das residências artísticas, de uma perspectiva contemporânea e, além da inexistência dessa bibliografia em bibliotecas e acervos especializados, uma rápida verificação em livrarias, sebos e sites deram conta da escassez desse material que, no caso de existir, está atualmente esgotado, ou refere-se, frequentemente, a depoimentos de artistas (brochuras), ou ainda a diretórios – publicações ou em plataformas *on line* - de residências e, mais recentemente, a manuais de orientação para solicitação de participação nos programas.

Em função dessa escassa quantidade de títulos específicos que abordem de forma reflexiva a questão e o papel das residências artísticas, de uma perspectiva contemporânea, mas ainda tenham propostas teóricas para análise de sua atuação, configura-se como de significativa valia um olhar sobre os artigos, textos de apresentação de residências e seus programas de atuação, assim como depoimentos de seus idealizadores, administradores, e os de seus ocupantes – artistas e criadores em geral – além dos teóricos, críticos e curadores, que mais recentemente debruçam-se sobre esse significativo espaço de criação. O material bibliográfico em questão, em sua maioria, encontra-se na ferramenta, atualmente, mais utilizada por estas instituições para darem conta de sua atuação: seus

websites, as páginas eletrônicas, nas quais foi possível localizar a maior parte da informação específica sobre cada uma delas, bem como referências históricas, além das ligações com as organizações de suporte, como as redes de comunicação, e os organismos de apoio. Dessa forma, a investigação tratou tais materiais (websites, folhetos, catálogos e outras formas de publicação) como fontes primárias para seu desenvolvimento e aprofundamento.

O crescimento do número das residências em escala global¹ – não planejado, porém fruto das condições e necessidades dos profissionais e instituições – levou à necessidade de organizar, identificar propostas e divulgá-las, surgindo desse contexto a criação de redes a elas relacionadas. A articulação das residências, que se torna mais evidente a partir do início da década de 1990, faz nascer a Res Artis, a Alliance of Artists Communities e, já no início do século XXI, a Intra Ásia; surgem ainda plataformas eletrônicas de suporte como o Centre National des Arts Plastiques Cnap, ou uma instituição que mescla os objetivos das duas categorias anteriores, como a rede Peppinières. Organismos e instituições de apoio como a Transartis, Triangle e o Programa Aschberg da UNESCO, constituem-se, dessa maneira, em uma das formas mais ágeis e rápidas de acesso à informação relativa a residências artísticas e programas de residência, em escala global.

No decorrer do processo de trabalho com esses mecanismos de apoio à criação – denominados residência artística – foram identificados outros instrumentos eficazes no sentido de potencializar a ação das residências, a partir da década de 1990: as redes de comunicação. Em função desse dado, agregado ao mapeamento inicial, ele consistiu, também, na identificação e estudo preliminar das redes de comunicação – *networks* – como também associações regionais, nacionais e internacionais que congregam e organizam residências e programas dessa natureza, que podem ser identificados como os mais representativos dessa

¹ Entre 2004 e 2008, foram realizados levantamentos e analisados os arquivos *on line*, bem como a leitura e análise das informações constantes dos anuários, diretórios e publicações das duas maiores e mais atuantes redes que congregam residências (AAC e Res Artis), de forma a identificar os programas já existentes e os criados no período; depois desse procedimento foram consultados os *sítes*, das residências que dispõem desta ferramenta de acesso, para estudo e avaliação de suas características, condições e propostas de ação e trabalho. Esse processo resultou em uma compilação, quantificação e identificação de residências artísticas, em suas diversidade de objetivos e características – comunidades, colônias, retiros, programas – e das redes de comunicação, que pode ser examinado no Adendo 1.

atividade, tanto de uma perspectiva numérica, como por congregarem significativos exemplos deste modelo de projeto, permitindo uma aproximação direta e imediata com o universo dessas formas de produção e atuação artística.

Foi possível identificar a velocidade e rapidez de transformação ocorrida internamente a esses grupos determinadas por concepções de organização para as quais “as funções e os processos dominantes na Era da Informação, organizam-se cada vez mais em torno de redes e isso representa o auge de uma tendência histórica (...)” (Castells 2002: 605). Prosseguindo e mesmo reconhecendo a idéia que a rede não é invenção da tecnologia contemporânea, mas que ela atua em consonância com o que Castells afirma (2002: 605): “Presença ou ausência na rede e as dinâmicas de cada rede, relativamente às outras são os fatores críticos de dominação e mudança nessa sociedade, uma sociedade que assim se pode designar de sociedade em rede”.

Em tempos de redes tecnológicas com todos diversos mecanismos disponíveis, o forte crescimento de articulações entre as residências artísticas com a criação de *networks* e redes, as residências não escapam ou se furtam ao uso dessa estratégia, mas ao contrário, enveredam por essas relações, que deixam visíveis de que forma “(...) o poder dos fluxos prevalece sobre os fluxos de poder (...)” (Castells 2002: 605) tornando dessa maneira uma condição de sobrevivência, ou de possibilidade de atuação.

O exame das informações localizadas permite identificar formas de acesso às Instituições (endereço, localização, endereço eletrônico de contato e *home page*), conhecer a origem, a história e os objetivos dos programas, bem como identificar as principais área de atuação dos programas (artes visuais, cinema e audiovisual, dança, literatura, música, artes cênicas, performance, design, multimídia, cerâmica, instalação, fotografia, joalheria, artes gráficas, comunicação visual, entre outras), as formas de acesso, as condições para participar (período e duração, custos, bolsas e apoios, formas de inscrição e processos de seleção), descrevem os espaços (tipos de ateliês, quantidade de estúdios e condição das acomodações), além de apresentar as atividades desenvolvidas pela residência,

como exposições, cursos, palestras, encontros, acompanhamento e tutorias, publicações e outras formas de eventos.

Dentre as mais distintas e diversas propostas de projetos e programas de residência examinados há alguns casos exemplares a serem observados menos como paradigma, do que como possibilidades de compreensão da amplitude de necessidades que o quadro geral da produção oferece, de suas dificuldades e, portanto, de suas necessidades de alternativas para continuar a ter caminhos de desenvolvimento de pesquisa e ação artística.

A diversidade e multiplicidade de programas, mas também projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, na atualidade, e como já apontado sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística, como os das Academias e seus prêmios de viagem, ou as colônias de artistas, típicas organizações do século XIX e que perduram ao longo do século seguinte, bem como as bolsas de estudo e pesquisa mais características do século XX, quando da criação de outros mecanismos de apoio ao desenvolvimento da produção artística, como os museus de arte moderna, as fundações, os organismos e organizações governamentais de fomento e apoio.

Os dados numéricos são exemplificativos da realidade das residências artísticas e sua inserção; tratam, ainda, sobre o potencial e a importância dessas formas de atuação do campo da produção artística contemporânea e levam a pensar sobre processos de criação, em deslocamento, como forma contemporânea de produção, na qual conceitos como participação, troca e vida coletiva se tornam peças fundamentais em uma estratégia de atuar. Tem-se, desse modo, cada vez mais uma participativa forma de atuação em um contexto no qual mobilidade se associa a preocupação com o diálogo e as trocas.

Como uma leitura já proposta das ações de um programa de residências artísticas, ele pode ser pensado como uma forma de responder a um sintoma contemporâneo de isolamento. E, a partir da experiência de vida coletiva, as

relações de troca são potencialmente capazes de inventar propostas para um tempo novo, configurando-se assim como possibilidade para o viver junto, ponto relevante para a discussão das residências artísticas e que balizou as discussões, propostas e reflexões da 27ª Bienal de São Paulo, mas ainda demarcou o início do programa de residência artística da FAAP, e seu sentido da convivência e vida em residência. Essa questão será discutida no capítulo referente à criação da residência e de um programa dessa natureza em São Paulo.

Finalizando, ainda que não em caráter conclusivo, mas que deve ser pensado como sintomático da situação atual, outro relevante conjunto de dados possibilita perceber a importância que esse mecanismo de trabalho vem ganhando ao longo das últimas décadas, quando se examina a extensiva lista² produzida a partir da identificação de fundações, institutos, governos (nacionais, regionais, ou locais) e outras instituições não governamentais que, nos últimos anos, vêm se posicionando favoravelmente às residências artísticas e seus programas apoiando, principalmente financeiramente, suas atividades, reconhecendo sua relevância e seu papel de agentes participantes do processo de transformação cultural e social, o que não representa uma postura de apoio incondicional, ou que não haja conflitos de interesses permanentemente a serem discutidos.

² Adendo1

3. Considerações sobre a residência artística.

3.1 Residência, residência artística.

A expressão “residência artística” é formada por um duplo, que carrega em si um conjunto de significados, muitos deles integrados ao cotidiano, mas não habitualmente utilizados de forma concomitante. Assim, ao buscar seu sentido tem-se, para residência: “**1.** Morada (1) habitual em lugar certo; domicílio. **2.** Casa ou lugar onde se reside ou habita; domicílio. **3.** V. Casa (1) (...)” (Ferreira, 1999:1751); enquanto para a palavra artística, ou artístico tem-se que ela pode ser “**1.** Relativo às artes, especialmente às belas artes. **2.** Que tem arte. **3.** De labor primoroso e original.” (id. ib.:206). Uma leitura simplificada levaria, desta forma, a pensar em possibilidades como ‘lugar no qual se mora com arte’, ou ‘domicílio de labor primoroso’, ou ainda ‘casa das belas artes’, ou mais ainda ‘morada que tem arte’ e, nessas articulações, poder-se-ia ler muitos significados mais, todavia sem aproximar-se daquele atribuído, atualmente, à expressão e de uso mais corrente, ao menos, nos círculos ligados aos processos das práticas artísticas contemporâneas.

Antes de prosseguir na busca de um recorte mais específico para a expressão, faz sentido, uma vez mais, propor retomar as definições anteriormente iniciadas, recuperando na mesma fonte, aquela que se refere claramente ao ato de residir, e que consiste em “**1.** Fixar residência; ter residência fixa; morar; viver (...)”, mas que também significa “**3.** Ser, estar, achar-se; consistir (...)” (id. ib.:1751). Nessa última opção, deparou-se com pensar o “residir”, não mais apenas definido pela relação com o espaço físico a que se atribui o sentido de moradia, de lar e de residência, para constituir-se em um estado, para abrir-se e “achar-se”, em uma condição e em “consistir” em algo, portanto, deve-se pensar em um sentido mais amplo, o de possibilidade.

Naturalmente a leitura a partir do vocábulo residência levaria aos autores que trabalharam conceitos, como habitação, a ela relacionados. Em uma síntese desta discussão Riccetti (2009: 7,8) afirma que ele pode ser considerado

“(...) como um dos conceitos mais antigos da humanidade; elemento não biológico criado para melhor se adaptar às condições exteriores, com traços naturais e culturais. Seu desenvolvimento tem ligação profunda com a história e o conceito de arquitetura como delimitação do espaço físico em função de determinado uso humano específico; a necessidade de abrigo, proteção e adaptação do homem às condições e ameaças do meio ambiente.”.

Se a conceituação é abrangente, pela sua própria natureza, ela permite entrever um caminho para diferenciar o objeto deste estudo, a residência artística, da noção geral de habitação, que pressupõe a ideia “de espaço estável e congregação familiar” (Coulanges, 1995), ou ainda a casa como um espaço “privado, de comportamento pessoal e íntimo; ambiente para uma unidade social compacta – a família; lugar no qual se aflora o senso de domesticidade e conforto” (Rybczynski, 1996b).

Impossível esquecer que “(...) muita coisa realmente mudou nas casas. Algumas mudanças são óbvias (...) outras são mais sutis (...)” (Rybczynski, 1996a), mas parecem sempre relacionadas ao conforto que diferentemente do senso comum atual não significava, até o século XVIII bem estar, “prazer” e “satisfação” (Rybczynski, 1996a), mas sim “fortalecer ou consolar” sentidos que a palavra ainda mantém.

Nessa leitura da casa – residência – não se pode deixar de pensar nas transformações comportamentais decorrentes de mudanças culturais, sociais, econômicas, até mesmo ambientais e, a partir dessas, o desenvolvimento de outras perspectivas para habitá-lo, mesmo que a básica relação de intimidade com o espaço privado do lar se mantenha, como conceito fundamental definidor desse ambiente.

Ao apropriar-se de conceitos e formulações da história do cotidiano, da geografia, da filosofia, da psicologia ambiental, entre outros campos do conhecimento busco

ampliar as perspectivas, e olhar a casa de múltiplos pontos de vista, gerando uma abordagem multidisciplinar de sua conformação arquitetônica, de sua inserção urbana e territorial, de sua caracterização funcional ou de uso, esse exercício busca uma extensão que permita compreender a residência artística desde esse ponto de vista caracterizando-a como um ambiente - aqui entendido como um conjunto de condições e circunstâncias que abarcam a relação do homem com o espaço e o tempo – de moradia, mas ao mesmo tempo de inserção de outras relações, conviviais, profissionais, educacionais, afetivas e sociais.

Por espaço deve-se entender, aqui, além do físico, o conjunto de elementos que conferem ao ambiente – a residência artística – suas características intrínsecas. É preciso lembrar, ainda, que este ambiente é integrado/ constituído por objetos, utensílios, mobiliário e condições que pré-existem à chegada de seus ocupantes temporários – uma vez que, cada uma destas unidades a ser ocupada, integra uma estrutura maior, destes conjuntos, a que se denomina residências artísticas.

A residência artística pode, assim, começar a ser pensada como um espaço destinado à criação e, no qual se tem a reunião “da materialidade e a vida que a anima”, assim entendido, também, como o “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistema de ação” (Santos, 1996: 50), o que permite propor que ela possa ser o ambiente conformado por atributos que lhe garantem uma condição específica de atuação: espaço e tempo articulados para proporcionar uma condição de vida, de criação e de trabalho ao artista.

Agregar ao sentido inicial proposto para residência, como o lugar que se habita, ou no qual se reside e no qual se estabelece “*o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico*” (Tuan, 1980:106) ao do ateliê do artista como a moldura, o “envelope”/ invólucro, o limite, e o espaço inicial de conformação de sua produção, como propõe Daniel Buren (2004) em seu fundamental estudo sobre as funções do ateliê, indica uma perspectiva para se pensar esse espaço entre o protegido para suas experiências e o da intimidade das relações pessoais, ao do confronto com o outro, com a possibilidade de expandir essas relações da ordem do privado para lançá-las em outra instância.

Em uma perspectiva contemporânea que se aplica ao proposto pelo conceito da residência artística, o ateliê não é mais, necessariamente, lugar do puro isolamento, assim como a casa. Por outro viés, este pode servir como contraponto ao isolamento decorrente dos processos de fuga da vida contemporânea e ameaças do cotidiano das grandes metrópoles. O que leva à retomada da proposta de pensar as residências como forma de responder a um sintoma desse isolamento?

Cabe, aqui, apenas insistir sobre um aspecto fundamental, definidor e motivador da produção contemporânea – o espaço – que, pode ser visto como um elemento definidor da própria produção, pensando-se que ela é determinada por essa relação estabelecida com o que a conforma.

3.2 Uma mirada histórica.

Na tentativa de compreender o que é a residência artística, olhar para instituições que, em diferentes momentos, apresentam elementos de possível identificação ou semelhanças com elas, pode colaborar no entendimento das residências, no contexto contemporâneo.

Na perspectiva desta tese, a relação da residência artística com instituições relacionadas ao ensino – formal – de artes pode se apresentar como um direcionamento, ou até mesmo um desvio forçado da pesquisa. Neste sentido, é preciso afirmar a residência como um espaço distinto daquele que se destina ao da educação escolar. Isto pode ser percebido a partir de um recorte que aproximará a residência de formas distintas de ensino da arte, no entanto que se dá por circunstâncias e condições específicas mas também inerentes a cada um dos exemplos apresentados.

Assim, uma proposta de buscar as origens das atuais residências artísticas leva diretamente às academias de arte e, para esse comentário o clássico estudo de

Nikolaus Pevsner (1902 - 1983) - *Academias de Arte: passado e presente* - ao analisar os quatro séculos de existência dessa instituição é fundamental, uma vez que ao traçar sua história, ao apresentar suas características em função de sua inserção no meio, bem como propor um olhar sobre suas transformações ao longo dos séculos. Além disso, possibilita percebê-las como uma estrutura de formação artística, o autor conduz ao considerável diferenciador introduzido na Academia Real de Pintura e Escultura, de Paris, quando esta ao propor, em um projeto de 1664, a criação de uma filial que foi inaugurada em Roma dois anos após, proporcionou um diferencial aos seus alunos: “A recompensa suprema para um estudante, um prêmio mais importante que o *Grand Prix*, era o *Prix de Rome*, uma bolsa de residência na *Academie de France* em Roma, geralmente de quatro anos” (Pevsner, 2005: 154). Nessa linha de raciocínio, Jean Baptiste Joly³ afirma que possibilitar, por intermédio do prêmio, que jovens artistas permanecessem em Roma, com a incumbência de copiar esculturas clássicas que seriam transpostas para os jardins de Versalhes, pode ser visto como o início da instituição que hoje se denomina residência artística.

Sem qualquer pretensão, aqui, de aprofundar a discussão sobre a academia de arte, ou uma reflexão sobre a desvalorização do prêmio, ou mesmo ainda de sua importância para o desenvolvimento de uma determinada forma de produção artística que se seguiram, os dados históricos⁴ apontam para o questionamento da própria instituição acadêmica e, nessa linha de raciocínio, pode-se deslocar para outro significativo momento, já em pleno século XIX, quando em paralelo aos questionamentos da instituição, surgem tentativas de criar meios alternativos aos por ela proporcionados, incluindo-se, nesse contexto, o surgimento das colônias de artistas, que tiveram um desenvolvimento, sem precedentes, ao longo desse século. Essas parecem ter sido, sob certos aspectos, pouco investigadas e trabalhadas, por boa parte dos historiadores da arte, bem como dos teóricos, que privilegiaram o estudo da produção cultural, do período, sem inseri-las, de modo relevante, em suas discussões que privilegiam o desenvolvimento levado a cabo

³ Texto apresentado no Annual meeting of Res Artis, Annaghmakerrig, Ireland , em 04 de maio de 1996, acessado no site www.resartis.org

⁴ Dados inferidos tanto da leitura do autor já mencionado, como de outros, dentre os quais G. C. Argan que, em seus clássicos textos de história da arte nos apresenta essa perspectiva do ambiente artístico e cultural da Europa do Renascimento ao século XX.

pelas propostas relacionadas aos centros urbanos e às tão conhecidas vanguardas artísticas históricas, na Europa.

A recente literatura sobre as colônias artísticas, por entre outros, Lübbren, Shipp e Bowler, bem como a consulta e leitura dos diretórios publicados pela Alliance of Artists Communities (AAC) ao se referirem ao tema detêm-se, em particular, sobre aquelas desenvolvidas, ao longo do século XIX, e até princípios do século XX identificando-as como uma das características formas do processo de produção artística do período. Dentre as mais conhecidas e referenciadas pela história da arte, há os casos de Barbizon⁵ iniciada ainda na primeira metade do século, Pont Aven⁶ (1886-1896) e, particularmente, Giverny (1885-1915) objeto de estudos e exposição recentes, acompanhada de publicação editada por Bourguignon, na qual são apresentados aspectos particulares de sua atuação e distintamente de Barbizon, a ênfase na reduzida dimensão da cidade e a baixa densidade demográfica de artistas até a década de 1890, a despeito da conhecida propriedade de Claude Monet (1840 – 1926). Deve ser indicada, ademais, a presença maciça de artistas norte-americanos, o que se tornará uma marca da colônia. Além das três apontadas, há outras ainda que se localizam fora de grandes centros urbanos industriais e na França, ou outras, em centros urbanos do modernismo como as colônias de Viena e Bruxelas (1850-1890), ou mais ainda Mathildenhöhe⁷, de Darmstadt (1899-1914). Pode-se, no entanto, deslocar para mais longe e ir aos extremos geográficos e culturais da Europa, adentrando a Rússia, com a Colônia Abramantsevo posteriormente adquirida por Mamontov⁸, nos arredores de Moscou, ou para chegar-se até aos Estados Unidos da América, com várias delas instaladas pela vastidão do território americano, em um percurso que poderia ir da Península de Monterrey (1875-1907), na Califórnia, se estendo pelo traçado das Montanhas Rochosas, até o norte do país e adentrando ao Canadá, ou atravessando-o até a costa Leste, para chegar à Nova Iorque.

⁵ Situada a cerca de 50 km. ao sul de Paris e integrada por pintores como Daubigny, Rousseau, Millet.

⁴ Situada na região norte da França, na Bretanha, em atividade a partir de 1870, teve destacada atuação de artistas como Paul Gauguin e Emile Bernard.

⁷ Colônia de artistas fundada pelo Grão Duque Ernst Ludwig em 1899, com participação de artistas e arquitetos.

⁸ Industrial e magnata russo com formação e interesse artístico, reúne ao seu redor, na propriedade de Abramantsevo, um círculo de artistas plásticos, poetas, escritores, músicos, dramaturgos, pensadores que irão constituir a Colônia Mamontov.

Nina Lübbren⁹ ao analisar as colônias rurais na Europa, cobrindo o período de 1870 a 1910, destaca o fato de existirem cerca de oitenta delas espalhadas pela região nordeste e central do continente. Este é um dado relevante e significativo do ponto de vista do surgimento de espaços de trabalho e criação artística, fora das cidades, em pleno processo de expansão destas e de uma ampliação da urbanização, característicos da segunda metade do século XIX. É ainda pelas palavras de Lübbren que se depreende serem esses espaços, aqueles para os quais se dirigem centenas de artistas que abandonam os centros urbanos modernos e civilizados, dominados pelos processos de industrialização, para lá se cercarem de um espaço de proximidade com a natureza, com o campo e com a simplicidade da vida nestas condições. Porque, em meio a este processo de desenvolvimento, esta migração ocorre? Se esta tese não é o espaço adequado para um aprofundamento de reflexão sobre as colônias de artista, que claramente buscam essa aproximação com o rural ou a natureza, a questão ainda é relevante e merece ser retomada, ainda que não dentro do contexto do presente estudo.

A leitura cronológica do surgimento, desenvolvimento e desaparecimento dessas instituições artísticas permitem alguns apontamentos, dentre eles o de que se tornaram uma procura por espaços de produção que privilegiassem a fuga dos grandes centros urbanos modernos, que com seus “ruídos”, seu burburinho, sua agitação e excesso de movimentos, tão típicos das cidades que se industrializavam, deixaram de ser o lugar de trabalho, por distrair a atenção do artista, que está interessado em aprofundar seu processo de criação e necessita de “condições especiais” para produzir e que ele já não encontra na cidade moderna. Relevante, ainda, é a referência ao encerramento das atividades, de grande parte dessas colônias rurais¹⁰, já a partir do início do século XX, quando esse conjunto sofre um desmantelamento, em especial ao longo da I Guerra Mundial.

Caracterizadas por uma proposta utópica de escapar da civilização industrial e criar um espaço idílico que poderia encarnar uma “espécie de romantismo

⁹ Rural artists' colonies in Europe 1870-1919. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

¹⁰ Iniciadas no século XIX e espalhadas pelo território europeu e norte-americano.

bucólico”, as colônias de artistas apontam para uma direção distinta da propugnada por residências artísticas, no mundo contemporâneo.

Se não se pode deixar de lado o caráter utópico, presente nas colônias de artistas, fator que corresponde ao processo de questionamento e, frequentemente, de tentativa de superar as contradições internas do modernismo industrial, esse componente pode ser visto como um dos diferenciais entre as atuais residências, e que as distanciam daquela concepção de espaço para a arte; estas últimas encarnam um papel mais incisivo, ao não propugnarem pela visão utópica, como solução para o mundo, mas no sentido de busca de alternativas para se verem inseridas no contexto de sua atuação, devem ser pensadas, assim, como as heterotopias¹¹, conceito originado do pensador Michel Foucault.

No percurso proposto, é preciso fazer menção, também, a uma experiência urbana e parisiense, destacável inclusive por suas implicações como espaço de produção dentro do contexto das vanguardas artísticas européias, refere-se aqui ao *Bateau Lavoir*, que se constituiu em uma colônia de artistas, em atividade desde a última década do século XIX, e que ganha projeção nas duas décadas subsequentes até ser abandonado por seus ocupantes¹², com o desenrolar da I Guerra Mundial. A profusão de ateliês, o convívio e as permanentes trocas dentre seus frequentadores fazem do “Barco Lavanderia” mais um possível e natural precursor dos espaços institucionalizados que, hoje, se denomina de residência artística.

Nesse breve e panorâmico olhar sobre as origens e possível história das transformações processadas em um mecanismo relacionado com os processos de formação artística, é preciso ainda estabelecer um vínculo com uma das mais significativas e renovadoras instituições instalada nos Estados Unidos da América na década de 1930 e que perdurou até 1957, período em que se primou pela

¹¹ Contrariamente a utopia, que não tem lugar no real, as heterotopias podem ocupar um lugar no real, porém diferenciando-se dele. Como a idéia de reflexão no espelho.

¹² Artistas como Pablo Picasso e Juan Gris, escritores como André Salmon e Max Jacob foram alguns de seus habitantes, e a eles se somaram os muitos frequentadores que tornaram o *Bateau Lavoir*, por quase três décadas, um efervescente espaço de criação e discussão em torno das novas idéias, e onde se desenvolveu uma das principais vanguardas artísticas do início do século XX: o Cubismo.

valorização da arte como elemento fundamental no aprendizado. A escola, cuja localização é indicada por seu próprio nome, encontrava-se fora dos centros urbanos e dos círculos educacionais e artísticos, colocou-se como um espaço privilegiado para a experimentação, caracterizando-se pela convivência entre alunos e professores, e por uma proposta de vida comunitária; a crença no papel da prática e experiência artísticas – nas mais diferentes linguagens como a visual, a cênica, a musical e a literária – como forma de ampliação da formação do indivíduo.

O espaço privilegiado e geograficamente distanciado dos locais de produção, o tempo específico e “retirado” do cotidiano, a vida em comum, as trocas e os processos colaborativos decorrentes dessas condições especiais de vida como também trabalho são elementos fundamentais nessa aproximação, aqui proposta, entre a Black Mountain College¹³ e a idéia de residência artística.

O momento seguinte, de relevância para buscar os referenciais, é a década de 1960, na qual podem ser identificadas duas vertentes representadas de um lado por uma busca de isolamento, em uma postura de retomada das utopias que propugnam por transformações e, de outro a proposta de vida em comunidades urbanas, nesse último caso em particular nos EUA, uma especial atenção pode ser dirigida ao que se desenrola no cenário nova-iorquino até a década seguinte. Jane Crawford¹⁴ (2007) e Richard Kostelanetz¹⁵ (2003) ao descreverem esse momento falam sobre como os artistas tiveram a “sorte de morar lá” e fazer parte de uma “comunidade artística única”, que com sua convivência tão estreita teve a condição de uma liberdade e de um espírito desafiador, que lhes possibilitou romper paradigmas do mundo da arte. No final dos anos sessenta, em função da conjuntura econômica, a situação da cidade se deteriorara. Empresas e indústrias abandonam Manhattan em busca de mais facilidades e na busca de redução de custos de manutenção, possibilitando que a região da ilha, abaixo da Rua Houston, o South of Houston (SoHo) passasse por um processo de

¹³ Escola fundada em 1933, na Carolina do Norte EUA, e que permanece em atividade até 1956, caracterizada por sua postura experimental, valorização da vida em comunidade, proposta de reunião de distintas formas de conhecimento e por colocar-se geograficamente deslocada dos centros urbanos de produção e ensino.

¹⁴ Cineasta e viúva de Gordon Matta-Clark.

¹⁵ Crítico e escritor.

transformação, sem precedentes. Os galpões industriais e espaços comerciais deteriorados e abandonados foram ocupados por artistas que criaram naquela região não residencial comunidades e as “A.I.R.” ou “artist in residence”, como foram denominadas oficialmente, uma vez que as autoridades municipais promulgaram legislação nesse sentido, incluindo a colocação nas fachadas dos edifícios ‘ocupados’ pelos residentes, dessas iniciais que deveriam identificar aqueles ocupados, em caso de incêndio ou emergência; é preciso lembrar que esse processo levou ao estabelecimento de uma alteração significativa daquela área, então em deterioração, com um deslocamento cada vez maior de artistas de toda natureza, galerias e a criação de ‘espaços alternativos’ como se denominaram algumas dessas experiências. Significou claramente um questionamento da disciplina oficial da cidade, uma busca de forma de vida em comum, o deslocamento das estruturas oficiais da arte e a construção de uma estrutura de trocas.¹⁶

Significativamente em contexto e condições sociais, políticas e econômicas diversas, na mesma década, começa a se erguer, no centro de Paris e às margens do rio Sena, a Cité Internationale des Arts. A construção e inauguração, em 1964, de um edifício de características modernas, instalado no centro histórico da cidade, marca o início das atividades daquela que pretendia dotar novamente a cidade de seu espírito de “capital cultural do mundo” perdido a partir da II Guerra Mundial. Objeto de estudo detalhado no próximo capítulo a Fundação iniciou um projeto de amplitude internacional e, nas décadas que se seguiram, acabou por tornar-se um centro de recepção para artistas com dimensões sem precedentes, ao conseguir reunir, em suas dependências, mais de três centenas de espaços dedicados à vida e ao trabalho de artistas que tivessem a cidade como destino de permanência.

O que poderia ser denominado de “terceira onda da mobilidade artística subsidiada” (Hora, 2006, 55) ocorre a partir de inícios da década de 1990 e ganha os contornos da globalização ao se disseminar, por intermédio das associações, e networks, a redes sociais que articulam esses espaços a partir desse período. Se

¹⁶ Neste contexto, é criado o restaurante Food, do artista Gordon Matta-Clark.

nas etapas anteriores, pode-se identificá-las geograficamente distribuídas, fundamentalmente, pela Europa e Estados Unidos da América, agora elas já surgem nos quatro cantos do mundo, estendendo-se dos lugares mais inóspitos às grandes metrópoles, em todos os continentes.

Esse terceiro momento significativo no desenvolvimento e expansão das residências se processa em meio aos acontecimentos que marcam uma transformação mundial, desde o fim da década de 1980 e corresponderia a um reflexo da busca de vida comum, de superar e construir o que Miziano (2008) denomina de “zonas de solidariedade e criação” e que podem ser vislumbradas em observações que se faça nos contextos dentro dos quais se processam os dois relevantes momentos anteriores acima mencionados, em que as residências criam ou encontram espaço para instalar como forma de busca de reflexão, convívio e criação.

3.3 Uma perspectiva contemporânea.

O percurso histórico proposto não é suficiente para esclarecer ou permitir perceber o início do que se identifica como residência artística; para compreensão de sua origem, do desenvolvimento e uma conceituação desta, ainda há muito que ser estudado, a ser trabalhado e elaborado. A concepção de residência artística que, contemporaneamente, assume um papel e uma presença relevante no sistema de produção artística, pode ter seus primórdios discutidos por argumentações diversas da apresentada e que a distanciam do viés da “formação” para centrá-lo no da criação, como a propõe Helmut Batista (2008), quando em um diálogo com a artista Leonor Antunes – e ao provocá-la com uma discussão sobre a relação artista x turista – diz que:

“Leonardo da Vinci esteve em ‘residência’ no Valle de La Loire, na França, a convite de um aristocrata da época para passar um tempo em suas dependências e criar livremente (...) Parece que o termo criar, meio cafona hoje em dia, exige certas condições específicas. É como se não se pudesse mais ser um criador contemporâneo sem ter na bagagem algumas viagens, seja de estudo ou mesmo de lazer. O confronto com o outro parece ser algo essencial para criar circunstâncias interessantes. Mas nem

sempre isto parece ser o caso e nem tudo, muito pelo contrário, é realizado nas condições do que denominamos uma residência de artista; termo este que exige ainda um debate per se. A verdade é que fazem poucas décadas que temos a possibilidade de viajar com certa facilidade, talvez até demais, tornando-nos *arturistas*.”¹⁷.

Ou ainda, como na perspectiva da artista Lara Almarcegui, que privilegia a estreita relação entre os artistas e as possibilidades das trocas:

“Sempre penso que a ‘primeira’ residência foi a casa que Van Gogh alugou em Arles, em 1888, para onde convidou Paul Gauguin. Lá eles trabalharam juntos por alguns meses. Segundo Van Gogh, a experiência criou uma ‘atmosfera elétrica’ ”¹⁸.

A necessidade de buscar formas de experimentar – e vivenciar – o mundo pode explicar esse interesse e necessidade de artistas contemporâneos procurarem as residências, em um mundo marcado pela mobilidade, pela globalização e pela afirmação do local como forma de afirmação a essa, agora, permanente transitoriedade.

Pode-se, também, pensar a residência artística, como significativa presença de uma nova forma de inserção no circuito artístico. Emergindo em meio aos processos de rediscussão das relações da arte com o mundo e, em meio a uma série de ações que visam repensar as formas e espaços da atuação artística, este modelo de prática artística pode ser identificado como um mecanismo “alternativo” para os já tradicionais espaços de formação, criação, produção, difusão e reflexão, no campo artístico, ou da cultura visual. A propósito das ações e estratégias de trabalho, pode ser enfatizado o aspecto inovador desse mecanismo de trabalho que é, ao mesmo tempo, forma de prática artística contemporânea, e utiliza, ainda, o conceito de atelier “como campo expandido”¹⁹.

O conceito de residência tem se firmado no cenário internacional como relevante forma de atuação, integrando o rol das mais significativas práticas artísticas contemporâneas. Nesta perspectiva, a residência artística deve, ainda, ser

¹⁷ ASSOCIAÇÃO CAPACETE entretenimentos, *Livro para ler: 10 anos de Capacete*. Rio de Janeiro: Associação CAPACETE, 2008.

¹⁸ Depoimento da artista em HORA, D. Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 54-77.

¹⁹ Como parte integrante da plataforma *on line INTER-FACE Arte Contemporânea*, capturado no http://interface-artecontemporanea.org/ensaios_criticos.htm, em 23 de abril de 2008.

observada em suas relações com os modos de produção e sua inserção no meio urbano, decorrendo disto, portanto, uma consequente relação com os processos de discussão e reflexão sobre a cidade.

Parece, ainda, ser possível compreender como a dimensão política e ética de criar e atuar em deslocamentos, assim como trocas e participação, que se constituem em uma especificidade das práticas artísticas contemporâneas, são situações produzidas com o mecanismo da residência e possuem um papel fundamental no processo de formação e desenvolvimento criativo, socialmente comprometido.

A experiência profissional²⁰, a vivência no dia a dia com participantes de diversos programas de residência, bem como a percepção do papel – anteriormente apontado – representado por estes foram responsáveis pela busca de identificação mais ampla desses agentes transformadores em que se podem pensar, transformaram-se as residências artísticas.

3.3.1 As residências artísticas e as redes internacionais (*networks*)

Os mecanismos de redes – Res Artis, Alliance of Artists Communities AAC, Intra Asia – as plataformas eletrônicas – Centre National des Arts Plastiques Cnap, Peppinières, AIR Japan – os organismos e instituições de apoio – UNESCO Programa Aschberg, Transartis – já anteriormente apontados, podem ser compreendidos como formas de acesso, mais ágil e atualizado, à informação relativa aos programas de residência agindo, portanto, diretamente no apoio ao artista e encorajando o desenvolvimento da arte contemporânea (anexo 01). De outra perspectiva, as redes, ao criarem a possibilidade de contato e trocas entre as residências, incentivam e possibilitam uma atuação crítica dessas, contribuindo para o processo de discussão sobre globalização e inclusão, ao trazer para o cenário das discussões as realidades e necessidades locais desses espaços destinados à criação e às trocas.

²⁰ Refiro-me às atividades como coordenador do programa de residência da FAAP junto à Cité des Arts, em Paris, bem como a elaboração e implantação da Residência Artística FAAP, em São Paulo.

Assim, uma das formas mais eficazes de entender e entrar em contato com as atuações nessa área é, sem a menor sombra de dúvidas, acessar e consultar os *websites* das instituições, programas e profissionais envolvidos, bem como os registros *on line* de parte das atividades, encontros, discussões e blogs. Impossível discutir e abordar questões relativas aos processos de criação em mobilidades, sem as ferramentas da internet, um campo de atividade inteiramente mergulhado no mundo *www*.

A partir de levantamentos nos sites e publicações dessas principais redes e associações, já anteriormente apontadas, pode-se identificar a presença de um número superior a 500 residências artísticas espalhadas por, no mínimo, 60 países, em todos os continentes, sem exceção (o que inclui projetos de residência, mesmo que temporárias até nas mais distantes e inóspitas localidades como as regiões polares).

As mais atuantes dentre as redes de comunicação e associações, possibilitam mapear a situação atual dos programas de residências, identificados como tal, e espalhados ao redor do mundo, bem como das redes de comunicação – *networks* – e plataformas internacionais, que os congregam atualmente.

Res Artis The International Association of Residential Arts Centres (Worldwide Network of Artist Residencies)

Dentre as associações e redes de atuação internacional, a Res Artis, sediada em Amsterdã, e em funcionamento desde o início da década de 1990, assume um papel de maior importância e relevância, ao colocar em contato permanente as instituições responsáveis por programas de residências, mas também, por divulgar e difundir esse mecanismo, facilitando o acesso de artistas ao mesmo, além de colocar à disposição de outros profissionais relacionados à área de criação e produção artística, as informações mais abrangentes no que se refere ao campo de atuação das residências.

Realizando encontros internacionais desde 1992, em diferentes países e contextos culturais, a rede busca, desse modo, uma ampliação da percepção de seus objetivos, enquanto desloca seus membros (e outros eventuais interessados nas discussões sobre a atuação dos programas) para realidades distintas o que permite, também, vivenciar e experimentar a potencialidade dessa relação com outras culturas, para o processo de criação.

Um levantamento de programas de residência, realizado a partir de mapeamento dessas instituições, filiadas à Res Artis, e cujas informações estão cadastradas e disponíveis a partir da *home page* da Fundação, permite indicar alguns dados básicos para essa leitura. De início, o país de localização e a área de atuação, são informações para se chegar a elas. A partir dessa identificação inicial é possível deslocar-se para um arquivo com dados gerais que permitem tomar contato com as informações básicas escolhidas por cada programa, para se fazer conhecido, a partir desse *network*. Estas descrevem o programa (origem, história, objetivos e área de atuação, entre outros), os contatos e as formas de acesso, as condições para participar (período e duração, custos, bolsas e apoios, formas de inscrição e processos de seleção), descrevem e apresentam visualmente os espaços (tipos de ateliês, quantidade de estúdios e condição das acomodações), além de atividades desenvolvidas pela residência, como exposições, cursos, palestras, encontros, acompanhamento e tutorias, publicações e outras formas de eventos.

No levantamento realizado, pode ser examinada a compilação das residências artísticas afiliadas e que privilegiou a organização por países, possibilitando uma leitura da distribuição geográfica global delas. Nele pode ser encontrado, além do nome da Instituição, sempre que possível, seu endereço (com a informação mais completa localizada), as formas de contato e a página na internet, informação essa que foi atualizada, em função de disponibilidade de acesso, já que todas as residências foram objeto de visita virtual para identificar o maior número possível de informações sobre cada uma delas, assim também foi possível a pretendida

atualização de dados, uma vez que, nem sempre, puderam ser acessadas diretamente do diretório *on line* da Res Artis.

Alliance of Artists Communities AAC

A Alliance Artists Communities AAC é a primeira rede nacional de residências, nos EUA e, juntamente com as redes internacionais - Res Artis, a Trans Artists e a Intra Asia - constituem um amplo complexo de mapeamento dessas formas de apoio às trocas e às práticas artísticas contemporâneas. Responsável pela organização das informações relativas à suas afiliadas, a AAC promove reuniões, discussões, publica reflexões e informações sobre essa modalidade de ação.

Em seu processo de aprimoramento e difusão desse segmento tem sido responsável pela publicação dos primeiros manuais de orientação, inclusive no que concerne aos procedimentos para criação e implantação de projetos de residência, fornecendo inclusive orientação jurídica, além de acompanhamento legal para as providências necessárias. Nesse sentido, sua pesquisa e tratamento de informações sobre o universo das residências afiliadas é uma fonte primordial para o estudo dessa. A partir desses arquivos, alguns disponíveis *on line*, outros apenas para pesquisa autorizada, para afiliados, podem ser inferidos alguns dados ilustrativos da realidade atual norte-americana referente ao universo desses programas.

As informações são relevantes para o estudo e os dados falam por si: um número superior a 250 residências artísticas afiliadas, existe hoje, somente em localidades naquele país. E o recente relatório produzido pela AAC²¹ dá conta de números expressivos, quando mencionam o fato de que as residências e seus programas atendem um número aproximado de 12.000 artistas por ano, o que inclui a presença de oriundos de outros países, para programas internacionais e de intercâmbio. Merecem ainda destaque os valores movimentados em forma de

²¹ Fonte: *website* da Instituição www.artistcommunities.org/about-aac.

apoio para viagem, diárias, material para trabalho, custos de manutenção, entre outros para suporte direto dessas atividades, que atingem cifras em torno de US\$ 36 milhões.

A análise das informações sobre as residências afiliadas à AAC, que ainda pode ser aprofundada, permite identificar de imediato um movimento de crescimento a partir dos anos de 1980, uma vez que, até aquele período o número delas não ultrapassava 50 ou 60 programas, formalmente constituídos e instalados fisicamente em espaços dedicados, números esses que se quintuplicam nas duas décadas seguintes.

Dentro desse universo há uma diversidade e complexidade de realidades que por si só ensejariam um estudo especial e aprofundado dos diferentes aspectos dessas instituições artísticas, contudo alguns casos merecem, desde já, destaque como o do Lucas Artists Programs, do Montalvo Arts Center em Saratoga, Califórnia. O Centro de Artes, em outubro de 2004, após um investimento de US\$ 10,5 milhões, reorganizou o antigo programa de residência da Instituição, criado originalmente em 1939²². A renovação do programa implicou, principalmente, na construção de espaços especialmente concebidos por parcerias entre arquitetos e artistas como: Stastny Brun Architects, Inc. e Tad Savinar; Dan Solomon, Solomon E.T.C. A WRT Company, e Patrick Gleeson & Nellie King Solomon; Hodgetts + Fung Design and Architecture e Lee Breuer; MACK Architect (S) e David Ireland; Jim Jennings Architecture e Richard Serra & Czeslaw Milosz e Adèle Naudé Santos, Santos Prescott & Associates e Doug Hollis. Todos os projetos levam em consideração necessidades específicas das diferentes naturezas de criação. Constitui-se em um programa ambicioso, com objetivos amplos de incentivo à produção contemporânea, possibilitando experiências criativas em disciplinas como artes visuais, performance, música (composição) e literatura.

Retomando a leitura geral sobre a Associação, outro, dentre os dados a serem mencionados, em relação aos afiliados da AAC, é o fato de 60% dos mesmos

²² Fonte: website do programa www.montalvoarts.org/programs/residency/.

estarem localizados em pequenas cidades no interior dos estados norte-americanos, ou ainda em áreas não urbanas. O que as aproxima do espírito original das colônias artísticas do século XIX pensadas como forma alternativa de vida, fora dos centros urbanos e industrializados (Miccuci, 2001). Uma quantidade significativa delas – tem-se cerca de 70% – está de alguma forma direcionada a propostas de preservação do meio ambiente, ou em atividades relacionadas, muitas estão localizadas próximas ou até mesmo instaladas em área de proteção ambiental, com parques e reservas naturais.²³

Outro sintoma do potencial das residências é mensurável pela quantidade e diversidade de programas, não apenas em funcionamento e atuantes, mas os que estão sendo implantados e parecem crescer, significativamente, a cada ano. A AAC, dentro de seu espírito de difundir informações sobre as residências artísticas, indica uma série destes, emergentes, ampliando as possibilidades dos espaços alternativos de atuação e criação, nos EUA.

Por programa emergente, entenda-se cada um dos projetos (residência artística, ou programa de artista em residência) em fase de criação, ou de implantação, como ainda com uma pequena experiência e desenvolvimento, isto significa, também, uma recente entrada nesse campo de atuação, além de uma filiação, ao referido *network*²⁴.

Deve-se atentar para o fato que os números relativos ao processo de criação e instalação dos programas, bem como de afiliação, exemplificativos da realidade norte-americana, em um primeiro exame das informações, aplicam-se, de forma semelhante, a outros países e culturas, o que pode ser identificado, ao serem examinados os históricos de afiliação em todas as instituições que organizam e congregam residências artísticas, e que foram criadas com objetivos semelhantes, em outras realidades culturais, geográficas, sociais, políticas, econômicas.

²³Elaboração a partir do levantamento de programas de residência, filiadas à AAC, e cujas informações estão cadastradas e disponíveis a partir da *home page* da associação, bem como nos diretórios por ela publicados.

²⁴A partir da identificação destes uma listagem dos programas em desenvolvimento foi elaborada, também a partir de informações colhidas na página eletrônica, criada pela AAC.

Intra Asia Network

A realidade asiática da Residência artística ganhou novos contornos a partir do momento em que um consórcio de instituições (também um *network* de profissionais da área) foi criado e passou a manter uma rede de colaboração e discussão sobre os diferentes aspectos e especificidades da atividade, no âmbito regional da Ásia, como ainda interligando as diferentes manifestações e produções culturais da região.

Examinando os arquivos eletrônicos da Intra Asia pode ser compreendido seu processo de criação e parte do percurso da rede que, em 2005, sob os auspícios do Asian Cultural Council, de Taiwan, reuniu trinta e cinco diretores e profissionais, de quinze instituições, relacionados ao campo da criação e produção artística, interessados em fomentar as relações de trocas e, a partir daí, articular-se para pensar, conjuntamente, as saídas e soluções visando ampliar as possibilidades de ações, considerando as especificidades locais e regionais, buscando facilitar a inclusão e a mobilidade artística na Ásia.

Um segundo encontro do grupo foi realizado, no mesmo ano, durante o encontro geral²⁵ da Res Artis, em Berlim; e, no ano seguinte, no âmbito da Bienal de Gwangju, realizou-se a terceira conferência do Intra Asia. O *network* promoveu um *workshop* envolvendo quinze profissionais e dirigentes das quarenta e duas residências e programas, atuantes nos mais diferentes países asiáticos e já afiliados ao Intra Asia²⁶.

O processo de discussão e, conseqüente aproximação, contribui para a ampliação da rede. Nas diversas ocasiões, conforme relatos e depoimentos²⁷ uma das questões fundamentais na pauta das discussões foi a da sustentabilidade, associada ao sentido de mobilidade que os programas oferecem e proporcionam. Com objetivos em comum, além das características regionais que os aproximam, os representantes desses programas procuram atuar na difusão dessas

²⁵ Descrever brevemente os encontros e identificar este.

²⁶ Os integrantes da rede podem ser identificados no levantamento apresentado no Anexo 3.

²⁷ Fonte: *website* do programa www.intraasianetwork.org/index.html.

propostas, aproximando culturas, promovendo o intercâmbio e as trocas dentro do âmbito de suas atuações, incrementando, além da ampliação das propostas das residências, fóruns de discussão permanente sobre as possibilidades e potencialidades, e os dilemas e enfrentamentos necessários para esta ação. Vale ressaltar a reduzida presença de instituições japonesas, nessa rede, principalmente se levar em consideração o número de programas dessa natureza existente no país.

UNESCO

Ao examinar o *website* da UNESCO, a partir do mecanismo de buscas, as referências às residências artísticas têm-se diversas possibilidades de entradas, sendo que as duas principais são o cadastramento desses programas e suas ações correlatas, desenvolvidas nos EUA; e a possibilidade de acesso ao programa Aschberg, um mecanismo de apoio à produção artística contemporânea, no formato de uma bolsa específica para programas de residências, que permite ao artista pleitear recursos necessários para participação, em qualquer um dos programas cadastrados e para os quais ele seja elegível. Diferentemente de outros mecanismos similares de apoio, nesse caso, privilegia-se uma participação mais efetiva das residências credenciadas, ao encarregá-las de escolher o residente, a partir de uma pré-seleção, dentre os inscritos diretamente no Programa. Outro fator relevante, conforme esclarece a responsável Ayeh Naraghi²⁸, é a busca, pelo programa Aschberg, de instituições fora dos centros tradicionalmente ligados à produção artística, oferecendo ao artista a oportunidade de imersão em realidades diversas e, após um período de suspensão das atividades, em função de um processo de reformulação de sua política de distribuição de fundos e recursos, o Programa Aschberg voltou a receber inscrições que pleiteiam apoio e retomou a seleção de residentes, bem como a busca por programas que possam ampliar a rede de suas ações.

²⁸ Informações obtidas a partir de conversas com a coordenadora do Programa durante a realização do Encontro da Res Artis, entre 08 e 12 de outubro de 2008, em Amsterdam.

3.3.2 O Brasil em perspectiva

Uma panorâmica sobre o tema precisa enfrentar a situação brasileira, mesmo que sob o viés da fragilidade de estrutura na área, uma vez que o número efetivo de residências artísticas em território nacional é bastante reduzido. Devem ser mencionadas iniciativas no país, e dentre elas, as experiências relevantes de residência criadas e implantadas no Brasil são: a do Capacete Entretenimentos²⁹, no Rio de Janeiro, um dos espaços mais ativos no que concerne aos processos e práticas artísticas contemporâneas; a segunda é a residência mantida, em Itaparica, na Bahia, pelo Instituto Sacatar, uma fundação norte-americana que instalou e mantém um conjunto de edificações para receber criadores do mundo inteiro para períodos de pesquisa e criação em uma situação de isolamento, contato com a natureza e a comunidade local.

Nessa leitura do estado da arte das residências, é preciso mencionar que na cidade de São Paulo, no ano 2002, foi organizada uma experiência, já configurada como residência artística, para trazer artistas que, na cidade estabeleçam vínculos de troca para sua produção, assim entre fevereiro de 2003 e outubro de 2006, a exo residências acolheu trinta e três artistas, sociólogos, escritores, cineastas, arquitetos provenientes de várias cidades e países, que ocuparam apartamentos no Edifício Copan, onde residiam de um a três meses.

É preciso que se mencione nessa apresentação panorâmica, que a partir de 2006, momento de início efetivo da Residência Artística FAAP, outros programas brasileiros de residência começaram a ser articulados.

A esse rol de projetos brasileiros, em franca atividade, pode-se acrescentar o prêmio Bolsa Pampulha, em Minas Gerais, programa que propõe residências de artistas, ao longo de um ano, em Belo Horizonte, ao fim do qual uma série de mostras, decorrentes desse processo de trabalho e acompanhamento são apresentadas. Deve integrar esse panorama uma leitura do surgimento muito recente – a partir de 2006 – de outros programas brasileiros de residência, como

²⁹ Programa que teve início em 1998.

os do Museu de Arte Moderna da Bahia, o da Secretaria de Cultura da Bahia, o do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, do Recife e o projeto de residência em parcerias organizado pela Associação Videobrasil, para mencionar os já em processo de implantação, cumpre salientar que os últimos mencionados caracterizam-se por não possuírem o espaço físico da residência, o que os leva a manter programas de residência. Ainda surgiram outras iniciativas.

Pode-se afirmar, pelo aqui apresentado, e ainda que, em reduzida escala se comparado ao cenário internacional, ser o fenômeno das residências, no Brasil, também manifestação e reflexo das discussões e articulações em torno dos espaços e campo de atuação da arte contemporânea. O crescimento significativo, a visível diversidade das propostas de atuação e o processo inicial de inserção nas redes e *networks* globais permitem perceber um movimento em direção a essa internacionalização; uma das manifestações do discurso da globalização.

3.4 Transformações culturais: Tempo, Espaço, Trocas, Sociabilidade e Mobilidade.

Para aqueles que passaram pela experiência de ter estado em residência alguns conceitos são fundamentais – e frequentemente mencionados - para a discussão sobre as relações que se desenvolvem nesses espaços específicos que se denomina residência artística. Dentre eles, o tempo e o espaço identificam-se, de imediato, com a própria definição desses ambientes. A condição de oferecer tempo e espaço para a criação é a proposta, em sua grande maioria, das instituições que se denominam residência artística.

O tempo merece destaque dentro da concepção das residências artísticas na medida em que se tem um redimensionamento dele, quando colocado à disposição do artista e uma nova dimensão deste se apresenta, com a retirada e deslocamento do artista de seu dia a dia imprimindo outro ritmo e outro olhar ao seu trabalho. Um tempo absolutamente diferente, e distinto, do tempo habitual e

quotidiano, se configura, apesar do aparente paradoxo, pois o que ele busca – ou lhe é oferecido - é um tempo para o trabalho. Não há as demandas ou interrupções habituais que atuam em uma vida diária, ainda que se pense nos meios facilitadores de comunicação, como telefone, celular e internet, entretanto, ainda assim há a distância, como que a proteger essa momentânea, porém eficiente condição de trabalho.

O ateliê ou o espaço de criação do artista não pode mais se configurar como antes e faço referência, aqui, ao lugar único, fechado e isolado nos quais os processos de criação e produção são desenvolvidos. Nesse sentido, ainda que não seja preciso realizar uma análise das possibilidades do espaço, no qual a arte é produzida – o estúdio do artista – pode-se perceber uma ampliação deste no que se refere à atuação. Tem-se, assim, a constituição de uma nova tipologia e estas novas configurações dão ao espaço outras possíveis perspectivas de ação.

A idéia fundamental é que um artista disponha de um espaço, de um tempo diferente do que ele habitualmente tem para se dedicar a sua atividade. Mas o mais importante é que ao se deslocar do seu espaço original, ao se instalar em uma condição nova, ele acaba por romper um pouco do seu espaço habitual, seu tempo habitual e, portanto, passa a ter um espaço-tempo específico para a produção. É como deslocá-lo no tempo e no espaço e inseri-lo em um outro contexto. Isso vai fazer com que ele tenha um tempo especial, dedicado exclusivamente a sua atividade artística.

Para simplificar, seria fácil pensar que ao sair de sua casa, seu ateliê habitual, esse artista vai deixar de ter de fazer atividades comuns, atender ao telefone comumente, ainda que se pense em todas as facilidades tecnológicas que o mantêm em contato com o mundo.

De qualquer maneira, a residência artística tem fundamentalmente o sentido de troca, tem um sentido importantíssimo de um tempo e espaço que são diferentes, que são especiais para quem vai trabalhar dentro desse novo contexto que é o de uma residência artística.

A residência artística como um espaço específico de criação, como o lugar – o *topos* – do artista em deslocamento permite repensar a dimensão da produção em sua relação com o “onde” a arte é produzida. Em um mundo interligado e de mobilidade, a concepção do espaço tradicional de trabalho não é mais a única resposta e o escritório é móvel, como o computador de mão, como telefone celular que permite manter-se em contato em qualquer tempo, com o mundo.

Um tipo particular de sociabilidade pode ser percebido nos espaços denominados de residência artística e esta distinção permite uma discussão sobre essa característica também - e desde as colônias de artistas - como bem aponta Lübbren (2001) ao analisar as colônias artísticas do século XIX e início do XX. O deslocar-se de seu círculo de relações sociais habituais e colocar-se isolado para estar em contato com o outro, próximo. A perspectiva do artista em residência não é a da mítica de solidão de um Robinson Crusóé³⁰, na “ilha deserta”, em um embate com a natureza, na busca pela sobrevivência.

Ponto importante, na discussão sobre a questão da residência, é a relação de cada artista com o desconhecido, ao aceitar um convite para viver uma situação, que rapidamente pode converter-se em adversidade; não apenas visitar ou estar, mas estabelecer vínculos com as pessoas, espaços e lugares, permitir-se relacionar para produzir a partir desta interação; é preciso pensar, ainda, que a ansiedade e o medo, peculiares ao seres humanos e muitas vezes motivadores dessa forma de relação com o mundo são, neste caso, elementos importantes como parte desse desafio do estar deslocado e viver junto. Inserido em outro contexto, o artista não tem mais o controle absoluto, e se percebe como incapaz de deter isso em suas mãos, lança-se em uma experiência – e não em uma aventura - que o toma por inteiro.

Entre as mais distintas e diversas propostas de projetos e programas de residência, há alguns casos exemplares a serem observados menos como paradigma, e mais como necessidade de compreensão da amplitude que o quadro geral da produção oferece e de suas dificuldades. É preciso, portanto,

³⁰ Personagem do romance de Daniel Defoe, escrito em 1817.

pensar nas possibilidades e alternativas para continuar a ter caminhos de desenvolvimento de pesquisa e ação artística. Assim, pode ser mencionado o projeto de criação de um Centro de Arte Contemporânea Afegã, no qual o diretor A. W. Rahraw Omarzad, em sua apresentação de motivo, lista as necessidades prementes de um instituto com estas características para o incentivo e desenvolvimento de uma linguagem contemporânea, em meio aos processos de transformação da cultura afegã, incluindo, dentre seus mecanismos de ação, a criação e o fomento do processo de trocas artísticas, com a criação e desenvolvimento de programas de residência artística, em Kabul, incluindo a vinda de artistas de outros países e culturas para o convívio com a comunidade artística, assim como criando condições para a participação de artistas afegãos em programas dessa natureza, no exterior. É possível apreender dessa afirmação, a relevância das trocas, que se dá em residência – pelo convívio com a comunidade – o que se torna, dessa forma, relevante para pensar sua relação com os processos de formação artística.

Ao pensar a complexidade da condição contemporânea e a necessidade de todos os esforços na compreensão desta, um projeto que busque expandir fronteiras e romper os limites nacionais, geográficos, culturais constitui-se em uma das formas de reagir à globalização e que se finda por soluções conflituosas e isolacionistas. A experiência da residência artística afirma-se como forma de questionamento aos sistemas de conhecimento e de pensamento totalizantes, ao permitir o compartilhar.

4. O programa de residência artística da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), na Cité Internationale des Arts (Cité des Arts), em Paris.

4.1 A Cité Internationale des Arts³¹, em Paris.

No cenário contemporâneo das residências artísticas, uma dentre elas apresenta um interesse particular para este trabalho – a Cité Internationale des Arts, ou Cité des Arts, como ela é abreviadamente conhecida e identificada – por ter sido a primeira possibilidade de experiência concreta, do autor, com o objeto desta investigação, qual seja o dos programas de residência artística.

A Cité des Arts, brevemente apresentada no primeiro capítulo, é uma fundação privada, declarada de interesse público e que, desde o início de suas atividades, em 1965³², recebeu mais de quinze mil artistas residentes em seus apartamentos/estúdios, que integram o conjunto arquitetônico localizado no número 18 da Rue de l'Hotel de Ville, na região do Marais.

A localização privilegiada, no coração de Paris e à margem direita do rio Sena, entre as centenárias Pont Marie e Pont Louis Philippe, possibilita uma locomoção fácil e ágil às principais instituições culturais como os museus de Arte e História do Judaísmo, de Artes Decorativas, da Caça, Carnavalet, Cluny, D'Orsay, Gustave Moreau, do Homem, Jeu du Paume, Louvre, Palais de Tokyo, Picasso, o Instituto do Mundo Árabe, o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou, a Casa da Fotografia, fundações como a Calouste Gulbenkian, Cartier, Le Corbusier, Maison Rouge, a Ópera da Bastilha e teatros, bibliotecas, e uma infinidade de atrações classificadas de “turísticas” permitindo aos residentes, a

³¹ As informações históricas e de caráter administrativo referentes à Cité des Arts e que embasam o texto inicial deste capítulo foram obtidas a partir de seguidas consultas ao endereço www.citedesartsparis.net, ao longo da pesquisa, bem como do depoimento e conversas realizadas, em Paris, na sede da Fundação, no período de 02 a 04 de outubro de 2008, com a sra. Catherine Drey, chefe do serviço de contato com os subscritores e artistas residentes.

³² A história da Cité des Arts se inicia quase vinte anos antes, em 1947, quando Felix Brunau, após viagens à América Latina e Escandinávia propõe a criação de uma Fundação que possibilitasse trazer de volta, a Paris, artistas interessados na experiência da antiga “cidade luz” e capital cultural do mundo.

partir dessa proximidade, um contato diário, permanente e físico, com a diversidade e intensa vida cultural da cidade.

Transitar pelos arredores da Cité des Arts implica, ainda, em uma viagem permanente nas históricas construções que testemunham as transformações arquitetônicas e urbanísticas da cidade: da medieval Notre Dame, passando pelo Hotel de Ville e sua fachada renascentista – reconstruída no século XIX – até chegar ao edifício do Institute du Monde Arabe, projetado por Jean Nouvell e construído no final da década de 1980; ou da Île de Saint Louis e seu palácios, passando pela Place des Vosges e seu exemplo de planejamento urbano no século XVII, atravessando os boulevares da era haussmaniana no século XIX, ao atingir as intervenções na área de Les Halles, das décadas de 1970 e 1980, até o processo de renovação da região do Marais, a partir da década de 1990.

O edifício inicial, inaugurado em 1965, transformou-se, no decorrer das décadas seguintes, em um conjunto de edifícios³³ que, hoje, abriga duzentos e oitenta e dois espaços individuais (apartamentos/estúdios), além de ateliês coletivos (gravura e cerâmica, entre outros), salas de ensaio, espaços expositivos, auditório e sala de concerto. Em função desse contínuo processo de crescimento, ao longo dos últimos quarenta e cinco anos, a Cité des Arts mantém ainda outro conjunto de trinta estúdios, bem como instalações necessárias ao seu funcionamento, à Rue Norvin, em Montmartre, também em Paris.

Figura 1 - Fachada interna da Cité des Arts

³³ A construção do segundo bloco de estúdios se deu em 1985, e do bloco com salas de exposição em 1994.

Figura 2 - Planta baixa do complexo da Cité des Arts, no Marais

Nas palavras de seu atual diretor presidente André Peyrolles ela “tem como vocação acolher artistas profissionais do mundo inteiro no campo das artes cênicas e visuais, favorecendo a expressão de seu talento e o intercâmbio com a cena artística francesa.”³⁴

A declaração parece refletir um sintoma de mudanças na já tradicional instituição, visíveis desde a organização de um primeiro encontro³⁵, reunindo os subscritores dos estúdios e propondo, com esse procedimento, um processo de reflexão e, também, de maior participação nos signatários de acordos, de forma a rever critérios de seleção, procedimentos de funcionamento, relação entre as

³⁴ Em texto enviado, ao autor, por correio eletrônico, em outubro de 2008, para apresentar a relação entre as duas instituições, na abertura de mostra comemorativa de dez anos do programa da FAAP e que teve curadoria também do autor.

³⁵ Colloque Souscripteurs, Cité des Arts, 02 e 03 de outubro de 2008, com a participação de cento e oito representantes das instituições mantenedoras dos estúdios (subscritores dos ateliês), representantes da Cité (conselho, diretoria e administradores), representantes governamentais, de instituições culturais francesas e antigos residentes; além dos representantes da Fundação, bem como convidados que apresentaram suas leituras e perspectivas da história e de projetos futuros para a Cité.

instituições e a Cité des Arts, e entre os próprios mantenedores dos apartamentos/estúdios.

Sem filiação a organismos ou redes³⁶, a Fundação criou e mantém um mecanismo de trabalho que consiste na participação de inúmeras instituições, ao redor do mundo, mediante convênios firmados individual e institucionalmente com cada uma delas, pelos quais estas se responsabilizam pela manutenção dos estúdios, para os quais podem indicar os ocupantes. Os convênios são, habitualmente de longa duração, como aquele firmado, em 1996, com a Fundação Armando Alvares Penteado, de São Paulo, que prevê uma ocupação do ateliê – 1422 – por um período inicial de cinquenta anos³⁷. Ele é o único, atualmente, em vigor, com uma instituição brasileira, vinculada à área de ensino (pesquisa) e criação artística visual³⁸.

Gráfico 1 – Duração média de estadia dos residentes na Cité des Arts, por ano.

O sistema desenvolvido pela Cité des Arts, por meio de contratos que garantem a manutenção de toda a estrutura, assim como dos apartamentos/ estúdios, possibilita a participação de instituições educacionais, órgãos governamentais de apoio ao desenvolvimento artístico e cultural, instituições e fundação de suporte e

³⁶ Esta é uma das características e forma de atuação, identificadas durante esta investigação e já apontadas nesta tese, perceptível na maior parte das residências e programas de residência que foram estudados.

³⁷ Cópia do referido convênio poderá ser examinada no Anexo.

³⁸ Há apenas outro programa brasileiro, mantido por uma instituição financeira, que atua selecionando criadores das áreas de literatura, música, artes plásticas e fotografia, intercalando-os, a cada três anos, nos processos de seleção e ocupação do seu estúdio.

apoio a criadores e artistas, bem como de empresas privadas que desenvolvem projetos institucionais, por intermédio do oferecimento de bolsas para residência. Mesmo essa sendo a forma de ocupação principal da residência existe a possibilidade individual, para um artista, de pleitear a participação no programa. Isto se deve ao fato de nem todos os subscritores ocuparem seus respectivos estúdios, conforme previsto, bem como em função do grande número deles mantidos pela Prefeitura de Paris, pelo Ministério da Cultura e pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros – quarenta e quatro estúdios – permitindo uma utilização de forma diferenciada, a partir das solicitações mencionadas anteriormente.

É preciso indicar que a ocupação prevista é de um mínimo de dois, e um máximo de doze meses, o que significa uma média de novecentos artistas anualmente. Cifra significativa se pensar na necessidade de planejamento, organização e administração desse trânsito permanente, bem como de todas as necessidades decorrentes desse volume de criadores em atividade, além da diversidade de demandas nela implícita.

De outro lado é preciso observar que, essa média de ocupação deixa transparecer a enorme quantidade e diversidade dessas indicações, sendo também preciso mencionar que os subscritores selecionam os residentes a partir de critérios e condições estabelecidas pelas próprias instituições signatárias dos convênios. Conforme previsto nesses acordos firmados, devem encaminhar essas candidaturas ao Conselho da Cité des Arts, para aprovação e, ainda que exista a previsão contratual de veto, as informações obtidas junto à responsável deram conta de uma prática distinta, uma vez que a política da Fundação foi, até o final do ano de 2008, de ratificar as indicações.

A “Babel”, ou ainda “a Colméia feliz” são denominações frequentes quando se referem à Cité des Arts, que se apresenta, dessa forma, aos olhares de um visitante, ou de seus habitantes temporários. Um constante movimento e deslocamento de personagens, de distintas procedências, com referenciais culturais os mais diferentes e que se comunicam em uma multiplicidade de idiomas, por um conjunto de estúdios e ateliês que recebem criadores de diversas

áreas como artes visuais, pintura, escultura, fotografia, gravura, desenho, litografia, serigrafia, cerâmica, ilustração, multimídia, vídeo, cinema, instalação, arquitetura, história da arte, crítica de arte, música, canto, dança, coreografia, teatro, cenografia, literatura.

Um exame das informações obtidas – ainda que não aprofundado ou sistemático, em função das condições – pelas listagens de nomes, observação de currículos, documentação visual da produção desenvolvida e apresentada nas mostras realizadas, ao longo desses anos, permite, inferir, que se depara com as disparidades da seleção, com a diversidade de referências, de níveis de produção e informação, decorrentes da inexistência de uniformidade dos critérios e do processo de seleção e indicação.

Os parâmetros de indicação são tão díspares que é possível identificar – pelo exame da tabela de faixa etária dos residentes – tanto jovens artistas em processo de formação (17 a 20 anos) ou início de percurso (25 a 30 anos), ou ainda artistas para os quais o subscritor utilizou como sistemática de seleção a trajetória e o percurso artístico (faixas acima de 60 anos). Nesse exame, da faixa etária dos residentes, acentua-se a visibilidade da diversidade apontada, o que corrobora o uso do critério, como insuficiente para identificar o perfil do artista residente.

No primeiro encontro para iniciarem um processo de discussão presencial, de todo o processo e mecanismo da residência, realizado para discutir o papel que a Cité des Arts tem e os caminhos que ela pode assumir, na condição de uma residência artística que se pretende repensar, dentro do cenário contemporâneo, o estabelecimento de critérios comuns foi a primeira – e mais urgente necessidade apontada – dentre uma série de unânimes conclusões, entre outros relevantes pontos identificados como fundamentais para que se possa discutir o papel de uma residência artística.

Gráfico 2 – Número de residentes por faixa etária

O primeiro colóquio dos subscritores da Cité des Arts apontou, assim, para uma necessidade de reflexão sobre os critérios de seleção de um residente, bem como sua disponibilidade e disposição para estar em residência, o que significa participar de um processo deslocado de suas condições habituais de vida e de trabalho; aponta ainda para a importância de uma proposta ou projeto prévio de pesquisa ou trabalho que oriente o processo da residência; e coloca ainda em questão a duração da residência – o tempo em que o artista está “disponível” integralmente – como outro dos fatores relevantes para a experiência.

Para um processo de reformulação institucional iniciado recentemente – a partir de 2007 – com mudanças na estrutura administrativa e funcional, que se iniciaram por mudanças na direção da instituição, parece ser possível entender uma necessidade real de discutir seu papel e ampliar o sentido de participação dos subscritores. Uma iniciativa dessa natureza, quarenta e três anos depois de iniciadas as atividades da Fundação deve ser examinada dessa perspectiva, a da mudança. Sintomático de tempos de discussão sobre participação e trocas? De momento de crise generalizada sócio-político-econômico-cultural? De questionamento de valores ideológicos e das noções de território, fronteira, instituições, poder?

Objetivamente olhando a iniciativa é preciso utilizar a metáfora da própria residência – tempo e espaço para trocas e compartilhamento – utilizada para reunir ao longo de três dias, nos ateliês e instalações da Cité, mais de uma centena de profissionais envolvidos em discussões e reflexões sobre suas experiências pessoais, profissionais e institucionais, bem como suas relações com os projetos desenvolvidos com a Cité des Arts, dividindo e trocando, para propor ao final um balanço que culminou na formulação de um documento – Síntese dos debates³⁹ - cujo principal sentido reside nas proposições que encerram o referido documento.

No sentido de ampliar a discussão sobre a mudança de orientação da Instituição, a leitura deste fragmento do documento síntese, apresenta-se como instrumento eficaz da estratégia proposta.

Proposições do I Colóquio de Subscritores da Cité Internationale des Arts³⁸

1. Selecionar artistas a partir da apresentação de um projeto artístico. As diferentes comissões da Fundação poderão ser acionadas para o estudo dos dossiês/ projetos.
2. Facilitar o recebimento de artistas emergentes, ou se for o caso, aqueles cujas pesquisas se inscrevem nas problemáticas da arte contemporânea.
3. Privilegiar as estadias de seis meses, mais estruturantes, tanto para o artista quanto para a Cité Internationale des Arts.
4. Conhecer e respeitar as normas da Cité Internationale des Arts, quanto ao uso, por uma pessoa, do estúdio. Além dessa exigência de uma pessoa, os dossiês devem ser objetos de consentimento prévio pela Cité.

³⁹ Texto impresso e encaminhado, em 25 de novembro de 2008, via correio, a todos os participantes e representantes de subscritores, incluindo aqueles que não se encontravam presente, na ocasião do evento, com o objetivo de tornar a informação acessível e buscar o consenso para as proposições do Colóquio.

5. Estabelecer um formulário padrão que permita à Cité, antes do início da residência, as informações sobre os artistas e seus projetos artísticos, a fim de melhor ajudá-los durante a sua estada.
6. Tornar anual o pagamento dos estúdios para os subscritores que respondem por essa obrigação.
7. Generalizar, na medida do possível, o regulamento quanto à caução por parte dos assinantes. Caso contrário, ela seria de responsabilidade dos artistas.
8. Melhorar o conforto dos estúdios. Os subscritores terão a possibilidade de contribuir no que diz respeito ao mobiliário leve e aos equipamentos eletrodomésticos, compatíveis com o ambiente.
9. Fornecer informações aos subscritores, com objetivo e de forma transparente e informativa, fornecendo os planos de investimentos anuais e demonstrações financeiras.
10. Privilegiar parcerias com outras instituições e grandes eventos culturais, nacionais e regionais.
11. Reforçar a comunicação e a visibilidade da Cité Internationale des Arts.
12. Criar uma intranet, acessível a partir do site da Cité Internationale des Arts, incluindo informações para os residentes, ex-residentes e para os subscritores.
13. Convidar/trazer para a Cité Internationale des Arts os profissionais do meio artístico e cultural, para a organização de encontros, palestras, reuniões e conferências destinadas aos residentes.

14. Receber na residência jovens curadores que se responsabilizarão pela seleção de trabalho de artistas em residência ou ex-residentes, para a exposição anual.

A leitura dessas Proposições mostraria, simplesmente, uma busca por essa renovação e “atualização” no modelo, mas um olhar cuidadoso pode revelar, ao mesmo tempo, a defasagem em que a Instituição se encontrava, ao inserir “normas” correntes na prática das residências artísticas, já há alguns anos, assim como revela a necessidade de inserir-se em um “sistema”⁴⁰, que, como discutido anteriormente, se desloca para o meio virtual, para as redes, como forma de articulação e de sobrevivência; isso pode ser identificado, de imediato, apenas pela leitura dos itens 11 e 12 do documento e reflete-se em ações concretas como o desenvolvimento de um recurso, pouco utilizada pela Fundação, até 2007, que é sua página na internet. Em menos de um ano, o número de informações e dados disponíveis tornaram esse espaço uma fonte de consulta relevante para os interessados nos programas, bem como na própria história da Cité des Artes que, hoje, pode ser acessada virtualmente.

Ao apontar a inserção de normas que garantam ao mesmo tempo o caráter contemporâneo da Instituição e sua qualidade de programas, intrinsecamente ligada aos residentes – itens 1, 2, 3, 4, 12, 13 e 14 – torna-se visível um descompasso, até aquele momento, entre a Cité e as discussões artísticas contemporâneas. Seu projeto original primava por uma recuperação da relação da França, em particular Paris, como centro de produção artística e capital cultural do mundo. O projeto pretendeu facilitar a reaproximação de jovens artistas, de todo o mundo, com a cultura francesa, o que implicava em afirmar a primazia do modelo francês. Passadas quatro décadas o modelo, ainda que com suas adaptações e “modernizações” ao longo desse período, se encontrava desgastado, forçando uma revisão sem precedentes na história da Instituição. Uma revisão, diga-se de passagem, que contou com o apoio e a participação maciça de órgãos governamentais e instituições públicas e privadas, de efetiva importância e

⁴⁰ Conforme referido à pág. 36 a Cité não se insere, nem está afiliada, a qualquer das redes de residência e até o presente, não participou de reuniões e assembléias destes *networks*.

inserção nas discussões dos rumos da cultura naquele país, manifestada pela presença de representantes oficiais.

Ao se olhar a lista de nomes e instituições presentes e que tiveram voz para apresentar seus pontos de vista e análise, tanto da conjuntura, como de suas instituições, além de apresentarem suas leituras sobre a Cité e suas relações com o cenário artístico e cultural contemporâneo, é impossível não se perceber a relevância dada ao evento, tanto pela política cultural oficial, aqui presente, quanto de seu reconhecimento, fruto do convite para participação nesse processo de questionamento e reflexão proposta pela Fundação:

- Simone Brunau, presidente de Honra da Cité Internationale des Arts;
- Christophe Girard, vice - prefeito de Paris e encarregado da Cultura;
- Olivier Kaepelin, delegado de artes plásticas no Ministério da Cultura e Comunicação;
- Corinne Ménage, chefe do escritório de política artística e dos estabelecimentos culturais no Ministério das Relações exteriores e européias;
- Jean Gautier, diretor de Arquitetura no Ministério da Cultura e da Comunicação; - Anne Tronche, crítica de arte e vice-presidente da Cité Internationale des Arts;
- Philippe Hansebout, subdiretor, responsável por novos projetos, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris.
- Palmina d'Ascoli, responsável pelo pólo de residências do Culturesfrance;
- Pascal Bonafous, historiador da arte;
- David Caméo, diretor da Manufatura nacional de Sévres;
- Arwad Esber, diretora da Maison des Cultures du Monde;
- Henry-Claude Cousseau, diretor da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris;
- Alain Poirier, diretor do Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Mesmo que se considere sua condição, até os dias de hoje, “de utilidade pública”, em função de declaração governamental de 1957, portanto muito antes de seu início de funcionamento – e naquela circunstância, uma clara medida para

facilitar o levantamento de fundos, graças a essa condição jurídica especial que lhe concederia benefícios – pode-se perceber uma relevante concentração de representantes do poder público, na discussão dos destinos - em última análise - de uma fundação de direito privado, como é o caso da Cité des Arts, o que torna visível uma proximidade de interesses públicos e privados, não habituais em contextos jurídicos e culturais como o francês, e europeu.

Este poderia ser um viés, a mais, para a discussão não da residência artística apenas, mas do papel da Cité des Arts, e o que significa, neste amplo contexto sócio-cultural do país, um apoio e presença tão demarcados, objetivando demonstrar, aos representantes internacionais presentes, a preocupação de (re) inserir, ou reconfigurar o papel que ela poderia representar, nesse processo interno de renovação, dentro de uma abrangente transformação “política de valorização cultural”⁴¹ francesa.

Em sua apresentação, durante o Colóquio, o diretor da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts⁴² de Paris, Henry-Claude Cousseau⁴³, afirma a necessidade de internacionalização, por contraposição à postura da Escola que é reconhecida “como excessivamente francesa, e que está mudando, tornando-se européia e mundial”, e para corroborar sua afirmação cita o exemplo do projeto La Seine⁴⁴, afirmando que a Cité é outra possibilidade de integração, por ser “um lugar das trocas entre as linguagens e, por isso é importante, pela possibilidade de diversidade e criatividade”. Tem-se aqui uma leitura da realidade francesa – e mundial – ou uma procura de instrumentos acessórios para legitimar uma proposta de mudanças, na estrutura mais rígida daquela instituição acadêmica, e de tradição secular?

Ainda durante sua fala no Colóquio, Philippe Hansebout ao comentar sobre a necessidade de a Cité des Arts “se abrir, extravazar para a cidade”, já que ela

⁴¹ Como mencionou em sua fala, durante a terceira sessão do Colóquio Philippe Hansebout, subdiretor, responsável por novos projetos, Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris.

⁴² Sua origem remonta à Academia de Pintura e Escultura fundada por Charles Le Brun, em 1648.

⁴³ Idem à nota 12.

⁴⁴ Programa criado, em 2001, pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, para jovens artistas franceses e estrangeiros, com formação universitária, e tendo por objetivo o desenvolvimento de sua poética pessoal, inserido no âmbito da Escola para ampliar suas relações de troca.

apresenta uma situação paradoxal ao ser conhecida no mundo (esfera global) e pouco em Paris (esfera local) comenta sobre a inauguração e abertura ao público de um novo projeto, o Le 104⁴⁵ “um equipamento cultural de nova espécie, voltado para a criatividade”, “voltado para todas as formas de arte e cultura”.

A análise conjunta dos dados levaria certamente a uma discussão sobre o papel e a dimensão que a cultura representa nas discussões de um rearranjo nesse cenário, no entanto, trata-se de um estudo de caso distinto e que demanda uma ampliação da pesquisa que extrapola o âmbito do proposto neste trabalho, ainda que se justifique sua inserção neste comentário sobre a Cité des Arts, para pensar sua tomada de posição, exatamente neste contexto.

Retomando, para encerrar esta leitura da Instituição, é possível, contudo, afirmar que ao olhar-se para os resultados do encontro e das reflexões, dele decorrentes, percebe-se no desenvolvimento do embrião desta nova proposta de trabalho, a implantação de medidas apresentadas como necessárias, no Colóquio, e de formação de uma nova rede de discussão, sobre as especificidades da Residência. Em menos de seis meses após o encontro, muitas das sugestões já se tornaram realidade: os formulários padrão para as indicações de residentes, pelos subscritores, e para candidaturas individuais já foram enviados e, a partir de agora as indicações devem ser acompanhadas desse documento de registro e informação sobre o artista e seu projeto a ser desenvolvido na Cité; também o envio de correspondência, incluindo eletrônica sobre a Fundação, e seus projetos, incluindo a criação de *newsletter* agilizando a divulgação semanal e mensal da programação de concertos e exposições; implemento na sugestão de aquisição de material e equipamentos que possam melhorar as condições e o conforto nos estúdios são algumas das providências rapidamente inseridas no dia a dia da instituição, dando mostras de uma agilidade, também sem precedentes no histórico de sua atuação.

⁴⁵ O Le 104 Etablissement artistique de la Ville de Paris, inaugurado em outubro de 2008, é um lugar “de criação e produção artística, único no mundo, aberto a todas as manifestações artísticas, em um projeto arquitetônico inédito no mundo, ocupando 39.000m²”, como pode ser lido no texto que apresenta a missão da instituição, encontrado em www.104.fr/#fr/CENTQUATRE/4-Missions.

4.2. O Programa de residência da FAAP, na Cité des Arts⁴⁶.

O Programa de residência na Cité des Arts iniciou-se com a assinatura do convênio⁴⁷ entre as duas instituições, ocorrido em 1996, mesmo período em que se configurou outro acordo para realização de um intercâmbio de estudantes, entre a Escola Nacional Superior de Belas Artes⁴⁸, de Paris e a Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, mais especificamente, com o curso de Educação Artística – Artes Plásticas. Os dois convênios podem ser percebidos, de um lado, como um sinal do interesse da FAAP em ampliar, desde aquele momento ainda em meados da década de 1990, suas relações no âmbito internacional; e de outro como uma abertura de possibilidades para estudantes de artes plásticas, da Instituição, que decorre, naturalmente, desses mecanismos, que passariam a integrar o universo acadêmico, uma vez que, em ambos os casos, os programas deveriam, obrigatoriamente, atender ao corpo discente e, no caso da Cité, com a possibilidade de participação docente, no “prêmio da Cité”, como era referência ao programa de residência.

O Programa possibilitou desde seu início⁴⁹, em janeiro de 1997, a ida de vinte e quatro artistas⁵⁰, para permanência em períodos de seis meses, iniciados em fevereiro e agosto, respectivamente, e conforme previsto no convênio⁵¹ entre as instituições, e no regulamento que organiza o programa da residência, no estúdio 1422 da Fundação Armando Alvares Penteado, como ele é identificado na placa sobre a porta de entrada, do apartamento.

⁴⁶ A partir desse item serão utilizados trechos de depoimento dos artistas, ao autor, e que integram o conjunto realizado entre outubro e novembro de 2008, com o objetivo de registrar cada um dos artistas ao retomar sua experiência de participação no Programa de residência artística da FAAP, na Cité des Arts, em Paris conforme discriminado no quadro informativo do Adendo 2. Também integra essa tese uma edição em DVD (Adendo 3) dos depoimentos, no qual cada um dos artistas discorre sobre esta participação no Programa, a partir de uma indagação do autor abordando aspectos relativos aos processos de formação artística, a saber, as relações entre a residência artística e as diferentes perspectivas do ensino e aprendizagem e, mais especificamente, como a participação no Programa se relacionou com os processos de formação artística de cada um deles.

⁴⁷ Cópia do contrato pode ser lida no Anexo.

⁴⁸ A École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, ENSBA.

⁴⁹ Na mesma ocasião (1996), foi iniciado um projeto similar, denominado Prêmio ICATU de ARTES, promovido pelo Banco Icatu Hartford e que consiste em uma bolsa com remuneração de US\$ 2000 por mês, com duração de 6 meses em um atelier (apartamento) na Cité Internationale des Arts (cf nota 8).

⁵⁰ Levando-se em consideração o mais recente período de residência, entre fevereiro e julho de 2009.

⁵¹ Conforme pode ser lido no referido documento, a não ocupação do estúdio, por um artista indicado, autoriza a Cité a ocupar o mesmo, garantindo, dessa forma que o mesmo não deixe de ser utilizado para a função a que se destina.

Quadro 1. Período de permanência dos residentes, na Cité des Arts, e sua vinculação com a FAAP

Período	Residente	Categoria
03 02 1997 a 04 08 1997	Marco Di Giorgio	Aluno – Artes Plásticas
16 09 1997 a 12 02 1998	Gilberto Vançan	Aluno – Artes Plásticas
16 02 1998 a 26 07 1998	Dora Longo Bahia	Professora – Artes Plásticas
31 07 1998 a 28 01 1999	Gilberto Vançan	Aluno – Artes Plásticas
29 03 1999 a 28 06 1999	Claudio Mubarac	Professor – Artes Plásticas
16 08 1999 a 28 01 2000	Caetano de Almeida	Professor – Artes Plásticas
08 02 2000 a 28 07 200	Patrícia Cividanes	Aluna – Comunicação
28 08 2000 a 29 01 2001	Sandra Cinto	Professora – Artes Plásticas
06 02 2001 a 27 07 2001	Laerte Ramos	Aluno – Artes Plásticas
03 08 2001 a 08 01 2002	Flavio Matangrano	Professor – Artes Plásticas
30 01 2002 a 31 07 2002	Alexandra Pescuma	ex-aluna– Artes Plásticas
07 08 2002 a 27 01 2003	Graziela Kunsch	ex-aluna – Artes Plásticas
25 02 2003 a 31 07 2003	Marcus Galan	ex-aluno – Artes Plásticas
14 08 2003 a 27 01 2004	Lia Chaia	ex-aluna – Artes Plásticas
03 02 2004 a 27 07 2004	Maria Teresa Louro	Professora – Artes Plásticas
04 08 2004 a 27 01 2005	Rogério Canella	ex-aluno – Artes Plásticas
03 02 2005 a 28 07 2005	Fabio Morais	ex-aluno – Artes Plásticas
15 08 2005 a 27 01 2006	Rogério Degaki	ex-aluno – Artes Plásticas
14 02 2006 a 27 07 2006	Marcela Tiboni	ex-aluna – Artes Plásticas
21 08 2006 a 29 01 2007	Gustavo Rezende	Professor – Artes Plásticas
12 02 2007 a 27 07 2007	Ana Cecília Kesselring	ex-aluna – Artes Plásticas
03 08 2007 a 28 01 2008	Adriana Guivo	ex-aluna – Artes Plásticas
04 02 2008 a 28 07 2008	Maurício Ianês	ex-aluno – Artes Plásticas
04 08 2008 a 27 01 2009	Monique Allain	ex-aluna – Artes Plásticas
02 02 2009 a 27 07 009	Marina Ayra	ex-aluna - Arquitetura

Uma primeira análise dos dados constantes da tabela permite identificar a presença inicial de uma quantidade equilibrada de alunos e professores, do curso de Artes Plásticas, situação que sofre uma mudança relevante, observam -se os

mesmos dados a partir de 2002, quando pode ser identificada uma mudança no perfil do residente, concentrando-se, em sua maioria, nos alunos que já terminaram seu curso e, nessa condição, já romperam também seu vínculo formal com a Instituição. É preciso destacar, ainda, a presença de dois casos de residentes não originários – o que significa que não estavam oficialmente matriculados – do Curso de artes Plásticas; entretanto, é bom ser esclarecido que, em ambos os casos, se tratavam de estudantes que frequentavam aulas e participavam de atividades relacionadas ao curso artes.

Sobre sua seleção como o primeiro residente da FAAP, na Cité des Arts, Marco Di Giorgio diz “... me convidaram, meio que assim, super informalmente e me perguntaram se eu queria ir, se eu gostaria de ir para lá, se eu acharia legal passar um período lá, eu... lógico, né?”⁵². O processo de indicação e não a divulgação de um edital para as inscrições, como ocorre hoje, pode explicar, em parte, a compreensão do programa, como um prêmio; conceito que perdurou durante a fase inicial do Programa – de 1997 a 2000 – como pode ser depreendido no depoimento do segundo, e também quarto⁵³, ocupante do estúdio 1422, na Cité des Arts, que apesar de selecionado a partir de um edital⁵⁴, com o formato de concurso, manteve atrelada a “ideia” do prêmio, que como pode ser percebido na fala do artista, persistiu: “Inclusive eu considereei a minha ida como um prêmio; houve um concurso, mas eu considereei muito como um prêmio que a Faculdade, a FAAP estava me concedendo pelo meu desempenho desde o início.”⁵⁵.

A artista e professora Dora Longo Bahia foi a terceira participante e sua descrição do processo de seleção é a de que “a Ana Mantovani – que era a diretora da FAAP então – me convidou pra ir pra Cité... acho que eu fui a segunda pessoa a

⁵² Em depoimento do artista, ao autor, e que integra o conjunto realizado entre outubro e novembro de 2008, conforme discriminação no Adendo 2.

⁵³ Excepcionalmente o artista, então aluno do Curso de Artes Plásticas, solicitou um novo período, após o seu retorno a São Paulo, justificando que seu projeto original previa um ano de estadia, uma vez que o “edital assim o permitia”.

⁵⁴ Cópia do documento pode ser lida no Anexo.

⁵⁵ Em depoimento do artista Gilberto Vançan, ao autor, cf. nota 47.

ir⁵⁶ ... eu acho que sim. Então, ainda foi uma coisa sem apresentação de projeto e... então, ela me convidou e eu aceitei.”⁵⁷.

Depreende-se da análise dos depoimentos, bem como da inexistência de documentação oficial, na Instituição, referente a um processo de seleção, com critérios estabelecidos previamente e amplamente divulgados, que a indicação – mecanismo reconhecível como o da seleção na primeira fase do programa – foi utilizado pela direção da Faculdade de Artes Plásticas, ainda que ouvidos informalmente alguns dos integrantes do corpo docente.

O caráter de novidade do Programa, o desconhecimento por parte dos possíveis interessados, a divulgação limitada de informações referentes aos processos de seleção, bem como os objetivos “da bolsa”, associados a certo grau de dificuldade em obter informações sobre a Cité, que conforme analisado anteriormente não oferecia condições de visibilidade de seu projeto, ou de suas ações, podem ser creditados como elementos que, de início, tornaram tanto o interesse e as candidaturas, reduzidos, como o processo de seleção indefinido, permitindo, nesse primeiro período, a permanente dúvida e frequentes indagações sobre o processo de escolha ser uma indicação, inscrição, concurso, prêmio, ou algo não definido.

Parece possível, também, nessas condições, estabelecer um paralelo com a forma como a Cité se apresentava e como ela ainda concebia seu projeto de levar artistas para Paris, com a concepção que se pode perceber foi reproduzida, ao menos em sua ideologia, no processo de implantação inicial, do Programa, na FAAP.

Em que pese à simplicidade dos dados apresentados no Quadro1, outras considerações podem ser propostas, além das apresentadas, para que se destaque a marcada presença de professores e alunos, nos primeiros anos do Programa, categorias que são superadas, a partir de 2002 pelo grupo dos ex-

⁵⁶ Na verdade a artista foi a terceira residente, interrompendo inclusive a idéia inicial e desejo do residente que lá estava, de permanecer por um ano, e não por seis meses.

⁵⁷ Em depoimento da artista, ao autor, cf. nota 47.

alunos. Constata-se, por conseguinte, uma alteração no critério de seleção, pela indicação, explícita, não mais de uma premiação aos "bons alunos" ou por "reconhecimento ao bom professor", uma vez que os primeiros já não são os selecionados, que por sua vez, já romperam o vínculo formal com a Instituição, enquanto os segundos passam a figura em número menor de selecionado. A mudança visível aponta, sim, para associar o processo ao de incentivo e reconhecimento da capacidade de profissionais, recém saídos do curso de artes plásticas, para elaborar e propor projetos a serem desenvolvidos durante sua possível estadia, de um semestre, no estúdio 1422.

Importa ressaltar que, ao longo desse período inicial, o projeto aqui referido, nunca se afirmou como de uma “residência artística”, isso significa que ele não foi institucionalmente identificado, denominado e assumido com essa compreensão e, em decorrência do assumir unicamente a denominação da instituição de origem, ele ficou conhecido apenas como projeto da "Cité des Arts". Acrescente-se a isso o fato de ser um processo visto, pela comunidade, como de condução, exclusiva da direção da Faculdade, e ter-se-á um quadro amplo do início e implantação do Programa de residência artística da FAAP, na Cité des Arts, em Paris.

4.3 O “1422”, ou estúdio da FAAP, na Cité des Arts.

O “1422”, como passou a ser denominado pelos residentes, o apartamento/estúdio mantido pela FAAP, na Cité des Arts, localiza-se no bloco posterior, do conjunto localizado na região do Marais; e se ele não dispõe de janelas sobre a “rue de Hotel de Ville” desfrutando da privilegiada vista do “Sena, Notre Dame e da Ille de Saint Louis”, como acontece com os estúdio instalados no primeiro bloco construído, ele dispõe de amplas e panorâmicas janelas sobre o pátio interno, utilizado como área de circulação comum, bem como espaço de comunicação entre todos os blocos, localizando-se distante dos ruídos que aquela localização também proporciona. A situação do apartamento, no terceiro pavimento do edifício dá a ele uma situação de visibilidade sobre o conjunto,

possibilitando uma dupla visibilidade privilegiada sobre essa praça interna, bem como sobre os outros estúdios e ateliês.

Figura 3 – Planta baixa de localização do estúdio “1422” da FAAP, na Cité des Arts

O estúdio – com quarenta e dois metros quadrados – é composto por uma ampla peça conjugando ambiente de trabalho, de estar e dormitório; mobiliado de forma mínima e essencial com cama e colchão, um armário guarda-roupa, um cavalete de pintura, uma mesa dobrável e desmontável, mesa de apoio, cadeiras, banquetas, spots no teto e luminárias, divisória fixa, cortinas, nenhum elemento supérfluo ou mesmo que retenha a memória do antigo ocupante. Complementa o conjunto uma cozinha em dimensões reduzidas e necessárias para os equipamentos e utensílios disponíveis como pratos, talheres, copos, taças de vinho, panelas, canecas e xícaras, uma pequena geladeira e um fogão de duas

bocas; e ao conjunto deve ser acrescentada a “sala de banho”. Paredes assépticas em sua ausência de cores, contrastando com o piso preto.

Se a descrição parece não poder deixar vislumbrar um ambiente confortável – conceito anteriormente discutido e que se remete a um conjunto de condições e circunstâncias que abarcam a relação do homem com o espaço e o tempo – por outro lado, sua neutralidade pressupõe um lugar a ser tomado de assalto pelos impulsos desse novo ocupante, uma empreitada que se apresenta ao artista desde a sua chegada, a de construir sua moradia, dos próximos seis meses. A condição desse espaço, no entanto, não se encerra aí, mas abre-se em possibilidade, a de constituir-se, ao mesmo tempo em espaço de inserção de outras relações, “conviviais”, profissionais, educacionais, afetivas e sociais, conjunto de característica que tornam a residência um espaço diferenciado e privilegiado.

Figura 4 - Estúdio 1422 fotografado pelo artista Flávio Matangrano ao chegar à Cité des Arts

Figura 5 - Estúdio 1422 fotografado pelo artista Flávio Matangrano, já ocupado durante sua residência à Cité des Arts

Figura 6 - Estudio 1422 fotografado pela artista Adriana Givo ao chegar à Cité des Arts

Figura 7 - Estudio 1422 fotografado pela artista Adriana Givo, já ocupado durante sua residência à Cité des Arts

É nessa perspectiva que a descrição que dele fazem seus “habitantes” se faz relevante e, absolutamente insubstituível, para propor uma reflexão sobre essa relação com esse espaço que se propõe como uma categoria distinta daquelas que habitualmente se denomina como casa, lar, residência, escritório, oficina, estúdio, hotel, albergue, hospedaria, para permanecer restrito a algumas categorizações de uso.

Assim, dar voz aos seus ocupantes quando relembram as impressões, as sensações, percepções, ocupações e apropriações do “1422”, como também as experiências de uso dele permitem compreender a importância que essa configuração possibilita ao espaço.

De início, ele já tem uma identidade, mesmo que numérica ele é, como relata Marco Di Giorgio, o primeiro residente, “o 1422, é o “1422”, todo mundo fala assim”.

Ele pode ser uma primeira impressão ou visão decepcionante, como Flavio Matangrano descreve a relação imediata, ao entrar pela primeira vez no edifício, seguida de seu primeiro encontro com o apartamento:

“O que aconteceu é que eu cheguei lá e tinha uma coisa que parecia um prédio da USP, meio anos 60, anos 50, que causou decepção... eu até tinha já visto algumas fotos, alguma coisa, mas, quando chega lá, daí tem um cara lá, um cara que te recebe, que parece um zelador de prédio daqui, né, e que é meio friozão assim: chega e te leva até o ateliê, né, o 1422, que é o número do ateliê, mas, que virou quase um nome, porque é como a gente que já foi se refere ao ateliê, né. Chega lá rolou uma coisa meio burocrática, porque ele chegou com uma pastinha, faz uma inspeção geral e fala: “o ateliê está assim; no último dia da tua estada a gente vai fazer uma vistoria e ele tem que estar do mesmo jeito”. Então, ele faz a apresentação e vai embora, te deixa lá. E é uma sensação muito estranha, porque, de repente você está no ateliê vazio, e eu até tenho foto. É uma coisa assim, ele está vazio numas, né, porque tem... A gente recebe... todos os ateliês da Cité tem o mesmo... ou mais ou menos a mesma estrutura, que são duas, três mesas de cavalete – que normalmente estão desmontadas, você monta onde você quiser, com a configuração que você quiser. Tem a cama, tem a cozinha, o banheiro só que você que dá a cara pro lugar. Na verdade, ele está todo meio, meio desmontado.”⁵⁸.

Em registro semelhante – o da primeira impressão de decepção, do estranhamento, mas que de imediato teve de ser ocupado, demarcado como o “lugar a ser para viver”, como diz Adriana Guivo ao descrever sua chegada e apresentação ao espaço:

“... na hora que abriu a porta, era um lugar tão estranho, porque é um chão preto e é um espaço... pra mim aquele espaço é perfeito pra viver, pra fazer qualquer coisa. Eu moraria num espaço daquele pro resto da minha vida, não só em Paris, em outros lugares também. Mas, aquela falta de ter quem te receba e estar um espaço que não tem nada seu, eu falei: “gente, eu não vou aguentar ficar aqui”. Deu

⁵⁸ Em depoimento do artista, ao autor, cf. nota 47.

vontade de chorar, foi muito estranho. Eu abri as malas, eu tinha levado muitos tecidos pra poder recortar ainda muitas flores, eu levei muitas flores recortadas... comecei a espalhar as flores pelo chão, eu encontrei duas almofadas dentro do armário, que alguém tinha deixado, e eu fiz na hora duas capinhas de almofada, pra poder já criar um espaço que tivesse um pouco a minha cara.”⁵⁹.

A percepção do espaço, por outro lado, pode ser a de algo estruturado para a função a que ele se destina, como reflete Gilberto Vançan ao lembrar de sua relação com ele como:

“O próprio ambiente, a gente falando no 1422 é uma arquitetura, um espaço que a gente percorre frequentemente... as instalações... parecem que elas foram estudadas para que isso acontecesse; para que o artista se sentisse dentro do próprio trabalho, algo que comigo já acontecia... eu gosto de acordar olhando para o trabalho, e também ir dormir olhando para o trabalho.”⁶⁰.

Corroborando a noção do espaço como definidora de um padrão de ação, configurando um sentido ao tempo de estar em residência, Marcela Tiboni retoma sua percepção e tomada de posição, decorrente dessa, ao refletir sobre as “necessidades” superadas e o deslocamento para uma dinâmica pessoal, um tempo privilegiado, para criar:

“... o estúdio não tinha... telefone. Você só recebe ligação, então não era um telefone como a gente tem aqui, não tinha televisão e eu optei por não levar computador, então não tinha acesso a computador nem internet, aí DVD... então se você está lá...você está lá para produzir, para ler e para viver, que pra mim foi muito legal, não que não tenha sido difícil em alguns momentos, você fala ‘nossa agora eu queria só uma ver uma televisão, ver um DVDV’ não têm. O que me forçou muito a pensar, a produzir, a entender todo esse universo.”⁶¹.

O “1422” assume muitos papéis, muitas funções, muitas possibilidades, mas fundamentalmente ele se presta a abrir-se potencialmente a ser ocupado, a ser o lugar que o artista desejar e necessitar que ele represente para poder atuar, criar, produzir e todas as que possam ser pensada para um ateliê de artista.

⁵⁹ Em depoimento da artista, ao autor, cf. nota 47

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

“... como o espaço é único, né, você fica no mesmo lugar onde você dorme, come e etc e tal, a minha casa tinha sempre 0,5 cm de carvão preto pra todo lado. Dormia e acordava com mancha preta na cara. Mas, enfim, o lugar é muito bacana, a localização excelente, um ponto maravilhoso, na verdade!”⁶².

Da perspectiva de produzir em um mundo “móvel”, em uma realidade para a qual mobilidade parece se apresentar como uma solução e, literalmente, uma saída, na qual o escritório pode ser carregado com cada um dos indivíduos que se desloca, em sua mala, que abriga o laptop, virtualizando esse espaço de atividades profissionais, o “território livre” no qual o “1422” se converte pode ser muito bem vislumbrado como alternativa. O artista leva consigo a noção do espaço de trabalho, ele desloca consigo esse espaço e o insere em conformações arquitetônicas diversas. Lia Chaia apresenta sua impressão e solução para ocupá-lo:

“Muito legal chegar porque o apartamento ele é vazio, né? Quer dizer, tem cama, umas mesas, uns banquinhos, mas ele é todo... e, claro, tem panela, tal, mas, ele não tem nada nas paredes, não tem personalidade, né? o apartamento. Então, você vai ocupando aos poucos, você vai colocando suas referências na parede, você vai em busca das referências do Brasil também... O meu apartamento tinha um monte de mapa... mundi, mapa de vários lugares, a gente vai conhecendo pessoas de vários lugares do mundo e aí, você vai colocando os mapas de cada um, vai vendo os lugares... você vê que é muito maior o mundo, é muito legal isso. ... daí, você vai entrando no quarto de cada um e você vai percebendo como cada um organiza o espaço, o espaço que é padrão ... os móveis ali, é tudo bem padronizado, assim, e você vai vendo como cada um organiza o espaço, põe a sua decoração... vai mudando, vai deixando aquilo com cara de casa... casa-ateliê, que também é muito legal também isso.”⁶³.

Referindo-se ainda ao “1422”, Dora Longo Bahia, qualifica-o, inicialmente, para a seguir, apropriar-se dele fazendo, daquele espaço, o mesmo uso que faz e faria, com o espaço que lhe é familiar, em São Paulo, e nessa condição, ela assim o identifica como:

⁶² Em depoimento do artista Caetano de Almeida, ao autor, cf. nota 47.

⁶³ Em depoimento da artista, ao autor, cf. nota 47.

“o estúdio é num lugar maravilhoso, que é na beira do Sena. Tem uma vista linda que é pra biblioteca... Ah, eu fui ocupando aos poucos. Eu ocupei, tanto que teve uma hora que eu tive que sair, né? Que ficou meio que só ateliê e eu fui ser hóspede na casa dos outros. Eu comprei um colchonete pra poder dormir no lugar, porque virou um ateliê mesmo... Mas, eu sou meio bagunceira assim, meu ateliê não dá mais pra entrar mais, aqui em SP, por exemplo.”⁶⁴.

As propostas de apropriar-se do “1422” parecem ser uma constante, uma forma de relacionar-se com o espaço e oferecer a ele, também, uma possibilidade de tornar-se o ambiente desejado, como propõe Laerte Ramos, como solução para sua visão primeira, do mesmo:

“Entrando no ateliê eu vi aquele quarto que é um pouco frio, porque é uma mistura de um quarto, mas, é um escritório. Ele é todo branco, um chão escuro e totalmente impessoal e eu me sentia um pouco incomodado. Então, eu cheguei assim e, como eu não tinha levado nenhum trabalho - eu não levei nada - eu já coloquei umas camisetas penduradas pra ter um pouco de imagem, porque pra mim a imagem é super importante pra continuar.”⁶⁵.

Ou ainda como proclama Maria Teresa Louro, juntando mais uma voz ao declarar apropriar-se dele, de modo a materializá-lo como possibilidade de vida, quando diz:

“Bom, eu adorei o apartamento. Cheguei, já fiz faxina, levei o meu paninho, passei pano, ficou tudo lindo. Já pus uma plantinha seca num copinho com água pra ver se parecia Cunha. E claro que não adiantou nada, mas eu fingia que estava tudo bem. Era um impacto chegar. Era bonito, por exemplo, ver aquela gente toda. São 300 apartamentos.”⁶⁶.

⁶⁴ Em depoimento da artista, ao autor, cf. nota 47.

⁶⁵ Em depoimento do artista, ao autor, cf. nota 47.

⁶⁶ Idem

4.4 A experiência de coordenar o Programa de residência artística da FAAP na Cité des Arts.

Ao iniciar esse capítulo justificou-se a importância específica, e o papel da Cité des Arts, para essa investigação, mas que claramente não se encerra no motivo apontado naquele momento, uma vez que é de dentro desse processo de compreender e propor uma linha de atuação para esse programa que se amplia o interesse por esses mecanismos de residência, assim ela se torna, ao mesmo tempo, objeto de interesse, de estudo, de trabalho, de experiência, de desafio, de aprendizagem e de reflexão. É preciso, da mesma maneira, compreender suas possibilidades, entender suas limitações e ações e, desejar seu fortalecimento, como mecanismo de apoio e incentivo, mas também pensar como é possível, e necessário, que ele possa ter maior inserção no âmbito de atuação de uma instituição de ensino de arte.

Ao assumir a Coordenação do Curso de Artes Plásticas da FAAP⁶⁷ recebe-se também como incumbência “uma herança”: o Programa de residência com a Cité des Arts. Ele se apresentava em sua conformação não clara e definida, uma vez que, com apenas três anos de implantação, não havia sido possível avaliá-lo, e ainda que cada uma de suas indicações semestrais parecesse seguir critérios distintos e não plenamente perceptíveis aos prováveis candidatos. Essa se apresentava como possível configuração do cenário da “Cité des Arts”, em meados do ano 2000.

Algumas das informações “circulavam” extra-oficialmente e já haviam sido criados alguns mitos, em torno dele, talvez o principal, naquele momento, era o de uma obrigatoriedade em intercalar, na seleção de residentes, um aluno e um professor, o que por si gerava uma “não inscrição espontânea”; além de inseguranças por algo que os alunos pensavam poderia ser um isolamento e uma perda de contato com o que estava acontecendo aqui, em São Paulo, significava deixar seus laços; e também por um “desconhecimento” do funcionamento do mecanismo de apoio

⁶⁷ A partir de março de 2000.

financeiro⁶⁸. Mitos estes desenvolvidos em função de certo tom de informalidade emprestado ao processo de seleção, uma vez que apenas para a segunda edição do mesmo foi criado um regulamento específico para essa, e que não tornou a ser editado, naquele formato. Nas edições seguintes – e até o segundo semestre do ano 2000 – há uma retomada de indicações, candidaturas com objetivos definidos pelos solicitantes, mas perdura uma visão de que a “estadia em Paris, por seis meses” se constitui em um prêmio e, aqui se pode retomar claramente o conceito tradicional de prêmios de viagem, instituídos desde o século XVII pela Academia francesa, mas que atravessa os tempos até o século XX em diferentes inserções e modalidades. Essa “leitura” dá a dimensão de uma percepção incompleta, se não distorcida, da dimensão da residência artística, naquele contexto.

O primeiro residente - Marco Di Giorgio⁶⁹ – foi indicado pelas, então, diretoras da Faculdade de Artes Plásticas e do Museu de Arte Brasileira MAB FAAP⁷⁰ e, portanto como já anteriormente mencionado “me convidaram... eu... lógico, né?”⁷¹. O projeto se iniciava, assim, de forma experimental e nas condições possíveis, abrindo caminho para se desenvolver a partir da experiência de formatar um projeto compatível com os interesses institucionais e que ao mesmo tempo refletisse a “descoberta” desse mecanismo “instigante e tentador” colocado à disposição de professores e alunos.

A aproximação desse mecanismo e o interesse específico pela idéia da residência artística já se manifesta quando, em 1996, em uma conversa com a então diretora da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, esta me perguntou, ainda que informalmente, o que eu pensava sobre mandar um aluno da Faculdade, para uma estada de seis meses em Paris. A resposta foi imediata: a oportunidade seria fantástica e provocadora para o desenvolvimento de qualquer um deles – os alunos. A sugestão para os possíveis alunos, uma vez que na qualidade de professor do curso, meu contato permitia uma proximidade com um grupo já em

⁶⁸ No momento de sua criação o mecanismo previa o envio mensal de uma quantia – em francos - correspondente a US\$ 500 mensais; e não se pode deixar de observar as restrições e os limites em relação à tramitação para remessas financeiras, em vigor no país, no período em questão (final da década de 1990).

⁶⁹ Quando de sua indicação em setembro de 1996 encontrava-se, ainda, na condição de aluno do curso de Educação Artística – Artes Plásticas, da Faculdade de Artes Plásticas FAAP.

⁷⁰ Respectivamente profas. Anna Mantovanni e Maria Izabel Branco Ribeiro.

⁷¹ Em depoimento do artista, ao autor, cf. nota 47.

processo de desenvolvimento de um trabalho de caráter pessoal, o que pareceu o adequado para a situação.

Iniciava-se, assim, dessa forma o contato com o que viria a ser o Programa de residência artística da FAAP com a Cité des Arts, e a descoberta de um tema, que se tornaria assunto de interesse, desde então.

Paralelamente a esse contato inicial, outra experiência profissional – o projeto Antartica Artes com a Folha – desenvolvida ao longo do mesmo ano de 1996, ampliou interesse para as questões da formação artística, das dificuldades em produzi-la, fora dos centros mais tradicionais nessa área de ensino – São Paulo, Rio de Janeiro – ainda que já fosse visível o esforço de afirmação dessa necessidade e autonomia em outros centros urbanos como Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre e Salvador, ou mesmo Vitória, cidades que contavam àquela altura com cursos dessa natureza. Visitar diferentes cidades, instituições culturais, ateliês e artistas, trouxe muitas e distintas referências regionais e locais, além de uma ampliação no universo de questionamento sobre os processos de formação artística, principalmente em função dos limites de acessibilidade e das necessidades de alternativas para a formação, assim como uma continuidade no processo de formação, “o aperfeiçoamento”. Nesse sentido, um aspecto ficou evidente, qual seja a ligação bastante clara e visível entre artistas de cidades como Recife, Fortaleza, Natal e João Pessoa, com centros europeus como Marselha, Paris, Berlim, Amsterdã e Roterdã, por intermédio de instituições como a Fundação Prince Clauss, o Consulado Francês, CulturesFrance, o Instituto Goethe, entre outros.

Na ocasião em que assumi o que posteriormente viria a ser a coordenação do Programa de residência artística da FAAP, na Cité des Arts já de posse de outros referenciais, minha percepção⁷² do papel que ele poderia ter era mais ampla do que aquela que parecia ser apresentada. Isto significava – aparentemente – uma forma de incentivo e reconhecimento ao trabalho de alunos e, também de professores e, portanto, como um prêmio.

⁷² Talvez seja mais coerente dizer que era minha intuição, àquela época.

Ainda sem rigor de uma pesquisa planejada e com os limites de quem deveria se responsabilizar por uma atividade que se desenvolvia em outro continente, a estratégia mais simples e que poderia resultar em uma aproximação ao projeto foi fortalecer a compreensão de como aconteciam as “séjour”⁷³ em Paris. Como não era possível vivenciar a experiência da “residência artística”, inclusive por ela ter destinação explícita, que é o artista, a opção foram as conversas com os residentes que haviam voltado da residência. Os professores e os alunos conduziram, ainda que inconscientemente e sem possibilidade de dúvidas, a uma percepção de sua dimensão educativa e, fundamentalmente em seu potencial como instrumento de desenvolvimento e aprofundamento das pesquisas, estudos, experiências, práticas e reflexões desenvolvidas ao longo do período de formação, em um curso de artes plásticas.

O dia a dia distante da Paris do rio Sena, do Marais, da Île de Saint Louis, do Institute du Monde Arabe, de Notre Dame e da Place de Vosges, para ficar nos arredores da Cité des Arts não permite a apreensão da dimensão que isso representa, nem tampouco era suficientemente eficaz para produzir uma discussão e reflexão sobre o Programa, obrigando a cada necessidade de escolha do futuro residente, a retomada da preocupação em como torná-lo efetivo e coerente com os propósitos desejados. De qualquer modo, os procedimentos para isso começaram a surgir, fruto dessa busca de encaminhamento.

Instado a organizar o sistema de seleção e premido pela necessidade de estabelecer alguns critérios que pudessem nortear, de forma objetiva e coerente, o processo seletivo, foram propostos os primeiros parâmetros para informar aos pretendentes e conduzir essa ação.

Para candidatar-se, deveria o artista apresentar à Coordenação do Curso de Artes Plásticas, os seguintes instrumentos:

1. carta de apresentação e intenção justificando a razão de solicitar a participação como residente, em Paris;

⁷³ Temporadas.

2. um currículo e um portfólio apresentando a produção plástica já desenvolvida;
3. uma proposta do que seria desenvolvido durante os seis meses.

Pretendia-se com isso primeiro encontrar uma razão que estivesse além de passar seis meses “em férias em Paris, e na Europa”, ao mesmo tempo levando o artista a refletir sobre suas possibilidades de ação naquela cidade. Nesse sentido, o currículo e portfólio seriam indicadores da maturidade do artista, quer da perspectiva de uma produção, quer de sua capacidade de apresentação da produção realizada, enquanto a proposta significaria a demonstração do potencial de organização e de trabalhar, de forma solitária, uma vez que a residência pressupõe essa forma de ação e trabalho.

De outro lado, a ele seriam oferecidos:

1. bilhete aéreo São Paulo/ Paris/ São Paulo);
2. estadia por seis meses no apartamento mantido lá, sem qualquer necessidade de responsabilidade por despesa, uma vez que as mesmas são de responsabilidade da FAAP;
3. verba equivalente, naquele momento, a US\$ 3,000.00 pelo período da estadia.

Como contrapartida o residente se comprometia a:

1. enviar correspondência relatando o andamento de suas atividades, periodicamente;
2. elaborar de um relatório sobre o período da residência, a ser entregue depois do retorno;
3. realizar uma apresentação para alunos, professores e interessados, sobre o processo de investigação e trabalho;
4. autorizar a divulgação de sua participação no Programa.

Partindo dessa configuração, a proposta centrava-se em primeiro lugar na possibilidade de acompanhamento do artista em residência, bem como assegurar um processo de avaliação do desenvolvimento do projeto, tanto da perspectiva do

artista, levando-se em consideração sua proposta de trabalho, assim como fornecendo dados e informações que pudessem alimentar a visão do Programa, visando seu aprimoramento e reformulações necessárias.

“Não sabia quem tinha mandado, quando que ia sair resultado, como é que era, e aí fica a fase da imaginação né, por que a gente não tem muita informação, e aí você conversa e cada pessoa que tinha ido dava uma visão completamente diferente da outra, então, quando eu via o Matangra, a Sandra Cinto, o Laerte, cada um dos que já tinham ido, falar, eu desenhava uma nova Cité, uma nova residência, um novo apartamento, uma nova Paris na minha cabeça. Eu nunca tinha ido para a Europa, então além da expectativa com a residência, como seria ficar lá, era como seria a cidade, como seria o país, como seria o continente da Europa que tinha muito a ver com meu projeto de pesquisa durante toda a faculdade.”⁷⁴.

As mudanças de procedimentos e orientação implementada podem ser, resumidamente, identificadas no quadro X, e quantificam as informações:

- todos os inscritos a partir de 2001 apresentaram projetos;
- o número de apresentações e relatórios também teve crescimento significativo.

Por outro lado, o processo resultou em transformações e adaptações permanentes, principalmente em função das informações relatadas pelos residentes, nos relatórios, nos encontros promovidos com o corpo discente e docente, e em correspondência e conversas com a coordenação do projeto.

“O projeto que eu tinha mandado, eu comecei a perceber, assim, quando eu comecei a escrever os primeiros relatórios, eu comecei a sentir uma necessidade de... muito mais de ter... de criar um novo projeto que desse conta do tempo que eu estava lá. e das coisas que eu estava conhecendo, das coisas que eu estava absorvendo: exposições, e convivendo com outros artistas, assim, do que uma coisa que eu já tinha pronta, que eu podia fazer tanto aqui como lá e, aí, eu comecei a sentir necessidade de rever o projeto pra que ele viesse da experiência de estar lá, apesar de ter um ponto de partida que tem um pouco a ver, assim, começou a mudar muito, assim, começou a sair um pouco dessa pesquisa, que ia um pouco pro lado institucional, assim, do espaço...”⁷⁵.

⁷⁴ Em depoimento da artista Marcela Tiboni, ao autor, cf. nota 47.

⁷⁵ Em depoimento do artista Marcius Gallan, ao autor, cf. nota 47.

Outro dado foi a ampliação de visibilidade para divulgação, incluindo a possibilidade de acessar informações e cronograma a partir de uma entrada na *home page* da FAAP. Todas as melhorias no programa, e no processo de avaliação passaram a ser realizadas em função da obtenção desse conjunto de dados.

Quadro 2 - Informativo sobre processo de inscrição e avaliação: projeto, relatórios, atividades desenvolvidas no retorno, para a comunidade e divulgação do programa:

Artista	Projeto	Relatório	Atividade: aula ou palestra
Marco Alexandre Di Giorgio			
Dora Longo Bahia			
Gilberto Vançan			
Luiz Claudio Mubarak			
José Caetano de Almeida			
Patrícia Cividanes		x	
Sandra Cinto		x	x
Laerte Ramos		x	x
Flavio Luiz Matangrano	x	x	x
Alexandra Pescuma	x	x	x
Graziela Krohling Kunsch	x		x
Marcus Galan	x	x	x
Lia Michalany Chaia	x	x	
Maria Teresa Louro	x	x	x

Rogério Canella	x		x
Fabio dos Santos Morais	x	x	x
Rogério Degaki	x		x
Marcela Tiboni	x	x	x
Gustavo Rafanti Rezende	x	x	x
Ana Cecília Kesselring	x	x	
Adriana Guivo	x	x	
Maurício Ianês	x		
Monique Allain	x	x	

O conjunto de ações representou, também, um aumento na procura e as inscrições que chegaram a inexistir (no ano de 2000) atingem, atualmente, um patamar médio de quinze inscritos para cada seleção semestral.

Alguns dos instrumentos utilizados – projetos, cartas de apresentação, portfólio, correspondência, relatórios – suscitaram dúvidas e discussões sobre formatação, mas também esse processo de discussão contribuiu para a busca de diretrizes e soluções. Diretamente associado ao curso de artes plásticas, seja pela exigência única desse vínculo para participação, seja pela participação do coordenador do curso como responsável pelo Programa e seu desenvolvimento, essas transformações passaram a também significar um vínculo maior com a dinâmica deste, ao proporcionar um debate sobre o uso e a elaboração dos instrumentos apontados acima.

“Desde que eu estudei aqui na Faap, vários professores falavam sobre a Cité, sobre a experiência que eles tinham tido e a minha expectativa era muito grande, fui pensando nesse projeto me forme, aí fui adquirindo alguma experiência de exposição, de escrever outros projetos, aí em 2005 decidi, que eu ia escrever de fato o projeto pra Cité, parei pra pensar, escrevi e reescrevi várias vezes,

montei o portfólio mandei e fiquei super na angústia e na expectativa”⁷⁶.

Alguns pontos podem ser mencionados para encerrar, ainda que não encerrem, em si, a possibilidade de esgotar as questões relativas a esse tópico. O primeiro diz respeito à conformação atual do processo e a absorção das discussões decorrentes das transformações recentes. Os projetos passaram a ser recebidos com um ano de antecedência, o que possibilita um prazo maior para sua apreciação e elaboração de parecer, pelo coordenador, que os submete à apreciação e decisão final em reunião com a Diretoria Mantenedora da FAAP, que conta com a participação do diretor da Faculdade de Artes Plásticas. A decisão possibilita que, o artista escolhido, tenha um prazo maior para se organizar e planejar seu deslocamento, bem como preparar-se em relação ao idioma, dando-lhe condição de capacitar-se, uma vez que a ausência desse instrumento tem se mostrado – visível pelas avaliações – como uma dificuldade, ao menos nos momentos iniciais, a ser prevista e sanada.

“Eu falava: ‘Eu não sei falar francês’, eu falava errado em francês, cheguei nesse estado lá, aí cheguei, fui sozinha, sem medo, aí cheguei lá na Cité, nenhum porteiro falava inglês, eu peguei meu passaporte e fiz assim ‘tipo olha, eu sou essa aqui, o que que eu faço agora?!’ aí eles me levaram para um senhor lá que organizava, falava um pouco de inglês, e conseguiu me mostrar, me levou no apartamento...”⁷⁷.

“... foi que eu acabei fazendo aula de francês – eu falava francês de ter feito - a minha experiência na Escola de Belas Artes foi uma experiência de aula de francês muito mais inserida nas minhas necessidades.”⁷⁸

“Eu tive a sorte de que as pessoas que abriram a porta pra mim na Cité foram super tranquilas, assim, eu não conseguia falar francês naquele momento; eu saí daqui com um conhecimento de dois anos de estudo, mas que tinha sido em 98,99, eu não retomei por sete anos o meu estudo. Então, cheguei lá, falei o que eu consegui com aquele cansaço de vôo.”⁷⁹

⁷⁶ Em depoimento da artista Marcela Tiboni, ao autor, cf. nota 47.

⁷⁷ Em depoimento da artista Patrícia Cividanes, ao autor, cf. nota 47.

⁷⁸ Em depoimento da artista Dora Longo Bahia, ao autor, cf. nota 47.

⁷⁹ Em depoimento da artista Adriana Guivo, ao autor, cf. nota 47.

“Eu sabia falar francês. Eu estudei, quando menina, mas, fazia tempo. Mas, de qualquer forma, a palavra, o código verbal é muito importante. Você tem que saber falar: por favor, obrigada, onde é, como eu faço, você tem que saber pedir comida. E eu comecei a pensar nisso: quais são as palavras essenciais.”⁸⁰.

O segundo ponto a ser mencionado, ainda em relação à sistemática de organização foi a liberação prévia de oitenta por cento do valor correspondente à ajuda de custo que integra o Programa, e que hoje corresponde a um valor equivalente a três mil Euros. A liberação antecipada garante ao residente estar de posse da verba o que lhe permite uma segurança de ter provisões necessárias para qualquer emergência, imediatamente ao chegar, liberando-o da necessidade de providenciar burocrático e desgastes desnecessários, junto a uma instituição financeira. Por outro lado, o valor restante passa a ser liberado, somente no final da residência e após o cumprimento das etapas, quando do retorno: entrega do relatório, o item com maior grau de dificuldade de realização, por parte dos residentes e a palestra, ou conversa com alunos e professores, visando apresentar o processo de trabalho desenvolvido. Aos residentes também incumbirá a doação, ao acervo da FAAP, de trabalho desenvolvido em residência, ou decorrente desse processo, possibilitando, nesse sentido, a criação de um conjunto de obras que representem e documentem o desenvolvimento das investigações e dos processos de criação. A formação de uma coleção de arte contemporânea, assim originada, possibilitará, ademais, uma leitura da produção decorrente das práticas artísticas contemporâneas originadas do Programa, o que implica reconhecer e valorizar a experiência de criar em residência.

Finalizando pode-se destacar a experiência proporcionada pelo programa no que se refere especificamente aos processos de formação artística o que, pensado da perspectiva de uma escola de arte, é fundamental, palavra essa, aliás, utilizada em inúmeros depoimentos para designar o sentido da residência.

“Eu acredito que essa residência foi uma pausa num momento... uma pausa que me ajudou muito a ser mais criativo e eu me voltei, eu voltei pra FAAP justamente com

⁸⁰ Em depoimento da artista Maria Teresa Louro, ao autor, cf. nota 47

mais poder criativo. Acho que deu uma ativada, mudou muita coisa. Contato com museu a hora que você quer, tem essas carteirinhas especiais que você entra, não pega fila no Louvre, você entra por umas portinhas por trás, então, ajuda muito nesse contato com a arte. E a volta foi muito boa pra mim.”⁸¹

Se, como pode ser lido na descrição de Laerte Ramos, o processo é enriquecedor, provocador fazendo com que um jovem artista em formação tenha essa percepção para se re-inserir como aluno, a experiência do outro é também relevante para o artista professor como pode ser percebido nas afirmações de Flavio Matangrano, quando reflete sobre a experiência:

“... acho que a grande coisa da residência é ver que muita gente pensa e produz de uma maneira e num ritmo que, às vezes, a gente acha que não tem nada a ver com o nosso, mas que você percebe que tem mais coisas em comum do que coisas ... que você normalmente acha que...ou supõe ou pré-supõe que seriam diferentes. Então, esse convívio, essa coisa de a gente começar a visitar o ateliê de outras pessoas, se enturmar e fazer, sei lá, ateliês abertos, mesmo festa, as exposições que rolam mais oficialmente dentro da própria Cité também permitem que a gente acabe vendo a produção de outras pessoas, mas a parte mais interessante da residência, na verdade, é essa coisa de você conviver, né, você ter vizinhos ... de origens e de idades e de localizações totalmente diversas da tua e, ao mesmo tempo, ter um foco comum que é este pensamento ... na produção de arte de alguma maneira.”

4.5 Considerações sobre o programa de residência da FAAP na Cité des Arts⁸².

As reflexões aqui apresentadas refletem não apenas a atuação na coordenação do Programa, como também na condução de um projeto de investigação e documentação da memória dele e, nesse sentido, foi produzido um conjunto de depoimentos já mencionados, com o objetivo de registrar o relato de cada um dos artistas ao retomar sua experiência de participação na residência artística da Cité

⁸¹ Em depoimento do artista Laerte Ramos, ao autor cf. nota 47

⁸² Os depoimentos – conforme nota 47- constituíram o núcleo central da pesquisa que resultou na exposição *A FAAP e a Cité des Arts: 10 anos de programa de residência artística 1997/ 2007*, realizada naquela Fundação, entre 29 de novembro de 2008 a 02 de fevereiro de 2009.

des Arts. Integram, ainda, esse corpo de informações basilares as originadas da participação no Colóquio organizado pela instituição, visando produzir um balanço das atuações e propostas de ação para a Fundação.

O Programa de residência artística da FAAP com a Cité des Arts tem por objetivo principal, selecionar, semestralmente, um aluno, ou ex-aluno ou professor que, mediante inscrição segundo o calendário divulgado, pretenda participar do projeto e, se selecionado, instalar-se no apartamento mantido em Paris, na Fundação, e usá-lo como espaço privilegiado para a criação, trabalho e residência temporária, em busca de condições de tempo e espaço diferenciadas para sua criação.

Ao buscar definir da forma mais simples e objetiva possível, o escopo de um programa de residência, como aquele objeto dessa reflexão é possível, também, procurar caracterizá-lo por seus componentes diferenciadores e, nesse sentido, o direcionamento imposto ao projeto da residência artística da FAAP na Cité des Arts, em Paris, de privilegiar a ampliação da formação, seja de alunos, ex-alunos ou de docentes.

Como uma das ações mais características das práticas artísticas contemporâneas, a Residência deve ser considerada um local propício para as trocas, por permitir o convívio, em meio a uma possibilidade de retiro e dedicação individual; bem como por ser um espaço para as oportunidades de estabelecer contatos com artistas e participar de atividades locais, incluindo a participação de integrantes da comunidade nos projetos, pesquisa e produção do trabalho do artista residente.

Essas características – trocas, convivência, isolamento, dedicação, contatos pessoais e culturais – surgem de forma unânime nos depoimentos dos artistas acentuando o papel dessa instituição e, ainda que não tenha especificado, anteriormente, utilizo aqui o conceito conforme proposto por Searle na condição de espaço no qual se cria novos tipos de relação de poder (2006: 34).

Ainda que sem pretensão de discutir o pensamento de Delleuze e Guattari⁸³ é impossível não estabelecer relações entre a concepção proposta de residência artística e o conceito elaborado, pelos pensadores franceses, e denominado rizoma, como uma potencialidade a se desdobrar, a se replicar. A residência é um espaço, uma condição, em uma relação aberta, que não contém em si sua finalização, pensá-la como algo que não se circunscreve ao lugar físico, nem espaço temporal na qual pode acontecer, porém no dever que implica essa situação.

Maria Teresa Louro, quando apresenta sua visão da residência, busca essa potência ao explicar que:

“a minha idéia sobre a residência é que é fundamental, é uma experiência em qualquer dimensão. Na verdade a residência é um deslocamento, é um reposicionamento. Se é pra um lugar muito diferente do que você estava é uma coisa, se é pra um lugar parecido também é outra coisa. Mas, a residência é uma experiência, eu acho, pro artista começar a residir nele mesmo, de fato. A residência não é o lugar, é o lugar novo que se instala na pessoa. Tanto faz se você vai pra Indonésia ou pra Sibéria ou muda de... Vamos dizer, a residência artística você mora num bairro em São Paulo e vai viver em outro: também é uma residência, porém... A residência é, na minha opinião, hoje ocupar um outro espaço em si e no próprio trabalho.”⁸⁴

Entre os anos de 1997 e 2008, o Programa sofreu alterações, modificou-se para responder às demandas e necessidades processadas no mundo e, por consequência delas, os reflexos nos modos de pensar, de produzir e de viver, que afetam diretamente o indivíduo tem procurado encontrar caminhos que permitam prosseguir com o objetivo propugnado, desde sua origem, mas também respeitando as diferenças e buscando adaptar-se a elas e em seu relacionamento com os artistas e com os processos.

⁸³ Referência a conceitos e idéias desenvolvidas na obra Mil Platôs.

⁸⁴ Em depoimento da artista Maria Teresa Louro, ao autor, cf. nota 47.

No processo de investigação e entrevistas dos vinte e um artistas que participaram do Programa, alguns pontos merecem, ainda, uma reflexão, por sua persistência na memória dos residentes, outros pela recorrência de menções e outros, ainda, pela especificidade, pela afirmação da individualidade do processo.

Todos os artistas descrevem, com diferentes categorias de palavras, a experiência da residência como positiva. Ainda que se deva enfrentar a possibilidade, remota talvez, de pensar em “premiados” agraciados que pudessem pensar de forma contrária, contudo se sentissem intimidados a confrontar-se com a Instituição, os argumentos, os exemplos, as referências e enfim, a totalidade do discurso sobre o Programa, inclusive quando são apontadas fragilidades, levam o observador a pensar que da perspectiva do residente é uma experiência positiva.

A chegada tem impacto em todos – incluindo os que “já conheciam Paris” – e os que chegam no verão (uma das possibilidades do Programa) demonstram a surpresa na apreensão inicial da cidade, com seu vazio de habitantes, a dificuldade de apreender Paris dessa forma; os que chegam no inverno falam sobre a “novidade” e a permanência da imagem. Paris cinza, Paris vazia, Paris bege, a Paris que vai se modificando visivelmente e permite que o residente também passe pelo processo.

Há um dado significativo e de muita relevância quando se examina os depoimentos e percebe-se que em todos eles, sem qualquer exceção a cidade se faz presente das formas mais variadas possíveis. Duas se destacam de imediato: uma é a “natureza” da cidade, manifesta pela cor, pela vegetação, pela topografia, pelas transformações e alterações pelas quais ela passa; a outra é a arquitetura e o urbanismo que atrai e provoca o olhar e o interesse de todos os residentes.

“... uma estranheza encontrar uma cidade vazia, porque na região da Cité – apesar de ser perto da Bastilha, perto do Louvre – ali, o núcleo mesmo ele é residencial, não tem tanta coisa assim, não tem nenhuma atração turística forte,

assim, né? Só coisas residenciais. Tem uma escola pública bem perto. Então, não foi uma frustração, não!”⁸⁵.

O entorno da Cité, constitui-se, assim do rio (o Sena) da ilha (de Saint Louis), da vegetação que se despe e se cobre, ao sabor das variações sazonais; assim como dos exemplares arquitetônicos que testemunham a história da cidade e da França desde a colonização romana, passando pelas catacumbas, o traçado medieval, a gótica Notre Dame, a opulência do barroco para desembocar nas reformas “haussmanianas” antes de deter-se na arquitetura modernista, de orientação funcionalista da sede da própria Fundação.

“... lá você tem uma convivência com o rio, você consegue parar e olhar pra lua, umas coisas com natureza que a gente não tem muito aqui, né, então, fica mais forte mesmo, mais evidente, esse olhar ficou mais claro pra mim, olhar que é ver a natureza na cidade.”⁸⁶.

“Chegando a Paris, pega o trem, metrô, tal, que também já é uma outra relação, lá tem muitas linhas de metrô, você já começa a sentir como que funciona a cidade e saindo de lá... a primeira impressão que eu tive de Paris foi bege, que como eu trabalho muito com a superfície da cidade, os elementos da cidade, rua, horizontes, tal, eu observo muito a cidade, isso pra mim é um material importante, pra minha produção e essa imagem bege pra mim foi super chocante porque é tudo mais ou menos nessa cor. Pelo menos pra mim.”⁸⁷.

Aquilo que pode ser identificado como o espírito da residência não pode ser dissociado de outros significativos e relevantes conceitos-chaves para a cultura contemporânea, como o deambular pela cidade que ela permite e propicia, ao mesmo tempo em que conduz esse deslocamento, em uma instância interior para o residente, em um paralelo ao inconfundível e parisiense *flâneur* de W. Benjamin (1892 - 1940), ainda que, agora possa estar imbuído da psicogeografia da deriva. Ela ainda pode ser percebida como o espaço das heterotopias proposta por Foucault (1926 - 1994), uma vez que, nela, reside a possibilidade, o inquietamento:

⁸⁵ Em depoimento do artista Caetano de Almeida ao autor cf. nota 47

⁸⁶ Em depoimento da artista Lia Chaia, ao autor, cf. nota 47

⁸⁷ Em depoimento do artista Laerte Ramos ao autor, cf. nota 47

“Eu acho residência incrível, super saudável você sair do seu dia-a-dia, né, desses problemas, tipo: ‘ai, as minhas contas que eu tenho que pagar’. ‘Não sei quem que eu tenho que ir levar, buscar, trazer’. Então, você vai lá fora, você tem uma idéia... é uma heterotopia uma residência, né, você sai assim, fica lá no seu jardim persa, conversando com Marco Polo, tipo, completamente fora do mundo por um tempo. É super importante.”⁸⁸.

E a residência como multiplicidade, o rizoma de Deleuze (1925 - 1995) e Guattari (1930 - 1992).

“... não é o fato de estar em outro lugar só para produzir, aliás acho que a idéia nem é produzir, acho que é ter essa troca com as pessoas, uma troca cultural, não só com o lugar, mas as pessoas que estão lá também são de outro lugar né? são de outros lugares, então acho que é o interessante é isso né? de você estar exposto a gente de outros lugares, com outras cabeças, outras culturas, outras idéias e estar sabendo a opinião deles a respeito do que você faz do que você pensa, do que você...enfim, essa troca toda acho que é o mais interessante.”⁸⁹.

E a residência representa, ainda, a consciência da ampliação de possibilidades de inserção nas redes que se entrelaçam e possibilitam participar de programas, pelos contatos feitos, pelas indicações, pela compreensão dos diferentes programas e situações nos quais eles se desenvolvem.

“Eu quero sempre estar correndo atrás de outras residências. Depois dessa de Paris, teve essa da Suíça e depois dessa, da Suíça, eu ainda consegui uma outra na Holanda, na EKVC – European Ceramic Center – que é uma residência que trabalha com cerâmica. Então, o artista fica 3 meses experimentando cerâmica. Em 2004 eu também fiz uma outra residência, só que aqui no Brasil, que é um projeto diferente, que é a bolsa Pampulha. Então, eu acredito muito nessa troca de experiência de residência, assim.”⁹⁰.

Nesse sentido a residência reverbera em transformações no trabalho, persistindo na memória.

⁸⁸ Em depoimento da artista Dora Longo Bahia, ao autor, cf. nota 47

⁸⁹ Em depoimento do artista Marco Di Giorgio ao autor, cf. nota 47

⁹⁰ Em depoimento do artista Laerte Ramos ao autor, cf. nota 47

“O meu retorno a SP – muito a contragosto – foi incrível, foi realmente incrível, porque a minha primeira produção depois dessa experiência em Paris foi exuberante de cor, de forma, de movimento.”⁹¹.

“Especificamente dessa experiência em Paris, eu produzi uma série de retratos, onde eu me coloco sentada no chão, carregando um boneco coberto de tecido – um tecido de malha cinza – e no qual eu faço um desenho em toda a minha pele e esse desenho atravessa os limites da minha pele e vai pra parede do espaço. E eu fiz uma série de fotografias, de auto-retratos nesse estado, me colocando nesse lugar, no chão, sentada com uma criança, né, no colo porque eu comecei a pensar muito na condição dessas mães que vivem pelas ruas aqui no Brasil, com os seus filhos e pedindo ajuda. E realizei uma série de fotos, dípticos, então, a primeira imagem é essa fotografia, esse auto-retrato, onde eu me coloco como mãe, com essa camuflagem, com esse desenho pela minha pele que, ao mesmo tempo me cafluma com o resto da paisagem, também remete a certa pintura de uma guerreira ou uma tatuagem indígena. Num segundo plano eu trabalhei com formas geométricas, que remetem a uma paisagem, mas paisagens vazias, acinzentadas, e a idéia era falar um pouco dessa sensação de vazio, desse esvaziamento que se tem quando se está num estágio de depressão profunda e de solidão, de desespero e – como poderia dizer? – de abandono. Porque, eu observei em Paris – como em outros países da Europa – existem pessoas pelas ruas pedindo, principalmente pessoas do Leste Europeu, mas – ou da África, né – mas, é raro. Eu acho que eu não vi uma criança. Isso foi uma coisa que eu percebi, né: infelizmente, no Brasil, gente vê muita criança na rua, muitas mães com os seus filhos abandonadas na rua, mesmo. E, também, eu procurei me informar um pouco e vi que, muitas dessas pessoas que estão nas ruas, estão por opção. Existem abrigos, programas para acolher e eles ficam na rua por opção, porque não querem ir pro abrigo e isso me tocou, porque eu acho que é muito diferente do que acontece no Brasil, não há opção, né. Então, eu fiz essa série de retratos, onde eu me coloco no lugar dessas mães e ... eu me perdi, o que você estava perguntando mesmo? ... E eu me coloquei no lugar dessas mães e no fim eu produzi uma série de trabalhos acinzentados, muito diferente do que eu vinha produzindo antes, onde a cor era muito forte, muito predominante e esse cinza retrata um Brasil, que é muito diferente de um Brasil estereotipado, o Brasil que o europeu conhece ou que quer perpetuar enquanto imagem, né. Então, é o Brasil do futebol, do carnaval, da mulata. Então, as pessoas falavam pra mim: “mas, você não parece

⁹¹ Em depoimento do artista Caetano de Almeida ao autor, cf. nota 47

brasileira”. Eu falava: “pareço, sim. Meu pai é loiro de olho verde, sabe?”. As pessoas acham que no Brasil só tem negro, índio, que a gente vive no meio do mato, que só porque eu sou brasileira eu tenho que saber dançar samba, gostar de carnaval, morar em favelas. E eu percebi que existe um estereótipo muito grande também desse Brasil tropical, colorido, onde tudo é festa. E a série de trabalhos que eu realizei fazem uma oposição a todo esse estereótipo, são trabalhos cinza, sem cor, de uma... sentimento de tristeza profundo, que talvez eu não tivesse feito se não tivesse vivido lá e ouvido muito das pessoas isso, né: que eu não parecia brasileira, que o Brasil... Você fala que é brasileira, a primeira coisa que falam é: “ah, Ronaldinho, futebol, carnaval”. Muito bacana, mas muito irritante também, porque ninguém fala dos outros profissionais, dos grandes cientistas que temos, dos escritores, das outras áreas do conhecimento, que existem intelectuais tão bons ou melhores que qualquer europeu e eu tenho pra mim que isso é uma visão que o colonizador quer perpetuar do colonizado, né. Quando eu vejo a produção que é escolhida pras grandes exposições fora do Brasil, eu percebo claramente, assim, o gosto daquele curador com relação ao estereótipo brasileiro, assim. Então, eu acho que eu não teria percebido isso, se não tivesse ficado um tempo lá e sentido esses preconceitos na pele.”

E, também, na solidão, algo com o que todos têm de lidar, de uma forma ou de outra, em algum momento da residência:

“Agora a minha experiência mais forte da minha chegada, foi a minha primeira reunião com a Madame Brunau, por que eu vinha dessa experiência da casa aqui em São Paulo, sempre cheia de gente, a cada mês tinha um grupo de uma cidade diferente do Brasil, eu morando com todas aquelas pessoas fazendo uma porção de projetos coletivos, e a primeira coisa que ela me fala, primeiro acho que ela ouviu qual era a minha história, eu devo ter contado super empolgada desses projetos coletivos, e aí ela escutou e só falou assim para mim ‘bom, aqui é um lugar para você ficar só, com você mesma.’ E eu lembro que, foi um baque para mim, essa sensação de solidão que foi muito presente durante a minha residência.”⁹²

⁹² Em depoimento da artista Graziela Kunsch, ao autor, cf. nota 47

4.6 A residência artística e a relação com a escola de arte

A idéia que uma escola de arte seja um espaço de ensino de arte, entretanto fundamentalmente de criação, de investigação, de experiência, de reflexão, de extroversão, de articulação de diferentes instâncias do sistema artístico faz dela um espaço privilegiado e permite que ela seja, potencialmente, um dos instrumentos mais eficazes para produzir discussões e transformações fundamentais necessárias ao desenvolvimento artístico. Nessa perspectiva, a residência artística por ser, na atualidade, um dos institutos de maior inserção e amplitude de atuação, ao oferecer as condições e o potencial apresentado. Pensar uma relação das duas instituições, associando as distintas formas de investigação, as diversas naturezas de experiências, as múltiplas maneiras de conviver e as trocas possíveis sinalizam para a importância da união de ambas no desenvolvimento de um processo de formação, intervenção, atuação e transformação comprometido com a realidade e o mundo em que se vive.

“O primeiro trabalho que eu fiz em Paris foi: eu comprei uma máquina fotográfica lá e saí pela cidade fotografando as luzes de Paris. Fotografei as luzes do Carrossel, da Torre Eiffel, dos prédios, daquela luz amarela que tem nas ruas, as pontes, né, a cidade luz, né. Fotografei, fotografei, fotografei, fotografei. Aí, chegou um dia, no final já da viagem, já tinha feito muitas imagens, produzido muitas fotografias, então, eu falei: “bom, agora é a hora de editar esse trabalho”. E eu botei todas as fotos na mesa e percebi que o que eu estava fazendo era tudo que qualquer turista faz quando vai pra Paris: eu estava fazendo o óbvio, assim, fotografar a luz de Paris. Aí, eu percebi que o trabalho que eu deveria fazer lá não era um trabalho externo, mas sim um trabalho interno. E eu me tranquei no apartamento e fiz um trabalho dentro do apartamento. O meu trabalho final – e que depois eu apresentei na Espanha e que foi comprado por três instituições - ele parte de um processo de reflexão interna sobre a minha condição enquanto mulher, enquanto artista, enquanto brasileira. Então, quando eu me fechei no apartamento, parei de olhar a cidade, eu encontrei o meu trabalho. Não sei se eu fui clara, mas ...”⁹³.

“Foi uma experiência muito bacana, que eu acho que acrescentou muito pra mim como artista, mas, também como professora.”⁹⁴.

⁹³ Em depoimento da artista Sandra Cinto, ao autor, cf. nota 47

⁹⁴ Idem

Muito, muito forte! Tanto que, eu posso dizer assim, sem sombra de alguma dúvida que foi isso o responsável por eu ter conseguido estruturar todo um curso de história da estampa que eu estou dando na pós-graduação da USP nos últimos três anos, justamente por que eu tive chance de cotejar os estudos que eu já vinha fazendo com os que eu lá desenvolvi, com as conversas extremamente profícuas com os conservadores que são absolutamente cultas nesses assuntos, óbvio né... Não, sem dúvida, acho que desse ponto de vista você têm toda razão, mudou, mudou mesmo por que, que eu falei logo no começo da nossa conversa, a própria idéia da técnica se transformou, então se eu talvez ensinasse técnica de maneira um pouco mais organizada, até então, no sentido que havia uma espécie de apresentação de um leque de possibilidades de processos, os alunos iam experimentando cada um deles né, isso eu mudei completamente, para corroborar as idéias todas que eu tinha desenvolvido, eu apresentava o leque e cada um usava aquilo que fosse de interesse, e essa foi uma mudança bastante significativa e foi fruto dessa tentativa de mergulhar mais profundamente nessas águas... com certeza.”⁹⁵.

Se como afirmado anteriormente, as residências artísticas se constituem em ambientes de produção e difusão das práticas artísticas, e indicam para um sentido de criar e atuar em deslocamentos, bem como acentuam a potencialidade desses processos criativos, a diversidade e multiplicidade de programas e projetos de residência levam a ter de pensar no âmbito de sua atuação, assim como no papel que desempenham, e podem desempenhar, na atualidade, e sua distinção de ação de outras formas semelhantes de aparatos para a produção artística.

A experiência na Coordenação do Programa de residência artística da FAAP, na Cité des Arts, em Paris, tem demonstrado esse potencial tanto na atuação do meio sobre os processos dos artistas residentes, como pode ser observado por suas falas, algumas transcritas, ao longo desse texto, como por afirmações sobre os desdobramentos e repercussões da experiência em sua vida pessoal/profissional – artistas-alunos e artistas-professores – além de suas transposições

⁹⁵ Em depoimento do artista Claudio Mubarak, ao autor, cf. nota 47

dessa para suas atividades em docência – e não apenas como docentes – uma vez que, a quase totalidade dos artistas entrevistados desenvolve ou desenvolveu atividades nessa condição, ao ministrar palestras, cursos, oficinas, *workshops*.

Em um nível maior de especificidade quanto ao projeto, cada um dos artistas apresentou sua experiência de residência para grupos – diversos – de alunos e professores, na Faculdade de Artes Plásticas e, ao longo dessas apresentações, as possibilidades de discutir e refletir sobre esses processos de produção em deslocamento, de trocas, e sobre as necessidades para um criador, de desenvolver e aprofundar sua capacidade de trabalho em relação a um mundo em crise econômica, envolvido em conflitos globais de natureza cultural, étnica, política e religiosa, em meio a um processo de especulação no mercado de arte, entre outras questões relevantes para as práticas artísticas contemporâneas. Nesse sentido, a experiência de viver em uma “Babel artística” como a Cité des Arts com seus trezentos e vinte e oito ateliês, somados aos equipamentos, todos eles ocupados ao longo do ano por mais de novecentos artistas tornam a experiência potencialmente propícia ao desenvolvimento de um contato que possibilitaria uma abertura relevante para o desenvolvimento da atividade criativa.

“... acho que é super importante olhar o outro, sabe, olhar que o mundo é gigante, que existem outras maneiras de se pensar a arte, outras maneiras de se falar sobre arte ou até de fazer arte. E que tem outro público também... outras questões que são, que às vezes, se tornam importantes. Ou que uma questão que é super clara pra você aqui, a hora que você coloca pra um outro contexto, ela é vista de uma forma completamente diferente... Então, eu acho que é super importante. Mas, eu acho que é super importante, dependendo do que o artista quer com o trabalho dele, sabe, porque senão, aí é perda de tempo e desperdício de dinheiro, né?”⁹⁶.

A residência artística converte-se, nessa proposta, em uma plataforma para atuação e uma reflexão sobre as práticas artísticas, centrada na necessidade de pensar a produção artística de forma crítica e como geradora de conhecimento.

⁹⁶ Em depoimento da artista Dora Longo Bahia, ao autor, cf. nota 47

Se a experiência demonstra-se claramente em todo o seu potencial, pela voz dos residentes que lá estiveram e que, aqui, poderão afirmar isso, esse potencial, esse modelo de ampliação do sentido de atuar, de inserir-se no mundo servirá de base para outro projeto, que possibilitou a transposição para a realidade paulista – e brasileira – do conceito e projeto de residência. No momento em que se completavam os dez anos de assinatura do acordo que deu início ao projeto com a Cité des Arts, em Paris, a FAAP dava início, aqui em São Paulo, a outra ampliação da perspectiva de formação do artista, ao creditar à experiência em residência, um sentido e um papel relevante e fundamental, implantando a Residência Artística FAAP, no edifício Lutetia, na Praça do Patriarca e, com ela, mais um Programa de Residência Artística.

“Eu acho a residência a coisa mais importante que um artista pode fazer assim, sabe, pra ele e pros outros. Mas, é também porque eu acho, depende do que... eu acredito que arte é uma coisa política... Que arte tem uma questão política muito forte. Que você está falando pra uma comunidade, que você está deixando um depoimento sobre a história ou questões ou dúvidas, não certezas... Eu não acredito muito no artista romântico que fica sozinho no seu ateliê, trancado em casa, num embate com o próprio trabalho, porque eu acho que pra esse artista não faz diferença nenhuma uma residência, porque, pra ficar sozinho no ateliê aqui ou em Paris ou na Rússia não faz diferença.”⁹⁷.

⁹⁷ Em depoimento da artista Dora Longo Bahia, ao autor, cf. nota 47

5. Criação e implantação da Residência Artística FAAP. Elaboração e organização de um programa de residência em São Paulo.

5.1 A origem, ou uma possibilidade de ocupação: intenções de uso.

O programa de residência artística da FAAP na Cité des Arts, anteriormente discutido, deve ser pensado, desde o início dessa argumentação, como referência para a elaboração e desenvolvimento da Residência Artística FAAP. É importante ressaltar essa relação direta entre os programas uma vez que, ela se apresenta, naquele momento, já como modelo de processo de trabalho e cujo acompanhamento, pelo autor, permite referenciá-lo para o processo de elaboração e implantação de uma plataforma de ação, de mesma natureza (categoria), em São Paulo. Outro fator relevante é a compreensão de sua dimensão, ainda que no interior da Instituição, porém de fundamental significado uma vez que pôde ser utilizado como justificativa para validar a credibilidade de criação de um projeto semelhante, que envolveria além dos investimentos financeiros, uma progressiva forma de repensar o projeto educacional da Instituição, bem como a atuação, da Faculdade de Artes Plásticas, da FAAP, em função da estreita relação pensada, desde a origem, e a ser estabelecida entre ambas.

A justificativa primeira para o desenvolvimento e implantação de uma residência artística se devia ao fato de a Fundação ter entre suas escolas⁹⁸, a Faculdade de Artes Plásticas, uma instituição de formação na área de artes reconhecida por sua boa reputação, manifesta pelo quadro de docentes e pela produção dos egressos, entre outros fatores. Assim, aproximar artistas de outras partes do Brasil e do mundo, do aluno em processo de formação, do professor e artista ou pesquisador, assim como dos alunos recém formados, seria um elemento importante em seu processo constitutivo de vida profissional – e pessoal, por

⁹⁸ Poderiam ser relacionados aos propósitos da Residência, ainda, a Faculdade de Comunicação, o Museu de Arte Brasileira MAB FAAP e o Teatro FAAP.

consequência – possibilitando uma nova perspectiva, na qual todos pudessem perceber a potencialidade de relacionar-se com o mundo e outras culturas, entender a importância de uma formação em outro país, em outra cidade e contexto, além de fortalecer o sentido da residência.

A criação da Residência Artística FAAP foi possível, com sua instalação no Edifício Lutetia, de propriedade da Fundação Armando Alvares Penteado, um projeto do escritório Ramos de Azevedo que pode ser identificado como uma construção característica do período – década de 1920 – e, típico exemplar da marcante arquitetura eclética que predominou no centro paulistano na primeira metade do século XX. O conjunto arquitetônico – três edifícios – do qual o Lutetia faz parte, foi tombado, em 1992, pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo - CONPRESP.

Com o objetivo de recuperá-lo para o uso, uma vez que sua utilização indiscriminada, ao longo de décadas, bem como a inadequação desse, produziram alterações significativas e descaracterizadoras, no interior do edifício, foram iniciados, no ano 2000, os trabalhos de restauração da fachada, do hall de entrada do prédio e dos outros oito pavimentos que integram a construção; em paralelo a esse processo realizou-se a reforma das áreas internas para sua futura utilização, como um centro cultural, proposta inicial de uso que se apresentou como desejável e viável à FAAP, naquele momento. Três anos depois, em 2003, os trabalhos de restauro das escadarias e halls de circulação foram finalizados, assim como o de retrofit⁹⁹, dotando o prédio de infra-estrutura adequada ao seu funcionamento, capacitando-o com recursos compatíveis com a finalidade que o projeto de recuperação previa, todavia preservando as características originais do edifício, de acordo com o tombamento levado a cabo pelo CONPRESP. O processo de restauro, elaborado por uma equipe de arquitetos¹⁰⁰ teve a participação de um grupo de alunos, do curso de Arquitetura e Urbanismo, da FAAP, que atuaram, na qualidade de estagiários, ao longo de toda essa

⁹⁹ Termo utilizado, principalmente em engenharia, para referir-se a processos de modernização de equipamentos que não se encontram em conformidade com normas vigentes e, ou superados em sua utilidade original.

¹⁰⁰ Professores do curso de Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Artes Plásticas, da FAAP, coordenados pelo arquiteto e professor Munir Buarraj.

implantação; e é necessário ressaltar a participação de profissionais dos órgãos de preservação e conservação (municipal e estadual) no acompanhamento de todas estas (etapas) fases, da discussão e elaboração do projeto ao seu desenvolvimento e finalização.

Figura 8 - Fachada do Edifício Lutétia

A partir da proposta de mudança de uso do edifício, que era iniciada com sua recuperação, a Fundação programou integrar-se às comemorações que a municipalidade programou para os quatrocentos e cinquenta anos da cidade de São Paulo, com a inauguração do Edifício Lutetia, totalmente restaurado e, dessa forma, no dia 25 de janeiro de 2004, com uma cerimônia pública e oficial, ele foi aberto ao público, o que também significou, nessa primeira fase, a implantação de duas salas de exposição do Museu Arte Brasileira da FAAP, que passou, desta forma a contar com uma extensão de seu espaço expositivo, com a criação e implantação do MAB - Centro¹⁰¹. Ainda para integrar esse projeto de abertura, e entrega parcial do equipamento¹⁰², foi proposta, e realizada, uma terceira sala, em

¹⁰¹ Foram apresentadas respectivamente no 1º e 2º andar as mostras *Ramos de Azevedo* e *Esculturas: Acervo do MAB FAAP*

¹⁰² Uma vez que, como dito anteriormente o edifício se compõe de nove pavimentos e um subsolo.

caráter temporário, que abrigou uma mostra¹⁰³ realizada com trabalhos produzidos pelo corpo docente e discente da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, que por essa via conseguia participar do processo de implantação do que se propunha a ser um novo centro cultural, a se somar aos equipamentos culturais já existentes, ou em processo de implantação na região central da cidade de São Paulo, naquele início de século XXI.

Na ocasião além da oportunidade de contato diário com o espaço vazio do edifício, em virtude do acompanhamento da montagem da já referida exposição¹⁰⁴ dos alunos e professores, foi instigante vivenciá-lo e pensá-lo em sua inserção naquela região da cidade – a Praça do Patriarca – e estrategicamente posicionado a alguns passos da Praça da Sé, o Marco Zero, as ruas Direita, XV de Novembro, 25 de Março, o Mercado Municipal, o Largo São Bento e a rua de mesmo nome, a Ladeira Porto Geral, o Vale do Anhangabaú, as avenidas São João e Ipiranga, a Praça da República, os viadutos Santa Ifigênia e do Chá, o Teatro Municipal, e a sede da municipalidade recém transferida para o Palácio do Anhangabaú¹⁰⁵.

Aparentemente uma simples percepção da realidade urbana da cidade e, nada incomum para alguém que além de conhecer um pouco de sua história¹⁰⁶, tem a experiência de vivenciá-la há décadas, em perambulações por todas as suas regiões, em especial a central. Porém, instigado por outras razões nem tão claras, em princípio, aquela “situação” mereceu uma especial atenção, motivada, aparentemente ainda, por provocações relacionadas às discussões decorrentes do projeto de “recuperação do centro da cidade” tão propalado na ocasião e ao qual a restauração e reformas dos dois edifícios mencionados, bem como sua abertura e uso público, estava claramente vinculado. A isso foram somadas outras iniciativas que desde 1998, com a reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo, passando pela inauguração do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001, entre outras intervenções que propugnavam pela revitalização da região

¹⁰³ A mostra *São Paulo: múltiplas perspectivas* reuniu XX trabalhos de alunos e professores.

¹⁰⁴ Na condição de curador e responsável pelo projeto de montagem da exposição.

¹⁰⁵ O edifício construído em 1939 para abrigar a sede das Indústrias Reunidas Matarazzo, foi re inaugurado com esta nova denominação em 25 de janeiro de 2004, data de aniversário de fundação da cidade, mesma ocasião de abertura oficial do Edifício Lutetia.

¹⁰⁶ Inclusive por recentes reflexões e discussões já como aluno no programa de pós-graduação da FAUUSP.

central, pode-se pensar, portanto, nessa ação integrando o vasto conjunto de atividades articuladas pela iniciativa privada e pela esfera governamental nesse processo, no qual um dos articuladores é a ONG Viva o Centro¹⁰⁷.

A FAAP participava – mesmo que não integrando o quadro de associados – dessa ampla ação articulada pela Associação e foi, nessa linha de pensamento, que as exposições *Ramos de Azevedo*, *Esculturas: Acervo do MAB FAAP*, e *São Paulo: múltiplas perspectivas* foram abertas ao público em 25 de janeiro de 2004¹⁰⁸. Dando prosseguimento a essa proposta de utilização das instalações do Lutetia, a Fundação adotou uma política de apoio às iniciativas de valorização da área e, engajando-se nas discussões sobre os possíveis mecanismos para colocar em evidência a região, bem como os projetos que se encontravam em desenvolvimento, decidiu, então, prosseguindo nessa linha de raciocínio, convidar um profissional¹⁰⁹ da área de arquitetura para que elaborasse projetos de usos possíveis para o espaço. Como apenas três dos oito pavimentos, de 150m² cada, estavam ocupados¹¹⁰ com as exposições, e em cada um dos outros se dispunha de área equivalente, foram desenvolvidos projetos para o quarto e quinto pavimentos, que consistiram em transformá-los em espaços habitáveis, reproduzindo uma tendência que se disseminou em Nova York, nos anos 1970, caracterizada por transformar antigos armazéns e galpões em espaços de moradia, que ficaram conhecidos como *lofts*. No presente caso, existe uma natureza diversa daquela da cidade norte-americana, poder-se-ia dizer mesmo inversa, uma vez que ela foi originada em um grande processo de transformação urbana na região do SoHo nova-iorquino¹¹¹ - já mencionado no capítulo inicial deste trabalho, a partir de Kostelanetz (2003) - uma vez que contou com a participação maciça de artistas, gerando inclusive mudanças oficiais de uso das referidas edificações.

¹⁰⁷ Associação fundada em 1992 e que reúne pessoas jurídicas e físicas, bem como órgãos da administração pública, entidades de classe, sindicatos e associações com objetivo de trabalhar em projeto conjunto de revitalização do centro urbano da cidade de São Paulo.

¹⁰⁸ As mostras *Ramos de Azevedo* e *São Paulo: Múltiplas perspectivas* permaneceram abertas até 30 de abril, *Esculturas: Acervo do MAB FAAP* foi encerrada em 22 de maio, do mesmo ano, tendo recebido 5.846 visitantes.

¹⁰⁹ O autor do projeto foi Sig Bergamin, os dois lofts ficaram em exposição de 01 a 30 de abril de 2002, recebendo 1.580 visitantes.

¹¹⁰ Apenas para os dois primeiros andares havia destinação certa e já implantada: como salas de exposição.

¹¹¹ Bairro da cidade de Nova York cuja denominação é decorrente da união das iniciais de South Houston Street, referência à região situada ao sul da Rua Houston, em Manhattan, N.Y.

No caso do Edifício Lutetia, o que se deu foi a montagem cenográfica de dois apartamentos “modelo” destinados a profissionais – o designer e o publicitário – que viveriam e desenvolveriam atividades profissionais, nesses espaços. O objetivo era, portanto, apresentar possibilidades e motivações para um deslocamento de pessoas, em direção ao centro da cidade, em uma pretendida referência ao fenômeno nova-iorquino, porém como pode ser percebido, sem qualquer vinculação com as condições, necessidades e anseios que provocaram a ação naquele específico contexto social, econômico, político, cultural e urbano.

O processo mereceria por si só uma discussão e reflexão aprofundada, principalmente no que se refere aos possíveis desdobramentos e inserção na tendência de gentrificação¹¹², habitualmente decorrentes desses modelos e foi apontado pela necessidade de referenciá-lo, mas cabe aqui discuti-lo.

Figura 9 – Planta baixa 1º projeto para apartamento/estúdio Ciccone&Freitas Arquitetos

A descrição, até essa etapa, ainda que de forma rápida, e aparentemente desvinculada da discussão inicial proposta, tem como objetivo apresentar os momentos que antecedem e preparam a decisão de, alterando o curso inicial, como mencionado anteriormente pela Fundação, que pretendia criar um centro

¹¹² Um conjunto de processos de transformação do espaço urbano através de benfeitorias e afluência de população de classe média.

cultural, para propor uma adaptação do Edifício Lutetia, e transformá-lo em uma residência artística.

Será preciso mencionar que tendo visitado¹¹³ a Cité des Arts, conhecido suas instalações, porém principalmente sua inserção no traçado urbano, com suas consequentes possibilidades e potencialidades – localização privilegiada, acesso fácil a outros pontos e transporte, locomoção ágil, proximidade a outros equipamentos, contato direto com a vida e a estrutura local – a localização pareceu significar um elemento relevante na constituição de uma residência artística, pelo que isso representava para o cotidiano dos residentes. Ao ter acesso ao Edifício Lutetia, durante o processo de restauro e reforma sua inserção na cidade parece propícia a um projeto semelhante, ao mesmo tempo em que poderia representar um equipamento cultural de natureza diversa e mais ampla dentre aqueles existentes na região central da cidade.

A ideia de desenvolver um projeto de residência artística, pela FAAP, já havia sido lançada, anteriormente, e era justificada pela experiência positiva com a Cité des Arts; além de ser a possibilidade de preenchimento da lacuna decorrente da inexistência de plataforma artística¹¹⁴ dessa natureza, na cidade de São Paulo. Também como já afirmado o projeto institucional inicial para o Edifício era de natureza diversa, mas a experiência de montar cenograficamente os *lofts* se prestou a facilitar a compreensão de usos diversos que poderiam ser atribuídos ao mesmo, dessa forma se tornou possível argumentar a favor da destinação para “residências de artistas”, como foi a inicial apresentação do projeto.

Paralelamente ao processo de mudança de diretrizes foi desenvolvido¹¹⁵ um levantamento das residências, pelo mundo, para conhecer, compreender sua estrutura, organização, funcionamento e possibilidades de ação. Essa pesquisa embrionária tomou como base o site da Worldwide Network of artistic residencies

¹¹³ Em dezembro de 2000 durante o período de residência da artista Sandra Cinto.

¹¹⁴ A título de referência, merece ser retomado, aqui, o projeto *exo experimental org.* - apresentado de forma detalhada no início desta tese - que desenvolveu projetos de residência no Edifício Copan, entre 2003 e 2006.

¹¹⁵ Foram realizadas consultas periódicas no World Wide Web, por intermédio dos sites disponíveis de residências e organismos de difusão dessas, a partir de dezembro de 2003.

(Res Artis)¹¹⁶ e, a partir dele, para as residências¹¹⁷ com páginas próprias na internet e que dispusessem de informação suficiente para fazer o projeto ser compreendido por pessoas que não tivessem domínio do seu vocabulário, ou da sua estrutura¹¹⁸, e que envolvesse com o projeto. A partir da pesquisa inicial dos espaços na rede foram se revelando, por suas articulações, outros *networks* como o da Alliance of Artists Communities¹¹⁹, Peppinière¹²⁰, até chegar aos mais recentes como Intrasia¹²¹, e assim indefinidamente. Uma informação, em particular, foi considerada relevante, naquele momento: a possibilidade de localização de imagens que pudessem servir de referência para as instalações das residências, uma vez que no decorrer dessa primeira fase do levantamento, que transcorreu ao longo do ano de 2004, não foram localizadas imagens referentes às atividades desenvolvidas nas mesmas.

5.2 Da pesquisa à ação: a materialização do projeto e a ambientação

A proposta de criação de uma residência artística passou a ser examinada e discutida, procurando-se identificar o interesse e a viabilidade dessa mudança de projeto, bem como sua adequação à dimensão de atuação institucional da Fundação, além de suas implicações jurídicas, administrativas, econômicas e que justificassem a elaboração e desenvolvimento de projeto dessa natureza e envergadura. Tendo sido aprovada, pela diretoria da Fundação, a mudança de destinação, foi deliberada também a solicitação de projetos para realização de apartamentos nos moldes dos *lofts* que haviam sido objeto da exposição no mês de abril de 2004.

¹¹⁶ www.resartis.org.

¹¹⁷ Como referenciado, nos capítulos anteriores, o número de residências em todas as regiões crescia significativamente, mas ainda não havia disponibilidade de informações via *web*, na mesma proporção.

¹¹⁸ Residências localizadas e pesquisadas: Banff Centre (Canadá), Santa Fé Art Institute (EUA), CAMAC (França), Kunstlerhaus Bethanien e Kunstlerhaus Schloss Balmoral (Alemanha), Global Arts Village e Sanskriti Foundation (Índia), para mencionar os primeiros.

¹¹⁹ www.artistcommunities.org.

¹²⁰ www.art4eu.net

¹²¹ www.intraasianetwork.org.

A empresa¹²² responsável pelas reformas desenvolvidas até aquele momento, intermediou o convite a profissionais que pudessem ter interesse em desenvolver propostas para implantação das novas acomodações previstas para constituírem o conjunto da futura residência artística. As informações relativas ao tipo de uso proposto – um espaço que pudesse servir de residência temporária aos artistas e criadores, que reunisse, ainda, condições necessárias para desenvolver projetos e trabalhos, e permitisse receber outros profissionais para reuniões de profissionais, além do convívio social - bem como a indicação de referências, das residências existentes espalhadas pelo mundo e já objeto de levantamento e preparo de um dossiê de orientação foram encaminhadas a todos esses interessados.

Ainda após o recebimento das informações sobre a destinação de uso, sobre a necessidade de uma ampla discussão sobre como poderiam ser conduzidos os projetos de ambientação e, finalmente, mesmo tendo recebido o material localizado ao longo da pesquisa mencionada – e aqui tem-se a justificativa para o interesse do autor por imagens que pudessem apresentar diferentes concepções de um espaço, que receberia artistas para viverem e trabalharem no centro da cidade de São Paulo – mesmo com essas condições, cada um dos profissionais apresentou projetos que não levavam em consideração a especificidade do uso proposto. Ao longo de uma série de reuniões com os representantes foram sugeridas e, em função de necessidade de interferências significativas, que implicariam em descaracterização dos projetos apresentados, um dentre os profissionais desenvolveu estudos preliminares para um projeto com características e condições de se adequar aos limites do espaço disponível, bem como adaptar-se às necessidades da proposta.

O projeto aprovado para a residência foi aquele elaborado pelo arquiteto Pedro Mendes da Rocha, e sua equipe de arquitetura da arte³, e a Fundação o convidou para desenvolver o projeto de ambientação que seria, então, implantado. A

¹²² Construtora Claudio Hellu.

ambientação¹²³ dos apartamentos concebidos por Mendes da Rocha privilegiou conceitos como o de flexibilidade, harmonia, padronização e individualidade, versatilidade de uso, acompanhados de uma preocupação com equilíbrio cromático, que trabalhados de forma distinta em cada unidade, confere-lhes seu caráter de identidade.

Figura 10 – Planta baixa 1º projeto para apartamento/estúdio Arte 3 Pedro Mendes da Rocha

Atendendo ao espírito da proposta os espaços podem ser percebidos como resultado da busca de soluções para o conceito de residência a artística, que implica na mescla das atividades profissionais, do convívio social, com o lugar da moradia temporária. Podem ser ressaltados, nesse sentido, alguns dos aspectos desenvolvidos no projeto pelo arquiteto e sua equipe:

“A idéia, por exemplo, de fundir a mesa de refeições com a mesa de trabalho confere mais flexibilidade e racionalidade no uso, dividindo-se as funções de forma proporcional à necessidade do(s) artista(s) / inquilino(s). Eventualmente, toda a bancada pode ser utilizada para o trabalho e, num dia de confraternização de todos os apartamentos / artistas e alguns convidados, propiciar um animado banquete.”¹²⁴

¹²³ A palavra ambientação foi a escolhida a partir de solicitação do arquiteto e para designar a solução desenvolvida para os ambientes, uma vez que o outro vocábulo proposto – ocupação – detém forte significado, inclusive dentro do vocabulário das práticas artísticas contemporâneas, o que poderia induzir a leituras equivocadas do projeto.

¹²⁴ Em correspondência/ texto do arquiteto, enviada à Coordenação da Residência Artística FAAP, em 26 de maio de 2006.

Para o arquiteto a oportunidade de elaborar um projeto com essas características foi um desafio, pelo caráter inovador e desafiante da proposta, que requeria uma preocupação com a projeção de um espaço que pudesse permitir, ou admitir a diversidade do uso, mas oferecesse, também, a liberdade necessária para o desenvolvimento de alguns projetos criativos e artísticos, sem produzir uma interferência que incapacitasse o uso, por seus ocupantes, como espaço de trabalho, a respeito dessas possibilidades ele justifica:

“... desde o início, entendemos o trabalho não como decoração de ambientes, com o intuito de enfeitá-lo com elementos eventualmente supérfluos, mas sim, como a definição de elementos de mobília e marcenaria especialmente projetados com a nítida preocupação de garantir boa ocupação do espaço, complementando-o para o uso proposto”.¹²⁵

O que significou um entendimento da proposta e das especificidades que o espaço deveria apresentar. Nesse sentido, a preocupação com a facilidade no uso dos equipamentos se aliava à diversidade de usos a que eles estariam submetidos. Outro dado relevante foi o da necessidade de pensar o projeto de forma a poder reproduzi-lo nas diversas unidades, porém buscando identidade para cada um dos apartamentos/estúdios. O espírito definidor do projeto foi ressaltado por Mendes da Rocha ao explicar que:

“O conceito norteador foi o de economia de meios (simplificação dos elementos), visando não só a produção em série (dois pares de quatro apartamentos idênticos) como também a clareza das intervenções e, o que seria imprescindível, um caráter de funcionalidade para a casa/atelier”.¹²⁶

Ao longo do processo de discussão e aprovação do projeto final de ambientação, foi desenvolvida – em caráter de experimentação – outra proposta de mobiliário para os apartamentos da residência¹²⁷ e que, implantada, permitiu ainda em 2005, que a Residência recebesse a artista Rachel Poignant, no período de setembro a

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ O projeto desenvolvido e implantado nos primeiros meses do mesmo ano, pelo escritório Ciccone & não foi discutido com a discutido com os responsáveis pelo projeto de implantação, tendo apesar de seu uso até o presente, apresentado algumas dificuldades de manutenção como piso, mobiliário, iluminação, controle de insolação, entre outros, e que puderam, inclusive, ser utilizadas como referencial de problemas que deveriam ser superados na implantação definitiva.

dezembro, acontecendo assim a ocupação inicial de um dos dois apartamentos executados nessa primeira fase do projeto. O início da implantação da Residência, dessa forma, caminhou em paralelo com a execução do novo projeto de ambientação aprovado para os oito estúdios existentes do 4º ao 7º andar do Edifício Lutetia.

A partir dessa primeira experiência e com a presença da artista francesa, nas instalações físicas em fase de preparação, e as existentes sendo modificadas e adaptadas, com providências visando a organização administrativa e funcional sendo discutidas, com regulamentos e normas em processo de elaboração e, portanto, ainda em um momento de elaboração interna do que seria a residência artística, ela já se tornava algo em vias de ganhar contornos definitivos. Nesse contexto, iniciou-se a elaboração de um projeto fundamental para essa implantação definitiva da residência, quando a Fundação Bienal de São Paulo propôs a participação da FAAP na realização da 27ª Bienal de São Paulo, por intermédio da realização do projeto de residências artísticas internacionais, previstas no projeto curatorial de Lisette Lagnado¹²⁸, para a mostra *Como viver junto*.

Iniciava-se a articulação de esforços, nas duas instituições – em um exercício de viver junto – para a realização de um projeto que se inscrevia em um cenário promissor para a residência artística¹²⁹. Formalizado o convênio entre a Fundação Armando Alvares Penteado e a Fundação Bienal de São Paulo, a Residência Artística FAAP, passou abrigar em suas dependências, os dez artistas selecionados para a 27ª Bienal de São Paulo, iniciando-se a segunda etapa no processo da implantação da Residência. A execução do projeto e a conclusão das obras físicas, o que significava poder contar com as dez unidades finalizadas, bem como as áreas de apoio (segurança, manutenção, lavanderia, convivência), tornou possível o processo de implantação definitiva da Residência Artística FAAP.

¹²⁸ O projeto curatorial dessa edição, sob o título *Como viver junto* teve a curadoria geral de Lisette Lagnado e como co-curadores Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martinez, além de Jochen Volz, como curador convidado.

¹²⁹ O Projeto de Residência Artística Internacional da XVII Bienal de São Paulo foi apresentado no ensaio *Residência artística, ou a experiência de ser estrangeiro*, 2008.

Para encerrar essa breve análise que permite perceber o início do projeto – não sem percalços é preciso que se diga – com diferentes rumos e possibilidades, interferências e desvios, antes de uma definição de objetivos e de proposta de atuação¹³⁰, é preciso destacar, ainda, que o conjunto das instalações foi acrescido de uma sala de trabalho, instalada no último andar do edifício, espaço este de múltiplos usos – ateliê de trabalho, sala de reunião, espaço para projeção, sala de aula – e que se torna, dessa forma, em um espaço coletivo. Uma resposta direta às necessidade de projetos de trabalhos, que frequentemente se pretendem colaborativos e participativos. Já com sua configuração completa, a Residência Artística FAAP foi, oficialmente, inaugurada em maio de 2006, como um espaço diferenciado e dedicado ao incentivo da produção artística, em São Paulo.

5.3 O espaço conformando a experiência no estabelecimento dos programas para residência artística.

Figura 10a - Palestra com os artistas residentes Shimabuku e Francesco Jodice

¹³⁰ Neste sentido, o conjunto das instalações, mesmo não planejado nessa perspectiva transformou-se em uma reunião de soluções desenvolvidas ao longo do processo, mas também em função de necessidades surgidas na experiência de implantação, em suas diferentes e distintas fases.

Figura 11 - Encontro com artista residente Armando Tudela

A Residência Artística FAAP surgiu, como indicado, sob a inspiração da experiência do programa mantido com a Cité des Arts, mas ainda com o sentido de criar um espaço de trocas, de apoio à produção artística e de intercâmbio internacional, em São Paulo e, mesmo com a possibilidade de soar ambiciosa, a afirmação correspondia aos anseios institucionais da FAAP¹³¹, que percebeu na proposta de parceria para a 27ª Bienal de São Paulo, uma possibilidade de reunir elementos que tornassem viável esse projeto. É preciso ser mencionado o fato de que, no caso específico desse programa, a implantação da residência pretende, também, participar de um processo de inserção da cidade em um circuito internacional cada vez mais amplo e interligado por ações que visam à discussão e reflexão sobre as possibilidades de colaboração e participação.

Participaram do Programa de residências artísticas internacionais da 27ª Bienal de São Paulo *Como Viver Junto*, desenvolvendo pesquisas, projetos elaborando trabalhos dentro desta perspectiva, Marjetica Potrc, Florian Pumhösl, Francesco Jodice, Shimabuku, Alberto Baraya, Meschac Gaba, Minerva Cuevas, Armando Tudela, Lara Almarcegui e Susan Turcot que iniciaram um processo de trocas, pensado desde o esboço desse projeto para articular os residentes com a Faculdade de Artes Plásticas, da FAAP.

¹³¹ A FAAP possuía as condições físicas, representadas pela Residência, instalada no Edifício Lutetia; as condições materiais, ao possibilitar a que toda a estrutura administrativa e financeira pudesse trabalhar para o projeto, colocar essas condições à disposição de um conjunto de representativos artistas contemporâneos selecionados – e legitimados nessas condições – pelo processo curatorial, representavam um condição de visibilidade ao projeto, bem como o início de atividades com um processo de seleção com o aval do comitê de curadores.

Como foi apresentado de início, a justificativa de possibilitar a aproximação com artistas e suas realidades era uma condição fundamental para desenvolver o projeto da Residência e, nesse sentido, os que integravam o grupo selecionado para a Bienal ofereceram de imediato essas condições ao possibilitarem, também, aos alunos, professores e ex-alunos da Fundação um contato mais direto com sua produção anterior, ao apresentarem-se e discutirem em salas de aula, em palestras, encontros e *workshops*, bem como falando de seus trabalhos e processos de pesquisa em desenvolvimento naquele momento, e ao participarem de encontros periódicos nos quais conversaram e discutiram com os interessados sobre estas questões, possibilidades, caminhos e experiências. Ao longo de nove meses¹³², apresentaram suas propostas, para a mostra, a partir das quais foi possível, ainda, um envolvimento direto de alunos nas diferentes etapas de produção e desenvolvimento dos trabalhos, permitindo, também, que freqüentar ampliado os limites de atuação com a possibilidade de acesso – aos artistas – a espaço de trabalho, como oficinas, ateliês, laboratórios, estúdios e todas as instalações que pudessem facilitar seu processo de criação e trabalho; permitiu, ainda, o acesso à informação e ao pessoal técnico especializado, em uma ação significativa de colaboração que expande os limites de uma simples cessão de local para acomodação – o Edifício Lutetia – no qual todos os artistas residentes permaneceram.

Nesse sentido, o relato da artista Susan Turcot, é transparente para afirmar o sentido da experiência vivida, e de como ela se transforma em um divisor de águas para a experiência de um artista, ou como de modo geral tudo se transforma em matéria prima, ao contrário de se cristalizar como uma experiência circunscrita ao tempo e espaço de sua realização.

“Eu cheguei em São Paulo, em março, e passei alguns dias da residência no Lutetia, me orientei um pouco em São Paulo, e fui quase que imediatamente para o Acre, aterrissei em Rio Branco e passei dois meses no Acre, o que foi uma experiência muito importante para mim e para o meu trabalho. Depois de dois meses lá, eu voltei para o Lutetia e desenvolvi a forma do meu trabalho, para a escultura, e comecei a trabalhar com assistentes no Lutetia, o que foi fantástico, dei uma palestra na Faculdade e conheci alguns

¹³² Entre março e novembro de 2006.

alunos. Toda a infraestrutura da residência e o tempo nas oficinas foram muito importantes para o desenvolvimento desse trabalho. Sou muito grata por essa experiência, principalmente ir para o Acre e voltar para uma infraestrutura onde pude criar o trabalho.”¹³³.

Pode-se perceber, aqui, o estabelecimento de vínculos que possibilitam identificar um sentido de trocas, que se dá em espaço institucionalizado, como o da escola, ou nesse espaço informal e de convivência que é a residência.

A idéia do artista em residência se contrapõe as possibilidades de pensar a atuação deslocada para outros locais, que não o de sua moradia habitual, como a antiga figura dos “artistas viajantes”¹³⁴, concepção de deslocamento, em busca de outras realidades, e mais associada à de “agentes do poder”, uma vez que se tem de pensá-los atuando na documentação e registro, como também uma possível catalogação para apreensão e domínio da informação e conhecimento, do local visitado. O artista viajante, mesmo pretendendo um caráter científico, apresentava sua visão, a partir de valores artísticos da época e do contexto de sua realização. O processo implicava, frequentemente, em registros gráficos e anotações, para uma posterior realização ou finalização, e levava em consideração o gosto do público europeu, o que implicava em ajustes e adequações aos padrões da época.

No caso dos artistas selecionados para a Bienal, o deslocamento de seus contextos – Berlim, Bogotá, Cidade do México, Lubliana, Londres, Milão, Paris, Quebec, Rotterdam, St. Etienne, Viena e Tokio – para o centro da cidade de São Paulo e, em alguns casos, para centros urbanos como Rio Branco, no Acre; ou ainda, Belém, Brasília, Rio de Janeiro, Recife e outras cidades, para as quais foram possíveis esses deslocamentos propuseram revelar as facetas de uma realidade plural, como a brasileira e que se manifestou nos projetos e obras produzidas como reflexos dos artistas, no Brasil.

¹³³ Depoimento da artista para os arquivos da Residência Artística FAAP, em outubro de 2006.

¹³⁴ A referência aqui a artistas que, no caso do Brasil, estiveram ao longo do período Colonial e até finais do século XIX registrando documento e produzindo imagens que constituem uma documentação visual do período.

O artista Alberto Baraya, por exemplo, programou sua residência como uma expedição visando à coleta de material e documentação, ver ou rever pontos de interesse no desenvolvimento do trabalho e, a partir dessa experiência, iniciar sua produção. Em sua estada, no Acre, o artista estabeleceu uma relação de proximidade com a região, no desenvolvimento da pesquisa e da realização da obra, para a Bienal. O objetivo do projeto, a reprodução, em látex, de uma seringueira em escala natural, transformou a aparentemente simples operação, em algo novo, e desafiador, como realização.

“O projeto que vim realizar no Brasil começou com a residência no Edifício Lutetia, uma boa oportunidade de conhecer São Paulo e o centro de São Paulo. A partir disso, fui fazer a residência no Acre. Uma das coisas importantes do projeto foi talvez concretizar a idéia que sem a viagem ao Acre e sem a vinda a São Paulo, a obra que produzi não teria sido possível. Existe uma relação direta entre estar em São Paulo, vir ao Brasil, realizar a viagem e a obra que resultou no projeto da árvore de borracha.”¹³⁵

Também relevantes são depoimentos relativos aos conceitos – tempo, espaço, trocas - já apresentados no início da tese como significativos para caracterizar a residência. Aqui, mais do que definições, eles se materializam como é possível identificar ao examinar a proposta de Lara Almarcegui que trouxe uma experiência no desenvolvimento de projetos para averiguar espaços, para a ativação da relação de percepção de lugares nas cidades. Ao chegar a São Paulo, a artista utilizou suas estratégias para perceber a realidade da metrópole, caminhando, permanecendo, sentando, lendo, escrevendo, medindo e cavando para encontrar meios de conhecer e aprender sobre esses espaços, apresentando uma forma de olhar diversa do morador, os habitantes paulistanos, com isso pode formular um mapeamento de terrenos vazios e abandonados na cidade, pode pensar em um projeto de quantificação do material construtivo necessário para erguê-la, pode conhecer o terreno, as camadas de solo que servem de base para este aglomerado urbano em que se vive e do qual nem sempre se tem esta percepção.

¹³⁵ Depoimento do artista para os arquivos da Residência Artística FAAP, em outubro de 2006.

Em depoimento sobre sua vivência na cidade, a artista inicia afirmando a importância dessas possibilidades:

“... sobre as residências, são muito importantes porque dão tempo, tempo num lugar para fazer um projeto de arte que fale de um lugar específico, falta ter muito tempo para trabalhar nesse lugar, falta conhecer bem esse lugar. Essa residência possibilita passar muito tempo num lugar, viver num lugar, conhecer as pessoas desse lugar. Isso nos permite aprofundar bem um projeto, com todo o tempo necessário. Vir a São Paulo me ajudou a desenvolver projetos com o todo o tempo que eu preciso. A residência foi importante para produzir os projetos para a Bienal, porque a Bienal me propôs fazer projetos novos sobre São Paulo. Para mim, era impossível fazer projetos sobre São Paulo sem conhecer bem a cidade. A residência no Lutetia me permitiu passar vários meses aqui, e isso me deu o tempo necessário para decidir o que eu queria fazer e o tempo para produzi-lo.”¹³⁶.

Figura12 - Encontro com a artista Lara Almarcegui

Assim como Lara Almarcegui que, na consecução de sua proposta envolveu um verdadeiro “mutirão” de pessoas, em processos colaborativos de trabalho. O artista italiano Francesco Jodice esclarecendo que sua estada em São Paulo era sua terceira residência, antecedida por uma nos Estados Unidos e uma no Japão, prossegue em sua reflexão sobre os processos de residência, enfatizando um dos aspectos mais recorrentes nas falas dos artistas, a percepção do tempo, um

¹³⁶ Depoimento da artista para os arquivos da Residência Artística FAAP, em outubro de 2006.

tempo distinto daquele no qual se está inserido no dia a dia, e como essa relação temporal transforma a experiência com o espaço, com o local:

“A coisa mais interessante é a possibilidade de se ter um tempo de permanência mais longo num ambiente, num *environment* desconhecido e, portanto ultrapassar o limite da visão superficial, turística de um contexto urbano, e poder aprofundar o estudo, o conhecimento, a experiência de um lugar com uma abordagem quase que de um morador de todos os dias.”¹³⁷.

Para Jodice, no entanto há outros aspectos relevantes no processo das residências traduzidos por um deslocamento geográfico, mas principalmente uma ruptura que provoca no artista uma liberdade para assumir outra relação com o mundo, distante das habitualmente estabelecidas em sua rotina de vida:

“A outra coisa muito interessante é o negativo do comportamento da residência de um artista. O fato de estar por um momento erradicado do seu território, no meu caso, da Itália, em Milão, e poder se libertar por alguns meses de uma série de vínculos, inclusive mentais, de hábitos que te fazem agir sempre da mesma maneira. Portanto, o outro comportamento interessante da residência com relação ao trabalho de um artista, é esse total abandono e libertação de hábitos e práticas cotidianos.”¹³⁸.

Um último aspecto a ser apontado no depoimento de Francesco Jodice diz respeito aos modos de produção e, em particular a realização de uma operação que não apenas envolveu pessoas vinculadas às instituições – FAAP e Bienal – como também articulou os espaços da residência e das referidas instituições para criar uma estrutura que possibilitasse o desenvolvimento do projeto, porém a participação efetiva de todos nessa organização:

“Minha idéia foi a de fazer o edifício Lutetia funcionar como a redação de uma equipe cinematográfica, onde todos, da direção à produção, organização e até personagens, os entrevistados, ou “atores”, participavam desse espaço. Por outro lado, pensei a Bienal como uma estrutura produtiva, quase como uma produtora. Simulamos esse triângulo, onde a minha equipe, que são meus assistentes-artistas,

¹³⁷ Depoimento do artista para os arquivos da Residência Artística FAAP, em outubro de 2006.

¹³⁸ Depoimento do artista Francesco Jodice para os arquivos da Residência Artística FAAP, em outubro de 2006

agimos como uma equipe, a FAAP e Lutetia como uma redação, e a Bienal como uma produtora, e essa simulação produziu o filme sobre São Paulo.”¹³⁹

A Residência Artística significou nesse processo uma das possibilidades de interação, de troca; convertendo-se em meio para ampliar as ações e intervenções, assim como intermediar as relações com artistas, produtores, e criadores brasileiros, em especial a comunidade da FAAP, além de pessoas do Brasil e do mundo.

Outra das significativas formas de compreensão do sentido da Residência Artística tem sido a possibilidade de perceber e acompanhar as transformações em projetos, processos e trabalhos, em função desse mergulho em uma realidade, imaginada, no entanto não experimentada por aqueles que se deslocam para São Paulo, com o objetivo de desenvolver suas atividades e práticas artísticas, nesse sentido, o artista Shimabuku pode apresentar de forma simples e direta como esse mecanismo dos processos de trabalho em residência refletiram-se em seu trabalho:

“Eu sou Shimabuku, venho do Japão, mas agora vivo em Berlim. Quando fui convidado a vir ao Brasil para participar da Bienal de São Paulo, fiquei feliz em ser convidado a fazer a residência do Lutetia, porque eu queria fazer uma exposição no Brasil, eu não queria apenas trazer uma lembrança do lugar de onde eu venho. Eu queria conhecer o Brasil, queria fazer algo com o Brasil, para as pessoas daqui. Eu podia ficar um mês, eu podia pesquisar... isso foi bom, o ponto inicial da minha pesquisa, porque sou japonês e há muitos japoneses aqui, eu queria saber dos japoneses brasileiros. Comecei então a visitar japoneses brasileiros aqui. Primeiro, fui à Liberdade. A Liberdade é muito perto de onde eu estava, do Lutetia são 10 minutos a pé. Eu ia todos os dias e era muito bom. Fui à Santos, é um porto onde chegou a maioria dos imigrantes japoneses, e imigrantes de outros países também. Depois, fui à Bastos, Nova Aliança, a dez horas de São Paulo. Foi bom. Decidi fazer um trabalho sobre imigração: viajei com pedras, como pedras chegando em Santos e viajando para São Paulo, Bastos, por todo o Estado de São Paulo, pelo Brasil todo, talvez algumas viagem comigo para Berlim. O outro trabalho que fiz foi com repentistas. Eu estava no centro e os conheci lá, há apenas dois quarteirões de onde eu estava. Interessei-me por eles. Nesta Bienal nos pediram para mostrar algum trabalho

¹³⁹ Depoimento do artista para os arquivos da residência artística, em outubro de 2006

antigo. No meu caso, teria de traduzir. Como eu não queria fazer uma tradução normal, pedi a um repentista para traduzir meu trabalho. Eles cantaram uma música sobre meu trabalho que virou um trabalho. Fiquei muito feliz. Filmamos um vídeo no centro, editei no centro, foi tudo feito no centro, nessa área. Foi uma experiência boa”.¹⁴⁰

Os projetos desenvolvidos pelos artistas significaram o envolvimento de profissionais de diferentes áreas do conhecimento, assim como alunos, alguns que puderam participar como assistentes e um número significativo de pessoas, para a consecução de uma proposta que Adriano Pedrosa (2008: 85, 86) defende como sendo “Outra dimensão deve ser lembrada: a presença de artistas no Recife, em Rio Branco e em São Paulo e a convivência com intelectuais e artistas nessas cidades deixam resíduos significativos nos meios locais.”

5.4 Possibilidades de inter-relações entre artistas residentes e corpo discente e docente da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP.

Conforme apresentado o grupo de artistas residente que integrou o conjunto da 27ª Bienal de São Paulo possibilitou aos alunos, professores e ex-alunos da Fundação um contato mais direto com suas respectivas produções. Assim como seus processos de investigação foram expostos concomitantemente às obras naquela edição da mostra, suas participações nas atividades já mencionadas - discriminadas no Adendo 4 - podem evidenciar a proposta articulação pretendida para o projeto.

Iniciava-se dessa forma nova etapa de implantação da residência, em direção às suas metas, o que significava oferecer possibilidades diferenciadas e significativas ao processo de formação do artista, uma vez que, este é, da perspectiva educacional, o objetivo inicial de uma instituição formal de ensino.

Situo, assim, inicialmente, a análise da prática da residência artística a partir do universo educacional, mais propriamente pedagógico. A partir de alguns

¹⁴⁰ Depoimento do artista para os arquivos da residência artística, em outubro de 2006

autores¹⁴¹ que estudam o ambiente de formação mais especificamente escolar para, na sequência, trazer para o debate aquele aspecto no âmbito da residência. Tais autores indicam a década de 1980 como o início¹⁴², pouco desenvolvido posteriormente, diga-se, do estudo sistemático da dimensão temporal educativa imbricada com concepções de currículo, didáticas, e organizativas presentes na transformação da escola como lugar. Os autores apontam para a importância posterior que o estudo do espaço e tempo escolares adquiriu a partir dos estudos históricos que trataram a escola como “realidade social e material, como cultura específica”¹⁴³. Do que se trata exatamente? Uma vez mais aqueles autores indicam os estudos históricos que trataram a escola como:

“instituição social e cultural atenta à micropolítica e à organização interna da mesma, em que a reconstrução arqueológica adquire sentido não pela mera recompilação ou enumeração de objetos – uma tarefa necessária mais insuficiente -, mas pela sua integração num esquema explicativo que interpreta e dá sentido à realidade assim reconstruída”¹⁴⁴

Assim, a função atribuída às residências, principalmente nesse caso específico, permite focaliza-las como espaço educacional, no qual transformações se operam, para todos os aspectos e sujeitos envolvidos. No cotejo da materialidade do espaço físico oferecido pelas residências com as falas de seus residentes, verifica-se o despertar, estimular, articular as diferentes memórias do espaço que educa, transforma.

A ação que se propôs ao criar a residência artística e, a partir dela, procurar mecanismos que pudessem participar desse processo pode ser percebida, também, como uma ‘experiência educacional’. A operação de aprendizado com a experiência na construção de um espaço social que permita alargar os horizontes de compreensão da arte e das relações que constituem a apreensão e transformação do conhecimento, apenas foi lançada. Suas atividades no

¹⁴¹ Refiro-me a Antonio Viñao Frago e Agustín Escolano, cujo trabalho Currículo, espaço e subjetividade – a arquitetura como programa, tem intensa influência nas pesquisas de caráter histórico e propositivo no campo da educação escolar na universidade ibero americana.

¹⁴² Com o lançamento na Espanha do livro, El espacio social y material de la escuela, em 1985; fruto da pesquisa de Jaume Trilla

¹⁴³ Viñao Frago, 1998. p. 15.

¹⁴⁴ Idem

desenrolar de dois anos, a partir do projeto inicial de ‘viver junto’ permitem um olhar sobre a complexidade e a extensão do campo a ser trabalhado e explorado.

Um exame das informações sobre os residentes, projetos e atividades desenvolvidas podem apresentar algumas perspectivas sobre a extensão acima mencionada. Desde o início de suas atividades, a residência artística acolheu mais de oitenta criadores de nacionalidades diversas, de origens culturais e geográficas distintas, com referências com múltiplas perspectivas.

Um quadro geral de informações sobre os residentes pode ser examinado de forma mais detalhada no Adendo 4, mas podem ser destacados alguns aspectos, para uma análise que permita compreender tanto os objetivos aqui defendidos, como os mecanismos e as práticas utilizados e desenvolvidos nesse período de atividades.

Para fazer referência à multiplicidade de contextos de origens, de multiplicidade de perspectivas culturais e de diversidade de referenciais, o gráfico de nacionalidade dos artistas pode contribuir, ainda que de forma relativ(iz)a(da).

Gráfico 3 - indicativo da procedência dos artistas residentes

O uso desse referencial, em meio a uma permanente discussão sobre deslocamentos e nomadismos, sobre ruptura de fronteiras e territorialidade deve ser visto com suas limitações, principalmente em função do espírito proposto pelos mecanismos da residência. O ideal, ainda, seria a possibilidade de levantar e quantificar não apenas dados relativos ao nascimento do artista, mas analisar esse deslocamento a partir da origem do residente, uma vez que, parte significativa deles encontra-se em situação de deslocamento, temporário, ou com objetivos de permanência. Essa constatação, mesmo que devesse ser conhecida, de início, só pode ser verificada, mas não superada, com seus limites, ao trabalhar com as informações para tentar quantificá-las, organizá-las e estudá-las. No processo permanente de reformulação do programa, esse dado passou a ser um dos solicitados aos residentes, somando-se ao da informação oficial de sua origem de nascimento.

A diversidade de origens, ainda assim detectada, possibilita pensar na diversidade cultural necessária para os objetivos do programa, mas aponta também na diversidade de projetos a serem desenvolvidos e compartilhados socialmente pelas diferentes comunidades presentes (discentes, docentes, funcionários, outros artistas, etc.).

Quadro3 – Listagem de projetos desenvolvidos em parceria para programas de residência

Vínculo institucional	Projeto	Artistas
Centro Cultural da Espanha em São Paulo - CCESP	CCSP - Exposição Canal Motoboy*	Antoni Abad Roses, Gloria Marti
Consulado Francês	Galeria Vermelho - Exposição "Silêncio"	Anne Durez, Hughes Rochette, Nathalie Brevet
		Justine Triet, Cédric Sartore

	Le Pavillon, Palais de Tokyo	Emma Dusong, Iris Touliatou, Pedro Barateiro, Gilles Toutevoix, Louise Hervé, Chloé Maillet, Isa Griesse, Matteo Rubi, Axel Straschnoy
Fundação Bienal de São Paulo	27ª Bienal de São Paulo	Susan Turcot, Marjetica Potrc, Florian Pumhösl, Shimabuku, Lara Almarcegui, Francesco Jodice, Alberto Baraya, Minerva Cuevas, Meschac Gaba, Armando Andrade Tudela
	28ª Bienal de São Paulo	Javier Peñafiel, Gabriel Sierra, Erick Beltrán, Jakob Senneby, Sarnath Banerjee, Simon Goldin
Fundação Japão	MAM-SP Exposição “Quando vidas se tornam forma: diálogo com o futuro – Brasil-Japão”	Haruka Kojin, Takehito Koganezawa, Takashi Suo, Zon Ito, Ryoko Aoki
Goethe Institut São Paulo	Sesc Avenida Paulista - Exposição "Georges Rousse"	Goerges Rousse
	SESC Avenida Paulista - Exposição "Chácara Paraíso - uma mostra de arte política"	Lola Arias, Stefan Kaegi
		Ellen Blumenstein
Museu de Arte Brasileira FAAP - Exposição Marrocos		Nabili, Binebine, Mourabiti, Mounia Abdelali
		Karl Larsson

	Prêmio Residência	Tonico Portela
	Prêmio Residência	Ali Cherri, Daniel Palacios, Txuspo Poyo, Federico Lamas
	Projeto Marco Zero	Valentina Vetturi, Katia Meneghini, Vera Uberti
	We work in communication	Tere Recarens
	Perambulações	Ólafur Ólafsson, Rob Hamelijnc, Nienke Terpsma, Wendelien Van Oldenborgh
	Agulhas Negras	Ellen Blumenstein, Michael Mueller, Unnar Orn, Karina Granieri, Narda Alvarado, Jared Domício, Olivia Plender, Kristina Ask
	Projeto Individual	Rachel Poignant, Michael Müller, Jan Siebert

Outro dado a ser observado é a concentração de artistas de nacionalidade francesa, seguida com uma diferença significativa pela alemã, japonesa e espanhola. Essa informação destaca números que estão diretamente relacionados a um dos mecanismos utilizados pela residência, ao aceitar projetos, institucionais, que nesse sentido, concentram um número maior de artistas, e que frequentemente dispõem de condições que facilitam o desenvolvimento dos mesmos. Associado ao gráfico anterior o quadro pode ser esclarecedor dos índices.

A partir de janeiro de 2007 ampliou-se, ainda mais, a participação de artistas, no programa de residência, com a vinda de Stefan Kaegi e Lola Arias, em uma parceria com o Instituto Goethe de São Paulo. O retorno da artista Rachel Poignant - neste caso para apresentação de sua primeira exposição individual em São Paulo¹⁴⁵, prosseguiu uma prática iniciada com os artistas residentes do

¹⁴⁵ na Galeria Vermelho

projeto desenvolvido com a 27ª Bienal de São Paulo, qual seja a aceitação de uma nova permanência, que se justifique em função de desdobramentos do projeto, outra instância a ser discutida, mais elaborada para sua incorporação ao funcionamento da Residência, e que não havia sido pensada em sua concepção.

Figura 13- Workshop de gravura com o artista Michael Muller

Durante os meses de fevereiro e março o artista alemão Michel Muller, ministrou palestra e workshop sobre gravura com a participação de alunos e professores da Fundação. Neste mesmo período, Ali Cherri, ganhador do Prêmio FAAP de Artes Digitais¹⁴⁶ desenvolveu durante sua permanência uma série de atividades, participou de aulas (em disciplinas dos cursos de artes plásticas e design), ministrou palestras e realizou encontros, na FAAP e no espaço da Residência Artística FAAP. Outro ponto para integrar o desenvolvimento do conceito de residência artística foi a possibilidade de oferecer condições adequadas para que o artista pudesse finalizar um trabalho, em vídeo¹⁴⁷

¹⁴⁶ Iniciado em 2005 – um projeto que integra a parceria com a Associação Cultural Videobrasil.

¹⁴⁷ Posteriormente apresentado na edição do Festival Videobrasil, em 2007 e na 38ª Anual de Arte da FAAP.

Figura 14 - Encontro com o artista Ali Cherri

Como demonstrado no quadro sobre os projetos em parceria, desde o início das atividades da Residência, essas tem sido um dos objetivos a serem alcançados, pois elas acentuam, e mesmo reafirmam o caráter de troca e de participação, inerentes a estes projetos. Neste sentido foi estabelecida, com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional, uma proposta que se concretizou, a partir de março com a vinda de Antoni Abad, para a realização do projeto multidisciplinar Motoboys, composto de uma série de atividades, incluindo a criação de um espaço expositivo e, ao mesmo tempo de convivência, para o grupo envolvido nas atividades, que ocorreram no Centro Cultural São Paulo, a atividade contou com a participação de alunos do curso de artes plásticas, também motivados por uma apresentação realizada pelo artista no espaço da Faculdade.

Durante as atividades da Semana Integrada da Faculdade de Artes Plásticas, em abril de 2007, com o objetivo de ampliar a ação e a difusão da iniciativa, a participação da curadora Daniela Labra significou apresentação do projeto Perambulações, que em sua primeira fase contou com a participação de artistas brasileiros, intervindo em cidades da Holanda. Nesta segunda fase do projeto artistas holandeses virão à São Paulo, para a Residência Artística FAAP, e desenvolverão seus projetos de intervenção, durante o segundo semestre. Outra, das então possíveis, parcerias concretizou-se com a apresentação, pela

coordenadora do projeto¹⁴⁸, e ex - aluna de artes plásticas da FAAP, do projeto *Artists Link*, naquela data, ainda em fase de implantação pelo British Council, em São Paulo.

Apenas no sentido de retomar a afirmação ao longo dessa tese, sobre o crescente interesse e necessidade de informação, também no Brasil, pelas residências artísticas, no dia 28 julho de 2007 foi realizado, no MAM da Bahia, um encontro para apresentar programas de residência e discutir possibilidades de ações conjuntas, para a atividade. O Encontro teve a participação, além da Residência Artística FAAP, de representantes da Secretaria de Cultura e do MAM, da Bahia, e do Instituto Sacatar, responsável pelo programa de residência, em Itaparica, mantido pela Fundação Sacatar, de Los Angeles.

Prosseguindo nos projetos de parceria, um novo com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional e a Embaixada da Espanha, no Brasil permitiu a vinda dos artistas Txuspo Poyo e Daniel Palacios para apresentação de seus trabalhos no FILE Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, o que possibilitou uma experiência de acompanhamento de trabalhos de alunos inscritos para essas atividades, desenvolvida pelos artistas, incluindo a produção de um trabalho coletivo em vídeo.

O artista sueco Karl Larsson iniciou com sua vinda, e permanência por três meses, outra forma parceria, desta vez com o IASPIS International Artists Studio Program in Sweden, instituição cujo objetivo de apoio às práticas artísticas contemporâneas criando diálogos entre a produção artística daquele país e a comunidade artística internacional, e que pretendia desenvolver um vínculo de cooperação de caráter permanente com Residência Artística FAAP, o institucionalmente, projeto não teve prosseguimento, após o retorno do artista, e encontra-se em aberto para a busca de meios que permitam sua retomada;

O prosseguimento das atividades e a chegada de parte do grupo que participava do projeto “Perambulações”¹⁴⁹, apresentado aos alunos anteriormente por sua

¹⁴⁸ Roberta Mahfuz

curadora Daniela Labra¹⁵⁰, apontou para outra perspectiva de trabalho em parceria, desta vez não entre instituições, mas com um profissional responsável pelo mesmo; os artistas Wendelien van Oldenborgh e Ólafur Árni Ólafsson¹⁵¹ foram os primeiros do grupo a chegar.

Ainda em outubro chegaram, para uma permanência de dois meses, as artistas italianas Sara Meggiorin e Valentina Vetturi, além de Vera Uberti¹⁵², para desenvolver o projeto *Marcozero* que teve a participação de outros integrantes - alunos e ex alunos – e cujo objetivo foi estudar e produzir ações no sentido de discutir as relações entre arte e transformação social, desenvolvendo atividades no entorno da Residência Artística FAAP, em especial na Praça da Sé. O projeto envolveu distintas instituições, incluindo Fondazione Michelangelo Pistoletto, a escola de belas artes de Brescia e o Politécnico de Milão, para o qual foi apresentado em uma videoconferência¹⁵³, como parte de uma defesa de tese, no Máster Paisagem Extraordinária, no qual as artistas estavam integradas.

O comentário sobre os artistas em residência, aqui apresentado, tem por objetivo fundamental demonstrar tanto a diversidade de projetos desenvolvidos e que estiveram à disposição para provocar e instigar, quanto a multiplicidade de atividades e de envolvimento articulados para estimular “as duas faculdades que estão em jogo no ato de aprender: a inteligência e a vontade” (Rancière, 2007:31).

Pela amplitude do espectro, dentro do âmbito da relação entre a Residência e a Faculdade, foram desenvolvidas entre março e abril de 2008, atividades - workshops, palestras, curso, intervenções e produção de ações conjuntas - que contaram com a participação de criadores integrantes da exposição “Quando

¹⁴⁹ Grupo de artistas que integravam o projeto: Thomas Körtvélyessy, Jeroen Jongeleen, Mathieri Bernard-Reymond, Wendolien van Oldenburgh, Renata de Andrade, Sara Nuvteman, Lara Almarcegui, Rob Hamelijinck, Nieke Terpen, Líbia Perez de Castro e Olafur Olafsson.

¹⁵⁰ Conforme anteriormente mencionado durante a Semana Integrada, em abril de 2007, Daniela Labra apresentou o projeto *Perambulações*, aos alunos.

¹⁵¹ É preciso mencionar que o artista, por problemas familiares teve que interromper sua residência e antecipar o retorno à Holanda.

¹⁵² Ex-aluna, de artes plásticas, da FAAP, brasileira, residente na Itália.

¹⁵³ Em 21 de dezembro de 2007

Figura 15 - Atividade resultante do workshop com a artista Haruka Kojin

vidas se tornam formas¹⁵⁴, estiveram na Residência e desenvolveram ações junto aos alunos e professores, os criadores Haruka Kojin, Takehito Konegazawa, Takashi Suo, Ryoko Aoki e Zon Ito; além de uma palestra do arquiteto Ryu Nishizawa (SANAA). Em conjunto, as ações mobilizaram diferentes interesses e apontaram uma receptividade e participação mais significativa tanto numericamente quanto pela permanência e atuação nas atividades propostas, como pode ser observado pelos dados na tabela de atividades (Adendo 4).

Figura 16 – Palestra com o arquiteto Ryue Nishizawa

¹⁵⁴ Mostra apresentada no MAM de São Paulo, com curadoria de Yuko Hasegawa e apoio da Fundação Japão.

Distinto de projetos congêneres, o programa da Residência Artística FAAP está sendo construído em estreita relação com processos de formação do artista, uma vez que além da vinculação institucional, ele atua com a Faculdade de Artes Plásticas, o que implica desenvolver projetos que ampliem essas ações. E, se as relações institucionais não podem ser vistas como, necessariamente, afirmação da conexão com o processo de ensino, a Residência deve buscar formas de privilegiar essa relação direta dos corpos docente e discente com as atividades desenvolvidas pelos residentes, colocando-os em íntima relação com o cotidiano da escola. Outro ponto é a necessidade de permanecer atenta ao duplo sentido da proposta, refletindo, ainda sobre os resultados, sobre os depoimentos, sobre as sugestões, sobre todos os instrumentos e estratégias disponíveis para encontrar caminhos nesse sentido.

Outros projetos e artistas residentes, além dos mencionados, estiveram imersos nesses processos e desenvolveram suas atividades, ao longo desse ainda curto período de atuação da Residência, e se não há conclusões possíveis - e essa nunca foi a pretensão - há possibilidades visíveis para esse caminho escolhido, o da ampliação da formação.

Nesse sentido, apenas um último projeto a ser referenciado ainda, e a escolha não é aleatória. Ele foi desenvolvido entre final de abril e maio de 2009, portanto um projeto recente, e no qual foram recebidos os residentes do Pavillon, núcleo de pesquisa e produção artística do Palais de Tokyo, de Paris. Envolveu os nove integrantes a que se somaram quatro alunos que acabavam de terminar o curso de artes, além da equipe de diretores e coordenadores do projeto¹⁵⁵. Durante quinze dias o grupo esteve junto, trabalhou, discutiu, perambulou e viajou. A proposta tem uma inovação, ao agregar ao grupo parisiense, os jovens artistas, que se interessaram pela proposta – ainda como alunos – e pela possibilidade da experiência.

¹⁵⁵ A proposta elaborada pelos coordenadores – Ângela Detanico e Rafael Lain - tomou como ponto de partida as noções de deriva e psicogeografia da Internacional Situacionista eles experimentaram no Brasil duas realidades urbanas aparentemente opostas: o caos e a ausência de planejamento de São Paulo e a experiência do urbanismo totalmente planejado de Brasília. Várias atividades foram desenvolvidas no período de 27 de abril a 10 de maio envolvendo, também, alunos, ex alunos e professores.

A preocupação e a justificativa de pensar espaços como a Residência levando em consideração a distinção entre a educação formal em arte e as possibilidades de ampliação dessa, deslocando esse processo de aprendizagem e estendendo-o, também é uma questão que se coloca no interior da instituição escolar e, nesse sentido reflexões como as que propõe Hernandez (2000) validam essa discussão, que ainda demanda aprofundamento em seu estudo:

“(...) a arte na educação para a compreensão [da cultura visual] tem como finalidade evidenciar a trajetória percorrida pelos olhares em torno das representações visuais das diferentes culturas para confrontar criticamente os estudantes com elas. Trata-se de expor os estudantes não só ao conhecimento formal, conceitual e prático em relação as Artes, mas também à sua consideração como parte da cultura visual de diferentes povos e sociedades. Esse enfoque compreensivo trata de favorecer neles e nelas uma atitude reconstrutiva, ou seja, de autoconsciência de sua própria experiência em relação as obras, aos artefatos, aos temas ou aos problemas que trabalham na sala de aula (e fora dela).”

Ao propor ‘expor’ os alunos a outro universo, a outros referenciais, a experiência os direciona para um repensar e ao que ele denomina de “atitude reconstrutiva”. Não se trata de propor o reconhecimento de uma relação que se dá no interior dos processos em residência?

No projeto do Pavillon, acima referenciado, os quatro participantes ‘alunos’ Aline Yoshida, Amaury Moraes, Henrique e Lucas Boccato - experimentaram e observaram, puderam sair das suas formas de conhecimento e vivências do espaço escolar e, assim, de um deslocamento e de uma operação que consiste em dar espaço para o que afirma Rey (2002: 125) é parte da pesquisa em artes, pois essa “implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria”.

Ao dar voz ao ‘outro’, uma vez que as proposições, as discussões, as reflexões e mesmo as dúvidas até o presente momento estão centradas na residência e que deram voz aos residentes, uma vez que foram as manifestações utilizadas para afirmar o sentido dela e para propor sua relevância em um cenário permanentemente em mudanças – cada vez mais velozes - como é o da contemporaneidade.

As palavras decorrentes da experiência de um dos integrantes do referido projeto se prestam para apresentar suas relações e sua experiência de ‘estar em residência’. A leitura do conjunto de percepções possibilita inferir o sentido de viver junto, de trocar, de tempo privilegiado, de espaço comum, de busca de comunicação com o outro, e de outras formas de entender o outro, a partir dessa microvisão:

“(...) Além de ficar duas semanas pensando a arte de muitas formas e maneiras, conhecendo pessoas e entendendo as muitas formas de conceber a arte, a vida, da troca e do reconhecimento. Saímos todos lucrando muito com toda a experiência do workshop. Residência é uma ação muito efetiva no propósito de incentivar a arte, o artista. É realmente um processo muito generoso em proporcionar para o artista um espaço e tempo de trabalho. E no caso do Pavillion de intercambio cultural internacional, além fronteiras. É uma ótima oportunidade de comunicar em outra língua o próprio trabalho, explicar o trabalho, para vários artistas, produtores e diretores. Isso pode ajudar muito quando mandar um projeto para residência já que as pessoas envolvidas já conhecem o seu trabalho. Fica tudo mais perto, mais possível. Aumenta o conhecimento da própria cidade em que vive e outras cidades do mundo, de como viver em grupo, respeitar pessoas e opiniões, servir de porta voz de nossa cultura, mesmo que para um pequeno grupo ou uma pessoa. Por duas semanas vivi em busca de comunicar e entender, como deve ser todos os dias. Foi uma convivência com pessoas interessadas em criar, falar de idéias e vivências, é lógico que causa um grande impacto criativo, uma vontade de trabalhar e fazer com que seu trabalho ganhe corpo e cresça na cidade. Buscar novas residências fica sendo um caminho natural depois deste tipo de experiência. O primeiro dia que encontrei o grupo e foi apresentado o workshop, fiquei sabendo que eles vieram para uma “deriva” uma vivência estimulada pelas caminhadas em uma cidade caótica como São Paulo e uma completamente planejada como Brasília, tem uma natureza muito experimental, um caráter de explorar a dinâmica da vida, o acaso do cotidiano. Caiu como uma luva pra mim. E mais do que isso, eles estimulam a criação em grupo, do encontro. Mesmo que os trabalhos nunca se misturem, cada um pode continuar no seu próprio trabalho, mas nada impede que ele pense ou conceba o trabalho através de uma experiência em grupo. Andamos para todo lado possível desta cidade, com um foco bem grande na arquitetura. Ficaram impressionados com os edifícios vazios e abandonados da cidade assim como os prédios inacabados e da pixação codificada. É muito importante reparar na reação do grupo e estar atento no que falam é um ótimo exercício. Teve gente que andou do edifício Lutetia ao campus da USP. Andamos o tempo todo para todo lugar possível, através do workshop pode entrar para visitar o prédio da Bienal “realmente” vazio, e fico sem entender porque o prédio não é aberto para visitação pública, ele em si é uma grande obra, um grande espaço

e ofereceu ótimos momentos de deriva. O telefone celular deve ficar sempre a mão, facilita a comunicação e o tempo. O tempo todo ligado e atento às ligações. Estreitou laços com meus amigos de classe, fortificou nosso pensamento na arte, no criar e fazer.¹⁵⁶

Figura 17 – Fachada do Edifício Lutétia

¹⁵⁶ Enviado por correio eletrônico ao autor em Junho 2009.

6. Discussão final e algumas conclusões: as possibilidades de ampliação dos processos de formação artística a partir das residências

“Também a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita libertar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos, para ser outra coisa para além do que vimos sendo.”
(Larrosa; Kohan, 2007: 05)

O estudo apresentou propostas na busca de entendimento da residência artística e de suas articulações com o mundo contemporâneo. Identificou e reconheceu um relevante número de espaços dessa natureza, como pode ser observado pela documentação produzida, assim como apresentou sua diversidade e complexidade.

As muitas possibilidades existentes neste contexto fizeram com que os trabalhos realizados durante a pesquisa, estivessem sempre no limite, questionando e tencionando as diferentes áreas de atuação e com as quais se relaciona.

O estudo desenvolvido é multidisciplinar, uma vez que alia conhecimentos da área das ciências sociais, de educação e do ensino, de arte contemporânea, entre outras. A pesquisa é centrada nas instituições que possibilitam o exercício de liberdade atribuída ao criador, em uma condição de tempo e espaço com características específicas.

Como estratégia partiu-se de uma busca por compreender seu significado, a partir das palavras que a definem, em um exercício de apreensão de seu sentido primeiro. Expandiu-se essa leitura para a dimensão do espaço, para prosseguir com uma busca de possíveis referências na história das instituições artísticas, buscando compreendê-la, hoje, muito mais em suas peculiaridades, do que para legitimá-la por uma leitura historicista.

A mirada histórica objetivou localizar pontos tangenciais com instituições nas quais se pudessem identificar interesses ou reconhecimento de situações, assemelhadas ao 'estar em residência' que, como defendido nesse trabalho implica em estar deslocado de sua condição habitual de vida e trabalho, com um tempo destinado a essa ação de permanência temporária, em um ambiente propício e favorável e, no convívio em comunidade que possibilite situações de trocas: objetivamente 'oferecendo tempo e espaço para a criação'.

A opção pelo recorte apresentado, como as situações cronológicas e culturais diversas afirmou o potencial do conjunto de elementos definidos como característicos da idéia de residência artística, de uma perspectiva contemporânea.

O mapeamento apresentado no item três dessa tese corroborou a leitura de um processo de crescimento, além de uma expansão geográfica e ruptura de limites territoriais desses espaços, sem precedentes. Sua inserção, de um lado fisicamente em todas as regiões do mundo e, de outro, ao se tornar acessível pelas redes tecnológicas atestam, ao mesmo tempo, essa expansão e sua capacidade de inclusão no sistema artístico.

Ficou explicitada a habilidade de articulação em torno de interesses comuns, desses ambientes de criação. Ela é mensurável pelo crescimento, também do número das associações que os congregam, assim como sua capacidade de reunir-se, de discutir e criar fóruns presenciais e virtuais, na busca de soluções comuns para problema; de criação de mecanismos de sustentação que viabilizem seus programas; como pela capacidade de replicar informações. Em menos de duas décadas constituíram-se em centenas de espaços com objetivos comuns que possibilitam novas condições para a criação.

A situação brasileira, dentro desse quadro, tomou o mesmo rumo, se ainda não quantitativamente significativo, mas já em projetos que se solidificam, como os apontados, e articulações que permitiram além dessas iniciativas, o que por si só

garante a afirmação, mas também pelas mais recentes iniciativas de articulações, caso da rede de residências ibero-americanas – ‘a red’.

Identificadas, dessa forma, as condições para esse ‘estar em residência’ evidenciou-se a diversidade, desses ambientes de criação, não apenas em função de situações geográficas e culturais diversas, mas em função de objetivos, de necessidades, de localizações, de inserções culturais e opções de trabalho, além de toda gama de componentes subjetivos que possam ser pensados para articular o funcionamento de instituições no âmbito cultural.

As certezas e unanimidades em torno da residência são, portanto, de criar para o artista, uma condição de espaço-tempo específico, destinado à criação e produção.

Inicialmente, as investigações sobre as residências tornaram-se constatações; em função de atividades desenvolvidas que possibilitaram o acompanhamento, tanto de artistas, quanto de outros envolvidos nos processos de residência.

Apresentar o Programa da Residência Artística FAAP, na Cité des Arts tornou possível demonstrar o papel que a experiência dos residentes determina e define em seus processos de trabalho artístico. Em todos os depoimentos - seja em transcrições de trechos discutidos, a unanimidade das entrevistas, assim como dos relatórios, confirma a validade das afirmações desenvolvidas na tese.

A perspectiva dos artistas – professores e alunos – enviados para o programa em Paris; foi de afirmação da residência efetivamente oferecendo condição de um tempo espaço diferenciado; o que permitiu dedicarem-se ao trabalho em seu mais amplo sentido. A residência possibilitou as trocas com os outros residentes; e com a cidade em todos os seus aspectos, da vida cotidiana ao diferencial de outra cultura e de outras possibilidades.

O último estudo de caso possibilitou, ainda, uma distinta perspectiva, a de trazer artistas para um processo de residência artística em São Paulo, com vários

objetivos, mas o fundamental é, que se mostrou atendido pelo programa da Residência Artística FAAP, foi a possibilidade de efetivar a convivência, e as trocas, agora no âmbito de uma escola formal e institucionalizada, de arte.

Se a confirmação das premissas e objetivos desse trabalho puderam ser comprovados, pela investigação desenvolvida com os artistas residentes da Cité, isso se deu em um nível distinto e, inclusive pela quantidade de experiências de residência que puderam ser discutidas com o projeto da Residência Artística, em São Paulo. Os números, as atividades, os depoimentos são afirmativos do valor da experiência de estar em residência como sendo esse ambiente heterogêneo de criação. Uma das questões propostas de início, ainda restava, a da relação possível com a escola de arte. Isso foi apontado ao longo de todo o quarto item, como indagação, como relato de experiência, e assim o programa pode oferecer uma perspectiva para discutir e refletir sobre o espaço de criação e difusão, mas também sobre o espaço de formação artística.

Partir de um ponto de vista interno, o da escola, para propor que, de seus processos de 'ensino', se amplie a perspectiva para os de formação, foi um dos objetivos desse trabalho. Não se tratou de um estratagema, mas uma operação de duvidar, para buscar caminhos e alternativas na direção de ampliar o espaço da discussão da arte. Já a partir do momento no qual o futuro artista se dispõe ao debate, em um curso superior, em que ele possa deparar-se com a diversidade de visões, de uma perspectiva de profissionais da arte e criadores como ele mesmo se propõe a ser.

O processo de dúvida configurou-se como caminho para tecer considerações sobre a investigação, na qual se indaga a cerca do potencial de um espaço específico, como se pretende qualificar o das residências artísticas - ao propor que elas se constituam e contribuam para a formação do artista, a partir de uma discussão e reflexão sobre suas potencialidades e limites.

Nas discussões que se colocam sobre as questões do ensinar, e as do educar cada vez é mais difícil estabelecer distinções entre estas e a da 'educação

escolar'. Portanto o que denominamos educação institucional distancia-se cada vez mais do que deve ser compreendido como educação em seu aspecto formador, e não meramente instrumentalizador:

“A educação formal – institucionalizada – é vista, hoje, como fim e meio de toda a educação. Entretanto, uma reflexão mais profunda sobre a educação obriga que esta seja vista de forma a extrapolar os limites que lhe são impostos pelo pragmatismo contemporâneo e outras conexões sejam recuperadas ou mesmo instituídas” (LOYOLA, 2008: 55)

Pensar a educação de sua perspectiva mais ampla, não invalida, sob qualquer hipótese, que essa leitura possa se aplicar para a especificidade da educação em arte. Isso se processa, em particular nas manifestações relacionadas à visualidade, que por sua própria natureza de investigação e questionamento, se propõe a acompanhar as permanentes mudanças do contexto no qual ela se insere.

A arte a partir do momento em que “passa a questionar fronteiras, deslocar limites, provocar situações, interagir com o espectador” (Rey, 2002:125), ou ainda a noção de arte que implica em uma produção na qual “os artistas procuram questionar os suportes, os materiais, os espaços de exposição, gerando conflitos e polêmicas” (Oliveira; Freitag, 2008:19), geram questionamentos sobre os espaços nos quais os processos artísticos são elaborados, discutidos e propostos. Esses espaços deveriam, até como condição de sobrevivência, acompanhar os questionamentos de tal natureza. Assim, a escola que se propõe a formar artistas hoje, em nível superior, deve ter a agilidade, o interesse, e os sujeitos para levar adiante tais propósitos. A realidade das observações de nossas instituições escolares permite dizer que não é, portanto demanda alternativas para atender as necessidades originadas principalmente nos alunos, principalmente.

Autores como os citados, em suas reflexões sobre o ensino e aprendizagem da arte, em particular, a contemporânea, buscam compreender as distinções dessa

produção artística, sua diversidade de processos, complexidade de suas articulações e como entender esse conjunto de especificidades que caracteriza a produção contemporânea não como a de afirmações, mas de dúvidas e de procuras, para:

“(...) possibilitar o entendimento de que a produção artística na contemporaneidade está muito mais ancorada em dúvidas do que em certezas e que está mais preocupada em desafiar do que em corroborar teses” (Oliveira; Freitag, 2008:)

Fala-se, portanto em motivar, provocar, atrair o olhar e a atenção para uma produção que, se aproxima - por suas operações - do cotidiano e da realidade “a tal ponto de se apropriar de referências banais e próximas do nosso contexto” (Oliveira; Freitag, 2008:18), mas que nessas condições acaba por produzir um “estranhamento para um público que se depara com o objeto artístico dentro ou fora dos museus” (Oliveira; Freitag, 2008:18).

A procura por caminhos no desafio de ensinar, de buscar aproximações com a produção artística contemporânea reflete a preocupação com reverberações dessa produção nos alunos, e também espectador nesse cenário no qual ele frequentemente não se vê inserido:

“No instante em que a compreensão e significação da produção artística acontecerem, os alunos começarão a rever seus conceitos iniciais e a entender um pouco mais, ou pelo menos, a respeitar Arte Contemporânea como arte” (Oliveira; Freitag, 2008:31)

O esforço é na direção da construção de sentido para a produção e para buscar instrumentos de sua legitimação, no campo da arte; vale para quem a produz, quanto para quem a frui e, mais ainda para quem se interessa por seus processos, na qualidade de estudante de arte.

A discussão sobre a formação artística atravessa a história e coloca em confronto diferentes orientações sobre a questão, a começar pela quase impossibilidade de definição, unânime, para termos como arte, artes plásticas ou, mais ainda arte contemporânea. Se estas ‘definições’ se tornam impraticáveis ou não conseguem dar conta desses campos, como então é possível pensar e produzir pacificamente formas e espaços para o ensino nessa área do conhecimento, tão provocadora e instável, tão refratária a qualquer forma de controle e, ainda, como trabalhar com as referências estéticas, históricas, artísticas, pedagógicas, metodológicas e didáticas concernentes ao campo referencial da disciplina?

Por mais que se pense a escola de arte na contemporaneidade com um presumível grau de liberdade decorrente de a pensarmos como um espaço de ‘ensino de arte’ e, ‘em arte’ o que permitiria pensá-la em consonância com concepções coerentes com as noções oriundas das transformações e inquietações que a arte vive e propõe, a noção que se tem de escola está, até os dias de hoje, fortemente carregada de valores que precedem sua atual função.

Tendo assumido formas distintas ao longo dos séculos a escola permanece em constante mutação, inserida em uma sociedade pluralista e que também se altera respondendo ao mundo, ao lugar em que instaura. Nessa perspectiva, escola é uma noção histórica e, a idéia de um espaço para acomodar estudantes e alunos em um espaço construído especificamente para isso, institucionalizou-se, no que se convencionou chamar arquitetura escolar.

“(…) A arquitetura escolar é também por si mesma um programa, uma espécie de discurso que institui na sua materialidade um sistema de valores, como os de ordem, disciplina e vigilância, marcos para a aprendizagem sensorial e motora e toda uma semiologia que cobre diferentes símbolos estéticos, culturais e também ideológicos. Ao mesmo tempo, o espaço educativo refletiu obviamente as inovações pedagógicas, tanto em suas concepções gerais como nos aspectos mais técnicos.” (Vinão, 1998: 26).

Em que pese sua constante busca por caminhos para mantê-la em consonância com as alterações processadas na sociedade, como já mencionado, a partir de

Foucault, os estudiosos do espaço escolar apontam o caráter disciplinador dessa tipologia de espaço:

“A ‘espacialização’ disciplinar é parte integrante da arquitetura (...) coisas que facilitam além disso a rotina das tarefas e a economia do tempo. Essa ‘espacialização’ organiza minuciosamente os movimentos e os gestos e faz com que a escola seja um ‘continente de poder’” (Viñao, 1998: 28).

Assim como a ‘espacialização’ Viñao aponta que a localização do espaço-escola na trama urbana pede seu exame também como elemento curricular (Viñao, p.28) acrescentando a isso a relação com o tecido urbano com fator relevante para compreender o sentido desse espaço específico da educação:

“A cidade moderna é, na maior parte dos casos, um *constructo* gestado entre interesses e conflitos, apesar do qual o entremeado de racionalidades e irracionalidades em que ela se materializa constitui uma parte importante, decisiva, do currículo não cursado, uma fonte silenciosa de ensinamentos” (Viñao, 1998:30).

As referências históricas do século XX, apresentadas no início dessa tese, para buscar antecedentes da residência artística colocam de imediato a questão da espacialização, ou melhor, de formas de checagem das espacializações institucionais e tradicionais. Propõe-se, portanto vê-las como formas contestatórias das estabelecidas e que perduram, de uma perspectiva da arquitetura escolar, até os dias de hoje.

Assim, foi mencionado o caso exemplar do Black Mountain College que em uma geografia isolada, em uma edificação de fins distintos ao de uma escola, promoveu o ensino experimental, e articulou uma vida em comunidade. Ora, a ‘escola’ em questão aqui, transgride os princípios básicos dessa tipologia institucional, ao deslocar para outro contexto a discussão sobre criação, e assim propõem caminhos inusitados, como as trocas singulares entre as distintas formas de saberes e uma autonomia pedagógica.

Se retomarmos, ainda, outro momento aponto, o contexto dos anos 1960/ 70 nos E.U.A., com o movimento de ocupação dos espaços abandonados no SoHo, em Nova York, criando comunidades e as “A.I.R.” ou “artist in residence”, o que se

tornou um questionamento da disciplina oficial da cidade, levou a uma busca de forma de vida em comum, produziu o deslocamento das estruturas oficiais da arte e a construção de um sistema de trocas.

A ênfase em valores como o tempo e o espaço diferenciados, marcam a idéia de residência e foram incessantemente apontados como essenciais para uma condição de trabalho para o artista, nessa situação específica, mas respondem a uma incessante demanda de condições para criar, reivindicadas por aqueles que vêem nesses ambientes sua condição de atuação não na sua realidade, nem em sua fantasia utópica, mas em um contexto próprio, em uma heterotopia.

As residências ainda devem ser pensadas como integrantes do espectro de ações de um nomadismo contemporâneo que procura e afirma a singularidade, por oposição a um sentido de globalização totalizante. E essa afirmação, nesse estudo, encontra respaldo, nas ‘falas dos artistas’. Em seus depoimentos é uma constatação, uma unanimidade, seja para os artistas engajados na busca de residências mundo afora, para encontrar esse lugar que procuram para trabalhar.

Outro valor atribuído a elas é sua relevante possibilidade de trocas, o contato com o outro, com os outros, em outros contextos que não o seu. Seriam essas trocas possíveis apenas nessa conformação de relações intersubjetivas? A resposta é, claramente não. Não se reivindica para as residências uma primazia dentre as formas em que as trocas podem se dar; aliás, se forem pensadas em perspectiva mais ampla elas se inserem:

“Desde a comunicação e o amor, até a religião e o trabalho, todos os aspectos da nossa vida podem ser vistos como integrantes de uma economia de dar e receber, apesar de a equação normalmente ser desigual entre esses dois pólos, seja na esfera política, artística, social ou emocional” (Martinez, 2008:279).

O que certamente lhe atribui um sentido distinto do pretendido para aqueles dos processos em residência. Ainda na linha de reflexão da autora é preciso ter a atenção voltada para a proposição de pensar troca como mudança de paradigmas:

“Mas será que essa consciência da onipresença do intercâmbio é suficiente para adjetivar nossa época como sendo essencialmente

fundamentada nas relações? E mais: esse foco nas diversas formas de sociabilidade, negociação e comércio é realmente uma mudança de paradigma?” (Martinez, 2008:279)

Assim o que se reivindica para elas é que sejam ambientes em que as trocas, a convivência e formas de sociabilidade se constituam em um dos pontos claros de sua afirmação como espaço de formação e de criação.

Na coletânea de textos Doherty (2004) ao reunir artistas, teóricos, críticos, arquitetos, curadores, entre outros, propõe uma discussão a cerca do caminho trilhado pelo artista ‘do ateliê para a situação’ como um mapeamento da arte contemporânea, ou uma das vertentes presentes nela, nas últimas décadas, em que a estética relacional e a ‘site especificidade’ estão presentes de forma inegável, mas não inquestionável. Uma indagação pode surgir em meio a essa discussão: a residência se insere como um elemento a facilitador, ao propiciar, certamente, uma simplificação no sistema das relações intersubjetivas? Seria assim a residência apenas um espaço para determinadas formas das práticas artísticas contemporâneas?

Em meio a uma diversidade de programas, de circunstâncias de realizações e de inserções culturais, não parece ser esse um caminho em que a residência enverede.

Em texto originado dos Seminários da 27ª Bienal de São Paulo, Peter Pal Pelbart coloca alguns questionamentos que devem ser pensados a partir do título que o identifica *Como viver só*. Nele Pelbart (2008:267) em uma específica passagem, ao tratar de ‘mosteiro e clausura’ nos provoca a reflexão sobre:

“Como sustentar um coletivo que preserve viva a dimensão de singularidade? Como criar espaços heterogêneos, com tonalidades próprias, atmosferas distintas, permitindo que cada um se enganche a seu modo? Como manter uma disponibilidade que propicie os encontros, mas que não os imponha, uma atenção que permita o contato e preserve a alteridade? Como dar lugar ao acaso sem programá-lo?” (Pelbart, 2008: 272)

A referência como explicita o autor ao longo do texto está distante de nosso mundo contemporâneo volátil, ágil e que prima pelo “socialitarismo” e, também pelo que ele denomina de a “tirania das trocas produtivas”.

Ao estudar a residência artística buscou-se compreendê-la inserida nas estruturas das práticas artísticas contemporâneas, levando em conta sua especificidade, e significou buscar referenciais e metodologias próprias, uma vez tratar-se de uma distinta tipologia de espaço de atuação do artista. O que se tornou claro, a partir do estudo que ela não só se insere nessa perspectiva, como responde, em uma dimensão mais significativa para aqueles diretamente relacionados aos processos. A expressão “a residência é fundamental” repetida como um bordão pelos residentes nos dois estudos de caso é a confirmação do potencial que essa tese defende.

A residência artística não é proposta como uma panacéia para os males do mundo, ou a salvação da arte, ou ainda para as questões da espacialização da arte, uma vez que, é a dimensão do que pode ser feito e, como é possível atuar no mundo globalizado, em conflitos permanentes, em questionamentos territoriais, em regime de vigilância, em redes e conexões, e em respostas isolacionistas.

Assim é preciso ver a residência artística como possibilidade, como articulação de pensamentos em torno a uma investigação que não se esgota neste texto, nem nas leituras dos eventos e atividades aqui descritos e analisados.

O texto pretende conclamar para uma reflexão mais ampla e aberta sobre o potencial e a importância do instituto da residência artística, seja no processo de formação do artista, como no processo de formação artística e, a partir dessa constatação, sugerir que ela integre um sistema de componentes para ampliar as possibilidades dos estudos sistemáticos, em nível superior, na formação de artistas.

Pretende conclamar porque apresenta argumentos, apresenta comprovações e apresenta justificativas para a afirmação da importância da residência artística e, mais ainda para sua potencialidade como processo de formação.

Assim o estudo permite afirmar que:

- é fundamental conhecer o contexto no qual atuam as residências artísticas para compreender seu papel e sua inserção no sistema artístico;
- as residências artísticas tornaram-se uma parte fundamental do sistema artístico contemporâneo e sua presença se torna visível a partir dos anos 1960, com uma acentuada presença e atuação a partir de finais de 1980;
- que elas se caracterizam por ser zonas temporárias de intercâmbio por meio de proposições artísticas;
- articuladas com os processos de transformações globais, as residências compreenderam o papel das redes tecnológicas e se inseriram de forma efetiva no uso desses recursos para sua difusão e articulação direcionada;
- que a combinação de oferecimento de espaço e tempo não é apenas um fundamental caracterizador das residências, como também produz uma condição potencializadora, ao artista, para permitir que ele adentre o campo da pesquisa e criação, fundamentais ao seu trabalho;
- que as residências promovem uma imersão do artista em sua área de interesse e atividades, possibilitando um foco de atuação;
- que a residência é uma forma de incentivo ao desenvolvimento da arte e do artista, ao dispor para esse, das condições que ele deseja para desenvolver sua produção;
- que a residência é um processo generoso nos desenvolvimentos de atividades e das práticas artísticas;
- que a residência possibilita a ampliação das relações intersubjetivas, favorecendo-as com o contato cotidiano e as ações de proximidade;
- que a residência é um mecanismo facilitador de conhecimento e de apreensão da cidade, dando ao visitante uma condição de morador temporário, mas que implica criar vínculos e laços efetivos com o traçado urbano;
- que provoca, no artista, um desejo de estar consigo, em processo de reflexão que possibilita de um lado, a ampliação do fluxo criativo e produtor, e de outro um potencial reflexivo decorrente de desobrigações de compromissos outros que não seja estar em confronto consigo e com seu potencial criador;
- a residência promove as trocas, a vida em comum, os processos e a produção coletiva;

- a residência valoriza a individualidade, a preservação da heterogeneidade de propostas inseridas em ambientes de vida comum;
- a residência se insere no rol das instituições que alarga seus limites de atuação, em função da diversidade de seus projetos;
- a residência cria a condição de inserção de seu entorno – a cidade principalmente – em uma perspectiva mais ampla ao fazer com que ele seja percebido em outros lugares como possível destino de um processo de deslocamento;
- que ela se constitui na potencialidade de criar espaços de discussão para produção artística, configurando e constituindo um circuito;
- ela oferece uma alternativa ao artista que habitualmente produz em seu ateliê, distante ou dissociado dos processos que antecedem a difusão, afirmando que esta não é mais a única condição de produção e formação;
- a residência é uma forma de ampliação do processo de formação dos artistas, ao possibilitar uma aproximação entre artistas residentes e uma parcela de público interessada, neste caso alunos;

O que se defende aqui, é que a residência artística possa reivindicar o estatuto de espaço “heterogêneo” nos quais as trocas possam se processar, com o reconhecimento da “singularidade”, com o tempo necessário para a “disponibilidade dos encontros” e fundamentalmente que esses espaços possam ser reconhecidos em seu potencial de generosidade, de forma a participar de processos de discussão, mas fundamentalmente, contribuir para os processo de formação do artista e, do ser humano.

Referências

- ASSOCIAÇÃO CAPACETE Entretenimentos, *Livro para ler: 10 anos de Capacete*. Rio de Janeiro: Associação CAPACETE, 2008.
- BOLWER, G.H. *Artists and writers colonies: retreats, residencies and respite for creative mind*. Hillsboro, Oregon: Blue Heron Publishing, 1995.
- BOURGUIGNON, K. M. *Impressionist Giverny: a colony of artists, 1885-1915*. Giverny: Terra Foundation for American Art, Musée d'Art Americain Giverny, 2007.
- BUREN, D. The function of the studio. In: DOHERTY, C. (ed.) *Contemporary Art from Studio do Situation*. London: Black Dog Publishing, 2004.
- CASTELLS, M. *A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura*. Tradução Alexandra Lemos, Catarina Lorga e Tânia Soares. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, vol. 1 e 2.
- COULANGES, F. *A cidade antiga*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CRAWFORD, J. Gordon Matta-Clark. *Una comunidad utópica: Soho en la década de 1970*. In *Arte y Revolution*. Art and Revolution. Brumaria 8 primavera, 2007.
- _____. *Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970*. In: 27ª *Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.
- DOHERTY, C. (ed.) *Contemporary Art from Studio do Situation*. London: Black Dog Publishing, 2004.
- FERREIRA, A.B.H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. 2. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GUATTARI, F.; DELEUZE, G. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- GUNTHER, H.; PINHEIRO, J. Q.; GUZZO, R. S. L. (orgs.). *Psicologia Ambiental - entendendo as relações do homem com seu ambiente*. Campinas: Alínea, 2004.
- HORA, D. *Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos*. In *CADERNO Videobrasil*, Associação Cultural Videobrasil, vol.2, n. 2, 2006, p. 54-77.
- KOSTELANETZ, R. *SoHo: The rise and fall of an artists' colony*. New York: Routledge, 2003.
- LARROSA, J., KOHAN, W. "Apresentação da Coleção" In: RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução Lílian do Valle. 2. ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- LOYOLA, O.A.N. *Filosofia na Universidade: traçar, inventar, criar*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo-Faculdade de Educação, 2008.

LÜBBREN, N. *Rural artists' colonies in Europe 1870-1919*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001.

MIT List Visual Arts Center. *19 projects: artists-in-residence at the MIT List Visual Arts Center*. Cambridge: MIT, 1996.

MARTINEZ, R. *Trocas: Introdução*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MIZIANO, V. *Como viver junto: Das "comunidades confidenciais" às "comunidades operacionais"*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MÖNTMANN, N (ed.). *Art and its Institutions: currents conflicts, critique and collaborations*. Londres, Black Dog Publishing, 2006.

MORAES, A. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <danobras@uol.com.br.> em 20 de junho 2009.

MORAES, M. *Residência artística ou a experiência de ser estrangeiro*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MÖRTENBOCK, P. MOOSHAMMER, H. *Networked Cultures: parallel architectures and the politics of space*. Rotterdam: NAI Publishers, 2008.

OBALIL, D.; GLASS, C.S. (ed.). *Artists Communities. A directory of residencies that offer time and space for creativity*. 3. ed. New York: Allworth Press, 2005.

O'DOHERTY, B. *Studio and Cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center/ FORUM Project Publication, 2007.

OLIVEIRA, A.O.; FREITAG, V. *Arte contemporânea na escola: algumas reflexões*. In: CORRÊA, A.D. (Org.) *Cartografias contemporâneas da arte-educação*. Santa Maria: UFSM, 2008.

ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELBART, P.P. *Como viver só*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. Tradução Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimental Org./Ed. 34, 2005.

_____. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Tradução de Lílian do Valle. 2. ed. 1. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RIBEIRO, R.J. *A necessidade e as dificuldades da reconstrução*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

REY, S. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*. In BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: E. Universidade/ UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade; 4).

RICCETTI, T. *Diálogos domésticos: uma reflexão sobre o ambiente físico e a dinâmica familiar. Primeiro episódio psicótico*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo, 2009.

RYBCZNSKI, Witold. *Casa: pequena história de uma idéia*. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Vida nas Cidades - expectativas urbanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, M. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SEARLE, J.A. *What is an institution?* In: WELCHAM, J.C. (Ed.) *Institutional critique and after*. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag AG, vol 2 (SoCCAS Symposia).

SHIPP, S. *American art colonies, 1850-1930: a historical guide to America's original art colonies and their artists*. Westport: Greenwood Press, 1996.

SNELL, T. (ed). *Artists Communities. A directory of residencies in the United States that offer time and space for creativity*. 2. ed. New York: Allworth Press, 2000 .

THE MUSEUM of Fine Arts. *CORE: artists and critics in residence*. Houston: MFAH, 2008.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia*. Tradução de Livia de Oliveira. Diefel: São Paulo, 1980.

VIÑAO FRAGO, A.; ESCOLANO, A. *Curriculo, espaço e subjetividade – a arquitetura como programa*. /Rio de Janeiro: DP & A., 1998.

WELCHMAN, J.C. (Ed.) *Institutional critique and after*. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag AG, vol 2 (SoCCAS Symposia).

Meios Eletrônicos

Alliance Artists Communities. Disponível em < www.artistcommunities.org/ > . Acesso [23-7-2009].

Pepinière. Disponível em <www.art4eu.net/en/home/>. Acesso [18-7-2009].

CITE des ARTS. Disponível em <www.citedesartsparis.net >. Acesso [15-7-2009].

CNAP. Disponível em <www.cnap.culture.gouv.fr>. Acesso [24-7-2009].

INTRA ASIA. Disponível em <www.intraasianetwork.org/portal.unesco.org/culture/en/ev.hpURL_ID=25909&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso [20-7-2009].

RESARTIS. Disponível em <www.resartis.org/index.php?id=1>. Acesso [25-7-2009].

TRANSARTISTS. Disponível em <www.transartists.org/>. Acesso [12-7-2009].

TRIANGLE ARTS. Disponível em <www.trianglearts.org>. Acesso [25-7-2009].

Bibliografia consultada

ARGAN, G.C. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

_____. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARSLAN, L. M. *O artista que sobrevive: incursões profissionais dos artistas plásticos paulistanos, recém-formados, no início do novo milênio*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2002.

BACHELARD, G. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BERNARD, Y. et al.; eds. *Psicologia e Ambiente*. São Paulo: EDUC, 2004.

BOTTON, Alain de. *A Arquitetura da Felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOURDIEU, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Editora, 2009.

BRITES, B., TESSLER, E. (org.) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade; 4).

CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: uma introdução*. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins, 2005 (Coleção Todas as Artes).

CHAMBERS, K. *Artist's resource: The Watson-Guption Guide to workshop, conferences, artists' colonies, academic programs*. New York: Watson-Guption Publications, 1999 (Getting your act together).

COSTA, C.R.Z. "Tendências projetuais em design contemporâneo e conceitos pós estruturalistas" In *4º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Rio de Janeiro, 2007.

DELEUZE, F. Bérson, 1859-1941, In _____, *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006. (ed. org. David Lapouliade).

FREIRE, C. *Reconstrução: Introdução*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

GRAY, C. *O grande experimento. Arte russa 1863 – 1922*. Tradução Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwithewill, 2004.

GUNTHER, H.; PINHEIRO, J. Q.; GUZZO, R. S. L. (orgs). *Psicologia Ambiental - entendendo as relações do homem com seu ambiente*. Campinas: Alínea, 2004.

HARRIS, M. E. *The Arts at Black Mountain College*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

HEIDEGGER, M. *Construir, habitar, pensar*. In _____. *Ensaio e conferências*. São Paulo: Vozes, 2001 (Pensamento humano).

HERNÁNDEZ, F. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: ARTMED, 2000.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914 - 1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

JAMESON, F. *Pós modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KWON, M. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2004.

LAGNADO, L. *Bolsa Pampulha: o meio e a formação do artista hoje*. In: FERREIRA, G. (Org.) *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____. *No amor e na adversidade*. In: 27ª Bienal de São Paulo: *Como viver juntos*. [editores Lisette Lagnado; Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

_____. *Vida coletiva: Introdução*. In: 27ª Bienal de São Paulo: *Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

LAZZARATO, M., NEGRI, A. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Tradução Mônica de Jesus. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. (Espaços do desenvolvimento).

MASBOUNGI, A. (dir) *Penser la ville par l'art contemporain*. Paris : De la Villette/ Ministère de l'Équipement, des Transports, du Logement, du Tourisme e de la Mer, direction générale de l'urbanisme, de l'habitat et de la construction. Paris, 2004. (Projet Urbain).

MICUCCI, D. *Artists in Residence: a guide to the homes and studios of eight 19th-century artists in and around Paris*. New York: The Little Bookroom, 2001.

MIT List Visual Arts Center. *19 projects: artists-in-residence at the MIT List Visual Arts Center*. Cambridge: MIT, 1996.

MÖNTMANN, N. (ed.). *Art and its Institutions: currents conflicts, critique and collaborations*. Londres, Black Dog Publishing, 2006.

NAIDUS, B. *Arts for change: teaching outside the frame*. Oakland: New Village Press, 2009.

OBALIL, D.e GLASS, C.S. (ed.). *Artists Communities. A directory of residencies that offer time and space for creativity*. 3. ed. New York: Allworth Press, 2005.

O'DOHERTY, B. *Studio and Cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed*. New York: Buell Center/FORuM Project Publication, 2007.

OKAMOTO, J. *Percepção Ambiental e Comportamento*. São Paulo: Pleiade, 1996.

ORTIZ, R. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PELBART, P. P. *O tempo não-reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos ; 160).

PEDROSA, A. *Como curar junto*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Como viver juntos*. [editores Lisette Lagnado; Adriano Pedrosa]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2006.

PEVSNER, N. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Cia, das Letras, 2005.

PIETROMARCHI, B. (Ed.). *the [un]commom place: art, public space and urban aesthetics in Europe*. Venezia: Trans:it/Actar, 2005.

PIMENTEL, L. G. *Limites em expansão: licenciatura em artes visuais*. Belo Horizonte, C/Arte, 1999.

PRIGOGINE, I. *O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza*. São Paulo: EDUNESP, 1996.

RESENDE, J. *Formação do Artista no Brasil*. Malasartes. Rio de Janeiro, n. 1, set.out.nov.-1975, p. 24-25.

REGROUPEMENT des centres d'artistes autogéres du Québec (RCAAQ). *Répertoire des centres d'artistes autogéres du Québec et tu Canada*. 6. ed. Montreal : Imprimeri HLN lithographies, s/d.

RIBEIRO, R.J.R. *A necessidade e as dificuldades da reconstrução*. In: *27ª Bienal de São Paulo: Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

ROUX, Claud. *L'enseignement de l'art: la formation d'une discipline*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1999.

RYBCZNSKI, W. *Casa: pequena história de uma idéia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Vida nas Cidades - expectativas urbanas no novo mundo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RYKWERT, J. *A casa de Adão no Paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva: 2003.

SANDLER, I. *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1998.

SERRA, G.G. *Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: Edusp: Mandarim, 2006.

SKULPTUR projekte münster 07/ Westfälisches Landemuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Kunstakademie Münster (ed). Vorspann. Köln Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.

SHIPP, S. *American art colonies, 1850-1930: a historical guide to America's original art colonies and their artists*. Westport: Greenwood Press, 1996.

SNELL, T. (ed). *Artists Communities. A directory of residencies in the United States that offer time and space for creativity*. 2. ed. New York: Allworth Press, 2000.

STILES, K. e SELZ, P. (ed.) *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists's writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

THE MUSEUM of Fine Arts. *CORE : artists and critics in residence*. Houston: MFAH, 2008.

TRAMONTANO, M. *Novos modos de Vida, Novos Espaços de Morar: uma reflexão sobre a habitação contemporânea*. Tese de Doutorado: São Paulo: FAU-USP: Universidade de São Paulo, 1998.

URRY, J. *Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century*. New York: Routledge, 2000. (International Library of Sociology).

VAN ACKER, M.T.V. *A reflexão e a prática docente: considerações a partir de uma pesquisa-ação*. Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo-Faculdade de Educação, 2008.

VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Meios Eletrônicos

Disponível em <<http://www.bbc.co.uk/programmes/b008nyyc>>. Acesso [25 de abril de 2008].

Disponível em <http://www.iaspis.se/eng/d_frame/frame.html>. Acesso [28 de maio de 2009].

Disponível em <<http://www.emergency-iennale.org/artists/Imagesart/GhiasyCCAA.pdf>>. Acesso [24 de abril de 2008].

Disponível em <http://interface-artecontemporanea.org/ensaios_criticos.html>. Acesso [23 de abril de 2008].

Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sescvideobrasil/site/dossier015/sobre_artistas.asp> Acesso [28 de maio de 2009].

UNESCO. Disponível em <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=25909&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso [20 de julho de 2009].