



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Cristina Thorstenberg Ribas

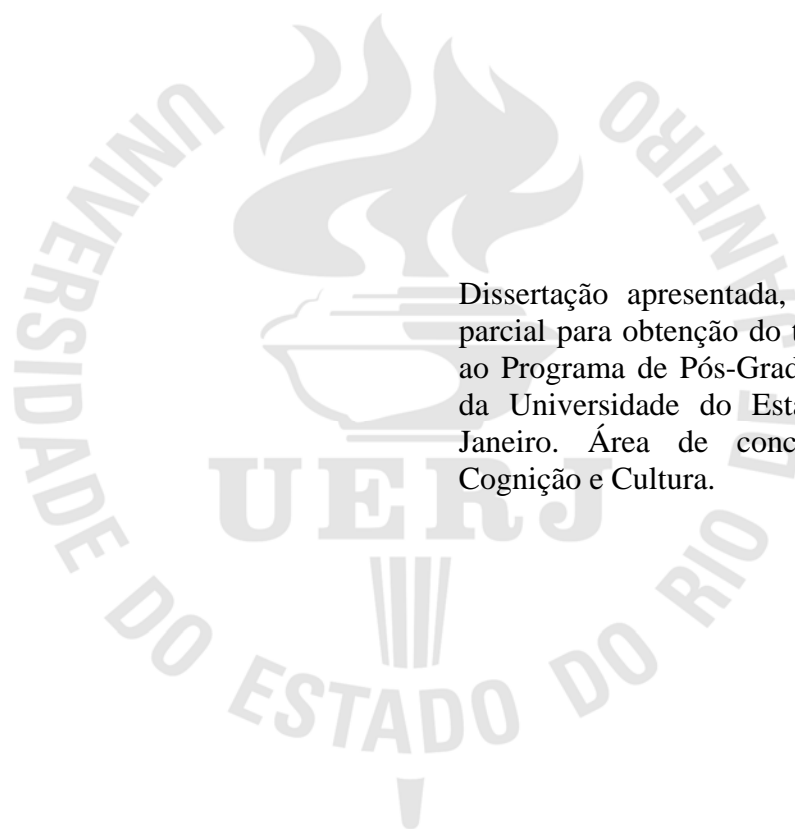
**Arquivo/Desarquivo:
condições, movimento, monotipia**

Rio de Janeiro

2008

Cristina Thorstenberg Ribas

**Arquivo/Desarquivo:
condições, movimento, monotipia**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientadora : Prof^ª. Dra. Sheila Cabo Geraldo

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R482 Ribas, Cristina Thorstenberg.
Arquivo/desarquivo: condições, movimento, monotipia / Cristina
Thorstenberg Ribas. – 2008.
196 f.

Orientador : Sheila Cabo Geraldo.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

I. Arquivos de arte – Teses. 2. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI –
Teses. 3. Autopeise – Teses. I. Geraldo, Sheila Cabo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.
Titulo.

CDU 022.66:7

Autorizo para fins de pesquisa militante, acadêmica e ou científica
a reprodução total ou parcial desta dissertação.

Cristina Thorstenberg Ribas

04/08/08

Cristina Thorstenberg Ribas

Data

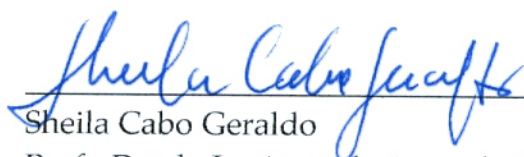
Cristina Thorstenberg Ribas

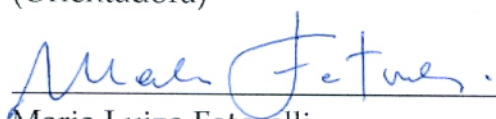
**ARQUIVO/ DESARQUIVO:
condições, movimento, monotipia**

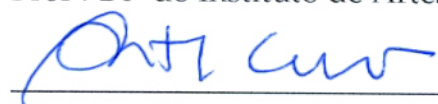
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 31 de março de 2008

Banca examinadora:


Sheila Cabo Geraldo
Profª. Drª do Instituto de Artes da UERJ
(Orientadora)


Maria Luiza Fatorelli
Profª. Drª do Instituto de Artes da UERJ


Giuseppe Cocco
Prof. Dr. da Escola de Serviço Social da UFRJ

DEDICATÓRIA

A quatro homens que não conheci pessoalmente,
mas que certamente habitam tantos lugares que
já frequentei

Jacques Derrida,
Michel Foucault,
Gilles Deleuze
e Felix Guattari

e a outro que ainda é tempo,
em tempo de conhecer
Jean-Luc Godard

AGRADECIMENTOS

À Arquivista,

A meu pai, homem da lei
A minha mãe, mulher das palavras

Ao Pedro

A todos os artistas que contribuem com o
Arquivo de emergência,
aos investigadores militantes,
e aos colegas de trabalho, em especial
às mestras do *laboratório autopoietico*,
aos festivos da *máquina de guerra*,
e aos amorosos *conselheiros florestais*

Aos Laranjas, sempre, pela estrada de chão e
pelos sucos

A Roberto, membro da banca de qualificação, e
aos avaliadores desta: Giuseppe, Malu, Marisa, e
Leila

E a minha querida orientadora Sheila,
pela paciência e pelo acompanhamento na
velocidade do pensamento,
sempre a se constituir

...

Prefácio

ARTEMICRO a microficha como suporte da arte

REGINA SILVEIRA, 1982

Quando Alice, perseguindo o Coelho, bebe do frasco sobre a mesa começa a encolher, até tornar-se tão pequeninha que pode passar pelo buraco diminuto da porta do jardim.

ARTEMICRO é como Alice: também miniaturizou; mas, se Alice não passa ao jardim pelos percalços de sua aventura, ARTEMICRO já está instalada no campo aberto da comunicação artística, onde há trânsito livre para a informação que carrega, um macro tornado micro.

ARTEMICRO é ainda a paródia do museu. Remetendo ao "museu imaginário" de Malraux, a microcoleção quase imaterial, mas com grande potencialidade de aumento pela possível inclusão, *ad infinitum*, de obras e artistas, cabe em qualquer bolso. Compacta e portátil, está sempre pronta a viajar, quando solicitada.

Alice cresceu comendo um pedaço de bolo, até tornar-se um gigante. ARTEMICRO cresce também e sem os desconfortos de Alice; recupera seu tamanho original em qualquer momento, num aparelho leitor de microfichas.

Micro arte? Não. A arte é macro, e micro é apenas uma questão de óptica e, como tal, depende do ponto de vista do espectador e de suas lentes.

Transcrito de
Revista Arte em São Paulo, n. 7., Maio 1982

RESUMO

A pesquisa é realizada por uma artista que coloca em estado de 'suspensão' sua produção artística dedicando-se a dissertar não a partir de um objeto de autoria própria, mas de um arquivo realizado por outra autora: A Arquivista. O objeto da dissertação é *desarquivar* este conjunto de materiais impressos sobre arte contemporânea no Brasil: Arquivo de emergência. Por meio de uma arqueologia, o objetivo da pesquisa é investigar o arquivo como um agenciamento em arte, a partir da elaboração crítica dos diversos conceitos que ele engendra: arquivo, documento, evento, ruptura, emergência. Com isso, investiga as condições de aparição e de presença do arquivo na atualidade. O vocabulário da pesquisa é traficado de ciências outras, e entre os conceitos que são inflexionados ao arquivo estão o comum e a virtuose. O trabalho tem por intuito investigar os possíveis da arte em relação ao comum, em suas finitudes maquínicas e auto-poiéticas.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arquivo. Arqueologia. História. Movimento. Emergência. Comum. *Auto-poiése*.

ABSTRACT

This research is developed by an artist that puts her production in a state of "suspension", dedicating this dissertation not to an object of her own authorship, but to an archive done by another author: The Archivist. The object of this dissertation is to *dearchive* this group of printed materials about contemporary art in Brazil: Archive of Emergency. Through a type of archaeology, the object of this research is to investigate the archive as an assemblage in the field of art, according to a critic elaboration of multiple concepts that it embraces: archive, document, event, rupture, emergency. Therefore, it investigates the archive's conditions of public appearance and its conditions of presence. The vocabulary of this research is *trafficked* from other sciences, and among the concepts that are inflexed in the archive, there are the common and the virtuosity. The work intends to investigate the *possibles* of art towards what is common, in its auto-poietic and machinical finitudes.

Keywords: Contemporary art. Archive. Archaeology. History. Movement. Emergency. Commom. *Autopoiesis*.

Índice de imagens

Índice / título da imagem ou da obra de referência / autor / local / data / página

- [I 01] Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura / 12
- [I 02] “Arquivo de transição”, Exposição de qualificação, Galeria do Pós-graduação, Instituto de Artes, UERJ, Rio de Janeiro, 2007 / 28
- [I 03] “Serviço Público: AIP IAB MAC”, Foto do projeto, Recife e Olinda, 2006 / 30
- [I 04] “Serviço Público: AIP IAB MAC”, Documentos expostos no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda, 2006 / 42
- [I 05] “Catálogo”, Carla Zaccagnini, 2003-2006 / 47
- [I 06] “Viva Milú Villela! e Quem matou C.M.?”, Jorge Menna Barreto, 2003 / 48
- [I 07] “Trabalho em Greve: Maquetes sem qualidade”, Alejandra Riera e Fulvia Carnevale
Fundação Antoni Tapiey, Barcelona, 2004 / 52
- [I 08] Arquivo de emergência, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2006
“A quem interessa tua expressão”, de Alexandre Vogler, ao fundo / 59
- [I 09] Arquivo de emergência em exposição no Projeto Arte e Esfera Pública,
Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2008 / 60
- [I 10] “Salle Blanche”, Marcel Broodthaers, 1972 / 72
- [I 11] “Subterranean Tropicália Projects” (capa da publicação),
Helio Oiticica, Nova Iorque, 1971 / 105
- [I 12] Laranjas, Exposição do grupo na Galeria Massangana, Recife, 2005 / 136
- [I 13] *Desarquivo* / 154

Sumário

[] Indexação / 8

[1] Arquivo de transição / 9

1.1. Encontro / 13

1.2. Autopoiese e alteridade / 15

1.2.1. Escrita (ou apropriação dos sentidos da linguagem) / 21

1.3. Arqueologia / 28

1.4. Documentos / 38

1.4.1. Documental / 40

1.4.2. Obras, rastros e outros documentos / 43

1.5. Exterioridade / 49

1.6. Suspensão / 51

[2] Condições de aparição / 59

2.1. Fim da (história da) arte / 65

2.2. Arquivos visuais / 76

2.3. Crítica institucional / 85

2.4. Virtuose / 92

[3] Emergência e ruptura: arte brasileira / 97

3.1. Antecedentes / 97

3.1.1. Conglomerado / 102

3.2. Sistema e ruptura / 109

3.2.1. Campo / 114

3.2.1.1 Arte ambiental / 117

3.2.2. Sistema (da arte, de arquivo) / 119

3.3. Eventos / 130

3.3.1. Ocupação das ruas, ocupação das mídias / 132

3.3.1.1. Rio de Janeiro / 138

3.3.1.2. Salvador / 141

3.3.1.3. São Paulo / 142

3.3.2. Reflexão crítica / 146

3.4. Movimento / 152

[4] Monotipia / 154

4.1. Escrita e história comum / 156

4.2. Conflito / 159

4.3. Máquinas / 161

4.4. Desarquivo / 164

4.5. *Arché* / 167

[5] Bibliografia / 168

[6] Apêndices

[S] **Situação** – texto que institui o Arquivo de emergência / 178

[A] Da vontade de fazer / 188

[F] Fichas-índice / 190

[] Indexação

PROBJETO e PESQUISA MILITANTE

O conceito motor da escrita “**projeto**” utilizado nesta dissertação foi encontrado em um texto de Hélio Oiticica de 1968. Foi formulado por ele e por Ronaldo Duarte, como “atualização” do *nomos* do objeto de arte: “A conceituação e formulação do objeto [referindo-se ao objeto artístico, ou “obra de arte”] nada mais é do que uma ponte para a descoberta do instante, OBJETato, criação humana pura e única”. (1) Oiticica atua na modificação da receptividade da obra de arte porque antes faz insurgir novas formas de produção: “PROBJETO se refere às proposições ‘em aberto’ feita por artistas, que a meu ver são de real interesse: o objeto ou a obra, seriam as possibilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das idéias, no instante, no ato, no acontecimento”. (2) Transporte para a dissertação este conceito, procurando com ele a sugestão de uma forma possível de produção de pesquisa hoje. A escolha de um *projeto* (a partir daqui aplicado em itálico) e não de um “objeto” revela a forma de relação que estabeleço com o conhecimento que apporto nesta dissertação. Ao longo do texto que segue elaboro a metodologia e a forma de operação nesta condição: a condição do investigador. A permissão para ser modificado por aquilo que se faz. O Colectivo Situaciones (3), da Argentina, desenvolveu o conceito de **pesquisador militante** (não apresento por hora as demais referências que poderiam ser evidenciadas por esta *indexação*). Segundo eles: “a investigação militante se distancia [da pesquisa acadêmica, humanitarista, alternativa, bem intencionada] sem se opor e sem desconhecê-las, intenta trabalhar a partir de condições alternativas, criadas pelo próprio coletivo e por laços de contrapoder nos quais se inscreve.” (4) O Coletivo busca, por meio da investigação militante, relacionar um grupo sempre maior que extravasa o grupo e o(s) corpo(s) do(s) investigador(es). “A investigação militante se desenvolve pelas formas de oficinas e leitura coletiva, produção de condições para pensar a difusão de textos produtivos...entre outros.” Propõe uma dimensão ética, visto que não é possível por via da investigação militante qualquer “objetualização”, dessa forma fazendo com que o investigador mesmo entre em questão, e sendo impossível lidar com um “tema” sem relacionar-se diretamente a ele. “O trabalho de investigação não pode existir sem investigar seriamente a si mesmo, sem modificar-se, sem reconfigurar-se nas experiências nas quais toma parte, sem revisar os valores e ideais que o sustentam, sem criticar permanentemente suas idéias e leituras (...)”. (5)

(1) OBJETO na arte brasileira - Brasil anos 60. (org.) Daisy Peccinini. São Paulo: FAAP, 1978.

(2) Idem. p. 98

(3) Situaciones (<http://www.situaciones.org>)

(4) SITUACIONES. “Sobre el militante investigador.” Em: Situaciones. (<http://www.situaciones.org>). 2003. Consulta em: 10/01/2006. p. 2.

(5) Idem. p. 5.

[1] Arquivo de transição

Um termo mantém-se presente entre o Projeto apresentado para a admissão no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UERJ e o Projeto de dissertação efetivado pela escrita deste Arquivo de transição. Entre ambos os **documentos** resistem. Permanecem contaminando o presente, reincidindo com o estudo. Atualização necessária. Sua presença desvela uma prática. O foco inicial nos **documentos** dará seguimento ao relato de um processo artístico [] arquivístico [] responsável por sustentar sua manutenção - um agrupamento de documentos nomeado como novo **Arquivo**, agenciamento maior que amplifica o escopo conceitual dos primeiros.

Este texto introduz a escrita sobre meu processo criativo/crítico em artes visuais e suas conexões no contexto da universidade; experiência contaminada por demais escritos: textos-livros de diversos autores que fundamentam o estudo e depois desestabilizam os sentidos; contaminada ainda da rede complexa e diversa de demais agentes de escrita: colegas mestrandas, professores, orientadora e outros **agentes** cooperantes (bibliotecários, xeroqueiros). O ato da escrita, que excede a manualidade de dispor uns após outros letras, sinais, palavras e sentenças, e abre novas formas de ver e de propor relações► com o mundo, é constituído com hibridação ao “*proobjeto*” de pesquisa que logo adiante será apresentado, através de recortes, colagens, e sobreposições explícitas, tornadas evidentes na tipografia usada (gravação e impressão e mobilidade►), nos enquadramentos do texto e em demais formalizações a serem inventadas. O texto da dissertação é o tempo *no* presente – tempo não plano e fundamentado em diferenças espaciais que conduzem à inflexão► de conceitos fixados e mutantes. A escrita transpõe a experiência numa espécie de tradução, preservando os sentidos onde agora procuro reencontrar-me com a deslocação para um espaço crítico: o próprio espaço dissertativo.

Considerando que é a partir da condição primeira - ser Artista – e a adesão à Linha de Pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos, dou lugar às finitudes artísticas no espaço-tempo do Mestrado pelo procedimento de suspensão da análise direta de um trabalho autoral. Estratégia por meio da qual inventario a forma do dissertar: eleição de um processo de “pesquisa militante” de outro autor, uma **Arquivista** que produz um arquivo de documentos de parte da arte contemporânea brasileira.

A pesquisa que desenvolvo a partir daí é uma ferramenta mais à forma de uma gambiarra operativa, que permite o equilíbrio não controlado entre as práticas de estudo (leitura, escrita, pesquisa, dissertação) e as ações experimentais que culminam projetos artísticos (exposição, intervenção, apresentação, seminário, círculo, partilha). Ricardo Rosas teoriza: “A gambiarra é aplicada correntemente pelo senso comum, para definir qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaço, máquinas, fiações, ou objetos antes destinados a outras funções”.¹ Aqui os elementos deslocados/invocados são o campo do saber e o espaço ou campo da arte, consignados no estado de suspensão. Quanto à “pesquisa militante”, forma operativa que deriva do trabalho da **Arquivista**, que por sua vez aprende com o Colectivo Situaciones², adiciona-se como elemento construtivo desta gambiarra pela qual defino minha ação específica: dissertar sobre um arquivo de arte e sobre seus agenciamentos. O “lugar de fala”³ definido para dissertar é totalmente colado ao espaço criado e descoberto no agenciamento, considerando o ambiente pré-determinado da universidade como um local de criação.

A forma da relação, posta em experiência para ser descoberta como uma montagem na (anti)estrutura da gambiarra extrapola a concepção de um sujeito-pesquisador colocado em relação com um objeto. *Proobjeto*. Na atualidade, com base no desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari, Maurizio Lazzarato apresenta que “as teorias do acontecimento definem e articulam diferentemente as relações sujeito/objeto, sensível/inteligível, natureza/espírito, ao ponto de desfigurá-las *vis-à-vis* as teorias do sujeito.” As formulações disponíveis agora não são paralelas, ele segue: há “uma formalização de expressão ou de enunciação e uma formalização de conteúdo ou de objetos; um agenciamento de expressão do possível e um agenciamento maquínico (ou corporal) de efetuação.”⁴ O agenciamento de enunciação está além do sujeito e da linguagem (é uma “máquina de expressão”), e o agenciamento maquínico refere-se aos corpos e suas relações em toda sua espessura (por corpo não se compreende indivíduo, mas sim uma concepção ampla, capaz de conter alianças, repulsas, penetrações, simpatias, *ad infinitum*). A “unidade”, ou

¹ ROSAS, Ricardo. “Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante”. ROSAS, Ricardo. “Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante”. Em: **Caderno Videobrasil 02 - Art Mobility Sustainability**. Helio Hara (ed.) Associação Video Brasil São Paulo. No. 11. 2006. (p. 37-53.) P. 39.

² Grupo de investigadores situados na Argentina. **Situaciones**. ([Hwww.situaciones.org](http://www.situaciones.org)H.) O texto que elabora o conceito de “investigação militante” é “Sobre o militante investigador”, 2003. **Arquivado**.

³ O conceito de “lugar de fala” é desenvolvido por Jorge Menna Barreto em sua pesquisa de mestrado a partir da noção de *site-specific* e sua (in)tradutibilidade para o português, (im)possibilidade que não pode ser efetuada senão na medida de uma atualização. MENNA BARRETO, Jorge. **Lugares Moles**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. (Dissertação)

⁴ LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 24.

a relação entre os agenciamentos, é dada pelo “acontecimento” que se expressa nos agenciamentos coletivos de enunciação (enunciados, signos, rostos) e se efetua nos agenciamentos corporais (dimensão na qual ganha espessura, é impresso). O acontecimento “insiste nos enunciados e se diz exclusivamente através dos corpos”⁵, mas não há qualquer relação de conteúdo/continente entre eles. A constituição de mundo a partir do “possível” e do “virtual” dessa forma se torna “realidade”, constituição que não é apenas entre sujeitos (intersubjetiva). É complexa e repleta de auto-intervenções, como um acontecimento.

Em meu processo artístico, a dinâmica de agenciamentos anteriores e um distanciamento crítico aos mesmos permite o vislumbre de um acontecimento novo, assim que dou lugar à opção pela suspensão do trato com trabalhos de autoria pessoal. Olhar pelo procedimento do outro não retira totalmente a confusão possível que a análise dos procedimentos pessoais engendra nas figuras de linguagem (exercício de escrita e exteriorização), e da indistinção recorrente entre intenções e efetuações corporais que nas suas finalidades nunca parecem resolvíveis. Todavia, a escrita-gambiarra ocorre não por falta de opção de outros elementos que poderiam ser mais adequados, ao contrário, acontece exatamente pela posse diante de si de elementos caros à manipulação que não se assujeitam docilmente e infringem sobre a minha ousadia dissertativa. A escrita me conduz como uma máquina de expressão, desejante, movente, radical antes para os procedimentos pessoais, e possivelmente indefinida frente aos laços coletivos atuais e futuros.

Rosas apresenta os elementos de sua teoria-gambiarra em geral: precariedade dos meios, improvisação, inventividade, diálogo com a realidade circundante, com a comunidade, possibilidade de sustentabilidade, flerte e ilegalidade, recombinação tecnológica.⁶ Além disto, a gambiarra reserva uma parcela de imprevisibilidade, visto que ela acontece por meio de uma atitude experimental.⁷ Mas a “montagem” intrínseca à gambiarra não faz dela algo menos estratégico, e aí caberá compreender como interagem os agenciamentos potências e forças, constituições políticas de mundo.

⁵ Idem. p. 26

⁶ ROSAS, 2006. Op. cit. p. 39.

⁷ Idem. p. 45.

A presente-escrita surge e se destina a um mundo, se não a um, a muitos, ainda a se constituir. Mundo em cópia constante, que se multiplica na velocidade do *copy-paste* dos arquivos digitais e que é capturado em suas forças, reduzido de sua multiplicidade para dicotomizações modulares. A replicação constante (substituto do que existiria como noção possível de *origem*) e as operações de coleção, edição, colagem, bricolagem... tornam-se características de um mundo permeado por instituições maquínicas injetadas de um sistema econômico - o capitalismo contemporâneo - que imprimem outras temporalidades ao tempo do “vivo” e que requisitam um posicionamento sem a fundação de qualquer elemento negativo, instituições que atuam distribuídas e penetrantes nos corpos, que respondem dinamicamente com sua multiplicidade, invenção, criação.

Será a partir do próprio (des)centro possível: a prática artística contextualizada no curso do mestrado, que dou começo em letras e seus anexos, às imagens que apresentam o “desarquivamento” de um processo em curso (o **Arquivo de emergência** realizado pela **Arquivista**). Monto a dissertação a partir daquilo que é simultâneo e que dialoga com o desarquivamento. Adiciono saberes dispersos, que estão “em seu próprio lugar”, e me desloco a conhecê-los, recombina-los, concatená-los na produção de possíveis.



[I 01] “Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura”, A Arquivista, pesquisa iniciada em 2005
Autor: Cristina Ribas

Com o Projeto de dissertação apresentado em novembro de 2005, intitulado “Práticas documentais e seus discursos: procedimentos em arte contemporânea” eu tinha por objetivo

elaborar as noções da arte documental e as empreitadas discursivas considerando as intenções e a recepção desta possível “prática”, tendo como foco central minha produção artística, ou seja, a análise e a produção de obras de artes visuais de minha autoria, considerando sobretudo a relação que eu propunha em meus trabalhos de arte: lidar com uma “exterioridade” ou um espaço social comum como qual pudesse dialogar através da arte. A apreensão do documental não acontecia longe da necessidade intrínseca de questionar► esta noção (“documental”), deslocando os documentos desde suas diversas origens semânticas para um lugar crítico onde pudesse moldá-los e combiná-los, e quando necessário destituí-los. Há dois anos atrás⁸, a aparente impossibilidade de situar meu processo artístico em um ponto sanou-se com a completude de um diálogo► possível: a revisão do plano da dissertação⁹ trouxe à tona no empilhamento de imagens, arquivos, escritos, documentos, pastas, vídeos e instalações um processo►¹⁰ já em andamento que não se distancia dos pressupostos do projeto de admissão, algo da ordem do encontro: ponto de consignação com o *proobjeto*► da pesquisa militante, de onde se multiplica outro grande arquivo (a dissertação).

1.1. Encontro

A incerteza sobre o objeto (artístico) possível a partir da qual se projetaria o texto da dissertação (agora *proobjeto*), de repente estagna no estado congelado da palavra arquivo: **“Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura”**. O encontro é um ponto de consignação por aproximação e por dissenso. Um ponto movente. (Se o leitor quiser, daqui pode fazer um salto para o Anexo [S] encartado ao final da dissertação, onde encontrará uma apresentação sistemática do **Arquivo de emergência**, o texto de apresentação do **Arquivo** escrito pela **Arquivista: Situação**.) Do encontro surge a dissertação e o *desarquivo*. O **Arquivo de emergência** é um projeto de documentação que cria situações para a consulta de materiais impressos e promove

⁸ Em Junho de 2006 tive que elaborar a primeira adaptação do projeto de Dissertação para o que seria realmente estudado e escrito. A qualificação foi realizada um ano após.

⁹ Este texto foi apresentado na Qualificação, e foi reescrito para a Dissertação. Conservo pontos debatidos que contribuíram à finalização do texto da Dissertação, outros pontos não interessantes foram subtraídos.

¹⁰ É interessante aprender com Beatriz Scigliano Carneiro a diferença entre projeto e programa na obra de Hélio Oiticica. O primeiro associa-se a visões utópicas de construção de um futuro, os programas, por sua vez, não idealizam ações e obras para o futuro, mas anunciam a experimentação. Por livre associação, aproximo aqui a idéia de processo à de programa. CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra”. Em: **Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Helio Oiticica**. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Forum Permanente (H<http://www.forumpermanente.org>) (ed.) Martin Grossmann. p. 1-18
Consulta em: 15/01/2008

encontros públicos sobre arte contemporânea. Agrupa material sobre eventos em arte brasileira a partir de 1998. O **Arquivo** não pretende dar conta da multiplicidade da produção artística brasileira, mas se limita ao projeto sempre incompleto► de gerar reflexão sobre a produção artística insurgente nas suas condições de produção, recepção e quando sim, manutenção.

O encontro em um ponto entre minha prática de artista e de pesquisa com o *projeto* de pesquisa militante conduzido **Arquivista** revela: o que interessa investigar é o estatuto da produção artística hoje. Ponto nodal que se ramifica: investigação das condições de presença para a arte na atualidade; investigação das condições de produção a partir dos agentes produtores; produção de uma história (ou de uma arqueologia) de parte da produção artística brasileira; (re)aparição do “arquivo” na atualidade contribuinte a novas formas de sociabilidade; e por último investigação na natureza dos possíveis, da intencionalidade política das ações em arte e das suas finitudes maquinantes. É importante salientar que este encontro-debate será travado a partir do aporte conceitual do **Arquivo de emergência**, produzido ao ritmo de tempo do arquivamento (que nunca se completa).

Para elaborar e para abrir as estruturas deste encontro, apareceu a necessidade de estabelecer uma transição entre tais **Arquivo** e o corpo de minha produção artística, transição que fosse materialmente experimentada►, ou seja, efetuada no mundo como trabalho ou obra de arte. Com isto, no momento da qualificação, há dois anos atrás, surgiu um arquivo outro, chamado de “Arquivo de transição” formado por arquivos pessoais e públicos, resultado de uma fusão entre um trabalho de arte realizado por mim entre 2005 e 2006 (“Serviço Público: AIP, IAB, MAC”) e uma aproximação formal possível ao **Arquivo de emergência**. O exercício da transição não abandona uma coisa para optar por outra. O exercício da transição densifica o momento do encontro pelo estabelecimento de algumas **ferramentas de concatenação**► (à forma do **Arquivo**) comuns entre os elementos de relação: **Arquivo de emergência** e Serviço Público: AIP IAB MAC, trabalho teórico desenvolvido na qualificação. Os itens que seguem neste capítulo são introduções a diversos conceitos que surgem desta relação anterior e que afetam o restante da pesquisa; por muitas vezes estão inconclusos, dado que voltarei a eles mais tarde e retomarei os apontamentos iniciais.

1.2. Auto-poiese e alteridade

“Como inventamos nossas vidas a partir de um número limitado de possibilidades?”

Allan Sekula, 1978

Suspendo a escrita direta sobre um trabalho pessoal e autoral, propondo dialogar com um arquivo outro - um instrumento de memória. Com a proposição do *projeto*, resultado do encontro, convergem duas personagens, doravante denominadas Artista e **Arquivista**. Figuras subjetivadas, dotadas de atribuições relacionais, que elaboram seu leque de ações no “comum”.

A Arquivista recorre ao termo “comum” quando esclarece a relação do arquivo como um agenciamento em relação a um campo específico de arte e às demais relações de agenciamento que constituem o mundo. Encontro em Jacques Rancière uma referência possível:

“Um mundo ‘comum’ não é simplesmente um *ethos*, a estadia comum, que resulta na sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis”.¹¹

Mas é em Antonio Negri que encontro a referência que alia os conceitos de “subjetividade política” e “comum”. O comum é o reconhecimento de que por trás das “identidades” e das “diferenças” possa existir algo comum, “isto é ‘um comum’, sempre que ele seja entendido como *proliferação de atividades criativas*, relações ou formas associativas diferentes”.¹²

Artista e arquivista podem constituir atribuições de estatutos precisos, presos em definições arcaicas, contudo, na atualidade apresenta-se outra realidade, múltipla e singular em relação àquela anterior (sociedade disciplinar). Por outro lado, um arquivista de fato se anuncia: Michel Foucault. Propõe, debruçado sobre as anotações de um arquivo, revelar o lugar próprio dos saberes, apresentar as estruturas, rachando-as, dar lugar aos enunciados, listar infinitamente ao modo do texto jurídico exemplos que destituem a prisão dos discursos e das disciplinas. A

¹¹ RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO Experimental.org: Ed. 34, 2005. p. 63.

¹² NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. 2003. Op. Cit. p. 148.

aproximação com este arquivista é parte da gambiarra-escrita, sobretudo porque ele chega ao ponto de tratar de um novo domínio: “o do poder enquanto está combinado com o saber”¹³. Assim que, com a “A Arqueologia do saber” (1969), arquivo-livro essencial para esta escrita, ele investigará as condições de possibilidade dos saberes na forma de uma exposição metodológica dos mesmos, a partir das figuras do enunciado e do arquivo. Foucault, segundo Gilles Deleuze

“mostra que o cerne do debate atual reside não tanto no estruturalismo enquanto tal, na existência ou não de modelos e de realidades a que se dá o nome de estruturas, mas no lugar e estatuto que cabem ao sujeito dentro de dimensões que se supõe não estarem inteiramente estruturadas”.¹⁴

Com isso, não é possível habitar o encontro (e seus dissensos) sem averiguar a relação dinâmica não mais intersubjetiva (na filosofia contemporânea, aquela do acontecimento, o mundo é constituído pelas transversais dos agenciamentos). Uma “alteridade” possível entre dois sujeitos simultaneamente hipotéticos e reais (eu e **A Arquivista**) poderá ser pensada ao modo da virtualidade de um mundo constituído pela multiplicidade: “acontecimentos que se expressam nos agenciamentos coletivos de enunciação (nas almas) e criam o possível.” O mundo, então, é “um possível que se atualiza nas almas (estágio superior) e se encarna nos corpos (estágio inferior).”¹⁵ Não cabe forçá-las a ocupar um mesmo lugar dentro de uma estrutura relacional; por outro lado, procuro traficar e dessubjetivar as atribuições a partir da multiplicidade de ações propostas por cada uma, produzindo novas condições para ambas, que inclusive não findam, mas permanecem num estado de equação constante entre sujeito e atribuições, atualizações e encarnações.

O sujeito, subjetivado, nas suas formas possíveis de ação está impresso numa estrutura, fricção constante ao “estriado” que deveras não desaparece (Deleuze e Guattari). O sujeito, que **A Arquivista** propõe pensar como um **agente**, só poderá existir se mapear os elementos de montagem da estrutura, inventariar suas ferramentas, adicionando e subtraindo saberes, maquinando outros, “gambiarriando”, e sobretudo trocando. Ou seja, suas atribuições, ou suas práticas, serão significantes e possíveis em relação a lugares específicos onde se poderá compor

¹³ DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 23.

¹⁴ Idem. p. 25.

¹⁵ DELEUZE APUD LAZZARATO, 2006. Op. cit. p. 17.

com os demais. O **agente**, à forma do **Arquivo**, pode ser pensado como a figura do nômade, do bárbaro, do guerreiro. Ou, pelo avesso, o legislador, o homem de estado, o cavaleiro, o sacerdote, que são as qualificações das peças no jogo de xadrez.¹⁶ Mas mesmo estas posições estão longe de ocuparem dualidades imexíveis. A disciplina é aquilo que para Foucault condiciona os corpos, são “técnicas de aprisionamento”, que

“impõe tarefas ou condutas para viabilizar a produção dos bens necessários (a escola, o hospital, a fábrica, etc.) (...). Estas técnicas consistem em distribuir a multiplicidade no espaço (enquadrar, encerrar, seriar) para ordená-los temporalmente (decompor os gestos, subdividir os tempos, programar os atos) e compô-la no espaço-tempo dela extraíndo mais-valia ao aumentar as forças que a constituem.”¹⁷

A disciplina então “dociliza” os corpos, posiciona-o numa espécie de espaço por uma exposição de diretrizes. Deleuze e Guattari desenvolvem a imagem dos espaços lisos e dos espaços estriados. Descrevem um gênero de ciência difícil de classificar (“ciência nômade”), e numa das características desta ciência excêntrica apresentam:

“3) (...) o modelo [hidráulico] é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxo se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. É a diferença entre um espaço *liso* (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço *estriado* (métrico): num caso, ‘ocupa-se um espaço sem medi-lo’, no outro, ‘mede-se o espaço a fim de ocupá-lo’.”¹⁸

Assim que, sem estabilizar nos conceitos, poderemos pensar as finitudes das atribuições da artista e da arquivista em relação aos lugares e espaços que ocupam, suas estratégias no fluxo (*dynamis*) e seu posicionamento. Nesta imagem, os espaços “liso” e “estriado” não serão reconhecíveis se não a partir das atribuições (atualizações) e das afecções, ou seja, de seus usos, sobreposições, contrariedades, colaborações, entre outros, ou seja, a partir de seus laços constitutivos em relação com a disciplina e os espaços. Interessa aos autores as passagens e as combinações, nas operações de estriagem, de alisamento, em “como o espaço é constantemente

¹⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 15.

¹⁷ LAZZARATO, 2006. Op. cit. p. 65.

¹⁸ DELEUZE, GUATTARI. 1997. Op. cit. p. 25.

estriado sob a coação de forças que nele se exercem; mas também como ele desenvolve outras forças e secreta novos espaços lisos através da estriagem".¹⁹

Assim que o lugar que poderia fixá-las, lugar antes determinado conceitualmente pela **Arquivista** como sendo o “campo específico da arte” será destituído como lugar reconhecível, investigado na sua possibilidade de liberdade e de cerceamento, para que os atores envolvidos possam encarnar-se na abertura de um espaço virtual. No processo da alteridade, não é tanto um sujeito, mas uma condição de subjetividade movente que importa. O estado subjetivo como virtualidade, que reinscreve a cada instante no vazio pleno de possibilidades à frente, não destitui a presença do passado recalcado, das experiências arquivadas e de suas marcas (“Como poderia o tempo ser pensado a partir de um meio, situado ademais em qualquer parte, se é sempre no presente que se encontra o sujeito, referência fundante do tempo?”²⁰), mas demarca a relação que se propõe com ele, ao que agora posso elaborar: serão o arquivo, o passado, a memória e a história da ordem do estriado?

O presente, contudo, pode ser aquele “uno” no qual todos estão simultaneamente, e as formas da cultura é que variam dentro desta unidade, variam conforme a exposição de Felix Guattari, em “Caosmose” (1992) e especialmente em o “Novo paradigma estético”. Guattari propõe que a potência estética do sentir (e a potência de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente) talvez esteja em vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos “Agenciamentos coletivos de enunciação”.²¹ Esta constituição de mundo – que vejo como outra forma de estudo da história da cultura – é disposta em três “agenciamentos”: (1) Agenciamentos territorializados de enunciação (*ritornelos rituais*, cristalização de segmentos complementares da subjetividade, indução de uma ontogênese pessoal – iniciação, psiquismo do indivíduo conectado à vida social e ao mundo externo, onde a elaboração das formas plásticas e outras derivações não estava desconectada dos rituais, nem as relações sociais e matrimoniais eram discerníveis, orientação transversal dos objetos em devir ancestral, cósmico); (2) Agenciamentos maquínicos ou capitalísticos desterritorializados (dualidade transcendente, individuação da subjetividade despedaçada em faculdades modulares: Razão, Afetividade, Vontade, dualismo e não transversalidade, inamobilidade do valor transcendente, constituição da subjetividade em falta, culpa, limitação, enfim, modulada – fim da inventividade); (3)

¹⁹ Idem. p. 214.

²⁰ Nota de Introdução de Peter Pál Pelbart em **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

²¹ GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 130.

Agenciamento processual das subjetividades (heterogênesse dos territórios existenciais, multiplicação e particularização dos focos de consistência auto-poiética, confere uma posição chave de transversalidade ao paradigma estético, criatividade social é chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos).

No terceiro tipo de Agenciamento, a estetização geral e relativa dos diversos Universos de valor conduz a um reencantamento de outra natureza das modalidades expressivas de subjetivação; trabalha com os paradigmas científicos e éticos e é por eles trabalhado. “O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética”²², revelando um estado de empiria imanente. A *poiesis*, etimologicamente, está para a arte como processo “produtivo”, e a *aisthesis* está como “recepção”. A auto-poiese na imagem criada por Guattari não se refere tanto à construção e recepção de obras, mas desloca a criação, como poder, para o sujeito. Auto-poiese, numa tradução parca, pode ser então “produção de si”, produção sem essência, produção no agenciamento, e que se faz pela com-fusão dos demais Agenciamentos (eles não constituem etapas históricas bem delimitadas). Mas não se trata daquela produção relacionada ao trabalho (desenho marxista), pois segundo Lazzarato, a criação e efetuação do sensível precede a existência da divisão do trabalho, ou seja, não estamos, por hora, neste paradigma de produção...²³

Neste sentido emerge o foco nos processos de constituição da multiplicidade a partir da arte, multiplicidade capaz de vazar ao estriado, constituir a si, e desviar da disciplina. Operação que não pode ser medida na dimensão de um corpo subjetivado (**A Arquivista**) mesmo que ela se coloque numa zona fronteira entre a criação artística e a produção discursiva, e se manifeste radicalmente contra uma ordem de mundo – economia capitalista – que sobrecodifica a arte, e escolha a ferramenta, ou um “elemento histórico” para refundar valores próprios para a arte. Incluo-me nesta paisagem, e com ela encarno na confluência das atribuições novos processos auto-poiéticos - **A Arquivista** fricciona novos devires para a artista. Aponto, contudo, uma diferença para manter um distanciamento crítico: o **Arquivo** está após o **evento**, muito raramente coincide com ele, o que define uma relação entre **A Arquivista** e seus objetos, demarcando uma diferença na ordem das temporalidades entre as atuações, enquanto que na criação artística é o

²² Idem. p. 134-135.

²³ LAZZARATO, 2006. Op. cit. p. 33.

próprio **evento** que se produz. Há, porém, uma ferramenta comum auto-poiética: a criação e ou a invenção enlaçadora dos agenciamentos, que não é a criação artística *per se*, mas é parte dela. A dissertação é a todo o tempo a investigação desta tal natureza (não negativa, mas transmissível) do artístico, inclusive porque o **Arquivo de emergência** não é uma obra de arte, mas antes um “serviço” prestado pela **Arquivista** ao **campo específico das artes**, e contribuição à constituição múltipla do comum.

A exposição apresenta então uma outra maneira de lidar com a “alteridade”, que também é retirada de um processo binário ou dialético. O exercício de deslocamento para o espaço de atuação da **Arquivista** atualizado no repertório artista-arquivista trata-se, além de um deslocamento entre atribuições, da multiplicação de um processo de alteridade, pois ali mesmo está também a investigação da produção de outro, sempre outro. O estado de suspensão é a base deste movimento. (Re)encontrar a si mesmo, em outro lugar, é a base deste desejo. Por outro lado, sucintamente, o exercício da alteridade em multiplicidade faz desviar o foco da eficiência nas individualidades (que se tornam entidades consumíveis na economia do capitalismo, o que parece ser resultante da imagem de uma sociedade contemporânea marcada pela competitividade do mercado, onde se enquadra a aparição e desaparecimento de unidades-artistas com assinaturas supervalorizadas e sobrecodificadas).²⁴

A alteridade pode ser pensada também a partir da proposição de Walter Benjamin em “O autor como produtor” (1934)²⁵. Ele propunha uma fusão entre duas subjetivações: o intelectual ao proletariado. O que decorre disto não é a dissolução da separação da consciência de classe, mas a reversão para um processo potente, em que todos passam a *querer ser* proletários porque esta se torna a condição de luta e de ruptura. Ora, a consciência das classes é um conceito que nasce dentro do capital. E na proposta de Benjamin mantêm-se a remissão de uns em direção *ao* outro, mantendo também a separação social engendrada de antemão pelo capital. Bem por isto, Negri afirma que é preciso ser virada do avesso aquela interpretação de Marx (projeção mecânica da força-trabalho, e ainda como figura interna ao capital). Associo esta fixação a um estado subjetivado, ou pré-arquivado, feito imóvel, impotente. Desestabilizando-a torna-se possível olhar para os corpos *per se* fazendo da “classe operária” o “motor de qualquer desenvolvimento

²⁴ De forma similar, também no âmbito das Universidades me pergunto quando é que vamos banir a crença nas individualidades e na autoria como sendo o centro das valorações e das medidas? A personalização parece que preserva uma relação imóvel com os produtores de conhecimento, visto que ele mesmo (o conhecimento) se torna elemento cambiável economicamente.

²⁵ BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin: sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.

através da luta”.²⁶ Assim dispensa-se a, proposta por Benjamin e avizinham-se todos. Ali a intelectualidade já não é outro lugar, mas é intelecto-em-geral.

O fundo sem fundo de todo trabalho do pensamento é o espaço coletivo, e deste coletivo vislumbro a realização da arte, e afirmação quase como regra da necessidade da produção em modos de cooperação para uma (re)existência possível, mesmo que o processo de constituição de um coletivo seja à forma intermitente, que ora se efetua e ora dissolve. Contudo, dada a exposição sobre a forma constituinte do comum e da multiplicidade, torna-se complicado objetivar formas estáticas de coletividade, ao que Peter Pál Pélbart contribui.²⁷ O texto, antes de ser dogmático, deve ser espaço de debate político, gambiarra à qual, a todo o momento que for necessário, se possa adicionar uma nova peça. A composição ou cooperação, retomando, não podem ser definidas como regra “em geral” nem como obrigatoriedade, tais formas constitutivas sempre serão efetuadas na medida do “silêncio da solidão” e do “barulho da partilha”.

1.2.1. Escrita (ou apropriação dos sentidos da linguagem)

Maurice Blanchot: “ - *Escrever, não é expor a palavra ao olhar*”²⁸

A escrita, ou os “processos discursivos”, tem contaminado ou multiplicado minha produção artística. Posso pensar que ela existe como atribuição comum à **Arquivista**, mesmo que cada uma injete à sua forma tais escritos no comum ou no **campo específico da arte**. A escrita dela, contudo, é bem diferente da minha. Ela produz uma escrita direta, sem distanciamento. Afirmativa, não duvidosa da sua inscrição (não usa a palavra “não”, nem construções negativas). Tem uma escrita resistente, positivada quase como algo imutável. Afirmativa a ponto de marcar um tanto mais profundo, com letras sem serifas, sem espaçamentos e recuos, sem muitas explicações.

²⁶ NEGRI, 2003. Op. Cit. p. 54.

²⁷ PÉLBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. Em: **Primeiro Ato, Itaú Cultural** (Seminário). ([Hhttp://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2647H](http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2647H)). Consulta em: 10/10/2006. 6 p.

²⁸ BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001. p. 66.

Quanto a mim, reservo um pequeno espaço para um relato pessoal: foi pressionada pelo fato de que ações artísticas (considerando exposições, projetos, instalações, intervenções urbanas) pareciam insuficientes politicamente que uma abertura radical daquilo que se torna “público” em minha produção permitiu o exercício da escrita - exercício sempre no caminho de sua descoberta. Inclusive porque ela tem outra velocidade, velocidade (intransponível) que não corresponde igualmente à auto-poiese do pensamento, e o recalca dentro dos possíveis da impressão, da tipografia, do arquivo. A investigação da escrita como ferramenta parece permitir também uma troca mais especializada entre meus colegas de trabalho e todos aqueles interessados.

Quase como manifesto - mais por uma necessidade agressiva do grito em tom de alarme - em 2004 escrevi o texto “Da vontade de fazer” (Anexo [A]) em que registrei a constatação de uma “fadiga operativa” estado ao qual eu “retornava” cada vez que finalizava um projeto ou uma exposição. Sensação de quase desânimo, sensação do mesmo reincidido. Abro uma elipse para dizer novamente:

“Acredito que o problema para a arte não é tanto que seja vista (já que é em muitas situações liberada velozmente pelos veículos de massa), mas que seja desejada. Sendo desejada será planejada [emprego do tempo] por todos aqueles que a fomentam e vivem dessa produção. Artistas, seus pares, interessados, sujeitos, tímidos, instituições públicas, instituições privadas. (...)”²⁹

A fadiga, o cansaço pela reincidência e o sintoma do possível desaparecimento da arte, revelou a necessidade de “adensar”, como chamei no texto, o momento da recepção artística. Adensar é querer intensificar as trocas, partilhar as gravações, os carimbos existenciais que vêm não para fixar mas para propor o novo e romper. Partilhar talvez como forma de resistência, e ruptura.

Aos artistas, vê-se no estudo adiante, (quase) nunca faltou algum espírito crítico, mas as formas de coletivização desta crítica é que variam muito – na heterogeneidade dos Agenciamentos coletivos de enunciação. Atualmente se pode desfrutar de uma explosão de produção discursiva em arte, em parte por características resultantes do campo da arte em fusão com

²⁹ RIBAS, Cristina. “Da vontade de fazer”. Em: **Jornal Contemporâneo**. Porto Alegre: Edição dos artistas, 2004. p. 3-6. **Arquivado**.

processos culturais e pela apropriação e produção de diversos mecanismos de produção de saber e sentido – característica outra dos processos imanentes na atualidade.

Com Antonio Negri e Michel Hardt gostaria de introduzir um tema que pode ser polêmico no campo das artes, dada a forma da proposição. Os autores, ao final do livro “Império” (2001) elaboram um programa de cinco aspectos de um *telos* para a construção de uma nova sociedade (a partir da configuração do corpo da “multidão”). O primeiro aspecto tem a ver com os sentidos de linguagem e comunicação►.³⁰

“Se a comunicação se torna cada vez mais o tecido da produção, a cooperação lingüística se torna cada vez mais a estrutura da corporalidade produtiva, então o controle do sentido e do significado lingüísticos e das redes de comunicação constituem uma questão cada vez mais central para a luta política”.³¹

A minha intenção, ao aproximar esta proposição do contexto da arte não é *ler* comunicação ou linguagem como arte (nem como escrita), mas pensar as formas de difusão desta prática, considerando a diversidade de agenciamentos que a cerceiam. Sem submergir neste aspecto (cooperação lingüística), por hora saliento que não é por meio de processos “totais” que esta proposição ocorre, mas sim “apresenta a comunicação, a produção e a vida como um todo complexo, como um lugar aberto de conflito”.³² A produção de um *telos* vai contra a colonização da sociedade comunicativa pelo capital, e se torna uma luta pela preservação dos sentidos da linguagem.

A “preservação” ou “manutenção” dos sentidos da produção é, a meu ver, o estado criativo, uma auto-poiese possível que se externaliza constituindo o comum. No contexto da arte, podemos nos sentir amplamente “em casa” com esta definição (ou, abarcados neste *telos*), mas devo cuidar para não naturalizar a escrita como já sendo estratégica, se o que a potencializa são os modos de constituição e de partilha, e a preservação e manutenção de valores próprios da arte sempre em curso (em estado de *desarquivo*).

³⁰ HARDT e NEGRI. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 427-431.

³¹ Idem. p. 428.

³² Idem.

A busca de aliança entre sujeitos (corpos) na constituição de movimentos sociais a partir do campo da arte será debatida no capítulo três. Por hora, reservo a reflexão para inserir uma questão que permeará este trabalho: dadas as condições de mundo (a apropriação da criação e do sensível pelas formas de valoração do capital, a perda eminente de valores culturais específicos trocados por uma “cultura urbana” massiva, operação realizada inclusive na planificação da vida na relação capital/trabalho, a impossibilidade de fundação de valores comuns – a arte aí incluída) como pode a arte (na multiplicidade de seus agenciamentos) contribuir sendo um “corpo na multidão” (do “movimento dos movimentos”) na constituição de um “programa coerente de luta” (Negri e Hardt) para uma nova sociedade? É possível pensar que os agentes do campo da arte podem partilhar de um *telos* comum com outros agentes? Guattari diria que é preciso fazer da potência estética do sentir uma máquina para si, máquina auto-poiética existencial. Parece-me que se torna necessário hoje pensar► e fazer pensar a atuação artística a partir das realidades culturais, sociais, econômicas, inclusive porque muitas vezes se verifica que não são satisfatórios os lugares e os meios reservados para a produção artística. A escrita ou os processos discursivos contribuem se tomarmos a escrita como instrumento de ação, apropriar-se dela requer a fundação não de espaços de liberdade, ou de “autonomia”.

Esta proposição► altera o estatuto da escrita como gravação - não a destitui, nem desconsidera que ela deixa marcas. São também processos discursivos, aos quais a escrita como suplemento da virtuosidade vai contribuir. Cuidado para não planificar escritas diferentes - nas Universidades e nos agenciamentos outros... mas, permitir uma contaminação entre tais. Em “O autor como produtor”, reflexão introduzida acima, Benjamin coloca em questão a postura do intelectual burguês, ou do intelectual de esquerda, solicitando que ele encontre seu lugar crítico, percebendo e atuando em sua posição dentro do processo de produção. Deve fazer de sua ferramenta de escrita uma forma de “liberação dos meios de produção” que estão disponíveis a ele, ampliando-os também para o proletariado. A autonomia conquistada deverá ser compartilhada, mas Benjamin mesmo duvida da possibilidade de que isso ocorra. Duvida de que o burguês dizime seu próprio lugar na sociedade, o que seria a efetuação da heterogênesse. Segundo ele, o que cerceia e o que impede o uso revolucionário dos meios é a cooptação constante da prática da escrita e da criação para os usos do capital, à forma daquilo que se torna moda, preparando para consumo o que “engole” e transforma na velocidade das vendas dos

magazines. O capital é também o centro da separação entre as classes, mas a separação, segundo ele, pode ser extinta pela “autoconsciência” e pela atitude. A proposição aparentemente oposta de Negri não está de todo descartada, Benjamin sintoniza-se com uma potencialização dos processos criativos, mesmo que não seja nestes termos que faça sua proposta.

Voltando ao tempo presente, que pensa as questões da produção artística em (o)posição à realidade do mundo capitalista: o texto “Práticas artísticas, práticas políticas?”³³ (2005), começa diretamente com Benjamin. Pela análise de obras contemporâneas e relato de ações próprias, Fulvia Carnevale³⁴ traz um enfrentamento com o espaço institucional da arte como sendo ainda elitista ou burguês, ao que propõe a colaboração como uma ferramenta criativa e política, assim como dessubjetivação do artista e a anunciação de um “estado de greve” como possibilidades últimas de diálogo com o mecanismo de circulação de obras de arte, e de busca por significação do artístico dentro do universo de consumo. Ela escreve:

“Enquanto o sistema capitalista e suas contradições não pararem de nos estrangular, continuaremos relegados à fase preliminar de tudo, porque as condições materiais de realização da obra são igualmente as condições imateriais de nossa realização como sujeitos de uma vida não mutilada.”³⁵

Carnevale atualiza na medida do possível a proposição de Benjamin, aplicando a resistência da greve como resposta à apropriação indevida pela contaminação da relação “capital/trabalho”. Maurizio Lazzarato trata, neste contexto, da “cooperação entre cérebros” na produção de bens públicos, coletivos ou comuns: “o conhecimento, as linguagens, a ciência, a cultura, a arte, a informação, as formas da vida, as relações consigo mesmo, com os outros, com o mundo.”³⁶ A arte, que é segundo o autor, dotada de uma dinâmica dupla (duchampiana): apresentação por parte do artista de algo enquanto arte e do resultado da atividade pública (de juízo, recepção, aprovação, ...) daquilo enquanto arte, tem a mesma dinâmica da criação e da realização de bens

³³ CARNEVALE, Fúlvia. “Práticas estéticas, práticas políticas?”. Texto apresentado no Seminário **São Paulo S.A. Situação Estética e Política**. EXO experimental.org/ SESC São Paulo. Abril de 2005. (http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3807&ParamEnd=5H.) Consulta em: 05/03/2007.

³⁴ Artista e professora na Escola de Belas Artes de Valencia, e produziu alguns trabalhos em colaboração com a artista argentina Alejandra Riera. Conheci seu trabalho em uma palestra homônima em São Paulo em 2005.

³⁵ CARNEVALE. 2005. Op. Cit.p.5

³⁶ LAZZARATO, Maurizio. “Créer des montes: capitalisme contemporain et guerres ‘esthétiques’”. Em: **Multitudes** 15. Art Contemporain. Paris: La recherche du dehors. (hiver 2004). s/p. (versão traduzida do artigo)

comuns – resultantes da co-criação e da co-realização. Lazzarato certamente se refere ao texto “O Ato criador” de Marcel Duchamp, no qual ele deixa explícita a relação de colaboração do público junto como significante do criador, que não é feito apenas pelo artista, mas que requer o papel do público na determinação do que não pode ser inferido na totalidade do “coeficiente artístico”: “o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas, e desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”³⁷.

Parece-me necessário seguir, e elaborar um caminho de sentido inverso: como a análise sobre a produção dos bens comuns vai contaminar os processos artísticos em sua especificidade, no campo específico da arte considerando sua exterioridade em comunicação intensa com o comum? (Duchamp diz que a posteridade é que dá o “veredicto final”, e às vezes “reabilita artistas”.³⁸) E quanto às insurgências no comum, contra a supervalorização capitalística dos bens comuns, como estão presentes nas cooperações dos artistas e demais agenciadores? Ao que parece, as “revoluções” contemporâneas estão condenadas a desaparecer tão logo que se enunciam, o que parece ser um resquício do pensamento pós-moderno. A produção de bens comuns deverá então vazar a sobrecodificação, ultrapassar a destinação privada, construindo formas autônomas (“o capital e capitalismo são categorias de uma relação”³⁹). Veremos nos capítulos subseqüentes como estas dinâmicas estão presentes no campo da arte e como o **Arquivo** interage com a proposição de insurgências, emergências, rupturas.

“Nessa perspectiva, podemos identificar o entrelaçamento da revolução produtiva e da revolução lingüística, a determinação da transformação ontológico-produtiva em ação, lá onde valor produtivo e sentido lingüístico constroem um percurso comum”.⁴⁰

Da apropriação dos sentidos da linguagem e da comunicação, como proposição de resistência ou constituição de outros mundos possíveis, é tempo de (re)considerar o fato que eventualmente não é a totalização “comunicação”, “discurso” que é capaz de possibilitar as

³⁷ DUCHAMP, Marcel. “O ato criador”. Em: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva: 1975. (s/p.)

³⁸ Idem.

³⁹ NEGRI. 2003. Op. Cit. p. 49.

⁴⁰ Idem. p. 149.

trocas e a “constituição de mundos”⁴¹, mas a ação sobre os modos de constituição destas ferramentas e os processos ou agenciamentos de enunciação. Uma linguagem que vaza o mundo faz pensar, como propõe Paolo Virno, que “a existência do mundo seja significada por certos modos de dizer não aparentes”.⁴²

Escrita e comunicação não serão nestes termos processos totais porque as falhas são consideradas, elas, sobretudo, contribuem na diversificação e na diversidade de uma linguagem, e por consequência de uma sociedade. Virno chama de “além” da linguagem. Esta investigação é bastante ampla, e não será desenvolvida nesta dissertação. O que considero ainda, é que tal visão crítica deve ser conservada também no trato com os **documentos** de um arquivo. A abertura dos possíveis a partir da escrita parece ser aquela mesma da indeterminação do *desarquivo*. Lidar com os aspectos coletivos de constituição de uma “multidão”, de um mundo ou do comum são ocasos de um desejo... de possíveis►.

⁴¹ Refiro-me a Gabriel Tarde, comentado por Mauricio Lazzarato em “Revoluções do capitalismo”. LAZZARATO, 2006. Op. cit.

⁴² VIRNO, Paolo. **Virtuosismo e revolução**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008. p. 45.

1.3. Arqueologia

*“Serviço Público. O que é mesmo que esperamos?
Tanta coisa ao redor, mas parece que o que rege é um tempo invisível.
O entulho de coisas é sobra do que não é mais necessário.
Em casa, depois de meses longe de Recife, algumas imagens não fazem sentido
- não sem incorporar as palavras trocadas. Dezembro. Volto ao Recife.”*

Cristina Ribas, 2005 (relato **arquivado**)

No “Arquivo de transição”⁴³ apresentado na qualificação deste mestrado propus expor e pensar uma transição como investigação entre dois projetos, sendo o que chamo de “transição” este lugar comum de concatenação do “Serviço Público: AIP IAB MAC” (de minha autoria) e o próprio **Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura** (projeto desta dissertação, conduzido pela **Arquivista**).

[I 02] “Arquivo de transição”,
Exposição de qualificação,
Galeria do Pós-graduação,
Instituto de Artes, UERJ, Rio
de Janeiro, 2007
Autor: Cristina Ribas



⁴³ Descrevo o “Arquivo de transição”: uma mesa e sobre ela o desarquivamento do “Serviço Público: AIP IAB MAC”, apresentação daqueles documentos que preenchem sua pasta no **Arquivo de emergência**. Há cópias de livros como maquetes em papel branco, e encadernações que reproduzem os livros desaparecidos do Museu em Olinda. Há fotografias ampliadas em 20 x 30 cm coladas sobre compensado. Há cópias coloridas dos anexos do que constitui parte do “Arquivo de transição”, estão lá: “Arquivos temporários” e os “Arquivos permanentes” (do **Arquivo de emergência**). Um orifício retangular na mesa deixa aparecer no plano que ela constitui um outro plano – uma tela está voltada para cima, nela vemos dois vídeos que se alternam: “Imagens” e “Escritos”, vídeos produzidos para a exposição Serviço Público e que apresentam os livros e catálogos desaparecidos sendo folheados (os vídeos são feitos com fotografias). Há também duas maquetes: uma maquete de papel, referente ao bloco de prédios reproduzido para a exposição em Olinda e há uma outra maquete um pouco maior que esta e talvez menos idêntica ao original que reproduz o bloco de prédios desta Universidade (UERJ). Na segunda maquete há rampas como acessos rápidos entre blocos (empilhados de livros, livros empilhados como andares). Há duas caixas de arquivo para pastas suspensas, que tem orifícios redondos, e dentro delas há lâmpadas vermelhas. Na parede, três chapas de acrílico são expostas apoiadas sobre mãos-francesas, recostadas na parede, e sob elas duas lâmpadas fluorescentes brancas e acesas. As lâmpadas acompanham o plano da parede, iluminam as anti-placas velhas (coletadas na rua) que não dizem nada. E ainda, fotografias de algumas instalações do artista Thomas Hirschhorn coladas em compensado 10 x 15 cm, assim como fotografias de apresentações do **Arquivo de emergência**. Há uma cadeira para sentar-se.

Desmantelando um e outro, pretendia decupá-los e relacioná-los (processo que nesta dissertação aborda apenas o segundo elemento). Expor, antes para mim a(s) máquina(s) gerativa(s) de meu processo artístico. É importante dizer que existe uma relação anterior entre os projetos: o fato de o “Serviço Público” estar arquivado como **evento** no **Arquivo de emergência**.

Arquivado: E SERVIÇO PÚBLICO / Ribas / Recife e Olinda / 2005/2006

A arqueologia não é um conceito (nem **entrada** ►, nem **ferramenta de concatenação** ►) do **Arquivo de emergência**. Ela é indexada aqui de duas formas: (1) com referência ao modo de operar do artista (no caso eu mesma) em um breve relato sobre minhas intenções no “Serviço Público” problematizadas em parte com referência ao texto “O artista como etnógrafo”⁴⁴ de Hal Foster, o que (2) pode aprender com o conceito de arqueologia produzido por Michel Foucault. Segundo Foucault, a arqueologia se depara com problemas da psicanálise, das estruturas epistemológicas, da análise das formações sociais, e não representa nada além de um instrumento de articulação ►, que quer analisar as regras características das diferentes práticas discursivas.⁴⁵

No “Serviço Público: AIP IAB MAC” desenvolvido em Recife e Olinda (PE) entre 2005 e 2006, a idéia do artista como sendo um servidor público foi o ponto de partida para a conduta das ações, dado que eu dispunha de uma Bolsa de Pesquisa que proporcionou a execução do serviço.⁴⁶ Buscava efetuar esta afirmação central como desafio, do artista como um trabalhador, um prestador de serviços para uma comunidade, a partir do que pensava gerar reverberações “reais” para minhas ações. Aí começava uma “arqueologia”, aquela que como explicita Foster, permite a exposição da “auto-crítica”, deixando que este processo seja centro do ato de criar artisticamente. Para o autor, isto é um desdobramento do processo de auto-crítica pelo qual passa a disciplina da antropologia, e entre diversas características apontadas, ele pontua criticamente que este posicionamento reflete o desejo de “um *status* de vanguarda”⁴⁷.

⁴⁴ FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. Em: **Arte & Ensaios**. (Revista) Glória Ferreira (org). Programa de Pós-graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, Nº 12. 2005. p. 137-151.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 232

⁴⁶ O artista como um prestador de serviços é discutido no capítulo dois. No Grupo Laranjas, de que faço parte, também forjamos esta fusão do artista como um trabalhador - ficção que corre por fora das análises da implicação trabalho/capital empreendida pelos teóricos abordados nesta dissertação, mas que aprende com elas as formas de produção desta ficção em proximidade com a realidade.

⁴⁷ FOSTER. 2005. Op. cit. p. 142.



[I 03] “Serviço Público: AIP IAB MAC”, foto integrante do projeto, Recife e Olinda, 2006
 Autor: Cristina Ribas

Ao final do processo realizei uma exposição em 2006 no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco e uma intervenção urbana em um prédio do centro de Recife. No Museu foram expostos vídeos realizados com fotografias dos locais encontrados e imagens anexas (apresentados sobre uma parede recortada, afastada da parede original do Museu), uma maquete de um prédio em tamanho humano, chamada “maquete-cega” na qual se podia entrar dentro, colagens na parede (à forma de uma intervenção urbana deslocada). Reuni e apresentei também uma série de livros, catálogos, jornais, escrituras dos imóveis e textos coletados nas três instituições investigadas pela realização do projeto (uma Associação, um Instituto e o próprio Museu), a reconstrução de um “castelinho” de tacos de madeira furtados de um dos prédios e a apresentação de duas placas de cinemas apropriadas de edifícios em demolição em Porto Alegre.

Mesmo considerando que a descrição de sua finalização formal deixa de fora uma infinidade de detalhes, na exposição e na intervenção tentei espacializar os diversos movimentos de deriva e contato com a cidade – uma segunda “arqueologia” para além daquela como operação auto-reflexiva. Por meio desta, “escolho” a “cidade” e trabalho a partir dela, de seus elementos novos, ordinários ou reencontrados (daí surge também a concepção das obras como sendo espécies de “documentos”, de testemunhos da deriva). A deriva na cidade é uma condução do corpo à forma da “deriva psicogeográfica”: os espaços da cidade são elementos de investigação, averiguados no deslocamento e por uma equação entre método e acaso. Segundo Guy Debord,

é preciso “saber usar o acaso”. Abdelhafid Khatib, um dos integrantes do movimento Internacional Situacionista escreveu:

“A psicogeografia - estudo das leis e efeitos e exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos - apresenta-se, segundo a definição de Asger Jorn, como a ficção científica do urbanismo. Os recursos da psicogeografia são numerosos e variados. O primeiro e mais sólido é a deriva experimental. A deriva é um modo de comportamento experimental numa sociedade urbana. Além de modo de ação é um modo de conhecimento (...). E o resultado desse estudo pode, em retorno, modificar essas representações cartográficas e intelectuais no sentido de uma maior complexidade, de um enriquecimento.”⁴⁸

A deriva é então uma estratégia de tomar conhecimento do lugar, feita a partir da imprevisibilidade, do acaso, do possível erro. Permite perder-se, e diversificar singularmente o estar na cidade e habitar seus mecanismos de controle (a cidade é um espaço estriado, mas têm em si espaços lisos para serem descobertos). Guy Debord segue, sobre o acaso:

“O acaso ainda tem importante papel na deriva porque a observação psicogeográfica não está de todo consolidada. Mas a ação do acaso é naturalmente conservadora e tende, num novo contexto, a reduzir tudo à alternância de um número limitado de variantes e ao hábito. (...) É possível afirmar que os acasos da deriva são fundamentalmente diferentes dos do passeio, e que os primeiros atrativos psicogeográficos descobertos correm o risco de fixar o sujeito ou o grupo derivante em torno de novos eixos habituais, para os quais tudo os leva constantemente.”⁴⁹

Por meio deste “tipo” de arqueologia eu procurava, no Serviço Público, extrapolar os procedimentos artísticos até então realizados por mim. O resultado é uma via possível de criação poética, não totalmente inteirada dos termos “etnografia”, “antropologia” e “arqueologia”, que acabam ainda sendo *mixados* à “psicogeografia”. Foster é um tanto irônico ao analisar a forma de alteridade entre as atribuições, pelo que criticamente consegue desconstruir o desejo dos etnógrafos, historiadores, críticos de arte e artistas. Resume a dizer que este lugar (*apud* Benjamin) desejado pelo etnógrafo é um “lugar impossível”, visto que “a antropologia é

⁴⁸ KHATIB, Abdelhafid. “Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris”. Em: **APOLOGIA DA DERIVA: escritos situacionistas/ Internacional Situacionista**. JACQUES, Paola Berenstein. (org) Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 80.

⁴⁹ DEBORD, Guy. “Teoria da deriva”. Em: JACQUES. 2003. Op. Cit. p. 88.

pensada como a ciência da alteridade e, nesse sentido é, junto com a psicanálise, a língua franca da prática artística e do discurso crítico”.⁵⁰

E foi ironicamente pelas mesmas razões analisadas por ele que procurei trazer para a arte alguns procedimentos como resultado de uma possível “troca de papéis” ou colaboração com novos agentes (“a antropologia é pensada como ciência da alteridade”⁵¹). Incorporando a crítica, pergunto: por que eu precisaria “sair” da prática artística forjando outros “serviços” para encontrar em algum lugar (no comum) o sentido do fazer artístico? Tenho uma necessidade de deslocar-me entre “campos de conhecimento”, explícito nesta gambiarra-montagem de texto, vontade que identifico porque intento dissolver a postura do artista fomentada em parte da história da arte, retirando a genialidade como fortuna central do artista, e permitindo a entrada do “outro”. É o desejo de liberar a arte de qualquer pressuposto disciplinar, deixando-a numa espécie de deriva que mais adiciona que nega, mantendo a troca sensível em um nível de partilha ou de troca, neste caso, a partir de fatos e diálogo reais com outros atores – desejo de fazer emergir um sentido político.⁵²

Mas tanto Foster quanto Carnevale denunciam as práticas “etnográficas” como contra-producentes com o pressuposto.⁵³ Isto porque, no caminho de fugir do objeto de arte e passar a constituir ações, performances ou proposições relacionais, uma apropriação do valor destas práticas artísticas é também efetuada. Carnevale escreve que os “artistas relacionais”, elevados agora a uma categoria, passam a desencadear subjetividades padronizadas em lugar de obras padronizadas; ela é lúcida, assim como Foster, em perceber produções tomadas como

⁵⁰ FOSTER. 2005. Op. cit. p. 142-143.

⁵¹ Idem.

⁵² No “Serviço Público: AIP IAB MAC” procurei criar um projeto em relação à realidade que encontrei na Associação da Imprensa de Pernambuco: descrevo-a brevemente: falência, abandono e perda da função social no corpo de profissionais da imprensa, a não ser como aparelho político pra presidentes e agregados (sobre o que conversei brevemente com os funcionários). Na Associação, em cerca de três conversas com os funcionários Antonio e Marlene que lá trabalham há 35 anos, tentei desenvolver uma reflexão sobre a própria o conceito de “trabalho”, primeiro pelos atores-funcionários da Associação na forma de relatos de sua experiência ali e depois da minha própria atuação problematizada por esse grupo. Quase como um processo que falha, tais questões não reverberaram. Percebo hoje que isso ocorreu porque em parte meu vocabulário não encontrava com os seus, mesmo que relatos pessoais tenham sido compartilhados e refeitos nos objetos-obras (no vídeo “Sala de cinema” e no texto “Planta baixa” parte desses relatos está presente), mas não se configurou uma discussão possível sobre o conceito de trabalho e suas implicações. (Talvez eu devesse ter trabalhado com eles na criação de um conceito, ou mesmo na descoberta de um mote considerando minha posição artista e as enunciações que esta relação poderia promover). Antonio, zelador da Associação desde a década de 60 e que acompanhou todo o período próspero e depois o declínio da Associação mostrava-se mais interessado em me indicar praias para visitar do que falar da sua situação financeira. Quando tratava da Associação era para falar do processo judicial em andamento pelo fato da não restituição de mais de quinze anos de imposto arrecadado. E eles – os funcionários – sabiam disso.

⁵³ É imprescindível para esta reflexão o texto de BICHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. Em: **October 110**. October Magazine and Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts. Fall 2004. p. 51-79.

etnográficas que, antes de tudo, podem ser “encomendadas” pelas instituições fomentadoras, inserindo-as na mesma lógica que engendra tais financiamentos (turismo cultural, valorização de culturas específicas a partir de locais de interesse econômico, etc). Dirijo-me ao campo aberto em busca de uma subjetividade artística que seja absolutamente crítica (e com tudo sensível!) e que incorpore essa crítica também na materialidade última dos projetos e trabalhos artísticos a ponto que ela seja transmitida (como ensinamento e não como iniciação).

Em resposta a um contexto artístico específico, Fulvia Carnevale e James Thornhill criaram “*The true artist*”, uma artista-coletivo fictícia chamada Claire Fontaine a partir de quem eles exercitam sua *dessubjetivação*. Da fala de Carnevale:

“Essa outra experiência de deportação para fora de seu próprio campo de competência, de desorientação fora de sua área, parte da idéia foucaultiana de que os processos de subjetivação e de “dessubjetivação” estão no cerne de toda transformação política.”⁵⁴

Maurizio Lazzarato explora os processos de *dessubjetivação* na análise da invenção e da criação das *mônadas* de Gabriel Tarde:

“A invenção implica então um duplo processo de *dessubjetivação* que se abre para uma nova produção de subjetividade, que concerne tanto à singularidade que produz o novo quanto ao coletivo que participa desta co-criação e a prolonga, já que todos os dois - singular e coletivo - precisam escapar dos hábitos consolidados e estabelecidos (do social), e das alternativas binárias que eles impõem.”⁵⁵

A *dessubjetivação* abre a possibilidade e o desejo de fazer-se outro camuflado, corporificado arqueólogo. Tal política parece ser aquela da constituição do comum em que é partilhado e validado um objeto artístico, como escreveu Lazzarato sobre o trabalho de Duchamp (e Duchamp ele mesmo). Para inferir sobre os processos de *subjetivação* e *dessubjetivação*, parece ser necessário ampliar a relação dual de “*apropriação*” e/ou “*transporte*” de métodos e operações estrangeiras ao campo específico da arte, extrapolar os processos criativos e aportar em campos de conhecimento, trabalho pelo qual pode ser possível desenvolver inflexões aos

⁵⁴ CARNEVALE. 2005. Op. Cit. p.5.

⁵⁵ LAZZARATO. 2006. Op. Cit. p. 47.

signos elaborados pela filosofia política, sociologia, arqueologia, arquitetura, e muitas outras “ciências”. Fundar (e forjar) a cada ação a política que a inscreve.

A dupla reflexão que se joga ao artista como nova responsabilidade – lidar tanto com políticas da arte como com artes políticas, é apresentada por Rancière: “A arte não produz conhecimentos ou representações *para a* política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível”.⁵⁶ Segundo ele, o trabalhador deve também “sair de si” para poder ver sensivelmente sua posição: talvez por um momento “abandonar” a consciência de classe marxista.

“O que a política da arte produz não é a passagem de uma ignorância a um saber e de uma passividade a uma atividade. O operário da construção tem tanta necessidade de ‘ignorar’ sua condição quanto de conhecê-la. Pois conhecer também quer dizer reconhecer e consentir, enquanto ignorar também quer dizer não mais reconhecer a regra do jogo, não mais aderir à configuração de um mundo. E ele também precisa adquirir uma certa ‘passividade’.”⁵⁷

Não ignorar a configuração de um mundo, mas suspender por um momento o posicionamento conferido e agir em busca de outro parece ser o intuito de artistas-arqueólogos. A filosofia contemporânea propõe uma imagem que excede as individualidades, e dado que são “processos de subjetivação” o “operário” não pode estagnar na ignorância, deve mover-se a construir “outros mundos possíveis”. A passividade não é então uma incapacidade, mas uma ignorância voluntária que abandona um mundo para aportar outro(s). Lazzarato vai adicionar um ponto crucial ao processo de reconhecer-ignorar: a negação dos movimentos em relação à participação nas instituições do poder constituído, que parece separar os corpos entre “a favor” e “contra”, por um lado é dirigido contra a política e exprime uma ruptura radical com as regras da representação (ou da operação de fragmentação em um mesmo mundo); e por outro lado a afirmação deste “não” é a condição de necessidade de abertura de um devir, a uma bifurcação de mundos e à sua composição conflitual.⁵⁸

No campo da arte a exposição-conceito “Artista-etc.” de Ricardo Basbaum contempla a liberdade dos devires. Reproduzo um trecho:

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. “Política da arte”. Texto apresentado no Seminário **São Paulo S.A. Situação Estética e Política**. EXO experimental.org/ SESC São Paulo. Abril de 2005. (Hhttp://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?paramend=5H). Consulta em: 05/03/2007. p. 6

⁵⁷ Idem. p.5

⁵⁸ LAZZARATO. 2006. Op. cit. p. 204.

“Artistas-etc. não se encaixam facilmente em categorias. (...) Eu vejo o ‘etc.-artista’ como um desenvolvimento do ‘artista-multimídia’ que emergiu no meio da década de 70, uma mistura do ‘artista-intermídia’ do Fluxus com o ‘artista-Conceitual’ - atualmente a maioria dos artistas (interessantes...) podem ser considerados ‘artistas-multimídia’ mas por questões de ‘discurso’ eles são referidos pela literatura e meios especializados apenas como ‘artistas’. ‘Artista’ é uma palavra com significados de muitas camadas (...), isto é, possui diversos significados ao mesmo tempo, mesmo que as pessoas escrevam sempre da mesma forma. Seus múltiplos significados são invariavelmente reduzidos para um forte e dominante sentido (com a ajuda é claro de uma maioria de leitores conformistas). Por isto então, diferenciações semânticas devem ser feitas. O ‘artista-etc’ traz para a discussão conexões entre arte e vida (e.g., Kaprow “a-artista”), arte e comunidades, abrindo o caminho para curiosos, mistura rica de circunstâncias singulares e casuais, de diferenças culturais e sociais, e idéias.(...)”⁵⁹

A arqueologia foucaultiana é outro um ponto de inflexão a partir do termo. Considerando que é da situação “arquivo” (e da sua relação com a “história”) que definitivamente se debruça minha dissertação, aproximo aqui a sua proposição metodológica de arqueologizar►, e não outra coisa, o saber, pela proposição específica do arquivo em nomear e em inserir a produção em arte em uma estrutura, um sistema de arquivo. Considerando ainda que ela seja (a arqueologia), lá do lugar de onde fala Foucault, não diretamente transponível para o espaço (liso) da criação artística – desafio que delinea grande parte deste estudo. A proposta da arqueologia, sem pretender esgotar o complexo proposto por Foucault, era, segundo Roberto Machado:

“descrever a constituição das ciências humanas a partir de uma interrelação de saberes, do estabelecimento de uma rede conceitual que lhes cria o espaço de existência, deixando propositalmente de lado as relações entre os saberes e as estruturas econômicas e políticas.”⁶⁰

A arqueologia torna-se um método de estudo da produção dos saberes, mas não vem para fundar nenhuma teoria específica. Ciência difícil de precisar, e difícil de aplicar – deve-se penetrar na sua trama, e “traduzir” o mundo possível que emerge a partir dos conceitos que o autor inventaria na fundação desta ciência nômade. Ele força a abertura dos conceitos, das

⁵⁹ BASBAUM, Ricardo. “I love etc.-artists.”. Em: **The next Documenta should be curated by an artist**. 2003. Em: [Hhttp://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html)H. Consulta em 05/04/2007. (tradução da autora)

⁶⁰ MACHADO, Roberto. “Introdução: por uma genealogia do poder”. Em: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Paz e Terra, Graal, 2004. p. IX.

disciplinas: segundo Deleuze “é preciso [com Foucault] rachar as coisas, quebrá-las.”⁶¹ Foucault questiona o princípio de cada “unidade”: ciência, obra, livro, teoria, conceito, texto, como se quisesse começar tudo de novo. Reproduzo Foucault, ele mesmo:

“Em suma, a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade, enquanto a história propriamente dita, a história pura simplesmente, parece apagar, em benefício, a irrupção dos acontecimentos.”⁶²

Trata-se de fundar um novo modo de ver o mesmo já exposto, ver as “camadas de acontecimento”, anteriormente costuradas pela conciliação de rupturas (apagamento), pela emenda de descontinuidades, pela repetição de um fundamento, de uma teleologia, de uma origem, resultados de um único e mesmo projeto. A “paixão de ver” de Foucault lhe conduz ao trabalho denso de definição dos “enunciados” e dos “visíveis”, que são sempre mantidos em seu próprio lugar. Parece estabelecer com isto uma nova forma de “organizar” e dispor o saber. Segundo Deleuze, a “tarefa da arqueologia é primeiramente descobrir uma verdadeira forma de expressão que não possa ser confundida com nenhuma das unidades linguísticas”⁶³ (significante, palavras, frases, proposições, atos de linguagem), mantendo-as o lugar de sua positividade (apresentação, enunciação) sem julgar, enquadrar, submeter a um saber posterior ou superior.⁶⁴

A análise do campo do saber torna-se arqueológica. Se antes a história produzia documentos *a partir* dos monumentos, de forma a “memorizá-los”, transforma-se esta relação no seu inverso: a história é o que transforma os documentos *em* monumentos, e a arqueologia que estava inserida dentro desta outra disciplina, que lhe conferia um “discurso histórico”, passa a contaminar a história – “descrição intrínseca do monumento”⁶⁵ retirando o intermédio do documento. A arqueologia confere a imagem dos “estratos”, onde o saber é a unidade do estrato (e a ciência é apenas uma orientação entre as demais nestes estratos). É não linear, pois com ela “recorta-se” uma parte da camada espessa das sedimentações sociais – o *a priori* histórico – e ali mesmo penetra-se nas suas microestruturas não para remeter a estruturas maiores, relações de

⁶¹ Idem. p. 62.

⁶² FOUCAULT. 2005. Op. cit. p. 6.

⁶³ DELEUZE. 1988. Op. Cit. p. 61.

⁶⁴ MACHADO. 2004. Op. Cit. p. VII.

⁶⁵ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 8.

hierarquização ou causalidade, mas para compreender suas condições de possibilidade particulares.

A arqueologia é a invenção►, por Foucault, desta ciência de estudo que contaminará boa parte da produção de conhecimento (acadêmica ou não), ciência que mudará de nome a cada nova aparição - livros de Foucault - e que recalará ao esquecimento uma série de incompletudes não sanadas, ou outras recapituladas e reconstituídas nos livros subsequentes. Sua condição de “criação” parece ser a mesma do próprio saber, na forma de constituição apresentada por ele: nunca se “descobre” algo, nem socialmente nem em relação a um passado (saber como potência de concatenação do ainda não visível), como a “loucura” por exemplo; o que acontece é que por meio da produção de conhecimento “produz-se”, neste exemplo, a loucura e seus enquadramentos (saber como potência de concatenação em relação ao presente). Deleuze reitera:

“O que é estratificado não é objeto indireto de um saber que surgiria depois, mas constitui diretamente um saber: a lição das coisas e a lição da gramática. A razão de serem os estratos tema de arqueologia é, precisamente, porque a arqueologia não remete necessariamente ao passado. Há uma arqueologia do presente. Presente ou passado, o visível é como o enunciável: eles são objeto não de uma fenomenologia, mas de uma epistemologia.”⁶⁶

Percebo que a arqueologia gera uma ruptura na construção dos saberes, e por aí “cede” métodos para o arquivo e cede métodos outros para a história. Além de apresentar *como* ocorre a constituição dos saberes, Foucault se dedicou a compreender e apresentar *porque* – fundando o que chamou de “genealogia” (posterior à arqueologia), não situando os saberes como efeitos ou resultados, tal como dito acima, mas como dispositivos de natureza estratégica. Importa então como estabelecer os laços entre esta ciência nômade e as outras tantas, disciplinadas, áreas do saber. Como desfazer o olhar (que fixa dado que é paixão) às estruturas, se ela, arqueologia, vai por fora de toda fenomenologia, de todo mito? Que tipo de história? E que tipo de história da arte será possível de constituir?

Foucault quer antes rachar as estruturas e não reforçá-las. “É preciso então rachar, abrir as palavras, as frases, as proposições para extrair delas os enunciados, como fazia Raymond Rousel,

⁶⁶ DELEUZE. 1988. Op. Cit. p. 60.

inventando seu 'procedimento'.⁶⁷ Com isso, a história não é abandonada, mesmo que ela tenha ousado fundar o sujeito na suas faltas, como garantia do que lhe escapou, a reiteração do tempo perdido, a apropriação de todas as coisas mantidas distantes pela diferença, dando ao sujeito uma morada. Quase como um manifesto ele introduz em "A Arqueologia do saber" a resposta às ciências humanas que no seu surgimento vão desqualificar ou descentrar o sujeito:

"uma história que não seria escansão, mas devir; que não seria jogo de relações, mas dinamismo interno; que não seria sistema, mas árduo trabalho da liberdade; que não seria forma, mas esforço incessante de uma consciência em se recompor e em tentar readquirir o domínio de si própria, até as profundezas de suas condições, uma história que seria, ao mesmo tempo, longa paciência ininterrupta e vivacidade de um movimento que acabasse por romper todos os limites."⁶⁸

Arqueologizar poderá ser, como procedimento, entrar as estruturas e dar a ver. Recordo-me das anotações de Benjamin, sobre Baudelaire: as catacumbas e o metrô de Paris. Estratos.

1.4. Documentos

Voltamos ao que permanece, ou a o que tem pretensão de durar. Entre um projeto e outro, entre um processo e outro. Os **documentos** demarcam uma posição constante, eles mudam em si, mas não são excluídos completamente. Apesar de eu desconfiar de sua materialidade, deixo que permaneçam, e é sobre isto que gostaria de falar. Evidentemente existem diversas apreensões do termo e não pretendo aqui esgotar as possibilidades, mas fazer a análise necessária que aporte o conceito no Serviço Público e depois no **Arquivo de emergência** pela diferença radical que os constitui e pelo nó que os relaciona: o arquivamento do Serviço Público e a exposição modificada disto no Arquivo de transição.

Sob o aspecto da história social, os documentos têm uma definição própria, que escolho expor primeiramente por crer que está ali uma origem possível de definição, e que dá margem a uma série de antíteses propostas na atualidade, que modificam o sentido empreendido em relação ao

⁶⁷ Idem. p. 61.

⁶⁸ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 15.

termo. No artigo de Marieta de Moraes Ferreira, “História, tempo presente e história oral” a autora faz um levantamento linear das formas de fazer história, percorrendo o surgimento da história como ciência e delineando movimentos anteriores e posteriores – cito o período republicano, e o surgimento dos escritores-amadores, os historiadores-cientistas e os mais recentes *history makers*.

Apresenta que a história no Ocidente fora durante muito tempo um disciplina não sistematizada da qual participavam amadores, contratados pelos governos, entre outros, até que dois especialistas tentaram regimentar o campo criando um manual, editado em 1898 por Charles Seignobos e Charles Langlois (França), período histórico no qual os documentos foram os principais aliados na escrita da história. Definiram regras para a escrita da história divulgando os procedimentos e princípios da prática da história científica entre historiadores e pesquisadores.⁶⁹ Conforme este manual, a história deveria ser escrita com certo distanciamento temporal, operando radicalmente uma separação com o tempo presente. A história seria então uma prática de especialistas feita a partir de documentos produzidos por sujeitos capacitados para tal para que registrassem fatos com “fidelidade” da forma como tivessem ocorrido, no passado. Havia, evidentemente, aqueles contratados por interesses políticos específicos, segundo os quais os documentos e as histórias deveriam ser produzidos.

Sábio pesquisador, Foucault, o arquivista, escreve em “O enunciado e o arquivo” que os discursos totalizam, eles são afetados por uma inércia essencial. “O acaso conservou-os, ou o cuidado dos homens.” Há alguns que são “suscetíveis de serem retomados nas redescobertas da leitura; (...) podem aí ser descobertos como portadores de marcas que remetem à instância de sua enunciação;” isto só acontece na medida em que a leitura, o traço, a decifração e a memória conseguem arrancar o discurso passado de sua inércia e reencontrar, num momento, “algo de sua vivacidade perdida”.⁷⁰ Mas a metodologia foucaultiana não segue este caminho. Os enunciados, por outro lado, que são o que lhe interessa expor, são “remanentes”⁷¹: convervaram-se graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais (o livro como exemplo) e segundo certos tipos de instituições, ainda, com certas modalidades “estatuárias”. Ou seja, um enunciado não existe para o futuro se não inserido numa trama de práticas, donde

⁶⁹ FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. Em: *Topoi*. Rio de Janeiro, dezembro de 2002. (Revista) P. 316

⁷⁰ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 139.

⁷¹ Idem. p. 140.

a arte preexiste com a mesma manutenção de um sistema possível: História da Arte, Museu, Instituição, Arquivo etc. É a partir desta remanência que os “jogos da memória e da lembrança podem-se desenrolar.”⁷²

Seguindo, a partir destas tuas exposições, apresento agora as obras de arte *como* documentos (os trabalhos de arte, os projetos, os eventos), ou o gênero “documental”; depois a inferência de que são espécies de documentos que passam a “transportar” obras de arte, fato analisado também a partir da condição primeira de difusão das obras arquivadas no **Arquivo de emergência**.

1.4.1. Documental

Qual é a natureza possível dos documentos como obras de arte? Uma definição de Roland Barthes sobre a fotografia pode ajudar a elucidar, como introdução, uma relação possível de documentos e arte. A transposição talvez seja com uma negativa: segundo o autor, toda fotografia, tem uma realidade e um passado que lhe são necessários; somado a estes elementos, está o fato de que o que intensionamos numa fotografia é a referência a algo possivelmente não-presente►.⁷³ Não será esta abordagem que guiará uma grande parte da produção artística classificada como “documental”, mas outra, aquela que a associa a uma realidade sobretudo social, ou comum.

Os escritos da década de 70 dos artistas Allan Sekula e Martha Rosler fazem uma análise afiada dos usos “documental” como possível gênero e de práticas que se inscrevem enquanto tal ao longo do século XX. Segundo Rosler, o surgimento e a manutenção do termo aplicado, sobretudo, à fotografia teria surgido primeiramente nos Estados Unidos nas décadas de 10 e 20, quando interessava ao governo produzir uma imagem da exclusão social para justificar sua atuação benfeitora.⁷⁴ A produção de imagens “da realidade” à forma documental funcionava para provocar uma separação social, uma vez que classificava a sociedade entre “oprimidos e desafortunados” e no extremo oposto os “abastados” responsáveis por comandar a sobrevivência (e não a mudança das condições limitadas de vida destas pessoas). Nesta relação,

⁷² Idem.

⁷³ BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁷⁴ ROSLER, Martha. “Dentro, alrededor y otras reflexiones: Sobre la fotografía documental”. Em: **Efecto real**. RIBALTA, Jorge (org.) Barcelona: Gustavo Gilli, 2004. p. 70-125 (tradução minha)

o fotógrafo, protagonista da operação de fidedignidade entre o meio (mídia) e realidade das situações encontradas, separava-se da porção da sociedade que registrava para o outro lado da *reflex* e fazia de sua câmera um instrumento provocador de distância entre tais realidades - contraditoriamente ao que se poderia esperar de tal intento “político”: “Segundo esta crença, a fotografia reproduz o mundo visível: a câmera é o motor da realidade, o gerador de um mundo duplicado de aparências fetichizadas, independente da prática humana”.⁷⁵

Eles propunham, por outro lado, um “documental radical”⁷⁶, conceito que surgia com base na análise das produções artístico-fotográficas contemporâneas de Diane Arbus, Martha Rosler, Chauncey Hare entre outros. Sekula afirma que não é suficiente pensar esta produção como “documental” sem depurar o conceito e sem, sobretudo, diferenciá-lo da primeira aparição significativa deste “gênero”. Segundo ele, o termo terá sido excessivamente cooptado por um discurso pluralista que em verdade acaba por esvaziar a “compreensão crítica do mundo social”.⁷⁷

Um exemplo é a ação de Chauncey Hare (artista e engenheiro químico), apresentado por Sekula. O artista solicita o afastamento pelo período de um ano da empresa na qual trabalha para, contudo, poder fazer fotografias no próprio ambiente de trabalho com o objetivo de expor a relação entre “tecnologia e alienação”⁷⁸. Hare utilizava a fotografia e o método da entrevista para aproximar-se da vida de diversos trabalhadores com os quais convivia na planta operativa da empresa: operários na refinaria e demais ocupações menos especializadas, superiores, engenheiros-executivos, entre outros. Registrava as situações cotidianas na fábrica (aquelas visíveis e aquelas escondidas), trazendo-as a um plano comum, plano da imagem, revelando condições diferentes de trabalho dentro da empresa, e possibilitando inclusive uma comparação com a imagem difundida usualmente pela mesma: tomadas da sala do chefe do chefe com vista para o distrito financeiro de San Francisco. “Cada retrato indica uma vida e uma posição, e aporta provas dos privilégios e das humilhações minuciosamente codificadas que existem nas grandes empresas dirigidas de forma autocrática.”⁷⁹ Hare aplicava também entrevistas, desta forma ampliando a publicidade do retrato fotográfico estático, mostrando complexidades que

⁷⁵ SEKULA. 2004. Op. Cit. p. 40.

⁷⁶ ROSLER. 2004. Op. Cit. p. 96. (grifo meu)

⁷⁷ SEKULA. 2004. Op. Cit. p. 41.

⁷⁸ Idem, p. 59.

⁷⁹ Idem, p. 59-60 .

extravasam a objetividade da imagem do trabalhador. “A fala permite a reflexão crítica, a queixa, o relato de histórias pessoais, a expressão de medos e esperanças.”⁸⁰

Com desejo de produzir em referência a um gênero documental possível, apliquei alguns destes procedimentos no projeto Serviço Público. Para a exposição em Olinda, fiz derivar a forma de captura e produção de relatos à procura de uma linguagem que permitisse trazer para o espaço expositivo além das experiências sensoriais na cidade, conversas das relações vividas com alguns atores reais de Recifolinda, mas não sobre aspectos subjetivos solipsistas, e sim em razão de uma vida comum, cuja fala pudesse revelar dados de uma coletividade condicionada a sistemas de controle difusos porém incisivos. Esta seria uma forma nova, antes para mim, de abordar uma realidade possível de ser transportada através de espécies de “documentos” por mim inventados: textos-relatos, vestígios recolhidos como provas (pedaços de placas, escrituras, livros), “termos de responsabilidade”. Tal transposição só aconteceu, evidentemente, na medida de *constructos* diferidos, oscilantes entre os territórios do real e, penetrantes do universo da ficção, sobre o que escrevi: “a narratividade como ficção cria um outro lugar sobre o mesmo, assumida como parte de um processo sempre falho, porque é, afinal, a tentativa ousada de repor um real vivido (passado ou simultâneo)”.



[I 04] “Serviço Público: AIP IAB MAC”,
Documentos expostos no Museu de Arte Contemporânea
de Pernambuco, Olinda, 2006
Autor: Cristina Ribas

⁸⁰ Idem, p. 60.

A identificação possível entre algo que criamos com aquilo a que se referencia (quase como origem) pode ser uma das problemáticas elementares do documental e a idéia de identificação deve ser colocada em questão. A forma estatutária nunca será idêntica ao corpo de práticas. Enquanto obras, tais positivamente apresentam a si próprias por meio de sua materialidade específica, e enquanto documentos um valor é adicionado, visto que são “responsabilizados” a transportar para outro lugar a informação ou o conteúdo de uma situação, fato, realidade ou experiência distante. Uma noção de verdade só poderá ser inferida em relação à especificidade do “transporte”, e nunca genericamente. Foucault é amplamente crítico ao tratar do tema dos documentos em sua arqueologia, referindo-se certamente àqueles documentos das ciências sociais, sobre o que diz: “temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito”, não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados.⁸¹

1.4.2. Obras, rastros e outros documentos

A natureza dos documentos, especialmente seu caráter de fidedignidade ou verdade foi questionada pela arte. A arte conceitual foi um dos “movimentos” que conferiu aos documentos a possibilidade de serem espécies de obra, o que era, na verdade, uma reversão causada por uma fuga: o privilégio do acontecimento e a desmaterialização da obra deixava restos ou vestígios para serem apresentados, o que se tornava, de certa forma, um documento do acontecido. Isto modificou a fruição do público em relação à obra, considerando que muitas vezes o que se expunha eram documentos propriamente ditos.⁸² Documentos-obras são novos objetos de arte, e não relatos à forma histórica. Inscrevem novas relações, desejosos de afetar temporalidades subjetivas. Segundo Cristina Freire, a arte conceitual, como interrogação profunda acerca dos fundamentos da arte (é uma alteração radical, profunda e rica em conseqüências no que diz respeito à definição de artista, dos modos de produção, recepção,

⁸¹ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 7.

⁸² Este é um exemplo similar ao trabalho “Reality Properties: Fake States”, 1973 de Gordon Matta-Clark que adquiria sobras de terrenos em diminuta dimensão na cidade de Nova Iorque e expunha as escrituras dos mesmos.

circulação de arte) e é capaz de “articular uma revisão da narrativa dominante da história da arte e de suas práticas institucionais”.⁸³

Isto decorre da dimensão “acontecimental” das obras de arte a partir deste período. Com a realização dos projetos apenas no momento da execução da performance, as formas de registro são adicionadas presentificando, à sua forma, um evento não-mais-presente, não mais passível de experiência. Surgem na arte no caminho da desmaterialização da obra, e na dedicação às experiências subjetivas que são produzidas. Freire aponta também para a importância dos “projetos” (esquemas, desenhos, projeções, planos, etc.) a partir da segunda metade do século XX: “são os desenhos e projetos das obras que permanecem quando sua existência é temporária. São obras a serem constantemente refeitas, isto é, não têm permanência física no tempo, a não ser por meio desses projetos. (...) tomam a forma de diagramas, mapas, textos ou listas de instruções”.⁸⁴ A obra, sem qualquer possibilidade de uma “totalidade”, estará então aberta àquela concepção dos vetores parciais que concorrem em um agenciamento. Ali idéia de tempo é também afetada neste corpo “intensivamente preso” no presente, como condição imanente (Peter Pál Pélbart *apud* Deleuze). A materialidade do documento, feita de uma gravação, impressão, rasura, somada aos devires possíveis que ele estimula torna-se mais um elemento, ou vetor parcial capaz de afetar.

A reflexão sobre a natureza dos documentos pode ser relacionada a uma análise da modificação do estatuto da imagem na atualidade. Annateresa Fabris, em “Do fotográfico ao virtual: algumas hipóteses sobre a imagem” descreve a avaliação de um médico norte-americano (Olivier W. Holmes) atento ao futuro da fotografia, e à formação de novos modos de produção e recepção da imagem. Segundo ele, a marca deixada pelo negativo tornaria inútil a existência de qualquer realidade, visto que ela poderia ser replicada sempre a partir de um original. A fotografia demarcaria então uma “prevalência da superfície”, ou da película, e formaria grandes bibliotecas-iconotecas. O estudo de Fabris aponta então para autores contemporâneos que problematizam esta hipótese:

⁸³ FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006. p. 74.

⁸⁴ Idem. p. 40.

“desde a idéia do banco de dados totalmente desmaterializado até aquela antecedência do simulacro teorizada por Jean Baudrillard; desde uma configuração diferente da memória até a emergência de uma cisão entre ‘imagem’ e ‘original’, entre a permanência do artifício e o desaparecimento da realidade, sucessivamente enunciadas por autores como Mario Perniola e Paul Virilio; desde a constituição de um novo modo de ver baseado no critério da verdade até o surgimento de uma hiperrealidade que tem muito em comum com aquela imagem virtual analisada por um Phillipe Quéau ou por um Pierre Levy.”⁸⁵

A colocação de uma nova ordem sensória do mundo a partir de uma modificação radical da sua representação, torna-se outra, um novo ciclo, com a somatória do campo virtual (distinto daquele deleuziano), que interfere na concepção da realidade (corporal, sensória, presencial). O paradigma amplia-se para outra mudança: passa-se da “representação” para a “apresentação” das imagens, e do “simulacro” para a “simulação”⁸⁶. Com isto, o estatuto da verdade passa a ser revisto também com relação às imagens, cujo conceito deve ser redefinido, incorporando sobretudo as esferas da criação e da recepção (capacidade de agregar e intercambiar sentidos, ou verdades). A partir de Quéau, Fabris propõe renunciar ao conceito de imagem em prol daquele de “modelo” e de “sistema”, que para Levy seria aquele da “interface”, permitindo a seleção, recomposição e interação.⁸⁷

Gilles Deleuze e Félix Guattari exploram a condição dos “blocos de sentido”, a partir do que denominam “obras edificadas”, plenas de “afetos e perceptos”. Os “perceptos” e os “afetos” são aquilo que se conserva numa obra edificada (“em pé”⁸⁸). Cito: “o objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar os afetos das afecções como passagem de um estado ao outro”⁸⁹, arrancar em “blocos de sentido”. Mesmo que o sujeito opere por *saltos*, ao passado ou a seus afetos, os autores propõem que se trata de um “aqui e agora” quando falamos em afetos e perceptos.

Diferente do que eu propus no Serviço Público, onde o discurso sobre o documental (construído via apropriação e narrativa de ficção), encerro esta exposição de obras de arte em formatos que

⁸⁵ FABRIS, Annateresa. “Do fotográfico ao virtual: algumas hipóteses sobre a imagem”. Em: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (org. e introd.) **Arte em pesquisa. Vol. I. (Ensino e aprendizagem da arte, Linguagens Visuais)**. Brasília: ANPAP, 2003. (Anais) (p. 166-172.) p. 167.

⁸⁶ FABRIS APUD VIRILIO. Idem. p. 169.

⁸⁷ FABRIS. Op. cit. p. 170.

⁸⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 213-214.

⁸⁹ DELEUZE, GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 217.

podem se aproximar à noção de documentos expondo dois **eventos** arquivados no **Arquivo de emergência**. Neste arquivo (de arte), o que **A Arquivista** denomina **documentos** são os diversos materiais impressos produzidos em grande maioria por “especialistas” que são nada mais que os próprios artistas, executores de seus projetos.

O **Arquivo** dispõe os **documentos** produzidos pelos artistas e reforça a possibilidade e ou capacidade de remontagem, à forma da gambiarra, dos saberes a partir dos interesses e dos desejos constituintes do público, convertido em “pesquisador”. Não há ali uma diluição da figura do participante, mas a aposta na produção da diferença a partir da noção de “especialista”: historiador, agente, arquivista, investigador, propósitos, entre outros.

Há um aspecto de sobreposição (im)possível entre **eventos** e **documentos** que me interessa investigar com o **Arquivo**, o que remonta à ação de Marcel Duchamp e a ficção sobre o mictório recusado no Salão dos Independentes, em 1917.

Consultando o **Arquivo de emergência**, apresento dois **eventos** que podem ilustrar a proposição das formas documentais que problematizam a noção de obra “Viva Milú Villela” (2003) de Jorge Menna Barreto e “Catálogo” (2003 – 2006) de Carla Zaccagnini. Esta aproximação crítica é uma ousadia textual que infiro a partir das obras dos artistas, e não resulta de posicionamentos conceituais que eles possam ter tomado. Há uma natureza material não-fixada – mas derivativa - no “Catálogo” de Carla Zaccagnini e na reprodução realizada por Jorge Menna Barreto do anúncio do MAM-SP (antes publicado na revista Bravo!). Uma materialidade mutante em relação a um original (ou negativo) apresenta-se em ambos.

O “Catálogo” de Zaccagnini é a publicação de textos por diversos autores que se relacionam a obras da artista. O catálogo é reeditado em diferentes línguas, porém com textos de outros autores a partir das mesmas obras (foram editados em português, espanhol e inglês). Segundo a artista, os três “catálogos” fazem parte do mesmo projeto ou obra artística. **Arquivado: E CATÁLOGO /**

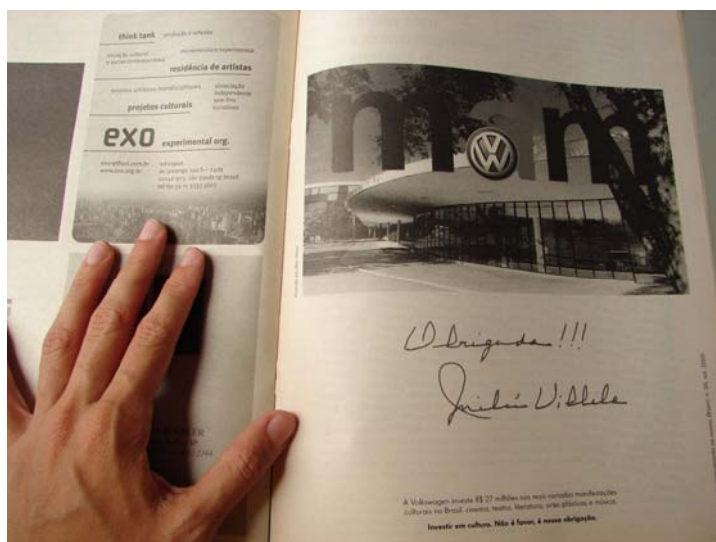
Zaccagnini / Impresso / 2003/2005



[I 05] “Catálogo”, de Carla Zaccagnini,
2003-2006
Autor: Cristina Ribas

Milú Vilela, então diretora do Museu de Arte Moderna de São Paulo mandou publicar um anúncio de agradecimento à empresa Volksvagem na Revista Bravo! Agradecendo o apoio da empresa ao museu. Ali se vê uma fusão das logomarcas das duas “instituições”, conforme desenho criado pela própria diretora. Jorge Menna Barreto agiu posteriormente, criando a ação-carimbo “VIVA MILÚ VILELA!” e transportando uma reprodução fiel do anúncio para a Revista Número Três (revista de crítica de arte publicada por um grupo independente de críticos, curadores e artistas em São Paulo). O carimbo foi “performatizado” na ocasião do lançamento da revista. A “fidelidade” da reprodução do anúncio é adicionada de um valor crítico ao mudar o contexto onde é apresentada a cópia, e irônico ao adicionar a carimbada “festiva” que eleva a figura diretora do Museu que recebia diversas críticas na época por privilegiar o fomento à artes tecnológicas em outra instituição (desta vez, privada) e não gerenciar corretamente o MAM. **Arquivado: E VIVA MILÚ VILELA! / Menna Barreto / São Paulo e impresso /**

2003



[I 06] “Viva Milú Villela! e Quem matou C.M.?”,
 Jorge Menna Barreto, 2003
 Autor: Cristina Ribas

A relação estabelecida pelos trabalhos de Zaccanini e Menna Barreto com o participante requerem um participador ativo, tanto sobre a atualidade de alguns fatos do campo da arte como da capacidade criativa de (re)constituir um objeto artístico nunca total, nunca verdadeiro em si mesmo.

1.5. Exterioridade

Meu trabalho em artes visuais surge recorrentemente da relação estabelecida com uma situação outra, que não minha. Exterior. Ou do “lado de fora”. Um fato, lugar, história, algo procurado no mundo que se torna significativa ora por sua novidade, ora pela reincidência do ordinário, do já conhecido e repetido. As escolhas neste processo são ações do intelecto e das afeições, e buscam reafetar o público (o comum) por meio de procedimentos artísticos diversos, entre tais aqueles inventados via “arqueologia” autoral. Pelo uso da fotografia, do vídeo, do relato procuro mostrar o que está diante de mim, ou aquilo que aparentemente é antes de tudo comum. Esta relação não é unilateral, acontece pelo atravessamento de mim, um rompimento subjetivo, ou um recalque, reaparecem no fora as imagens do próprio fora. No “Serviço Público”, exemplo utilizado, algo começa com a produção de uma imagem que não é a do território conhecido: vejo uma cidade indistintamente, depois decodifico-a nas derivas. Movimento em busca de distantes universos, de comunidades em (des)aparição onde o artístico não está presente (ainda) e passará a ser via ação artística.

Vem de Foucault a base de conceitualização destas figuras moventes, o “exterior” e o “lado de fora”. Elas aparecem em momentos diferentes na produção de Foucault, sendo uma mais conectada à produção de sentido (da linguagem), e a segunda relacionada ao poder (o poder é uma relação de forças, ou toda relação de forças é uma relação de poder). Ele afirma que “o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito.”⁹⁰ “Eu falo” demarca uma positivação, o sujeito tentando coincidir consigo mesmo, tentativa inconsútil. Não se consegue precisar a situação da linguagem ►.

“(…) a linguagem escapa ao modo de ser do discurso - ou seja à dinastia da representação - e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa.”⁹¹

Aparentemente, são separados sujeitos e linguagem. O encontro poderá ser fortuito. Mas, será apenas no exterior onde se manifesta a linguagem? A exterioridade é um processo do

⁹⁰ FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. Em: **Estética, Literatura, Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos e escritos (I) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Op. Cit p. 222.

⁹¹ Idem. P. 221.

pensamento, ao que ele contrapõe dois momentos que não conseguem coincidir, dar uma linguagem que seja fiel a este pensamento: (1) o discurso puramente reflexivo, tende a devolver a experiência exterior à dimensão da interioridade, reconciliá-la com a consciência e desenvolvê-la na dimensão própria da experiência do corpo, do espaço, dos limites do querer (estriar?); (2) a ficção: imagina um foco e sobreimpõe significações inteiramente prontas, tecendo de novo a velha trama da interioridade. Ele quer transformar a linguagem reflexiva: fazer com que ela seja deslocada a uma espécie de extremidade necessária para contestar a si própria, de onde não vê surgir a positividade que a contradiz (território conhecido) mas o vazio em que vai se apagar. Negar a negatividade. Não há origem, mas produção de sentido (de linguagem) no movimento para o lugar que fará sentido, não o conhecido, mas o imprevisto do lugar que sublinha os limites. Deixar livre para um começo.⁹²

“A partir do momento, efetivamente, em que o discurso pára de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis - linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto - escuta tanto do que se pronunciou nele, mas do vazio que circula em suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo, discurso sobre o não-discurso de qualquer linguagem, ficção do espaço invisível em que ele aparece”.⁹³

A exterioridade do pensamento revela um lugar do lado de fora (do pensamento). A exterioridade não é movida senão pela atração►, experimentação da presença do exterior e do fato que se está irremediavelmente fora do exterior. O exterior, sem intimidade, não pode ser, então, pré-concebido, só acontece na medida de uma negligência, do erro, da errância.⁹⁴ Deriva. Mas o que é que se encontra do lado de fora?

O lado de fora. O saber, de que tratamos brevemente na arqueologia, diz respeito a matérias formadas, e a funções formalizadas; mas o poder, por seu turno, passa apenas por forças. O saber quando estratificado, arquivado, pode ser dotado de uma segmentaridade relativamente rígida. O poder, por outro lado, é diagramático: mobiliza matérias e funções não-estratificáveis,

⁹² Idem. p. 224.

⁹³ Idem. p. 226.

⁹⁴ Idem p. 220.

procedendo por meio de uma segmentaridade bastante flexível.⁹⁵ A imagem do “poder” construída por Foucault não existe então a partir de nenhum ponto central (como poderia ser considerado o Estado), mas é o resultado de uma relação através de pontos específicos (e por aí móveis), marcando inflexões, retrocessos, retornos, giros, mudanças de direção, resistências. Há diferença entre a natureza do saber e a do poder (paradoxo do arquivo) mas isto não impede que haja pressuposições e capturas recíprocas imanência mútua. “As ciências do homem não são separáveis das relações de poder que as tornam possíveis e que suscitam saberes mais ou menos capazes de atravessar um limiar epistemológico ou de formar um conhecimento.”⁹⁶

Neste caminho, a produção artística parece ser dotada da projeção ao mesmo vazio, ao qual deve se projetar para vislumbrar seu acontecimento. A partilha subjetiva da arte parece ser o lugar do encontro (sempre em fuga) do processo de exteriorização, que não vejo ser tanto aquele do consenso público artístico (concordata social), por outro lado, é o lugar instável da descoberta e da efetuação possível da arte no mundo. A experiência da constituição do projeto Serviço Público era então um mergulho no espaço exterior da linguagem que não deveria ser guiada em busca de um conceito comum artístico. Ocorria por um processo de descoberta dos sentidos possíveis, que sem dúvida encontravam diversos trilhos sem saída, incomunicabilidades, decepções.

Aqui no espaço dissertativo, quando suspendo a análise de uma obra autoral, de certa maneira deixo-me afetar pelo **Arquivo**, *pro*objeto movente para que nesta operação eu descubra outras emergências. Dissertar é um ato que acontece também no desequilíbrio do fluxo interioridade e exterioridade. Descoberta da escrita como processo auto-poiético.

1.6. Suspensão

Retiro-me da elaboração direta, do estudo dirigido a um objeto artístico próprio, deslocando-me para a operatividade do outro. Percebo que pesquisar a partir do trabalho da **Arquivista** é fazer como ela mesma faz ao debruçar-se sobre processos outros artísticos, olhando-os no percurso

⁹⁵ DELEUZE, 1988. Op. Cit. p. 81.

⁹⁶ DELEUZE. Idem. P. 82.

indecidível de uma interioridade-exterioridade. Arquivar é de certa maneira mapear. O estado de suspensão é um pouco este de ver pelo olhar do outro. Surge de um estado de dúvida sobre o estatuto do artístico na atualidade, considerando a diversidade de situações que o engendram. Mesmo na Universidade seu lugar está para ser constituído (e talvez nunca fixado), o que faz pensar sobre a operação constante de definir um método próprio, mas nunca limitar ou normatizar o método. A dúvida me coloca ao lado do outro, neste caso da **Arquivista** que anima meu estudo, me faz distanciar de seu próprio *projeto-processo* e me contamina das irrupções diversas a partir de seu discurso arquivístico.

A suspensão poderia ser o produto de um estado de impotência criativa (cíclico entre artistas), ou de insatisfação com os possíveis da arte. Talvez seja, no meu caso. Talvez não. “Trabalho em greve” foi um trabalho de arte realizado realizado por Alejandra Riera e Fulvia Carnevale, trazido a público na Fundação Tapiez em Barcelona em 2004. Riera e Carnevale debateram o conceito “greve” também a partir de Walter Benjamin (“O autor como produtor”), propondo o abandono voluntário da posição de competência profissional para que encontrem uma “solidariedade direta” com outros “produtores” que antes pareciam “não ter muita coisa para lhes dizer”⁹⁷.



[I 07] “Trabalho em Greve: Maquetes sem qualidade”, Alejandra Riera e Fulvia Carnevale Fundação Antoni Tapiez, Barcelona, 2004 (cartaz da exposição, reproduzido da internet)

⁹⁷ CARNEVALE. 2005. Op. Cit. p. 2.

Na situação de exposição, elas colocam o fazer artístico e sua efetuação em um estado de greve. Duvidam, negam, se retiram. Parece-me, contudo, que aportam um olhar deveras nostálgico, sob o qual não me aconchego, mas separo a radicalidade como aprendizado. Carnevale escreve:

“Se for possível desejar que esse espaço incerto da arte contemporânea nos propicie alguma coisa, tal coisa não será uma explicação que repatrie a complexidade do mundo e a condense em pequenos modelos totalizantes, mas, ao contrário, será a desorganização, serão máquinas para ver que nos são oferecidas e dispositivos de subjetivação instalados.”⁹⁸

A Arte contemporânea aqui é tratada em um conceito guarda-chuva. Em resposta ao indefinido, as artistas instalam “dispositivos”: máquinas de ver, ler, enunciar a partir da conversa com outras pessoas. Constroem na situação exposição um espaço *de* exposição de questões sobre a irrealizabilidade da arte contemporânea, para o que entrevistaram gente (público, artistas, curadores, financiadores, ...), coletaram textos, e editaram vídeos em um trabalho de mais de cinco anos, para investigar o fato de que a arte pode não acontecer na atualidade e às vezes não acontece, mesmo, para um sujeito. “Trabalho em greve: maquetes sem qualidade”. Apresentam o trabalho de arte como uma situação em processo, porém nunca total. Explícito no estado de aparente “construção” com materiais usuais de montagem (sarrafos, compensados, cadeiras dispersas), sem aquela conhecida maquiagem ou camuflagem que caracteriza o cubo branco. A meu ver transformam o espaço expositivo em um espaço de enunciação, confiando-lhe o poder de agenciamento.

“Portanto, partindo desse pressuposto, interrogamos a heteronomia absoluta que implica toda prática artística e sua dependência de um público que nós não queríamos nem seduzir nem contrariar, mas, sim, envolver num processo de greve.”⁹⁹

Envolver o público num processo de greve parece querer atingir a mesma esfera pública que a greve de servidores públicos ou funcionários de empresas pode fomentar. A paralisia de alguns serviços comuns (transporte, fornecimento de água e energia, petróleo...), parece, contudo,

⁹⁸ CARNEVALE. 2005. Op. Cit. p. 7.

⁹⁹ Idem. p. 2.

provocar mais manifestações, seja de adesão dos usuários ao estado da greve ou de contrariedade (reclame da suspensão dos direitos contratados)¹⁰⁰, quando comparada com uma greve anunciada na arte. Ao retirar-se um artista voluntariamente, o sistema econômico da arte rapidamente é capaz de “produzir” outro para reocupar uma posição. Além disto, o que mais “para” quando artistas entram em greve? Que outros sistemas econômicos estão relacionados?

Em relação a isto, considerando que na grande maioria dos casos a atuação artística não é regulamentada, ou seja, o serviço do artista não configura uma operação trabalhista. Tecnicamente falando, o sentido de greve não pode ser atribuído se o artista não é um assalariado, ou seja, não possui uma relação de patronato ou emprego. Mas, se reservarmos a liberdade poética a enunciação da greve não é menos polêmica do que a exclusão jurídica. A condição de trabalho autônoma dos artistas parece percorrer a sociedade por fora das suas necessidades cotidianas. A arte passa a ser uma sobra, mais como uma despesa¹⁰¹, fomentada cada vez mais por patrocinadores enquadrados na produção de uma indústria cultural.

Talvez por isto, por entender a complexidade das relações servis e econômicas no campo da arte, a proposta das artistas era também dispor uma estrutura epistemológica a partir de uma situação de mundo onde se pudesse implicar o público em processos cognitivos que não fossem exclusivos a questões da arte: “por que não compreendemos as coisas que não compreendemos?” “Por que somos destinados a fotografar isso e não outra coisa, a nos interrogar sobre isso e não sobre outra coisa?”, extravasando a passagem do espectador a ator de um processo em crise. Propõem uso de “dispositivos”, a construção de “máquinas” de ver, dessubjetivando a obra de arte, quase à maneira foucaultiana da arqueologia, querendo acessar as entranhas da questão: como a arte acontece, hoje, e porque não acontece (mesmo que se esteja diante dela). Afirmam que “a sedução é rigorosamente excluída do dispositivo formal”, entendendo-se “sedução” aqui por tudo aquilo que seria o deleite do ver, do sentir, ao que parece ser, elas a apontam como sendo características do artístico. Com isto extirpa-se o sentir? Fazem da arte uma proposição discursiva? Concluo que esta situação (de greve) só poderia ser proposta quando a arte é

¹⁰⁰ Considero importante para esta reflexão o artigo “A co-produção da greve: as greves de dezembro de 2005 na França” e elabora a diferença entre a mobilização grevista de servidores públicos e de empregados de empresas privadas. O artigo não refere-se diretamente à arte. COCCO, Giuseppe. Em: **Lugar comum**. (Revista) Carlos Alberto Messeder Pereira et. all. (org.) NEPCOM/ Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro. Março, 1997. No. 1. p. 30-39.

¹⁰¹ Refiro-me à noção de despesa como perda ostentatória, demonstração de poder, mesmo que se considere as “trocas” neste sentido. Elas correm por fora do sistema de acúmulo capitalístico. BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

suspensa, e instala-se o dispositivo de exposição proposto. A greve não é a arte. Ou, a greve não pode ser a arte. Elas não coincidem.

“Nas *Maquettes sans qualité (Maquetes sem qualidade)*, a questão da perda inevitável da singularidade do autor e da urgência de instaurar um outro tipo de relação com o público assume, frequentemente, a forma de uma arqueologia do silêncio.”¹⁰²

Carnevale e Riera querem apresentar o silêncio daquilo que não se deixou existir (e para isso usam também retângulos pretos – a não enunciação), daquilo que se fez desaparecer no mundo e em nós mesmos e que, ao mesmo tempo, “nos privou dos elementos visuais para deles fazer arte e de instrumentos epistemológicos para a compreensão desse vazio.” Mas, do que foi que esquecemos, coletivamente? Que laço a arte propunha no passado e na atualidade já não é capaz de cumprir? Antes, é em relação a um passado que deve ser ativada uma “potência” ►? Carnevale segue:

“Dado que essa ausência não é registrada, nem nomeada, nem reconhecida como legítima, não é uma ausência pela qual se tenha que pôr luto, mas é o desaparecimento dos possíveis revolucionários e que caracteriza o presente muito imperfeito em que vivemos.”¹⁰³

Os “possíveis revolucionários” é o que arriscam reivindicar, o que solicitam coletivamente. Para além da solicitação poética (não menos política) no espaço da exposição, torna-se necessário, com este trabalho de arte, compreender estratégias de manutenção da vida, do trabalho, da criação, nas suas formas outras de construção política.

Na atualidade, os artistas passam a ter que dar conta das políticas da arte ou das suas efetuações no comum, características observadas desde meados de 1960. O “*Intermittents du spectacle*”, por exemplo, é uma organização política de trabalhadores do espetáculo organizada na forma de coordenação¹⁰⁴. A organização surge para defender os produtores do espetáculo em

¹⁰² Idem. p. 3

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ “A coordenação não é um todo coletivo, é um todo distributivo. É uma arquetônica, uma cartografia de singularidades, composta de *networks* e *patchworks* (uma pluralidade de comissões e iniciativas, de lugares de discussão e elaboração, de militantes, de grupos políticos e sindicais, de redes de afinidades ‘culturais e artísticas’, de redes de amizades, de uma multiplicidade de ofícios e profissões) que se fazem e desfazem, com velocidade e finalidades diferentes.” LAZZARATO. 2006. Op. cit. p. 222.

relações trabalhistas com o estado e com o mercado. Na França o grupo coloca-se também em greve. “Não atuamos mais.” Segundo Lazzarato, a anúncio faz ventilar a relação que eles mantêm com as práticas da “sociedade de controle” (Foucault), ato que não se define em submissão ou revolta apenas.¹⁰⁵ Os intermitentes “vivem e trabalham no quadro da cooperação entre cérebros e suas modalidades de controle”, e o poder da indústria que os emprega é um “poder de captura da cooperação entre cérebros”. Entre as características da coordenação, o que a difere de outras organizações políticas como os sindicatos que são “concentrados no tempo e no espaço”, é que a coordenação acopla uma diversidade de ações (dado o número de participantes, dada a variação dos objetivos) fazendo das “máquinas de expressão” constituintes de sua própria “produção”.

“Se a desestruturação do intolerável deve inventar suas próprias modalidades de ação, a transformação das maneiras de sentir que o acontecimento implica nada mais é do que a condição de abertura a um outro processo ‘problemático’ de criação e de atualização que diz respeito à multiplicidade,”¹⁰⁶

ou seja, às formas coletivas destes agenciamentos.

Reivindica-se, de todo, no estado da greve, o espaço da política. Resguardo estas imagens pelo momento, para aportar de volta ao *projeto*, trazendo as linhas de proposição e crítica do **Arquivo** para este espaço. O **Arquivo de emergência** desafia a constituição de um espaço-movimento a partir do agenciamento (sempre aberto) que propõe entre os eventos da arte brasileira. Sua instituição propõe colocar relações conflituosas, são elas: a efemeridade (a ação direta) e a gravação, o esquecimento e a permanência, a resistência e o movimento disruptivo, a historiografia e a criação. Não são apenas pares de opostos. Contaminam-se. O arquivo é ousado ao lidar diretamente com o corpo de produções artísticas a partir da fixação **documentos**, empoderando a si mesmo no estatuto de agregar e desagregar, para nesta separação e guarda trazer à tona **emergências ► , rupturas ► , condições de presença ►** para a arte.

Contudo, estas suposições só são possíveis com o *desarquivamento*, com o envolvimento neste contra-dispositivo, operando as engenhocas desta gambiarra e dando-lhe a velocidade dos

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ LAZZARATO. 2006. Op. Cit. p. 221-222.

fluxos. As problemáticas do “uso” do arquivo são as mesmas daquelas do estado de greve do não-trabalho de Carnevale e Riera: a capacidade de afetar. O conceito *site-specific* de Allan Kaprow, transformado em *art environment* (arte ambiental) é interessante: o ambiente é modificado a partir da realização do evento, com isto, a ação é transformativa do lugar da arte, em arte. As relações propostas com as inscrições dilatadas, camufladas de outros agenciamentos compreendidos pela greve, a organização na forma da coordenação, a invenção da arte ambiental configuram movimentos de exteriorização, de busca de processos livres de subjetivação e não de condicionamento. O **Arquivo de emergência**, não-dito como arte pela **Arquivista**, busca produzir ainda assim seus próprios lugares de criação. Não serão estas afinal, propriedades também do artístico?

A Arquivista deixa explícitas algumas dúvidas em meio às certezas espessas. Transporte:

12 / DÚVIDAS DO ARQUIVO

O Arquivo constitui uma pesquisa em curso, as perguntas iniciais que o configuraram agora fazem derivar outras dúvidas, mais e mais intrínsecas ao trabalho que gera.

Entre elas:

- (1) se um arquivo pode permitir criar linhas de relação entre EVENTOS e ESTRATÉGIAS distintas, e entre todos os demais DOCUMENTOS (sempre relacionados a ações do vivido), torna-se um desafio não fechar os caminhos, mas permitir que todo tipo de relação e redes sejam formados, e assim outros estudos, igualmente mobilizantes;
- (2) como possibilitar que em meio a tantos DOCUMENTOS sejam os corpos devolvidos a seu lugar de ação, sendo (re)ativos ao Arquivo de Emergência, dado que a motivação gerativa de todo o trabalho é dirigida aos mesmos agentes?

A indeterminação dos usos do **Arquivo** adiciona, por consequência a seu modo de existência e seus enunciados, outras dúvidas àquelas que contêm um objeto artístico. A capacidade de produzir para além dos seus documentos classificados, ou seja, a capacidade discursiva da produção de intersignos pelo avizinhamo de zonas potencialmente intersticiais (Julio Plaza) é definitivamente necessária. Há uma articulação desejada, tornada explícita nos textos da **Arquivista**, inclinação que compartilho com ela, a possibilidade de aliar a prática da arte ao desenho incisivo no mundo, bem ao modo de uma gravação e uma intervenção. Carnevale retorna para lembrar que

“Filliou tinha uma frase muito bonita que é ‘não importa o que você faça, faça outra coisa’, e talvez se possa esperar que, fazendo qualquer coisa que se chame arte, se provoquem transformações que não poderíamos produzir fazendo o que se tem o hábito de chamar de política.”¹⁰⁷

A “intersticidade”, inventando um termo a partir do sugerido por Julio Plaza, entre arte e política poderia ser exaustivamente listada a partir de abordagens diversas, operações filosóficas que extirpam a separação dada pela conjunção “e” e sobrepõe ambos os termos numa lei de co-pertencimento que as faz serem uma da natureza da prática da outra.¹⁰⁸ A dissertação aqui desenvolvida, inscrita via ação de suspensão, provoca uma instabilidade já dada na anunciação do **Arquivo de emergência**. Estou fazendo arte, ou estou fazendo outra coisa? Ao tomar nas mãos esta intencionalidade, dissertar sobre um arquivo e não exclusivamente sobre obras de arte, o lugar onde encampo e que sinalizo torna-se amplamente operativo. Lugar-operativo que é a própria gambiarra em construção (arquivo em processo), por onde me desloco buscando afastar definições modulares. Para o momento proponho, como comentário e como introdução ao meu estado de suspensão►, a inversão entre tais: arte e política, que assim fica: “(...) e talvez se possa esperar que, fazendo qualquer coisa que se chame política, se provoquem transformações que não poderíamos produzir fazendo o que se tem o hábito de chamar de arte”.

Tal como a “multiplicidade”, que só pode ser definida perto do devir e nunca pela identificação (Lazzarato), aproximar-me do **Arquivo** e fazer dele um *probjeto* traz também contradições como esta. Sigo perseguindo o *probjeto* transcrito em dissertação em busca de fazer da arte um mecanismo “maquinal” e não “mecânico”, um agenciamento coletivo de enunciação que não me deixa de lado nem me replica. Dúvida de ser um processo auto-poiético.

¹⁰⁷ CARNEVALE. 2005. Op. Cit. p. 7.

¹⁰⁸ Acredito que esta operação é realizada por Jacques Rancière em diversos textos referenciados na bibliografia desta dissertação.

[2] Condições de aparição

O **Arquivo de emergência** ocupa, simultaneamente a demais obras de arte, um lugar na exposição em um centro cultural.¹⁰⁹



[I 08] Arquivo de emergência no primeiro plano no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2006
Ao fundo vê-se, na parede “A quem interessa tua expressão”, de Alexandre Vogler,
Autor: Cristina Ribas

Nele há muitos textos em pastas suspensas, imagens catalogadas a par de um índice de siglas, publicações diversas – todas sobre arte. Diante dele me torno uma participante-pesquisadora. Estão expostos: o texto **Situação** (que apresenta uma série de **entradas** ► conceituais, e que é uma espécie de estatuto do arquivo), um esquema do **sistema de arquivamento** que explica como acessar os **documentos**; e, em grande quantidade, os **documentos** propriamente ditos, organizados em diferentes grupos: **eventos** e **estratégias** arquivados e pré-arquivados, **textos**, **entrevistas**, **documentos** (impressos), **imagens**. Apesar de ficha técnica ser igual às demais obras de arte apresentadas (lê-se: “**Arquivo de emergência**”, autoria: “**A Arquivista**”), não estou certa se estou diante de uma obra de arte. Trata-se, contudo, de algum tipo de dispositivo artístico ►.

O **Arquivo** é um ambiente de consulta de **documentos** a partir de uma série de **eventos** e **estratégias** já acontecidos ou atuais. Ao consultar o dispositivo-arquivo a memória é chamada a

¹⁰⁹ Refiro-se à sua apresentação no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, 2006. Exposição “Geração da virada: 10 anos +1 na arte brasileira”. Catálogo homônimo **arquivado**.

agir, mas agir para o futuro, porque o arquivo enuncia ser de “**emergência**”, estar preocupado com “**rupturas**►”.



[I 09] Arquivo de emergência em exposição no Projeto Arte e Esfera Pública, em São Paulo, 2008
Autor: Cristina Ribas

1/ ARQUIVO

Arquivos guardam, sistematizam e dispõem material documental, escrito ou audiovisual. Compete a eles função similar à de Museus e Bibliotecas. Arquivos guardam documentos visando a utilização futura que estes possam ter, e sistematizam para facilitar o acesso a estes, dispondo-os ao público. Um objetivo dos arquivos pode ser que a partir de tais materiais seja possível constituir novas redes de conhecimento. O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA, por sua vez, é regido por seu ARGUMENTO, que determina o que pertence o que não pertence ao ARQUIVO. A Arquivista o concebeu e é encarregada de gerenciá-lo.

O objetivo do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é criar um ambiente relacional para DOCUMENTOS em arte, considerando as diversas formas possíveis do que se entende por DOCUMENTOS produzidos com base em acontecimentos inscritos no CAMPO ESPECÍFICO DA ARTE. O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é uma forma específica de agenciamento artístico, visto que não é exatamente uma obra de arte. Os DOCUMENTOS são agrupados a partir de *ações de contato* com os propositores de tais EVENTOS, a partir de conversas, entrevistas, troca e aquisição de material, entre outros. Em seguida desenham-se estratégias de sistematização e compartilhamento, variando de acordo com a situação onde o arquivo é exposto, bem como de situações das quais participa ou agencia. O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é aberto para o futuro e tem seu ponto de início nas ações realizadas no Brasil, inscritas no CAMPO ESPECÍFICO DA ARTE a partir de 1998.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é constituído a partir de suportes impressos em papel ou demais suportes gráficos – e os DOCUMENTOS dispostos por este arquivo não sofrem qualquer interferência por parte da Arquivista. Contudo, a Arquivista desenvolve através de sua ação de *pesquisa militante* a FICHA-ÍNDICE de cada EVENTO arquivado. Estas FICHAS podem ter seu conteúdo alterado, revisado, rasurado, ou serem excluídas a qualquer momento. Assim como todo o arquivo.

Circundo o **Arquivo** observando seus elementos e sua *situação* em meio a obras de arte diversas (porque foram reunidas por um recorte temporal e não exatamente conceitual nem formal¹¹⁰), ele é tanto mais um “dispositivo” do que uma “obra de arte”, é um modo de articulação entre tantos outros projetos, instalações, trabalhos, obras. Um dispositivo, segundo Giorgio Agamben, a partir de Foucault resume-se em três pontos: (1) conjunto heterogêneo que inclui virtualmente qualquer coisa – o dispositivo estabelece uma rede entre elementos diversos no mesmo título, sejam eles linguísticos ou não-linguísticos; (2) tem uma função estratégica e concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder; (3) inclui em si sua episteme, é um *reseau* (pois permite distinguir aquilo que é aceito como um enunciado científico daquilo que não é).¹¹¹ O termo, para Foucault, tem uma amplitude, tem a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes.¹¹² O que Agamben propõe é situar os dispositivos em um novo contexto, profaná-lo, instituindo um “contra-dispositivo”, ou melhor, muitos. Os dispositivos atuais não reificam nenhum “Eu” (como o Eu penitencial), não produzem um “novo sujeito”, mas sim processos de dessubjetivação. Um exemplo dado por ele, ironicamente é claro, é o dispositivo “telefone celular”, com o qual não se adquire uma nova subjetividade. A profanação é a restituição do dispositivo ao “uso comum” – ou o que podemos relacionar ao “biopoder” (Foucault), na sua versão potente.

O **Arquivo**, que não é uma obra de arte e funciona mais como um dispositivo ou contra-dispositivo, parece propor uma profanação dos demais “arquivos” da história da arte, provocar uma relação dialógica com a atual crítica de arte (formas, difusão, objetos, estilos), e contribuir ao fomento de modos alternativos de difusão das artes visuais. Quer proporcionar acesso a parte da arte brasileira, aquela apontada pela **Arquivista** por estar algumas vezes no limiar de desidentificação com o corpo de produção artístico empreendido dentro de um “sistema das artes”, ao que contribui com noções diversas, entre elas a de “**campo específico**”.

¹¹⁰ Nesta exposição, curada por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, os curadores pretendiam apresentar uma parte da produção artística que tenha sido significativa no período (1996-2006).

¹¹¹ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” Em: **Outra travessia**. Revista de Literatura. Curso de Pós-Graduação em Literatura. No. 5. 2º. Semestre de 2005. (p. 9-16.) Ilha de Santa Catarina. P.5

¹¹² Idem. P. 13.

O **Arquivo** opera exclusões e inclusões em relação ao **campo específico** ou ao “ sistema”, dadas em decorrência das delimitações conceituais de sua lei, ou **Situação**. A **entradas** ► a seguir refere-se aos **eventos** e **estratégias** que são “movid” para o arquivo.

6/ CONDIÇÕES DE PRESENÇA

CONDIÇÕES DE PRESENÇA possibilitam a realização da arte no comum. Estas condições são estratégias dos próprios AGENTES-artistas. Tais CONDIÇÕES DE PRESENÇA são perpassadas por ações que viabilizam o local em que o EVENTO acontece, a relação com o participante, a sustentabilidade do EVENTO, entre muitas outras. Assim sendo, um EVENTO específico pode gerar todas as condições necessárias para que seja realizado, estabelecendo à sua forma as proposições de autoria, participação, criação, inscrição, e em conjunto, do EVENTO em si. Em outros casos, as CONDIÇÕES DE PRESENÇA para a realização do EVENTO podem ser fruto de uma hibridação crítica com uma situação já dada, quase como território dobrado sobre ele mesmo. É considerada uma hibridação também a parceria com demais agenciamentos, instituições, AGENTES, EVENTOS e ESTRATÉGIAS, desde que sejam respeitadas as CONDIÇÕES específicas propostas pelo EVENTO. A criação ou hibridação crítica geradora das CONDIÇÕES DE PRESENÇA deve ser intrínseca aos EVENTOS para que eles sejam arquivados. As CONDIÇÕES DE PRESENÇA que EVENTOS inscrevem no campo específico são específicas, surgem a partir do desejo de cada acontecimento. A mesma propriedade é conferida nas ESTRATÉGIAS que estão arquivadas.

O texto deixa explícito que são movidos para o arquivo materiais impressos a partir de **eventos**, ou processos criativos que interferem na sua efetuação no mundo, ou, dito de outro modo, que consideram a interferência ou a produção de suas condições ► de aparição e acontecimento como elementos constitutivos dos acontecimentos. **Eventos e estratégias**, segundo esta definição, investigam, criam, contrariam suas **condições de presença** e são, portanto, ações de instituição não-naturalizada (não desejantes do lugar instituído para as artes, mas fundadores de lugares próprios ►), cujos preceitos são genericamente aqueles da arte atual, entre elas a “auto-consciência”¹¹³ identificada por demarcar a guinada conceitual na transição arte moderna ► contemporânea.

Por não ser uma obra de arte, talvez, a relação proposta pelo **Arquivo de emergência** à forma de um contra-dispositivo é provocar ações de pesquisa, explicitadas pela **entrada** ► constante no texto **Situação**:

¹¹³ DANTO, Arthur. “Arte sem paradigma”. Em: **Arte & Ensaio**. (Revista) Gloria Ferreira (org) Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas UFRJ. Rio de Janeiro. 2000. p.199. O Autor alia “auto-consciência” à “tomada de consciência por parte da arte e de um reconhecimento de sua própria natureza interna”, referindo-se a parte da arte conceitual das décadas de 60 e 70, especialmente nos Estados Unidos e Europa. Veremos no próximo capítulo a especificidade brasileira, dado que praticamente ao mesmo tempo detecta-se processos similares de modificação crucial na arte brasileira.

8/ PESQUISA

(...)

Interessa ao ARQUIVO DE EMERGÊNCIA agregar *pensamento* às realizações do CAMPO ESPECÍFICO considerando o estado de contaminação constante com o comum, sendo o pensamento um movimento vivo que permite a renovação potencializante dos processos de relação. A PESQUISA realizada pela Arquivista intenta gerar outros mecanismos de documentação e partilha que possam ser índice não-identitários aos EVENTOS, mas resultado da pluralidade em processo que é característica do CAMPO ESPECÍFICO.

(...)

A apresentação do “dispositivo” situa o arquivo em outra trama conceitual, por vezes distinta daquela que domina o campo do saber nas artes. Ao investigar condições de aparição, não sem provocar estranhamento, não tenho a intenção de localizar o **Arquivo** em um corpo de produção “artístico” ancorando-o com base em uma explicação histórica linear (como encaixá-lo em um possível “gênero”). Procuo compreender as condições de sua possibilidade na arte atual a partir do que tem sido produzido no campo das artes em relação a concepções diversas de “arquivo” e agenciamentos similares cujas características são listadas neste capítulo. Questões que contribuem com esta formulação são múltiplas, entre elas: “o que define um arquivo de arte?”.

É preciso ativar uma arqueologia muito específica, um território móvel. As concepções e condições de sua possibilidade serão analisadas desde um ponto comum da arte mesma, à exceção de quando paisagens construídas em outros campos do pensamento contribuam para as exterioridades intensivas à qual se destinam os arquivos. A arqueologia de Foucault serve como um princípio: não explicar ações em arte como causações de condições sociais, econômicas, institucionais, entre outras, mas sim inseridas em um mundo no qual elas mesmas infringem a num campo de relações ou campo de forças. A paisagem da “aparição” do **Arquivo** vem sendo construída com referência a autores diversos, e na sua apresentação incorro ousando termos para situar o arquivo em um campo de relações com outros agenciamentos: mundo em edição, a gambiarra; espaços lisos e estriados; os agenciamentos, o novo paradigma estético, e auto-poiese; a apropriação dos sentidos da linguagem; o diagrama e o arquivo; a necessidade da greve e a “proletarização”; a suspensão da arte, o comum, os dispositivos.

Na invenção das condições escolho como um começo possível teorizações de Arthur Danto¹¹⁴, que detecta uma total imprecisão de o que pode ser arte hoje. Submerso na trama do pensamento artístico ele aponta para uma mudança radical na consciência da arte em meados de 60, que passa a perceber a si mesma, sua verdadeira “identidade”. Utiliza o exemplo sempre polêmico, e do qual não podemos nos aproximar a não ser como exercício de pensamento (estético), desafio que não cansa de se repetir: as caixas “*Brillo Box*” de Andy Warhol. Como distingui-las dos demais não-objetos artísticos do mundo e ainda reverenciando-as como arte, se são uma cópia fiel de caixas reais, que contém sabão, e não estão vazias? Passados mais de 40 anos do encontro de Danto com as caixas-obra de Warhol precisamos compreender não tanto a natureza deste objeto a partir de sua imagem direta mas ampliar a análise e investigar sob que condições► se pronuncia o que se denomina genericamente “arte”, submergindo a nós mesmos neste campo de forças, dispondo eventos de forma que seja possível averiguar linhas de relação: diálogo, embate, proposição.

A polêmica da (des)identificação de algo como obra de arte apresenta uma problemática que é intrínseca à arte mesma, e que se torna mais evidente quando a própria história ou ciência da arte não conseguem se referir a partir de um ponto fixo em função da ampliação da natureza dos objetos artísticos e de seus procedimentos. Na linha do tempo (cronológico) a grande maioria das questões que mobilizam a arte contemporânea começou a ser levantada na arte moderna – entre elas a possível *commoditização* ou fetichização da obra de arte junto às demais mercadorias do mundo, como a revolução industrial e o *kitch*, preocupação presente nas notas de Walter Benjamin (a perda da aura pela reprodutibilidade técnica, por exemplo); e posteriormente a denúncia da espetacularização da cultura, por Guy Debord.¹¹⁵

Mantendo o foco na investigação das “condições”, e não sendo um objetivo deste trabalho tratar de todo o corpo de transformações materiais, simbólicas e conceituais da arte, aportarei o início do século XX, mas aos saltos seguirei por momentos fundadores de alterações radicais na arte que são caros a esta dissertação, tentando expor condições de aparição para um arquivo tal como o **Arquivo de emergência**. Neste capítulo um território geográfico indistinto será o decalque

¹¹⁴ DANTO. 2000. Idem. p. 199.

¹¹⁵ A desidentificação de algo como obra, ou seja, a sua possível diluição no mundo de demais objetos e situações, produziu incontáveis reverberações no campo da teoria e da crítica, tendo se tornado inclusive estratégia para parte da produção contemporânea. Esta desidentificação (que se transfere igualmente para os artistas) não abandona, contudo, o agenciamento artístico, a manutenção (política) de um lugar para a arte no mundo.

do analisado, visto que não importa uma geração topográfica específica mas o que se pode apreender em **eventos** pontuais do campo da arte.¹¹⁶ Reitero que o objetivo não é produzir uma justificativa ou contextualizar o arquivo vinculando-o à História da Arte, mas inseri-lo numa paisagem, imagem sem moldura nem enquadramento que possa problematizá-lo, e se necessário, relacioná-lo a práticas contemporâneas. Analisarei neste capítulo as condições de aparição do **Arquivo** levando em consideração as afirmações metodológicas supra-fichadas (as **entradas** ► do **Arquivo**), que não são questões “em geral” fomentadas principalmente na passagem moderno-contemporâneo, a; tomando três pontos de imersão para discorrer o debate: Fim da (história da) arte, Arquivos visuais, Crítica institucional, “produção”, virtuose.

2.1. Fim da (história da) arte

O fim da arte pode ser um ponto de partida para o surgimento de um arquivo. Onde um finda, o outro começa. Eles não ocupam o mesmo espaço. Aos arquivos compete também guardar o que já não está disponível, o que é retirado da vista direta, e que se apresenta apenas na situação do *desarquivo*. O agenciamento é o presente (naquele mesmo onde o sujeito está) e a sua desaparecimento só pode ser substituída, de alguma forma, pelo arquivo. Deleuze escreve, entre a história e o agenciamento

“O que a história capta do acontecimento é a sua efetuação em estados de coisa, mas o acontecimento em seu devir escapa à história. A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto de condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história.”¹¹⁷

O arquivo material, aquele que pode ser aproximado da noção de história, é contudo, hipomnésico: não tem memória própria e existe para produzi-la no sujeito. Tampouco aparece para sanar a memória daquilo a que se refere, senão se tornaria desnecessário tão logo saciasse esta falta (condição possível aos arquivos).

O arquivo instala outros começos, de natureza factual distinta daquela do acontecimento em si, como escreveu Deleuze, adicionando definições de Jacques Derrida. Seu princípio é o princípio

¹¹⁶ O Brasil como *contexto* é tratado no capítulo três.

¹¹⁷ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992. (s/p)

ele mesmo: da natureza ou da história, “ali onde as coisas *começam* [ou *recomeçam*]; princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*”, lugar de onde se exerce a “ordem social” e a partir de onde ela é dada: “princípio nomológico”¹¹⁸. Estamos em Derrida, sobre Freud. Este princípio patriárquico (o começo e o comando, *arché*) delatado por Freud permeia a (res)existência dos arquivos. O arquivo trata da demarcação do tempo (histórico) lá no começo (da palavra, *nomos*), e também do princípio do conhecimento - verdade estatal (*logos*).

Antes de qualquer coisa é necessário diferenciar: detecta-se o fim da História da Arte (Arthur Danto e Hans Belting) mas não exatamente o fim da arte. A afirmação, contudo, não deixa de tocar a arte mesma, como veremos posteriormente, porque é a partir de uma modificação na arte que a história da arte é deslocada e colocada em questão, e também porque todo o projeto histórico (baseado em causalidade) “literalmente cai por terra”. Huyssen introduz um olhar crítico sobre o fim, para contextualizar o “fim da história da arte”. Ao final da década de 60 ele constata as múltiplas declarações de “fim”: “o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas.” Contudo, segundo o autor,

“tais declarações eram frequentemente entendidas literalmente, mas, no seu impulso polêmico e na replicação do *ethos* do vanguardismo, elas apontam diretamente para a presente recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo.”¹¹⁹

Detenho-me em Belting, aportando esta afirmação radical (o “fim”) tentando expor as suas condições. O autor sinaliza o fim da história da arte detectando-o no momento da transição para a arte moderna (fins do século XIX). Cria uma alegoria►: a arte é uma imagem em si, de dimensões próprias, e a história da arte lhe confere enquadramentos. Segundo ele, basicamente o que acontece no fim da história da arte é que o enquadramento que a história da arte aplica para a arte já não serve mais. Assim sendo, se antes a relação estabelecida entre história da arte e produção artística era a de uma normatização (relação com uma tradição, escrita na forma da linearidade das escolas e dos estilos), no momento do seu fim ela já não mais consegue agir porque a arte lhe escapa. Em parte, a história da arte como disciplina perde sua função – na forma como vinha exercendo esta atribuição, e é obrigada a repensar a si própria na relação com

¹¹⁸ DERRIDA. 2001. Op. Cit. p. 11-12

¹¹⁹ HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 10.

seu objeto. Mais profundamente, este fim é outra verdade explícita: o fim de um modo de pensamento não apenas na ciência especializada como também na arte,¹²⁰ fato que se torna agudo na modernidade, pois que “o significado do enquadramento, que mantém o observador à distância e o obriga a um comportamento passivo, estende-se além disso para a situação geral em que a cultura como tal é experimentada”¹²¹, cessa um modelo de pensamento assim como o modelo de uma cultura histórica.

Optar por abordar o fim, nesta dissertação, é uma perspectiva que pretende problematizar a relação entre obra e empreendimentos teóricos arredores, considerando a produção histórica e filosófica (da arte) sem contudo adentrar a estética especificamente. Se há o “fim da linha” da história da arte escrita por “premissas”, Belting mostra as tantas outras formas que ela construiu. Mesmo que as vanguardas tenham tornado mais nítida a inconciliabilidade existente a qualquer tempo entre a história da arte e a produção artística (detalha: uma “contradição insolúvel”¹²²), este movimento permitiu que os escritores da arte fossem motivados a interagir diferentemente com seu objeto. Belting afirma que não se trata tanto dos artistas reverem sua posição em relação à história da arte (porque estes “sempre escreveram”) mas daqueles que faziam da produção reflexiva o modo de relação com este grupo especializado; profissionais ou cientistas dedicados à materializações plástico-visuais que eram até então fixadas nas técnicas, nos estilos, nas disciplinas e destinadas à permanência no tempo, proporcionando que fossem empreendidas análises simultâneas entre elas (visualiza-se aí o museu, como o lugar que não abriga a cultura nem a história, apenas a arte)¹²³. A coexistência paradoxal entre a ciência da arte e as vanguardas do início do século XX “propicia que se conquiste, a partir de uma visão retrospectiva da história, a liberdade de uma nova posição sobre a história da arte”¹²⁴. Esta liberdade se desenrola sobre o transcórre do século; mas é dada como ultrapassada por uma série de autores com o conceito de “pós-história”►, uma fase da produção artística que desfrutava de uma ausência da história da arte.¹²⁵

O que muda, ou seja, o que difere a história da arte moderna universalista na transição para a contemporânea, é a diluição de um debate, e a permissão de que convivam simultaneamente

¹²⁰ BELGING. 2006. Op. Cit. p. 7.

¹²¹ Idem. p. 26.

¹²² Idem. p.12.

¹²³ Idem. p. 270.

¹²⁴ Idem. p. 12.

¹²⁵ Idem. p. 259-272.

diversas formas artísticas (métodos, situações, técnicas e conceitos), sem conflito►. A história, assim sendo, não é mais o lugar da contradição e da identidade, mas torna-se onipresente e disponível (passível de ser interferida), ou criada. O desenquadramento deixa seguir a ele “uma era de abertura, de indeterminação, e também uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma.”¹²⁶

Diversas metodologias novas vêm se instalar onde se detecta o fim preciso, assim que se observa no decorrer do processo a diluição das atribuições até então desenvolvidas pela prática historiográfica. Ao que parece, a totalização já não era mais possível, mesmo que por outros caminhos a prática normativa seguisse acontecendo (também até o presente). Negri, a partir de outra área do conhecimento, aponta para o fato de que “no âmbito estruturalista e pós-estruturalista, [diversos autores, no mesmo ano que na França], chegam mais ou menos às mesmas conclusões na crítica da causalidade determinista e na desmistificação da teleologia histórica”.¹²⁷ Não se tratava apenas das totalizações históricas engendradas através das forças políticas de diversos grupos de poder, do Estado, ou da economia, mas talvez daquele princípio do arquivo inevitável de consignar um saber num estrato (na história da arte a formulação de teses à maneira de um negativo), ou a negatividade da história, que é sempre uma exclusão em relação ao acontecido. O fim da história da arte, que não é um fim preciso, parece estar ligado à mobilização de posições subjetivas em relação à sua prática, e igualmente das suas formas institucionais (no campo de forças), fazendo com que as instituições destinadas à arte refaçam sua forma de relação com a arte mesma (mediação, produção e difusão). A “apreensão do fim” demarcava a colocação dos atores em uma relação►, em que teorização e produção se acompanhassem ao modo de um diálogo.

¹²⁶ Idem. p. 25.

¹²⁷ E o autor segue: “E essa aura não é somente da relação entre Itália e França, não diz respeito somente aos ambientes nos quais se formam o foucaultianismo e o deleuzianismo (que se aproximam perfeitamente do desenvolvimento do *operaismo* italiano): é um aura que sopra muito mais amplamente nos Estados Unidos e na América Latina”. Aponta ainda para um terceiro ponto de “aparição” – os estudos Subalternos na Índia. NEGRI. 2005. Op. Cit. p. 55–56.

“A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte. (...) Os artistas, por sua vez, despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente. (...) A partir de então a arte não precisava ser sempre reinventada pelos artistas, pois ela já havia se imposto institucional e comercialmente: com a confissão aliás, de que ela era e permanecia uma ficção (...).”¹²⁸

O autor sinaliza para a aproximação, na década de 70, das esferas da crítica e da criação, que passam a trabalhar colaborativamente, com o que a primeira “preparava” a recepção da segunda, introduzindo as “obras de arte” num dado circuito. Critica Achille Bonito Oliva e os “transvanguardas”, e cito também a relação entre Pierre Restany e os “novos realistas”. Contudo, não podemos desconsiderar o debate profícuo estabelecido por estas duas práticas aliadas, nem desconsiderar que é neste mesmo período que os artistas passarão a utilizar modos lingüísticos em suas obras reflexivas. “Rosenberg (que) decidiu-se finalmente por uma crítica do fenômeno que descrevia (...), notava que arte da imagem e a arte da linguagem se aproximam num gesto mútuo”, a exemplo disto, a pintura assume um “corpo espectral” conhecido por meio de relatos, registros, escritos, televisão e filmes, na medida da sua “menção pública”.¹²⁹

Antes, historiografia era marcada pelo progresso como método da sociedade, caminho construído à forma do trilho de trem - para tal adicionam-se mais peças à linha que cresce à frente e permanece retilínea. Ferro, encaixe, continuidade. O fim do positivismo do progresso é, contudo, carregado como ganho libertário a ponto de diluir absolutamente a teleologia no pós-modernismo, período no qual ocorre a conciliação livre entre formas sociais antes descontínuas (aparecem com força as minorias tomando um espaço público de debate), o enlace entre alguns movimentos sociais, e o desligamento da tradição do pensamento para a fundação de uma nova base teórica estabelecida a partir do estruturalismo, e que constituirá novas resistências e novas condições subjetivas. O pensamento da diferença e da singularidade torna-se inerente à nova sociabilidade, contudo a conciliação deste pensamento dirigido a um novos *telos* torna-se uma questão em aberto, em grande parte como negação a qualquer tipo de autoridade ou totalização

¹²⁸ BELGING. 2006. Op. Cit. p. 24. (grifo meu)

¹²⁹ Idem. p. 262.

dadas as experiências ainda recentes como o fascismo e o totalitarismo de esquerda. Por outro lado, há uma capacidade de posicionamento que reaparece, não obstante, na atualidade.

Na década de 60 insurge com mais força o pensamento produzido não só no isolamento intelectual mas na cumplicidade pública do uso do espaço comum (barricada e universidade). Quais “possíveis” se foram destituídas as instituições reconhecíveis até então? É provável que como resposta ao possível vazio tenha surgido essa forma heterogênea de constituição do mundo no pensamento contemporâneo, inventariando “micropolíticas”, “heterotopias”, “diagramas”, “máquinas”, novos “arquivos” e por aí afora outros conceitos.

Na modernidade (ou na sociedade disciplinar) pode-se dizer que a contaminação mercantil dos processos da vida estava em um momento prematuro, com o que decorre uma substituição abrupta de valores culturais. Nesta transição se perderia também a funcionalidade de uma história como ciência, corrompida como “riqueza” na sociedade burguesa. Uma parte da produção artística, por sua vez, não mais desejará o lugar enaltecido oferecido pelo museu; interessar-se-á por expor as relações intrínsecas entre a cultura, a sociedade e sua economia, operação de “abertura do jogo” aprofundada na pesquisa da constituição da linguagem artística por Marcel Duchamp.

A “Fonte” (o urinol), não foi “recusado” pelo júri do Salão dos Independentes em 1917, foi “suprimido”. Por uma série de informações trocadas, ao estudar o caso, pode-se desmistificar alguns lapsos da “história”. Duchamp ele mesmo participava da Sociedade dos Independentes, e igualmente do júri de premiação da Exposição “Quatro Mosqueteiros”, organizado por eles em 1917. Segundo ele, nada poderia ser recusado, ao pagar os seis dólares da inscrição o artista já participava do Salão. O artista inscreveu-se com o pseudônimo de R. Mutt, apresentando um urinol de porcelana ao qual deu o título polêmico de “Fonte”. Durante o julgamento das obras, a “Fonte” ficou “escondida” atrás de uma divisória, e por isso não foi vista pelo júri, portanto nem aprovada nem recusada. “Nunca houve crítica porque o urinol não aparecia no catálogo”, disse ele.¹³⁰ Duchamp aceitou então o “acaso” do acontecimento, e fez com que no mesmo ano o urinol reaparecesse através de uma publicação cujo objetivo era “sobretudo, justificar a Fonte-

¹³⁰ DUCHAMP, Marcel. In: CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 93.

Urinol.”¹³¹ A revista era *The Blind Man*, que o artista publicou junto com Arensberg e Roché seguindo o mesmo espírito dada, que pairava em Zurique na época.

Na fotografia publicada na revista *The Blind Man* lê-se: “the exhibit refused by the Independents” (“o objeto recusado pelos Independentes”).¹³² É estranho o uso do verbo “recusa”. Não teria declarado Duchamp que o trabalho estava “escondido” atrás de uma divisória? De onde não teria saído até o final do julgamento? No artigo publicado na revista, as razões para a recusa e seu possível desaparecimento são: “Alguns argumentaram que isso era imoral, vulgar; outros que era plágio, evidentemente uma peça de encanamento”. O artigo de Louise Norton (de autoria fictícia?) é a própria teoria do *readymade*:

“Se Sr. Mutt fez ou não a peça com suas próprias mãos, não é importante. Ele escolheu isso. Ele pegou um objeto comum da vida e colocou-o de forma que sua significância utilitária desaparecesse sob o título novo e um novo ponto de vista - criando um novo pensamento sobre aquele objeto.”¹³³

A autora argumenta com a mesma propriedade dos pronunciamentos futuros de Duchamp: a escolha do objeto, não o encontro “casual”; a aplicação de um título, prenúncio enunciativo daquela coisa como “outra”, e ainda como “arte”; a assinatura (excessivamente explícita) como dado de autoria, “denuncia” um modo de proceder - apesar da estranheza do objeto proposto. É interessante observar a provocação de um debate, por parte de Duchamp, de tempo dilatado, seguindo a lógica própria do *retard*. Enquanto a arte desenrolava-se por processos de disciplina, desenvolvimento formal, à procura de uma lógica específica a cada meio, Duchamp não permitia que sua produção pertencesse a qualquer agrupamento que poderia engessá-lo, e por isto intervinha também discursivamente.

Ao fazer uso da fissura possível na constituição e inserção do objeto de arte na sua possível história comum das artes, a produção de Duchamp não será amplamente crítica a termos econômico-sociais, diferente das invenções de um possível “seguidor”, Marcel Broodthaers (em Bruxelas), que cria entre 1968 e 1972 o “Musée d’Art Moderne, (“Museu de Arte Moderna”).

¹³¹ Idem, p. 95.

¹³² Fax-sílime encontrado na página web <http://Hwww.elinterpretador.net/19TheBlindMan.htmH>. Consulta em 10/08/2006.

¹³³ NORTON, Louise. DUCHAMP, Marcel et. all. **The Blind Man**, 1917. s/p.

Museu para o qual ele mesmo criava as obras, as formas de classificar, de expor, de nomear, as coleções, e tudo mais; criou o museu como obra de arte. Um museu começado em seu próprio atelier, mas que itinerou pela Europa apresentado em uma série de exposições também inventadas, entre elas a “Séction des Figures” (“Seção das Figuras”), com o título “A Águia, do Oligocênio ao Presente”, concebida para uma exposição em Dusseldorf. Para esta exposição ele pegou reuniu uma série de objetos com imagens de águias, além de ter pegado emprestados objetos de museus, ou seja, com valor agregado em relação a culturas específicas, classificadas de acordo com a lógica do museu histórico. Assim ele parodia a ação do museu, e a pretensa idéia de “coerência” de uma pesquisa arqueológica ou científica. Como continuidade, para a Documenta de Kassel 5 (1972), realizada cinco meses após, ele desdobra a seção anterior em uma “Section Publicité” (“Seção Publicitária”), para a qual realiza fotografias da montagem em Dusseldorf. Segundo Benjamin Buchloh a operação ali será a de criticar também a forma de produção de sentido agregado à produção artística.¹³⁴ A exposição se torna a disposição do material publicitário do Museu; que ao final, tem sua falência anunciada.

[I 10] “Salle Blanche”,
Marcel Broodthaers, 1972
(Autor desconhecido)



As reinvenções de Duchamp e Broodthers expõe outra forma de relação com a história da arte. O problema da indeterminação da história da arte no período dissipa-se por todas as demais especificidades discursivas: a teoria da arte, a filosofia, a crítica de arte. Segundo Belting, muito

¹³⁴ BUCHLOH, Benjamin. “1972”. Em: BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, **Art Since 1900**. Nova Iorque/Londres: Thames & Hudson, 2005. (p. 549-553)

poucas teorias da arte deste período conseguiram ter êxito (ele cita Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger e Theodor W. Adorno). Antes da crise, o olhar do amante da arte era a postura de um homem culto diante da cultura (herança da burguesia), que a contemplava como um ideal. Nesta paisagem, o artista é responsável pelo futuro►, e o historiador e o escritor da arte são responsáveis pelo passado, com o que se reitera que um “fim da história da arte” só poderia ser o fim de uma narrativa, e como disse além de Belting também Arthur Danto: só poderia ser concebida a partir da interioridade de uma ciência concebida como sistema, onde ela faria sentido - ou uma exterioridade conduzida, aliada à legitimação de um estilo de arte. Como conseqüência, perde o sentido o “projeto europeu”, que passa a ser ocupado pelo *outro*, deixando clara a impossibilidade de que se usasse imagens da tradição e da ruptura. Um dos exemplo disto é o deslocamento e a dispersão em massa das populações (e suas culturas), a exemplo da migração forçada pelo Segunda Guerra Mundial levando os alemães da Escola de Frankfurt para os Estados Unidos, e a dissolução da invenção absolutamente européia no contexto mundial: “a cultura mundial em florescimento modifica o monopólio do pensamento ocidental (...)”¹³⁵.

Os artistas, por outro lado, segundo Belting, foram os agentes que minaram a presença das teorizações sobre as “origens”, que passam a ser substituídas pelo pensamento da “criação”. Afirma que as teorias dos primeiros vanguardas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. As características da arte apontadas por Belting que mais problematizam a prática da historiografia são: desmaterialização do objeto de arte (adicionada à desidentificação), em formas de realização efêmera, acontecimental, disruptiva e incapturável por modos de registro sem que se possa problematizá-los e visto que as obras em si, em muitos casos, já não geram vestígio qualquer. Danto, citado pelo autor, afirmou que a arte, desde que ela própria formulou a questão filosófica sobre a sua essência, “transforma-se em filosofia no *médium* da arte”¹³⁶ e deste modo abandona a sua história. Esta seria a transmutação para a operação da arte como sendo uma operação *filosófica*, pois que o objeto em si já não se distinguia dos demais objetos do mundo e a cognição deveria correr a construir o sentido acompanhando a exterioridade do objeto artístico e considerando dados contextuais.¹³⁷ Para Danto o fim da arte seria este

¹³⁵ BELGING. 2006. Op. Cit. p. 272.

¹³⁶ DANTO apud BELTING. Idem. p. 31.

¹³⁷ Em contraponto a isto, é interessante a crítica de Thierry De Duve ao que ele chama de “juízo cognitivo” da arte, que vem a se constituir com força com a arte conceitual. Ele, por outro lado, defende o “juízo estético”, “fundado no que se pode denominar sentimento e afeto do espectador”. Em: DE DUVE. 1998. (Entrevista). Op. cit. p. 113.

momento de sua formação filosófica, portanto não aponta exatamente para o fim da história. Contudo, Belting afirma que o fim da arte não está (mais) no fim do seu conceito, “um fim só poderia ocorrer em termos de história”¹³⁸.

E é deste fim, ou dos recomeços possíveis da história que pode tratar-se um arquivo (*arché*). Constitui-se com este fim um arquivo de quebra do “princípio” que vai permitir retomar a história como arqueologia (Foucault). Não se trata de uma “história da arte” única, mas de especificidades que poderão ser apontadas em um todo indistinto, carente de pré-formação. A história passa a tratar com a perda e com o precário (talvez este seja o seu crivo reincidente – respigar, recuperar, nomear e concatenar), desafio concedido também aos demais agenciamentos arredores às ações artísticas.

Na atualidade a opção por uma retomada da história parece ser uma operação da ordem de um campo de forças amplo... Não se trata apenas de um problema historiográfico “lidar com um objeto que muda constantemente”, ou “constituir uma história da arte na fidelidade do fluxo da criação”, a proposição se torna complexa quando percebemos o impasse: que tipo de história e que tipo de arquivo pode surgir na indeterminação da arte?

Neste sentido, o **Arquivo de emergência** carrega o mesmo paradoxo apontado por Deleuze - a história e o acontecimento -, e por Foucault, entre o arquivo e o diagrama. O paradoxo de produzir história entre **eventos** e seus **documentos** é o trabalho da contenção de um fluxo ► em um suporte de impressão, por meio do qual **A Arquivista** exerce algum tipo de autoridade, de poder diferente de deter a autoria daquilo que dispõe. **A Arquivista** não interfere nos documentos que agrupa, ela funda antes a lei de seu agrupamento produzindo um discurso a partir destes dados recolhidos como uma colagem sempre em processo, plena de finitudes parciais.

A problemática além de ser a da ordem dos (re)começos, é também a da construção de pontes com aquela exterioridade significativa da própria arte (que emerge como condição do arquivo mesmo) e a construção de uma radicalidade essencial aos movimentos humanos na expulsão da disciplina e do controle (poder por sobre a vida). A arte neste arquivo, se é possível afirmar, deverá ser mantida como busca, como dúvida, como *pesquisação* (pesquisa em devir?).

¹³⁸ BELTING. Idem. p. 260.

Cristina Freire investiga as formas de relação das instituições museográficas na atualidade com a produção artística e orienta suas preocupações para o universo amplo, muitas vezes maior que o vislumbrado pelas próprias obras. Compreende o estatuto dos arquivos, situando-os como elemento possível de articulação no campo da arte. À figura do museu, ela propõe que este “não deva reforçar as obras-primas como princípio de certeza universal e incontestável, mas como premissas para uma reflexão sobre essas próprias certezas em suas oscilações e mudanças”¹³⁹. Propõe ao museu o exercício da indagação: sobre sistemas de legitimação e circulação da arte, mecanismos de valorização e de esquecimento de artistas e obras, problemas ligados à representação de identidades e grupos, relação entre capital cultural e econômico... entre outros.

A autora chega ao lugar comum desta pesquisa, o arquivo-Foucault:

“O extenso projeto intelectual do filósofo Michel Foucault pode ser entendido como uma forma de arqueologia de onde parte uma busca dos sentidos e articulações das práticas discursivas. Advém daí esse conceito de arquivo que nos referimos, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para armazenagem de documentos e obras. O arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéias.”¹⁴⁰

Esta será então uma nova condição para a produção histórica, condição na qual o arquivo (em geral) pode servir como elemento contribuinte. O arquivo transmite ou traduz para o presente aqueles dados, fatos, registros possíveis do passado, tornando-o disponíveis para serem consignados. Diferente da não especificidade das formas da história anterior, o método oferecido pelo arquivo, e pela constituição arqueológica do saber, é ser por meio de recortes de contexto, considerando características situacionais e produções conceituais para a produção de outras histórias (nem Histórias, nem estórias). Neste sentido, o arquivo proposto por Freire é

¹³⁹ FREIRE, Cristina. “Por uma arqueologia das exposições”. Em: **Trópico**. (H<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2806.1.shlH>.) Publicado em 3/12/2006. Consultado em 10/01/2008.

P.1

¹⁴⁰ Idem.

“um arquivo discursivo, que investiga, organiza e revela idéias hegemônicas de arte, museu, estilo, gosto e exposição em suas formulações cambiantes, que, ao se transformarem historicamente, alteram os paradigmas, sentidos e práticas da arte.”¹⁴¹

2.2. Arquivos visuais

Diversos trabalhos de arte podem ser associados à noção de arquivo. Tanto da sua concepção estrutural ou de construções conceituais que resultam na forma de um arquivo. A introdução feita por Hans Belting da relação dos artistas aos mecanismos da escrita e da história da arte servirá para esta nova indexação, sobretudo porque estas são práticas de discursivas à sua maneira. Quanto às obras-arquivo, pode-se listar iniciativas no Brasil e fora dele, e considerar momentos diversos, mas não aleatoriamente. Entre estes, alguns arquivos se tornam interessantes ao estudo do **Arquivo de emergência** pela especificidade com que se relacionam ao campo da arte: “*Blurting in A & L*” (1972-1976) e “*Blurting in ZKM*” (2005), do grupo Art & Language; “*The Card File*”(1962), Robert Morris; “Trabalho em Greve (Maquetes sem qualidade)”, de Alejandra Riera e Fulvia Carnevale (supracitado); e no Brasil: “Arquivo universal” (1998-), de Rosângela Rennó; “Museu-museu”, de Mabe Bethonico. Hélio Oiticica, cuja produção é mais uma aproximação à idéia de arquivo do que um arquivo propriamente dito é abordado no capítulo seguinte. Entre estes alguns importam mais que outros pela operação que propõe ao arquivismo como método. Tais arquivos não são aproximações poéticas à idéia de um arquivo, são impostos como sendo arquivos mesmo (agrupamentos de informação gravada, dispostos para a consulta), e cada um investiga à sua forma a ciência de sua própria instituição.

Jacques Derrida pontua que um arquivo não pode existir sem a lei que o institui. Esta lei nada mais é que a norma deste arquivo, detalhando sua operatividade, sua finalidade, e a natureza de seus documentos. A localização dos arquivos - no sentido primeiro do termo “arquivo” - que era a casa do arconte grego (aquele dotado de competência hermenêutica, capaz de interpretar

¹⁴¹ Idem. p. 3.

os arquivos) - , marca a passagem institucional do privado ao público (“o que não quer dizer do secreto ao não-secreto”)¹⁴². Assim um arquivo como obra de arte também elabora à sua forma esta passagem. Da criação do artista, da especificidade da lei que cola, que justapõe e oferece documentos, sugere-se a partilha pública.

Os arquivos, para Huyssen, trazem de certa forma a reformulação de uma prática “pública”. “No cenário mais favorável, as culturas de memória estão intimamente ligadas, em muitas partes do mundo, a processos de democratização e lutas por direitos humanos e à expansão e fortalecimento das esferas públicas da sociedade civil.”¹⁴³ Aponta para a necessidade de desacelerar, e não de acelerar (as velocidades, combinadas com a velocidade da produção de uma memória desnecessária, em excesso) para expandir a natureza do debate público, propondo a produção de memórias locais como resistência a uma planificação globalizante (que seria o triunfo de uma teorização moderna). A produção das memórias públicas incide sobre a soberania dos povos, das culturas, altera a história, os saberes, as práticas. Sua constituição é múltipla e não mais estatal, discurso portanto tão diverso quanto as vozes que as solicitam. A medida de produção e uso dos arquivos, assim como de seu *desarquivo*, posiciona-se de frente com a trágica expressão “arquivo morto”.

Outro aspecto observado por Derrida é que o arquivo é o lugar de consignação: os signos se encontram e “convivem”. A lei que institui a reunião dos documentos e materiais é também a lei que permite a forma da relação ► entre tais. Seu princípio arcôntico é também de reunião:

“Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal.”¹⁴⁴

Assim algumas obras à forma do arquivo cedem a produção destas concatenações que extrapolam a *consignatio* primeira, doando ao participador a partir dos signos diversos, eleitos e selecionados pela lei que os autoriza ali. Trabalho *poietico* próprio não apenas do seu arconte, mas igualmente do pesquisador.

¹⁴² DERRIDA, 2001. Op. Cit. p. 13.

¹⁴³ HUYSEN, 2000. Op. Cit. p. 35.

¹⁴⁴ DERRIDA, 2001. Op. Cit. p.14.

Faz parte, como condição do arquivo, a constituição de sua lei (a lei de sua consignação, a sua especificidade), que Derrida sinaliza que pode atingir uma “verdade patriárquica”, uma estabilização inquestionável - autoridade sobre os sentidos e sobre as suas significações conjuntas - poder de consignação inconteste e essencial à apreensão da totalidade do arquivo. A lei do arquivo poderá conduzir seus usos e a produção dos sentidos no interstício dos seus elementos. Considerando a exposição arqueológica - a forma de constituição dos saberes -, deveremos então perguntar até onde a lei do arquivo condiciona o seu uso. Em decorrência, não nos servirá aqui a imagem do arquivo patriárquico, mas sim aquele arquivo que permita a interrogação da autoridade do princípio arcôntico, mesmo que sua lei seja esta que designa *poiesis* possíveis. Em relação à produção artística, apresentada adiante, podemos pensar por uma via que a especificidade da obra inscrita mediante a operação arcôntica é a especificidade do seu arquivo. Assim se constitui uma singularidade entre demais arquivos-obra e em relação às demais obras não-arquivo.

Dois conceitos aparecem na linha de pertença ao princípio arcôntico que podem contribuir ao estudo. O conceito de “dispositivo”, anteriormente exposto a partir de Giorgio Agamben, e o conceito de “heterotopia”, de Michel Foucault. O arquivo de lei patriárquica parece aproximar-se na noção de dispositivo, e a possibilidade de pensar um contra-dispositivo a própria heterotopia. Buchloh associa a heterotopia ao trabalho de Broodthaers, supracitado, a paródia produzida pelo artista sobre a coerência possível da ação arqueológica, história, e por extensão, curatorial, forçada entre objetos diversos que ele torna explícito ao reunir objetos de valor histórico agregado e outras águias ordinárias (selos, pires, etiquetas, garrafas de champagne).

Foucault dedica-se à análise da formação das ordenações, melhor dizendo, das condições de possibilidade do surgimento e legitimação de sentidos, entre as palavras e as coisas (os nomes e os objetos, os nomes e os seres), as classificações linguísticas, as separações semânticas, que são também questões de lugar, de posicionamento, e que fundaram em algum momento no passado o solo sobre o qual se desvela o presente. A heterotopia foucaultiana (antinomia da utopia, que não tem lugar em lugar nenhum) deriva também de Jorge Luis Borges e sua história fantasiosa da “Enciclopédia Chinesa” sobre as classificações ilógicas, que escapam à ousadia da ciência de totalizar um sistema de informação. A heterotopia é, portanto, também em relação a lugares e a

posicionamentos porque a distribuição dos agenciamentos parciais decorre de operações da linguagem, da instituição de leis ou de sua ausência que os apartam e que possibilitam novas relações a partir taxionomias topológicas.

O espaço do vivido é o um espaço heterogêneo, mas “estriado”¹⁴⁵ pelas leis que regimentam a distribuição. A história da arte, como exemplo, surgiu para produzir valor às obras de arte frente ao desenvolvimento da indústria cultural. E a sua dissolução o desmantelamento de uma estrutura maior, da qual a história fazia parte como elemento, não como centralidade. O novo ambiente da arte (des)preparado por artistas em relação a seu contexto colocou o museu em um lugar crítico, mas revelou não um vazio. Revelou antes a imagem de que “vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de serem sobrepostos.”¹⁴⁶

Foucault, segundo Agamben:

“toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo este termo como o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder (...). Trata-se para ele antes de investigar modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) atuam nas relações, nos mecanismos e nos ‘jogos’ de poder.”¹⁴⁷

O duplo processo de criação e descoberta de uma estrutura por Foucault do poder que atua sobre os corpos será também o *topos* imaterial da ação dos artistas contemporâneos. Os modos de produção do “saber estratificado” e os estudos sobre a linguagem constituirão muito da raiz da arte conceitual européia e norte-americana, deixando no passado a oficialidade dos arquivos no tempo do *arkheion* (que se assemelha mais àquelas instituições tópicas). Na atualidade, “o modo de ser das coisas e da ordem que, distribuindo-as, oferece-as ao saber, (...) foi profundamente alterado, (...) uma quase-continuidade ao nível das idéias e dos temas não passa, certamente, de um efeito de superfície.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ DELEUZE, GUATTARI. 1997. Op. Cit.

¹⁴⁶ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços.” (1984) Em: FOUCAULT, Michel. **Estética, Literatura, Pintura, Música e Cinema**. Coleção Ditos e escritos (I) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 414.

¹⁴⁷ AGAMBEN. 2005. Op. Cit. p. 10-11.

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. XIX.

A investigação das formas de constituição do saber, e a interferência sobre processos históricos na concepção ampla de um “elemento histórico” pode ser relacionada à atuação do grupo Art & Language (A&L), que fez um arquivo de “anotações” entre os anos de 1972 e 1976 e os dispôs com modificações e adesões a cada nova situação de exposição.¹⁴⁹ A reunião das anotações na forma de um arquivo apresenta o “discurso e a prática dialógica do grupo”, e investiga as funções do mundo da arte; contudo não explora a função da arte em seu contexto próprio¹⁵⁰, mas num campo exterior. As anotações começaram com base em uma listagem de “cabeçalhos” feita por Michael Ramsden e Michael Corris em 1972, termos a partir dos quais foram escritas as anotações posteriores (que recebiam adendos e novas definições). Tais anotações, contudo, não tem um centro único de onde deveriam surgir, como uma temática pré-definida ou um corpo de questões. Segundo Thomas Dreher:

“pelo fato de não termos um alcance específico extensivo para o qual possamos apontar, não significa que ele seja vazio. O que significa é que não temos um conjunto de referências para trabalhar a partir dele. A estratégia então é lidar com um contexto intencional de forma a ver o que acontece com as extensões...”¹⁵¹

O resultado é uma diversidade de conceitos que são dados à leitura, que podem ser concatenados de forma mais ou menos estreita com o campo da arte. Não há ponto de chegada como objetivo, mas uma localização difusa no espaço social e das artes. Uma heterotopia possível. Extensão e intenção referem-se à possibilidade das anotações relacionarem-se com problemas “artístico-teóricos” e “artístico-sociológicos”, para os quais os membros de A&L “trazem questões que deixam aparente que o problema real aqui é a criação de ‘modelos de (ou métodos) de observação do mundo’.”¹⁵² Isto reflete a compreensão maior dentro da qual é realizado o trabalho, cuja intenção era também de propor uma obra que não tivesse uma relação hierárquica com seu observador, mas que o capacitasse a dialogar junto ao artista (operação explícita pelo fato de que o participante poderia inclusive produzir novas anotações). Assim, propunham a dissolução das posições fixadas do observador, do artista e do curador (ou

¹⁴⁹ Atualmente as anotações estão também hospedadas na página da internet da Fundação ZKM ([Hhttp://blurting-in.zkm.de](http://blurting-in.zkm.de)), possibilitando a continuidade do processo de leitura/escrita desejado pelo grupo.

¹⁵⁰ BALDWIN, Michael, DREHER, Thomas. s/ data. ([Hhttp://blurting-in.zkm.de](http://blurting-in.zkm.de)) Consulta em: 10/02/2008. p. 1.

¹⁵¹ DREHER, Thomas. “III.5. Internal Refraction for an Expansion of Outer World Relations”. Em: **Blurting in ZKM**. ([Hhttp://blurting-in.zkm.de](http://blurting-in.zkm.de)). Consulta em: 10/02/2008. (tradução minha). s/ data. p. 1.

¹⁵² Idem. p.1.

historiador, criando uma analogia entre eles), abandonando estas separações pela criação de um ambiente de aprendizagem►.¹⁵³

De forma geral, apostam na capacitação do espectador para que ele tenha um distanciamento e uma crítica, participando da porção epistemológica de sua (antes) fruição “artística”. A dinâmica poderia ser colocada em termos de uma “produção”, sendo uma variante das filosofias do sujeito, continuadas por marxistas. A “constituição do mundo” para tais, “é pensada como produção, como fazer, como exteriorização do sujeito no objeto, como transformação e dominação da natureza e do outro pela objetivação das relações subjetivas”.¹⁵⁴ Contudo, a proposição colocada não é tanto a de uma dialética. A lógica do agenciamento parece contribuir para a compreensão do ensejo de *Blurting*, ali a dicotomia razão/sensível não pode ser sustentada, como fora brevemente exposto anteriormente a partir de De Duce. Sua crítica ao juízo artístico como sendo “cognitivo”, e não “sensível” não parece estar conectada com a ordem dos “perceptos” e “afetos”, e sim a um sistema dialético que se quer trocar por outro. A relação colocada de forma dinâmica por Hélio Oiticica com o *proobjeto* institui a co-produção não mais entre um sujeito e um objeto (exterior ao primeiro), ao contrário apresenta o fluxo pelo qual se desenvolve a relação, que acontece, segundo Deleuze e Guattari, entre algo de ordem espiritual e material simultaneamente (são as duas dimensões do acontecimento, e não uma relação dialética¹⁵⁵).

Observando o objeto-arquivo, as diversas anotações de “*Blurting in A&L*” criam um emaranhado de relações possíveis. Para A&L, a relação que propõe com a obra/arquivo deve ser “funcional e não formal”. Observação e conceitualização não estão separadas no processo. O termo que intitula o trabalho não tem uma tradução específica em português: refere-se a falar sem pensar, deixar escapar um segredo, e o título revela uma aparente contrariedade, ou sugere que de nada servem as anotações se não concatenadas entre si. Seu sistema de arquivamento possibilita que o leitor (retirado da posição de observador) produza relações entre as anotações, através de (→) conjunção ou implicação, e de (&) concatenação ou conjunção ampla. Outros símbolos que podem ser adotados, trazidos em montagens posteriores são (+) indicando a

¹⁵³ Anotação 55. Em: **Blurting in ZKM**. ([Hhttp://blurting-in.zkm.de](http://blurting-in.zkm.de)H.). Consulta em: 10/02/2008.

¹⁵⁴ LAZZARATO, 2006. Op. cit. p. 15.

¹⁵⁵ Idem. p. 25.

compatibilidade entre anotações, e (-) a incompatibilidade. (T) é a impossibilidade total de relação, ou o aspecto transformacional entre um e outro.

As anotações são ora “estruturas-superfície” (“*surface-structure*”) ou “estruturas-(de profunda)convicção” (“(*deep*)*belief-structures*”). Como exemplo, o texto que acompanha a anotação 335 SURFACE-STRUCTURE: “podemos pensar nas Anotações como geradoras de uma ‘estrutura-superfície’ baseadas em respostas coletivas”. Contudo, a anotação 338 SURFACE-STRUCTURE duvida: “estamos proliferando algo que pode ser arbitrário (ou um fragmento). Como podemos saber disto?”

Quanto à forma de relação proposta pelos membros do grupo A&L e o público, foi com base na filosofia de Louis Althusser que eles elaboraram que “a forma da apresentação cria condições novas de recepção para possíveis leitores”¹⁵⁶; estas condições foram, segundo eles, introduzidas no discurso da arte. “*Blurting*” constituía uma situação, uma “estrutura” (“*framework*”) produtora de diversos “conjunto(s) de contexto” (“*set(s) of context*”). Consistiam em investigações para novas formas do artístico.

Contudo, os membros do grupo sabem que uma infinitesimal parte do público realmente coloca-se a dialogar, interferir, concatenar. Criaram este arquivo porque as formas de apresentação tornadas convencionais nos sistemas da arte e das exposições de arte, assim como as formas de codificação da arte, eram antitéticas com a concepção da prática artística orientada discursivamente. Pretendiam expor as condições do contexto de determinada prática, forçando uma mudança nas condições de institucionalização da arte. Tais questões, segundo Thomas Dreher, são as mesmas em 1973 e hoje.

As problemáticas do deslocamento sugerido pelo artista para a fruição como atividade cognitiva - da nova forma de se relacionar com o objeto-arte (que, a meu ver, nunca indaga o observador sobre esta mudança) -, são tratadas em parte nos arquivinhos e museus criados por Mabe Bethônico e o Colecionador. Projetos desenvolvidos dentro do arquivão “Museu-museu”, como o arquivo específico “Arquivo Histórico Wanda Svevo” apresentado na 27ª. Bienal de São Paulo, coleciona perguntas freqüentes dos visitantes às bienais anteriores e as devolve na

¹⁵⁶ BALDWIN, Michael; DREHER, Thomas. s/ data. (H<http://blurting-in.zkm.de>H.). Consulta em: 10/03/2008. p. 1

situação-biblioteca não resolvida, biblioteca-arquivo dos catálogos das edições anteriores oferecida a ver (e não tanto a consultar). “A Rua Peru é linda”, por outro lado, amplia a coleção de referências de diversos participantes com base na experiência situacional na Rua Peru em Belo Horizonte (a mesma do ateliê da artista), a partir de onde surgem os documentos desta nova coleção.

Outro arquivo, realizado por Robert Morris elabora outra forma conceitual do arquivo. Tendo sido realizado mais de dez anos antes, o que ele traz são fichas com a descrição dos passos realizados pelo artista para realizar aquele trabalho “*Card file*” (1962). Era, contudo, dotado da mesma característica auto-reflexiva presente no arquivo de A&L, e de natureza lingüística predominante, mesmo tendo sido realizado pouco antes do período demarcado pela “arte conceitual”. Mark Cameron Boyd com base em Peter Osborne, afirma que tal arquivo de cartões de Morris foi precursor de uma forma artística que posteriormente seria conhecida como “processo”.

“Entendemos a intenção do artista de que (o trabalho) seja a documentação da idéia pré-concebida do trabalho através de uma série de ações e ‘processos de pensamento’ que resultam na produção do trabalho”.¹⁵⁷

A aproximação entre produção e a crítica – considerando que esta é uma atividade do pensamento (é importante lembrar que A&L era também uma revista) também foi “anotada” por Charles Harrison: “presumia-se também que a manutenção de uma crítica de arte deve depender da investigação do poder da linguagem e da autoridade dos conceitos”¹⁵⁸. A ação lingüística torna-se então uma ferramenta produtiva no decurso interioridade-exterioridade do conceito e da prática.

Dois dos arquivos analisados até o momento (à exceção do brevemente citado “*Museumuseu*”) são construídos com um tipo de informação: anotação escrita sem referente direto a uma realidade outra, factual por essência (diferente mesmo da operação de Morris ao *decoupar* seu

¹⁵⁷ BOYD, Mark Cameron. “Conceptual Process”. Em: **Mark Cameron Boyd: Theory now**. ([Hhttp://theorynow.blogspot.com/2007/09/conceptual-process.html](http://theorynow.blogspot.com/2007/09/conceptual-process.html)) Consulta em 10/02/2008. p. 1.

¹⁵⁸ HARRISON, Charles “1967-1972: Novas vaguardas”. Em: WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan Harris, HARRISON, Charles. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. P. 205.

processo de criação). Nos arquivos que lidam com “duplos” (assim os chamo, sem muito explicar), por outro lado, os documentos são materialidades de segunda ordem em relação aos objetos que os originaram. Tratam da transposição possível entre **Eventos e documentos**. Acessar os arquivos que lidam com dimensões da realidade factual abre novas questões sobre os arquivos como obras de arte, e não só sobre a classificação provável como “documentais”. É exatamente quando se percebe a conectividade entre a realidade e o fato que aparece ao lado, simultaneamente, a ficção. O arquivo existe, segundo Derrida “para se abrigar e também para se dissimular.”¹⁵⁹

“O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidades do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a visibilidade do visível.”¹⁶⁰

A produção das artistas brasileiras, cada uma à sua forma, tangencia a veracidade de uma história social oficial e cria imagens roedoras desta mesma história, através de pequenos rabiscos coletados que ao serem justapostos trazem a densidade de uma construção histórica. Em um de seus trabalhos, Bethônico arquiva imagens recortadas da imprensa a partir de um índice amplo (destruição, corrosão, construção, flores), trabalho intenso realizado junto ao Colecionador. O arquivo é constituído de recortes de jornal em envelopes de acetato, organizados em pastas e acondicionados em doze caixas de arquivo. O projeto está em execução desde 1996 e é apresentado em situações diversas, em bibliotecas de museus ou em galerias brancas de centros culturais.¹⁶¹ Rennó, por sua vez, em um dos inúmeros projetos do “Arquivo universal” agrupa notícias de jornal que culminam na realização de um vídeo “Espelho diário” (2003) formado a partir de encenações destas notícias que desenvolvem com fidelidade (ou não) personagens distintas em suas rotinas capturadas via crônica jornalística e agrupadas pelo fato comum: todas se chamam Rosângela.

Assim os arquivos realizados por Rosângela Rennó, Mabe Bethônico e a dupla Alejandra Riera e Fulvia Carnevale (que propõe um ambiente de exposição sobre a irrealizabilidade da arte contemporânea) propõe situações artísticas distintas, incorporando o envolvimento por um

¹⁵⁹ DERRIDA. 2001. Op. Cit.

¹⁶⁰ FOUCAULT. 1996. Op. Cit. p. 225.

¹⁶¹ “O Colecionador”. Em: **Museumuseum** ([Hhttp://www.museumuseum.art.br](http://www.museumuseum.art.br)) Consulta em 10/03/2008. p.1.

longo período de tempo, a “leitura” (ou a audição, no caso de Rennó) de histórias pessoais ou coletivas, oficiais ou fictícias.

Quanto ao **Arquivo de emergência**, depois desta longa exposição, o situo em um ponto equidistante entre os dois tipos de arquivo: (1) o arquivo seus métodos, onde entra uma investigação sobre sua instituição, desde a interioridade da linguagem projetada ao exterior; e (2) o arquivo como gravação do real e seus usos (pertinência política), considerando assim mesmo a falha possível na leitura de seus documentos, e a abertura para a ficção como colaboração crítica à realidade.

2.3. Crítica institucional

Parte da produção norte-americana das décadas de 70 e 80 foi identificada por Andrea Fraser como sendo de “crítica institucional” em um artigo publicado em 1985 (“*In and Out of Place*”¹⁶²). Referia-se à produção de Louise Lawler, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Kaacke. No artigo “*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*”¹⁶³, escrito em 2005, ela revolve as conseqüências da afirmação anterior, e a possível transformação do conceito (nascido para ter uma efetividade crítica) em um índice taxionômico passível de criar um corpo de produção não necessariamente crítico, mas facilmente absorvido, ou “engolido” para dentro das instituições sem contudo produzir uma reflexão válida sobre o atravessamento que a arte possa provocar, via estes termos. Antes de seguir, torna-se importante discutir o sentido duplo que a palavra “instituição” promove, sendo a bagunça entre estes sentidos o cerne da complexa discussão proposta por Fraser, que se não esclarecido apenas apresenta um quebra-cabeças de vocabulário familiar. O **Arquivo de emergência** coloca-se em muitos momentos no limiar de uma relação crítica com o que se pode entender por “instituição”, e esta postura é exigida também dos **eventos** que documenta. A exposição que segue busca compreender que tipo de instituição o **Arquivo** produz, aliando-o a uma forma outra de “crítica institucional” e por isto mesmo de “instituição”, cujo laço com a exterioridade é essencial. E busca introduzir uma preocupação que me toma – a possibilidade da povoação do intelecto na arte.

¹⁶² Sem referência no original.

¹⁶³ FRASER, Andréa. Em: **Artforum**. (Revista). Nova Iorque. Setembro. 2005. p. 276-783

A instituição é o “objeto aparente” da relação crítica-instituição, por ser por um lado “a primeira referência a estabelecer lugares organizados para a apresentação da arte”.¹⁶⁴ (A crítica vista de fora é mais “impalpável”, Fraser percebe.) A “instituição” vem a ser portanto tais lugares que ordenam os objetos-arte (museu, galeria, casa do colecionador, escritório da corporação); e depois é ampliada para as materialidades discursivas que os elaboram (revistas, catálogos, colunas de jornal, simpósios, palestras), e desloca-se por fim para os sujeitos-atores que a constituem e integram (observadores, compradores, negociantes, galeristas) contaminando-os desta presença onipresente, a instituição. A “instituição” comporta todo um sistema de relações que dá lugar ao que se chama de “arte”. Ela está instaurada social e economicamente, por meio de diversos mecanismos. É também, segundo Fraser, o que se instala nos corpos mesmo. “Nós somos a instituição.”¹⁶⁵

O outro sentido, é aquele nem tanto investigado por Fraser. Estranhamente ela afirma: “a instituição da arte não é algo externo a nenhum trabalho de arte mas uma condição irreductível da existência da arte”¹⁶⁶. A instituição da arte em si, a sua apresentação, a sua capacidade de existir no mundo indistinto das coisas, e de se “manter em pé”. A instituição da arte parece sua condição de existência, antes porque a arte prescinde de uma partilha, de uma coletivização, de uma conciliação. A sua inserção em um sistema de pertencas, de “regime estético”, científica ou semântica parece ser de outra ordem (supracitada). Deve-se cuidar para não confundir o que pode ser compreendido por instituição (apresentação de si) e institucionalização (inserção em um sistema de significação e reconhecimento social). A partir desta distinção as questões se tornam mais claras, e se pode discernir em que termos há uma institucionalização possível como cooptação ou como captura, e em que termos a incorporação da instituição é uma espécie de poder intrínseco aos corpos. Antes de injetar uma nova crítica longa demais ao texto (crítico) de Fraser, voltamos ao texto da artista.

A indignação de Fraser surge a partir de um ponto: o fato de que nenhum dos artistas identificados por realizarem obras de “crítica institucional” (“C.I.”) aplicava este termo para definir sua produção; e o fato de os museus terem recebido esta produção de braços abertos,

¹⁶⁴ Idem. p. 280.

¹⁶⁵ Idem. p. 283.

¹⁶⁶ Idem. p. 181.

“institucionalizando a crítica” (“I.C.”) que deveriam provocar. Tais trabalhos de arte elaboravam à sua forma algum tipo de crítica à instituição dedicada à arte. Contudo, o que ela analisa é a dissolução de qualquer crítica possível neste trânsito, em que as obras deveriam questionar efetivamente as condições de sua realização - não apenas ali mas em outros lugares para onde a instituição fosse “expandida” via realização do próprio trabalho de arte. Em 1982 Benjamin Buchloh publica um texto chamado “*Allegorical Procedures*”, no qual descreve a produção de Haacke, Asher, Buren e Broodthaers como tendo “condições materiais ideológicas de instituição”. Ele cria variantes ao termo central “instituição” derivando a prática dos artistas em “linguagem institucionalizada”, “estruturas institucionalizadas”, “tópicos de exposição institucionalizados”, e os associa ao que descreve como um dos impulsos essenciais do modernismo: aquele de “criticar a si mesmo completamente, questionando sua institucionalização”.¹⁶⁷ Isto pode refletir a entrada da produção artística num esquema de autocrítica (pós arte conceitual), que culminará com os trabalhos de Hans Haacke, ao aliar a complexidade do sistema de pertencas entre instituições (museus, empresas, estado) e os sujeitos (artistas, curadores, colecionadores, público).

Fraser quer repensar a história da crítica institucional a partir de seus objetivos, e reavaliar suas apostas urgentes no presente. Muitos de seus trabalhos de arte nascem desta investigação. Tal crítica institucional começa com o deslocamento do trabalho de arte do espaço museu-galeria-coleção e a sua descoberta num espaço próprio *site-specific* (como o trabalho de Daniel Buren), que não fosse aquele do transporte direto de obras de arte de estúdio, feitas para serem “portáteis” e entrarem num sistema de circulação, troca, incorporação museográfica e mercadológica. (Otilia Arantes analisa esta mesma “portabilidade” na atualidade a partir da movimentação dos artistas, e não mais de suas obras, tendo estes se transformado na mais recente mercadoria possível de ser transportada.¹⁶⁸)

Outro caminho trilhado por parte destes artistas foi a busca por uma mimetização do objeto de arte junto aos demais objetos do mundo como ferramenta de investigação da instituição da arte. Um exemplo trazido por Fraser é a “*Installation Münster (Caravan)*” (1977), de Michael Asher, que não estava *no* museu mas que expandia seus tentáculos para a cidade e situava na instituição uma grade com locais e horários onde a caravan estaria na cidade pelo período da

¹⁶⁷ BUCHLOH, Benjamin. APUD. FRASER. Idem.p. 279.

¹⁶⁸ ARANTES. Op. Cit.

“exposição”. “Asher demonstrou que a institucionalização da arte *como arte* depende não de sua localização no quadro físico de uma instituição, mas em enquadramentos conceituais e perceptivos.” Para Fraser, ele dá um passo adiante de Marcel Duchamp, que teria reificado a institucionalização pela ação do artista – a sua assinatura – como central (mas Fraser parece esquecer das ficções diversas inventadas por Duchamp que são a circunscrição de um sistema simbólico das artes), e pela exibição *em* uma instituição; porque Asher percebe que “arte é arte quando existe por meio de discursos e práticas que as reconhecem como arte, avaliam e validam como arte, e consomem como arte, seja isto objeto, gesto, representação, ou apenas idéia.”¹⁶⁹

Seguindo a linha de reflexão sugerida por Fraser, a apreensão fundamental da crítica à instituição foi formulada por Haacke, que considerava os “sistemas ambientais e físicos” para a instituição da arte. O que passa a interessar, então, não é tanto se a arte acontece ou não, mas *como* ela acontece► e quais são seus sistemas de manutenção. Para Haacke, os artistas são testemunhas recíprocas (ele, os apoiadores, e os inimigos): “todos participam da manutenção e ou do desenvolvimento da maquiagem ideológica da sociedade”¹⁷⁰, lembrando os processos decisórios de poder mais ou menos aliados econômica, social e culturalmente. Isto remete também à falência daquele projeto historicista da burguesia e dos intelectuais estudado por Belting anteriormente, e que fora em parte solapado pela revolução dos códigos artísticos com as vanguardas históricas. (Mas, no início do século, era a vanguarda também a burguesia?) Com Haacke o que fica claro é um procedimento de desvelamento do sistema de produção da arte simultâneo à ampliação dos mecanismos econômicos sobre a cultura, que passa a ser tratada como produto rentável ou “camuflada” disto, sendo renúncia fiscal de programas sociais de empresas bem sucedidas. Haacke, contudo, não faz isto sem o desejo de “defender” o museu da instrumentalização por poderes econômicos e políticos¹⁷¹, preservando-o – possivelmente – para uma autonomia de gestão a ser consentida pelos atores do campo da arte. Ao salientar o pensamento de Haacke frente à apreensão de um sistema de inclusões e exclusões, em relação a um campo social, Fraser amplia sua própria elaboração sobre a instituição da arte.

¹⁶⁹ Idem. p. 281.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ Idem. p. 283.

“Com tais representações (do ‘mundo da arte’ desconectado do ‘mundo real’) reproduzimos a mitologia de liberdade voluntária e onipotência criativa que fizeram a arte e os artistas emblemas muito atrativos para o empreendimento otimista do neoliberalismo de ‘pertencimento’ social.”¹⁷²

Esta liberdade é o que permitirá, segundo ela, a entrada da relação de livre troca – entre elas a “estética relacional” cuja teorização foi produzida por Nicolas Bourriaud¹⁷³; participação livre entre arte e vida, arte *neo-fluxus*, criticada por Fraser por seu escapismo, como se estas nunca estivessem de antemão conectadas.

Em 1997 Fraser publicou um texto na revista *October* “*What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?*”¹⁷⁴ no qual ela detalha parte de seu projeto de produção de serviços: “*Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project-Oriented Artistic Practice*” começado em 1994. Os serviços são uma sorte de ações relacionais arquitetadas pela artista e seus coletivos, produzidas em contrariedade a obras que se convertem em “bens de consumo”. Esta metodologia de trabalho, eminentemente discursiva, ‘contaminará’ a produção de artistas brasileiros contemporâneos arquivados: Jorge Menna Barreto e Carla Zaccagnini.¹⁷⁵ Fraser organizou no projeto dos “Serviços...”, junto a Helmut Draxler, uma série de eventos concernindo debates, apresentação de projetos, e um pequeno arquivo de material ao redor do objeto de discussão “projeto de arte”.

Com o projeto, Fraser parece dar continuidade ao trabalho concebido por Art & Language. A reflexão sobre os “Serviços...” – presente também no texto publicado - não pretendia construir nenhum novo corpo de trabalho, ou propor algo novo como substituto para as “etiquetas” usadas no período (tais como “crítica institucional”, “pós-estúdio”, “arte *site-specific*”, “arte de contexto”, “arte de base comunitária”, “arte pública”... entre outros). Tinha por intenção “identificar um aspecto de muitos, mas não todos, das práticas descritas nestes termos: o status do trabalho, ou *labor*, dos quais são constituídos e as condições sob as quais tal trabalho é realizado”. O

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Os artigos do autor são citados em BISHOP. 2004. Op. Cit.

¹⁷⁴ FRASER, Andrea. “*What’s Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?*” e “*Services: Working-Group Discussions*” Em: **October** 80, Spring 1997. p. 111-148. 1997. *October Magazine*, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.

¹⁷⁵ Esta informação foi coletada em uma entrevista realizada pela Arquivista com os artistas, em 2006. (entrevista não **arquivada**).

trabalho não se referia a um objeto, mas ao *labor* do corpo, da mente, do sujeito artista, provavelmente aquela “atividade sem obra”¹⁷⁶. A aplicação do termo “serviços” tinha um valor estratégico – o de refletir sobre “o valor daquela porção do trabalho de um artista que não resulta em um produto transferível”. Esta postura era antes o desejo de transformação das condições de produção, um defesa do possível destas condições, propondo que, no caso de não haver a produção de um “bem de consumo” (“*goods*”) possível de ser vendido, o trabalho fosse considerado na medida em que era uma “provisão de serviços”.¹⁷⁷

Conforme Fraser coloca, tais serviços começaram a ser aplicados no campo da arte a partir dos Minimalistas¹⁷⁸, e provocaram a modificação da materialidade da arte, daquelas formas esculturais mais tradicionais para as informações e a propriedade intelectual (autoria de uma idéia, não exatamente de um *constructo*), caracterizando o que se percebe como “desmaterialização do objeto de arte” referida à arte Conceitual. Os serviços, por requisitarem a presença participativa do outro, tornavam mais real a relação abstrata da troca e produção de objetos (e adiciono - assim também, na comercialização de obras de arte).¹⁷⁹ A autora/artista é cuidadosa ao explicitar que tal prática não surge em resposta à situação histórica da economia dos serviços (analisada por ela, a partir de Adam Smith, que alegava que o pagamento dos serviços era uma redução do capital, e não um investimento, o que faz perpetuar a remuneração ao serviço como minoritária por ser resistente ao desenvolvimento industrial); mas surge como uma “auto-consciência crítica do produto cultural, da exploração da arte por lucro econômico e simbólico, e das estruturas da prática artística e do campo da arte que provém o valor daquela criação que é para tal apropriado”.¹⁸⁰

Com procedimento semelhante, Jorge Menna Barreto realizou dois projetos, arquivados: “Projeto Matéria” **Arquivado: E MENNA BARRETO / PROJETO MATÉRIA / São Paulo / 2003** realizado no Centro Cultural São Paulo em 2003 e “Projeto de Formação Flamboyant”, realizado no Salão Nacional de Goiás, Prêmio Flamboyant, em 2004. As situações construídas por Menna Barreto eram igualmente de promoção de conversas sobre o acontecimento da arte, contudo a partir de contextos específicos. Ambos projetos são resultado da pesquisa de Menna Barreto no Mestrado

¹⁷⁶ VIRNO, Paolo. **Cuando el verbo se hace carne**. Buenos Aires: Cactus: Tinta Limón, 2004. p. 32-33.

¹⁷⁷ FRASER. 1997. Op. cit. p. 112.

¹⁷⁸ Idem. p. 113.

¹⁷⁹ Idem. p. 115.

¹⁸⁰ Idem.

na Escola de Comunicação e Artes na USP (São Paulo), e surgem da investigação de uma tradução possível pra o termo “*site-specific*”, e da impossibilidade de traduzi-lo sem recriá-lo em outro termo, a partir do contexto local. O começo da pesquisa, que é de ordem dos afetos escultóricos e espaciais parece sofre uma reversão, em que a experiência se tornará discursiva. O primeiro foi realizado pelo período de dois meses. Formou-se uma turma de interessados (pré-selecionados pelo artista) e de conferencistas/painelistas que fomentaram o debate com base na programação criada por ele; a segunda situação, aconteceu durante três dias de “visita” ao local da exposição – estranhamente montada no estacionamento de um *shopping center* em Goiânia – descrito pelo artista:

“através da instauração de um ambiente de discussão no espaço expositivo do IV Salão Flamboyant, o presente projeto pretende promover um lugar de reflexão sobre a arte contemporânea e a sua relação com o contexto desse Salão e sua história.”¹⁸¹

Em cada dia ele propôs a descoberta do espaço expositivo convidando alguns dos organizadores a integrarem tais visitas. Ele convidou, nesta ordem, Gregório Stillo, gerente de marketing; o responsável pelo setor educativo do Salão Flamboyant; e Divino Sobral, membro do júri de seleção. As conversas pretendiam elaborar as circunstâncias, tanto a partir de situações semelhantes ou cruciais de relações institucionais no campo da arte – como o caso da fundação do Museu Guggenheim em Nova Iorque – da realização da arte, analisando criticamente estas circunstâncias, especialmente retirando-as de uma linha de naturalidade de inserindo-as em relações de implicância geralmente não-visíveis, e que podem interferir na situação da arte apresentada naquela situação específica (salão e *shopping center*), nas condições de exposição, nos trabalhos selecionados e premiados, na relação deste corpo de produção com uma produção contemporânea reflexiva... A economia do trabalho é aquela da sua apresentação de sua estrutura: nada a esconder, tudo a revelar. Porém, nada a resolver. Uma operação aproximada à descrição arqueológica (Foucault): “cada formação discursiva não pertence a um único destes sistemas, mas entra simultaneamente em diversos campos de relações em que não ocupa o mesmo lugar e não exerce a mesma função”¹⁸². O trabalho do artista, reservado o trocadilho vazio, torna-se ali um trabalho em si; ou não, torna-se “trabalho sem obra”, sem objeto. Faz-se novo *probjeto* virtuoso. **Arquivado: E MENNA BARRETO / FLAMBOYANT / Goiânia / 2004**

¹⁸¹ MENNA BARRETO, Jorge. **Projeto de Formação Flamboyant.**

([Hhttp://br.geocities.com/projetoflamboyant/pag2.htm](http://br.geocities.com/projetoflamboyant/pag2.htm)H). Consulta em: 10/02/2008. p.1

¹⁸² FOUCAULT, 2005. Op. cit. p. 180.

2.4. Virtuose

Uma elaboração conceitual ousa constituir para seguir o debate travado entre as produções artísticas e as instituições, considerada a mobilidade requisitada pelas primeiras em relação à segunda, e a capacidade de interferir na concepção das mesmas. O que gostaria de apontar nos processos gerenciados por Menna Barreto é um “desnudamento” do aspecto institucional, operação que não objeta nenhuma materialidade palpável, ação que decorre de um saber operativo em parte acumulado e disposto por Foucault: estraçalhar as “estabilizações” (ou positivities) - inseridas aí a arte e a instituição museológica - e apostar na investigação de uma “rede interdiscursiva”¹⁸³.

Deslocando o fato para o que é a operação artística em si, o que ela agencia no campo múltiplo descoberto por esta investigação arqueológica, há uma ação que identifique igualmente nos processos da **Arquivista**, que elaboram problematicamente as constituições singulares do “trabalho” contemporâneo, selecionando aí as teorizações do “trabalho imaterial”. O “trabalho intelectual” para Marx não está inserido no “trabalho produtivo”, realizado por aqueles que deixam um objeto como resultado, uma mercadoria independente ao produtor. O imaterial tem “grandeza em si” em relação à massa da produção capitalista mas é “improdutivo”.¹⁸⁴ Sua base é a “virtuose”, segundo Paolo Virno (quem realiza uma análise contemporânea da concepção marxista), ela qualifica a ação: “muito antes de ser englobado pela produção capitalista, o virtuosismo foi a arquitrave da ética e da política”.¹⁸⁵

Virno cita Aristóteles, para quem a “conduta virtuosística” é o seu fim, e não outro, não o fim pelo capital, bem por isto, e por não reivindicar nenhum objeto extrínseco, tal atividade é a própria práxis política. Virno analisa esta situação antitética: uma natureza “anfíbia” que domina a atividade do virtuoso, pois que o

¹⁸³ FOUCAULT, 2005. Op. cit. p. 179-180.

¹⁸⁴ VIRNO, 2008. Op. cit. p. 98.

¹⁸⁵ Idem. p. 98.

“status do trabalhador assalariado se afirma a despeito da vocação política, e vice-versa. No entanto, a partir de um determinado ponto, a alternativa se transforma em cumplicidade, o dilema é substituído por uma conjunção paradoxal: o virtuoso trabalha (ou melhor, é trabalhador *par excellence*), não *contra* a sua vontade, mas *exatamente porque* a sua atividade se aproxima da práxis política.”¹⁸⁶

Rancière, similar à visão “anfíbia” atesta que o artesão, o fazedor de *mimesis* é, segundo Platão, um ser duplo, da forma como não poderia ser: “ele confere ao princípio do privado (do trabalho doméstico) uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um no seu lugar”¹⁸⁷ e quando o princípio da sociedade é que cada um faça apenas uma coisa. Na inversão requisitada por Negri, supracitada, pode-se inferir então que alguém trabalha *para fazer* política, contudo estas posições não são estanques. O comum “polêmico” para Rancière é distribuição na qual se pode colocar a relação entre o ordinário do “trabalho” e a “excepcionalidade” artística.

Seguindo com a proposição de Virno, é na contemporaneidade desde a era pós-fordista que a dilaceração metafórica (virtuosa – improdutividade) tem um fim e o paradoxo apresenta uma cena ainda mais complexa. Característica modernista por essência, agora a ação comunicativa - a *performance* propriamente dita - inunda todo o processo produtivo.

“A atividade pós-fordista pressupõe, e ao mesmo tempo reelabora continuamente, o ‘espaço de estrutura pública’ (espaço da cooperação, justamente) do qual fala Arendt, como um requisito indispensável, seja para o bailarino seja para o político. A ‘presença alheia’ é ao mesmo tempo, instrumento e objeto de trabalho: portanto os procedimentos requerem sempre um certo grau de virtuosismo, ou melhor, implicam em verdadeiras *ações políticas*.”¹⁸⁸

As ações políticas são antes ações virtuosas (o ato de pronunciar uma palavra, por exemplo¹⁸⁹). Capaz que não sejam dirigidas, pode-se pensar que estão por fora do “comando” do estado. Ações políticas competem agora a uma qualidade do trabalho, à obrigatoriedade de trazer para

¹⁸⁶ Idem. p. 99.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ VIRNO. 2008. Op. Cit. p. 100.

¹⁸⁹ VIRNO. 2004. Op. Cit. p. 46.

o cerne do processo produtivo “toda a experiência do indivíduo”. Por aí o “ter-linguagem” é reduzido ao trabalho, aplicado extensivamente como uma partitura comum: “a partitura *sui generis* do trabalho contemporâneo é o Intelecto na sua condição de intelecto público, *general intellect*, saber social global, competência linguística comum”¹⁹⁰. Com isto, a comunicabilidade, a saber, é cooptada para a esfera da produtividade. De acordo com Virno, “tornar público” em um sentido este *general intellect* traz à tona uma capacidade encoberta do homem, mas eleva à categoria de “recurso” esta capacidade – para assim produzir *profit*.

Atrevo-me a arriscar que uma mesma competência ou capacidade intelecto-em-geral, antes de empreender o aporte crítico, permeia a articulação de “serviços” de Fraser e as situações discursivas► promovidas por Menna Barreto. Sem querer forçar uma conciliação plana, nesta análise torna-se viável trazer para a arte, por uma distensão prolongável, questões que surgem propriamente dela mesma, mas remetem a laços com sua exterioridade (e outras formas de instituição) – espaço comum onde a arte é significada. Observo elementos da relação analisada por Virno: cognição, intelecto, virtuose, política.

Encontra-se em Virno a afirmação da práxis política como produto da virtuose, ao que associo a realidade do acontecimento da arte esta mesma dinâmica (comparação por ele igualmente efetuada). Imprescindíveis uma à outra são a práxis e a exposição pública, demarcando a necessidade do outro, do alheio ou qualquer – uma possível testemunha. A comunicação linguística (enunciação, discurso, fala) aparece ativamente no exercício da virtuose. A criação, da mesma forma analisada por Lazzarato, torna-se também ferramenta comum. Esta sábia percepção não sugere um “roubo” da criação artística do campo da arte nem a desloca para outro lugar (cooptação da criação), mas problematiza a sua potência de especificidade em relação ao comum.

Quais são as paisagens de liberdade para a arte que advém do casamento das imagens fornecidas tanto pelo campo da arte (campo específico, não-regime estético) como pelo campo da filosofia política? O que se produz ao associar às práticas artísticas um mesmo “intelecto-em-geral”, percebido na atualidade como sendo o “centro operativo”, o mesmo requisitado à produtividade do trabalho? A solicitação do intelecto-em-geral, anterior à concepção de sujeito

¹⁹⁰ VIRNO. 2008. Op. Cit. p. 101.

ou indivíduo, produz outras discursividades e novos posicionamentos, apresenta-se como uma estratégia, reversão da máquina-de-produzir. Êxodo.

“O virtuosismo técnico do músico e do bailarino se limita a ilustrar, por outro lado de modo lagunoso e postiço, o virtuosismo básico natural que sempre dá provas o animal humano junto com o ‘espaço potencial’ entre mente e mundo”.¹⁹¹ O encontro entre mente e mundo parece ser o ponto de inflexão, o lugar do encontro da linguagem comum. A comunicação, salientada por Virno “competência lingüística comum” é mobilizada por um “Intelecto (que) tornou-se a principal força produtiva, premissa e epicentro de qualquer *poiesis*”.¹⁹² Há algo “cooptado”, carregado a outro sistema por fazer-se de sua potência, sistema ao qual desvia o êxodo. Por aí percebe-se que o que é cooptado são não as formas objetivas da práxis de relação (seus elementos), mas a própria *práxis*. Negri faz um alerta:

“Quando ao conceito de *General Intellect* são atribuídas características linguísticas, a análise deve desenvolver-se (antes do que em direção da busca de invariantes linguísticas) em direção a determinantes biopolíticas do próprio *General Intellect*. É preciso dar corpo e sangue ao *General Intellect*, se quisermos que ele possa abrir-se no conceito de multidão. As mesmas características linguísticas devem reencontrar um caráter humano forte, deixar cair o liso e o pacífico, para colher o espesso e o pugnaz - a linguagem é um viés do ser e, como qualquer viés, é um conjunto de singularidades.”¹⁹³

Desvela-se a entrada num lugar comum, não identitário nem comunitário: diversidade de indivíduos apropriadores (...) capazes de expressar potência política.¹⁹⁴ Virtuoso do ser, auto-poiese, criação em si por fora do sujeito determinado. Com a redução ao absurdo estrutural das práticas artísticas que são quebradas, desconstruídas, rachadas – tal como são “exercícios estéticos” propostos por Haacke, Fraser e Menna Barreto -, a produção da obra reinscreve o artístico no espaço discursivo, no espaço político da fala. Tal lugar, contudo, apesar de eventualmente “etiquetado” conforme Fraser informa, excessivamente informado pelos modos de produção do conhecimento e da reflexão crítica ao campo da arte, é agora desestabilizado. Se o intelecto-em-geral seria aquela potência resguardada pelo Estado, mantida pelas positivities econômicas, políticas, higiênicas, a reversão deste processo de cooptação só poderia ser na medida de um êxodo. Virno salienta a necessidade de estabelecer um perímetro

¹⁹¹ VIRNO. 2004. Op. Cit. p. 46.

¹⁹² VIRNO. 2008. Op. Cit. p. 101.

¹⁹³ NEGRI. 2003. Op. cit. p. 147.

¹⁹⁴ Idem. p. 148.

que deve exibir a oportunidade de liberdade inerente àquele entrelaçamento inédito entre Ação e Intelecto.¹⁹⁵ Neste novo mundo a intemperança será uma virtude. Dado que sua proposição é a de um projeto político, Virno elabora as formas de desobediência ou defecção do Estado:

A Desobediência radical quebra este círculo virtuoso, segundo o qual o Intelecto público figura, ao mesmo tempo, como premissa e consequência do Estado. (...) Faz notar, e desenvolve positivamente, os aspectos do *general intellect* que destoam da permanência tardia do Trabalho assalariado. Sobre esta base faz valer a potência prática do Intelecto contra o poder de decisão da Administração.¹⁹⁶

As formas de cooperação tornam-se essenciais, ao que Negri polemiza: “existem formas de cooperação produtiva em termos de liberdade?”¹⁹⁷ De que forma criar estratégias de reconhecimento entre atores comuns, na proposição de alianças para a manutenção de uma autonomia de valores para a arte que não sejam contudo valores totalizantes? E ainda, como (re)descobrir a prática artística diante da cooperação lingüística assim que o caminho discursivo dedicou-se a revelá-lo fora de suas mitologias?

Por fim, não retorno ao **Arquivo**, ao menos até o próximo subitem, a ousadia me mantém sobre a situação exposta. Concluo, institucionalmente, que o **Arquivo de emergência** não é um trabalho de “crítica institucional” – e talvez não pudesse ser, visto que não é possível replicar um procedimento específico em contextos outros. De fato ele produz alguma forma de instituição e interessa elaborar estas formas, o que me mobiliza aqui é encontrar um campo aberto de possibilidades de “leitura”, num amplo sentido, das práticas artísticas e do arquivo, meu *problema* de estudo, considerando quais são as condições para o artístico hoje as condições possíveis para a pesquisa do valor da arte. Como conclusão parcial, o trabalho como “crítica” à “instituição” só servirá se funcionarem em signos de exterioridade, dado que a interioridade poderá apenas manter o debate num campo finito. (Fim do conceito? Fim da arte?)

¹⁹⁵ VIRNO. 2008. Op. cit. p. 106.

¹⁹⁶ Idem. p. 108.

¹⁹⁷ Idem. p. 149.

[3] Emergência e ruptura: arte brasileira

O estudo do **Arquivo de emergência** tangencia muitos saberes, e para abordá-lo é necessário focar na sua própria especificidade. Considerando que ele surge em relação direta com a produção em arte circunscrita no território do Brasil, neste capítulo trato de alguns aspectos fomentados pelo arquivismo, em parte selecionando aspectos específicos como caminhos a seguir no pensamento crítico que construo com base em interesses a partir de meu processo criativo, e também fazendo dos documentos do **Arquivo** os instrumentos de escrita de uma breve história (ou arqueologia) da arte. A trama do texto pontuará o **Arquivo** tanto a partir de dois conceitos (ou **entradas** ►) desenvolvidos pela **Arquivista**: a **emergência** e a **ruptura**; assim como de conceitos correlatos que são essenciais à compreensão do complexo - e algumas vezes contraditório - sistema de arquivamento que a **Arquivista** propõe.

3.1. Antecedentes

As condições de aparição do **Arquivo de emergência**, tratadas no capítulo anterior a partir de condições em geral daquilo que é inscrito no campo das artes (sendo a partir da arte ocidental, de herança européia), são aqui investigadas localmente, ou seja, no mesmo território de onde parte o **Arquivo** (Brasil). Considerar a importância dos deslocamentos dos artistas brasileiros para outros países, a formação de redes de troca e trabalho (como a *mail art*), a realização de exposições de artistas estrangeiros no Brasil (como a exposição "Arte em Posição Crítica: Prática e Teoria", organizada por Pierre Restany em 1974), e o intercâmbio irregistrável de saberes, obras, relatos, experiências, faz parte do estudo da apreensão das condições locais para o surgimento deste tal arquivo, não dito como "obra de arte", mas de uma forma serviço para as artes.

Situo-me nas décadas de 60 e 70, no período que se caracteriza pelo momento das "vanguardas" da arte no Brasil, e além para investigar as condições de aparecimento de proposições semelhantes em relação à arte atual. Esta exposição não pretende explicar o aparecimento do arquivo como desdobramento ou continuidade destas proposições, dado que os contextos são

amplamente distintos. Ronaldo Brito é um importante teórico do período no Rio de Janeiro, que interessa investigar por sua atuação na época, visto que a produção analisada por ele é aquela que interfere sobre as condições de produção, das práticas artísticas relacionais e discursivas no Brasil cujos caminhos são abertos. A publicação sistemática de textos produzia um patamar crítico dirigido em grande número para as empreitadas normalizadoras, tais como o mercado das artes endireitado a “bloquear” e “recuperar” obras, assim como movimentos e sentidos artísticos com o intuito de travesti-los em mercadorias para consumo.¹⁹⁸ Brito colocava-se ao lado da produção, sendo um dos importantes articuladores críticos do momento - exercia sua crítica na forma impressa tanto em semanários (Opinião, entre 1972 e 1977), como organizando outras revistas das quais também participava: Malasartes (a partir de 1975) e a Parte do Fogo.

Na “Cronologia da Arte Brasileira, Século XX”¹⁹⁹ encontramos uma sistematização histórica do período a partir do contexto político, em que a democracia brasileira entra em crise, principalmente com o golpe militar de 1964. Ao mesmo tempo, recém havia sido anunciada a nova capital do Brasil - um novo homem a partir de um humanismo (utópico?) – ao passo que a realidade política avançara tornando aguda a direção social deste movimento, tal que nos anos seguintes, com a proclamação do Ato Institucional nº 5 – AI-5, restringe-se liberdades individuais e intensifica-se a perseguição política, anulando o entusiasmo de um humanismo progressista.²⁰⁰ Esta instituição provoca balanços sérios no contexto da arte, considerando que ali seria intensificada a vigia policial da sociedade, a censura, e diversas formas de controle sobre as manifestações culturais; mas certamente não é uma causa possível do que decorre em artes no período, relação que é de ordem mais complexa.

Grande parte da produção artística esteve sujeita aos processos políticos por parte do Estado, uns defendendo-se mais com rompantes e ousadias, outros menos fazendo uso de uma postura crítica camuflada em desvios de linguagem, tanto nas letras de música repletas de metáfora, como nas imagens oficiais alteradas, apagadas, reinscritas. Ronaldo Brito, em “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro” realiza uma análise profunda sobre dois grupos observados em uma situação anterior à instituição do AI-5: um grupo dado em decorrência da

¹⁹⁸ Em especial saliento do artigo “Análise do circuito”, de 1975. Em: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Glória Ferreira (org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

¹⁹⁹ BUENO, Guilherme, MANATTA, Franz. **Cronologia da Arte Brasileira Século XX**. Rio de Janeiro: FUNARTE/MINC. 2007. (Cd-rom)

²⁰⁰ Idem. “1961-1980”. s/p.

penetração das ideologias construtivas no Brasil e seu desenvolvimento como talvez a única corrente organizada de estratégia cultural (anos 50 principalmente), e o outro, oposto pelo primeiro, constituído pelas correntes nacionalistas, intuitivas e populistas que culminaram com o CPC (Centro Popular de Cultura).²⁰¹ Tendo apresentado esta base, a análise de Brito segue remetendo-se principalmente aos movimentos Concreto e Neoconcreto, e sua tese é “investigar o movimento neoconcreto como vértice da consciência construtiva e a sua própria explosão”²⁰² (dado que foi o último movimento decorrente do concretismo). A alienação política de ambos os movimentos fora, para ele, decorrência da impossibilidade de interagir realmente com a corrente modernizadora, mesmo que a ideologia construtiva estivesse vinculada ao programa de desenvolvimento cultural da América Latina. A “produção cultural” tornava-se uma forma de inserção de um novo modo produtivo, em que uma oposição só poderia se constituir no plano de um “know how” cultural e técnico, considerando ainda que a cultura vigente tinha resquícios de uma mentalidade vigente e colonizada. Segundo Brito, neste momento os agentes construtivos só poderiam agir abdicando do político: “colocando-se no terreno neutro da *cultura* e da *economia*, no caso dos concretos, ou no terreno da *cultura* e da *filosofia* no caso dos neoconcretos”.²⁰³ Sem se ater a um estudo mais amplo, para não desviar do *projeto* de estudo, salto ao concretismo e sua variação última.

É a partir do movimento concreto que se passa a verificar o desejo de inserção direta na sociedade, e é interessante observar a forma da agremiação dos artistas ao redor de um postulado formalista, fomentado principalmente pelo artista Max Bill. Para tal usava-se uma linguagem simples, derivada de certo universalismo da linguagem, de base abstrata e geométrica, e formas de reprodução em grande escala. A compreensão dos mesmos em um movimento comum (ou como uma “estratégia cultural organizada”, segundo Brito²⁰⁴), mesmo que distribuído entre Rio de Janeiro e São Paulo, formava a base para antíteses, para os movimentos informes circundantes, entre eles o informalismo, na busca pelo gesto livre²⁰⁵, e posteriormente os movimentos neoconcretismo e experimentalismos (advindos daí). Na análise de Brito supracitada o neoconcretismo seria a fase de ruptura da primeira manifestação

²⁰¹ BRITO, Ronaldo. “As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro”. Em: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. 2006. Op. Cit. P. 73.

²⁰² É necessário aqui discernir “movimento”, que nalgumas vezes é usado para referir-se a movimentos de ação social, diferente deste caso, que se refere ao agrupamento de artistas em torno de uma “escola” artística a investigar.

²⁰³ BRITO. 2006. Op. Cit. p. 74.

²⁰⁴ Idem. p. 74

²⁰⁵ BUENO, MANATTA. 2007. Op. cit. Idem. s/p.

(caracterizada por dogmatismo, cientificismo e liberado de questões ontológicas que serão retomadas pelos neoconcretos). O neoconcretismo seria regado por uma filosofia especulativa (com base em Merleau-Ponty e Suzanne Langer) e de uma preocupação com procedimentos “abertos” da ciência contemporânea, voltado sobretudo à expressão que não poderia ser determinada pela estrita manipulação de informações visuais.²⁰⁶

Esta mudança, ou ruptura, será na ordem do sujeito operante – observada pelos estudos da filosofia do sujeito. Enquanto que para os concretos o homem era um “agente social e econômico”, para os neoconcretos ele será a investigação de um “ser no mundo”, pensando a arte a partir daí, de onde emerge a subjetividade e não a objetividade da manipulação dos objetos geométricos, formas, sombras. Neste ponto Brito observa uma nova diferenciação: entre aqueles que vão preservar a especificidade do objeto artístico, “fornecendo uma produção qualitativa à produção industrial”²⁰⁷ e aqueles que vão colocar em xeque o estatuto da arte, pela transformação de suas funções e de suas razões de ser. No primeiro grupo Brito localiza Willys de Castro, Franz Weissmann, Aluisio Carvão e outros; e no segundo Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

Mario Schenberg escreveu sobre o período, em “Um novo realismo” (1965): “Podemos entrever que o novo humanismo se caracterizará por uma síntese do individual, do social, do existencial e do cósmico”²⁰⁸, e ressalta a apropriação destes dois últimos aspectos como característicos da arte por vir. A fantasia será empregada para compreender a rapidez da realidade mutante, e a produção cultural correrá em busca de uma velocidade produtiva própria, diferente daquela dirigida objetivamente pelo concretismo. A capacidade atribuída ao artista de agir mediante um “subjetivo renovado”²⁰⁹, segundo Hélio Oiticica, será base de uma nova produção artística brasileira, que se vinculará à sua forma a lutas locais, mais ou menos coletivas. Uma infinidade de nomenclaturas se proliferará, seja como escola a ser seguida, seja como movimento artístico. Ao que Schenberg propôs como “novo realismo”, Oiticica responderá como “nova objetividade”, que consistirá na pesquisa do construtivo (para ele já natural ao povo brasileiro)

²⁰⁶ BRITO. Em: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. 2006. Op. Cit. p. 75.

²⁰⁷ Idem. P. 76

²⁰⁸ SCHENBERG, Mario. “Um novo realismo”. Em: **OBJETO na arte brasileira – Brasil anos 60**. (org.) Daisy Peccinini. São Paulo: FAAP, 1978. p. 61

²⁰⁹ OITICICA, Hélio. “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. Em: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. 2006. Op. Cit. p. 148.

que funda novos objetos táteis, visuais, perceptivos e geradores de situações ou acontecimentos; e possibilita a criação de uma “arte ambiental”²¹⁰.

O posicionamento político será, antes de tudo, aquele entre os intelectuais aliando-se ou contradizendo-se, revelando o relativo distanciamento da política social criticado por Brito. A amplitude da inserção social da arte vislumbrada pelos concretos (inclusive através do design e da publicidade) será abandonada pelos neoconcretos em decorrência de uma marginalidade que segue a atribuição que lhe dá o sistema – marginalidade esta não resultante de exclusão social, pouco acesso à informação, ou inviabilidade econômica da produção artística –; a pesquisa que culminará na produção de uma arte radical será antes para o campo da arte aquela que aportou por iniciativas subjetivizantes, de entrega ao indivíduo criador liberto de estruturas engessantes.

“Ocorreu, então, este paradoxo tão brasileiro e tão próprio do subdesenvolvimento: uma vanguarda construtiva que não se guiava diretamente por nenhum plano de transformação social e que operava de um modo quase marginal. (...) [Esta marginalidade] abriu caminho para uma crítica do próprio estatuto social da arte, crítica que estava sistematicamente ausente dos movimentos construtivos.”²¹¹

A crítica do estatuto social será também parte da operação de investigação da arte, da sua “colocação a nu”²¹² - desnudamento que decorre do aprendizado passado por Duchamp, fundador do abismo da instituição da obra como algo não naturalizado, mas em processo de inscrição em um sistema lógico (Rosalind Krauss), contudo não resolvido em relação a interioridades – porque o “mito do artista” cai, e, conforme Brito: “é hora de encontrar seu lugar no mundo dos vivos”²¹³. Assim a politização da arte não será a sua inserção direta em programas sociais como se fomentara anteriormente, mas antes a politização do artista (compreensão e ação sobre suas próprias condições) para dali mobilizar-se como o agente cultural (autônomo) nesta mesma sociedade sempre em constituição por meio de fluxos imanentes.

²¹⁰ Idem. p. 148.

²¹¹ BRITO. Em: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. 2006. Op. Cit. p. 77.

²¹² BRITO, Ronaldo. “A arte colocada a nu pelos artistas, mesmo”. Publicado originalmente em Opinião, 1974. Em: BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito**. (org.) Suely de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 34-38.

²¹³ BRITO, Ronaldo. “O acontecimento artístico”. Em: BRITO. 2006. Op. Cit. p. 31.

3.1.1. Conglomerado²¹⁴

É preciso dar um lugar em separado para a produção de Hélio Oiticica, mesmo que seja possível indexá-lo a uma série de movimentos e grupos artísticos, como os supracitados. Até porque de fato, a parte mais significativa da produção de Oiticica, exatamente por sua singularidade, se dá posteriormente aos movimentos em grupos (integrou o Grupo Frente e o movimento concreto no Rio de Janeiro), quando ele passa a circular entre cidades e línguas, entre territorialidades e linguagens, entre superfícies e espaços, escritos e cópias - construindo um “conglomerado” denso e amplamente conectável tal como é a característica de sua produção – um saber quase à forma de uma (anti)teoria inventiva, contrária à forma de produção do conhecimento em arte a partir da academia, e daquele tipo de conhecimento que dispõe um após o outro os elementos, movimentos, leituras, referidos a um ideal.

A produção de Oiticica é repleta de formas de gravação, tal que podemos tê-la como um arquivo em consequência das impressões deixadas pelo artista, nas inúmeras formas de escritos, esquemas, projetos, cadernos de notas, poemas, ensaios, entrevistas, roteiros, fotografias, cartas, e cópias destes mesmos documentos (Oiticica, por exemplo, escrevia cartas sempre copiando-as via papel carbono). Sem “contar” o conteúdo dos seus conceitos, mais ou menos impressos, porque são antes para serem experimentados: “Penetráveis”, “Bólides”, “Capas”, “Tendas”, “Parangolés”, “Tropicália”, “Éden”, “Crelazer”²¹⁵. Oiticica realizava uma fusão cada vez mais estreita entre os processos de viver e pensar, conforme observa Guy Brett sobre o período em que ele viveu em Nova Iorque (1972-1978): “Sua obra e seu sistema de títulos, gêneros e ordens conceituais também parecem nascer simultaneamente [assim como as fotografias, os títulos e as composições que ele mesmo fazia], sem que um ‘ilustre’ ou ‘explique’ o outro”.²¹⁶

“Conglomerado” seria o título da publicação que ele estava preparando, mas que não teve tempo de acabar, dada sua morte prematura no Rio de Janeiro (1980). O livro, mais ao formato enciclopédico – também pela quantidade e forma de organização da informação - estava sendo

²¹⁴ Neste subitem reservo a grafia como é utilizada por Hélio Oiticica. Conforme seus textos, títulos ou termos em outras línguas não necessariamente serão expressos em itálico.

²¹⁵ A partir do gráfico publicado no catálogo da exposição do artista “*Whitechapel experience*” (1969) em Londres. Citado em BRETT, Guy. “Notas sobre los escritos”, Em: **HELIO OITICICA**. Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam): 1992. P. 208.

²¹⁶ BRETT. 1992. Op. Cit. p. 207.

concebido a partir da reunião de grande parte de seu material escrito, trabalho que começou quando vivia em Nova Iorque. Lisette Lagnado foi a pesquisadora que se debruçou sobre esta produção, chegando a vislumbrar mais de perto a preformação do “Conglomerado” (que ele também chamava de “Newyorkaises”), na ocasião da sistematização do acervo do artista guardado no Projeto H.O. no Rio de Janeiro.²¹⁷ Lagnado assim esquematiza o que conseguiu “rastrear” do projeto, sendo os itens abaixo os “Bloco-seção” ou capítulos do livro²¹⁸:

“Rap-play com Yoko Ono e Carlos Vergara; “STONIA PN 17”; “Shelter Shield PN 18”; - A “Cosmococa” de CC1 a CC8; Um capítulo sobre “Brazilian Experimentality”, com Carlos Vergara, Lygia Pape, Antonio Manuel, Lygia Clark, Regina Vater, Antonio Dias, Augusto de Campos e Haroldo de Campos; O capítulo “Bodywise” trataria do corpo com várias abordagens: da foto de Antonio Manuel quando se apresentou nu no MAM/RJ (“Corpo-obra”) ao transexual, passando por “Nostalgia do Corpo” de Lygia Clark, proposições de “Capa-Clothing”, trechos de Torquato Neto, Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, fotografias diversas de Jimi Hendrix entre outros; O último capítulo que ele inventa em 03/03/1974 é intitulado “Ultimately Mick Jagger”, mas até onde pude pesquisar não foi desenvolvido.”²¹⁹

De fora da lista ficou “World-as-shelter”, também citado pela autora no texto, e outro capítulo que Oiticica não tinha certeza se entraria como “bloco”, o “Questionnaire in progress”.

O “conglomerado”, na definição etimológica, é uma rocha formada pela aglomeração de diversas pedras pequenas, coladas por uma espécie de “cimento” que constitui esta nova formação geológica de natureza heterogênea. Lagnado cita em seu texto a referência arquitetural ao termo, que também poderia ser a idéia de Oiticica - dado que seu vocabulário novaiorquino foi contaminado pela urbanidade circundante, e assim também os “Parangolés” tornaram-se um pouco urbe, cimento, reflexo dos prédios, verticalidade... Com este projeto, Oiticica reunia grande parte de sua possível “teoria”, como desejou expor Lagnado na 27ª Bienal de Arte de São Paulo (da qual ela fora a curadora). Tais “teoria” e/ou “produção” são, segundo a autora, ainda hoje não amplamente reconhecidas no corpo de produção da época – talvez pelo fato de que não é possível catalogá-la a par de demais iniciativas indexadas, tais

²¹⁷ A pesquisa e sistematização foram realizadas em razão do financiamento do Itaú Cultural, no período sob a direção de Ricardo Ribenboim. Lisette Lagnado também realizou seu doutorado sobre o arquivo-produção de Hélio Oiticica. Título: “Hélio Oiticica : o mapa do programa ambiental”, na ECA/USP. Exemplares na biblioteca FFLCH/USP, São Paulo.

²¹⁸ LAGNADO, Lisette. “O ‘além da arte’ de Hélio Oiticica”. Em: Trópico (Revista). Fonte: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shlH>. Publicado em Julho/2007. Consulta em 24/02/2008. p. 2.

²¹⁹ Idem. p. 2

como a “estética relacional” ou a “crítica institucional”.²²⁰ Neste sentido é interessante observar a proposição de Oiticica no intento de desintegrar conceitos formais de arte, chegando segundo ele, “a questionar a natureza da ‘obra de arte’ e buscando uma forma de *contato* não contemplativo”²²¹. Pela negação do artista como “produtor de objetos”, Oiticica pretendia transformá-lo em “proponente de práticas nas quais se abrem idéias e descobrimentos apenas sugeridos, que se realizam no transcurso de tais práticas”, como “situações para serem vividas”²²².

A dissolução das categorias e a proposição são reafirmadas por Brett:

“Frente às categorias da arte existente, Oiticica sempre quis propor seu próprio sistema de ordens que abarcaria e interconectaria todos os níveis, desde o objeto ao corpo, a arquitetura, as ‘totalidades ambientais’, que incorporam o ‘dado’ e o ‘construído’, natureza e cultura.”²²³

O sistema *oiticicano* era operado à forma “nucléica” segundo Brett, em que a escrita era uma pesquisa constante, jogando com a ortografia (em maiúsculas), com a repetição, palavras compostas, neologismos, pontuação, entre outros elementos, muitos em parte advindos do exercício da escrita do roteiro que dava velocidade à leitura, concatenando-a ao próprio pensamento. A afluência de termos e neologismos – sempre intensivamente constituídos – jogava com a implicação do participador também ali, no processo de leitura. Segundo Lagnado

“A linguagem desses capítulos é fragmentada, constituída de apontamentos pessoais, imagens, excertos de autores em diversas línguas etc. Oiticica deixou até indicações para a idealização gráfica de algumas páginas. Por exemplo, a concepção de “Mundo-abrigo” e de “Bodywise” previa a participação do leitor.”²²⁴

Não estou certa de que forma de participação era proposta, mas me lembro de “62 modelo para armar” de Julio Cortazar, em que o livro que se dá a ler não conduz mas joga com o leitor na

²²⁰ “Oiticica nunca usa as palavras “interatividade” nem “relacional” (termo que Lygia Clark trabalha intensamente); para ele, *a participação é ambiental*.”, e por isto, segundo a autora, ele não foi incluído no acervo do Palais de Tokyo na gestão de Nicholas Bourriaud por fugir à nomenclatura utilizada e desenvolvida pelo curador; da mesma forma, por sua produção não se tratar especificamente de “crítica institucional”. Idem. P. 2

²²¹ OITICICA, Helio. “Subterranean PROJECTS TROPICALIA”. Texto inédito, reproduzido em HELIO OITICICA. 1992. p. 143.

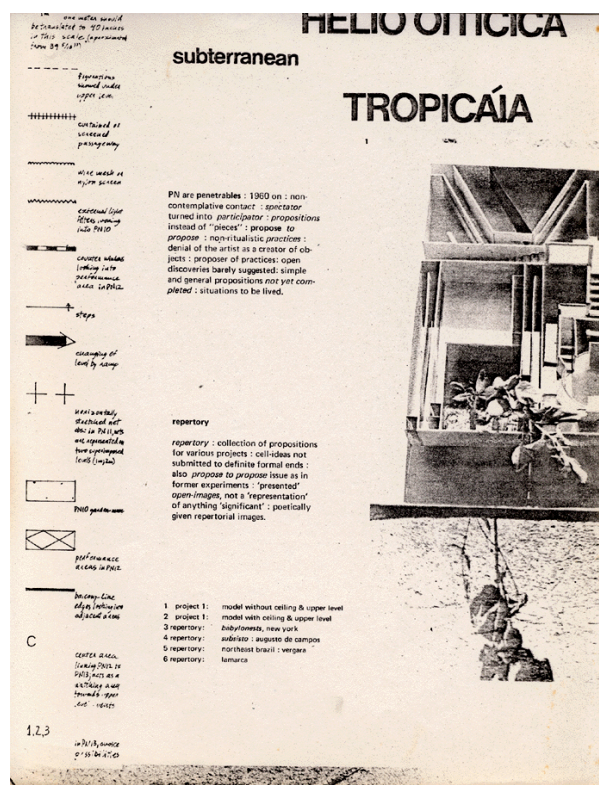
²²² Idem. p. 143.

²²³ BRETT. 1992. Op. Cit. p. 208.

²²⁴ LAGNADO. 2007. Op. Cit. p.1.

sua possibilidade criativa – este livro será, por fim, aquele que o leitor escolheu ler. O conteúdo dos textos de Oiticica vai, não obstante, além da ficcionalidade da literatura: “os milhares de manuscritos de Oiticica formam um platô muito atual para acompanhar os fenômenos da cultura e suas investidas no campo social e antropológico.”²²⁵

[I 11] “Subterranean Tropicália Projects”
(capa da publicação),
Helio Oiticica, Nova Iorque, 1971



Em Oiticica os diversos elementos são também dados a “armar” a partir de um “Repertório” - uma anotação do projeto “Subterranean Tropicália Projects” (1971) que deveria ocorrer no Central Park em Nova Iorque (cujos registros são parte integrante de “Newyorkaises”). A nota apresenta a metodologia proposta por Oiticica, algo perto da idéia de “montagem”. O fragmento “Repertório”, publicado originalmente em 1962, detalhava as “propostas simples e gerais”²²⁶ que integrariam os “Penetráveis”, aquelas para serem experimentadas por cada um individualmente nos espaços internos, designados para tal e diferentes daqueles do percurso coletivo dos “Penetráveis”:

²²⁵ Idem. P.1.

²²⁶ OITICICA.1971. APUD: HELIO OITICICA. 1992. p. 143-144.

REPERTÓRIO

é uma coleção de propostas para vários projetos: atuações, filmes, material impresso, bandas sonoras, desenvolvimento de outras propostas por exemplo: as fitas gravadas da habitação NADA de *PN 16*, onde a gente fala nos microfones, não tem *um* destino, senão que serão armazenadas para qualquer utilização posterior: o percurso de idéias-sugestões para esta utilização se consideraria parte de um repertório: como idéias-célula não submetidas a fins formais definitivos - tudo isto inclui assim mesmo o tema *proposta de proposta*, usado em experimentos anteriores sobre acontecimentos de estrutura de participação; as imagens que se mostram aqui se referem poeticamente a eventuais temas contidos em um repertório, afins a estes planos: não é minha intenção explicá-los ou defini-los explicitamente: são *imagens abertas* simplesmente 'apresentadas' sem ter uma pretensão direta de ter uma 'representação' de algo 'significativo', são imagens de repertório que se dão de forma poética.²²⁷

"Tudo que diz respeito à 'não-narração', sobretudo em relação à imagem, mas também na música, agrega sentido para combater a representação."²²⁸ A apresentação direta solicitava do participante a sua contribuição em relação total aos elementos dispostos. Ali não havia nada para ser apreendido que não estivesse na dimensão da sua experiência direta. Oiticica: "A evocação do tipo-palavra NADA tem que ficar livre de qualquer correlação a conceitos metafísicos ou tentativas de interpretação."²²⁹ E como vimos, a proposta de Oiticica, não concernia à "montagem" apenas a partir de conceitos. Era concebida na amplitude da sensorialidade plena, tentando conectar aos sentidos do participante e incitando-a a desenvolver possibilidades de atuação a partir do Penetrável. Oiticica desejava operar uma "espécie de dissecação do conceito"²³⁰. Contudo, apesar da dita "não representação", havia de certa forma uma referência a uma realidade dada, apreendida pelo filtro-olhar oiticicano. A paisagem brasileira como começo (*arché*), concedida como instrumento de contato com o universal.

"(...) estas atuações deveriam variar segundo onde se construía o projeto: minha intenção original era de criá-las como comentário crítico, o mais não-literário possível, sobre os problemas da alienação relacionados ao contexto brasileiro, e buscando estreitar laços com contextos universais (...)"²³¹

²²⁷ OITICICA, Hélio. "Repertório". Publicado em "Changes", Nova Iorque, 15 fevereiro 1962 e reproduzido em HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p. 148.

²²⁸ LAGNADO. 2007. Op. Cit. p. 2.

²²⁹ OITICICA, Hélio. "sobre *PN 16*. (ho 18 sept. 71)" (1971) Em: HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p. 154

²³⁰ OITICICA, Hélio. 1971. Em: HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p. 143.

²³¹ Idem. p. 143

A apresentação direta das palavras encadeadas, no modo a meu ver roteirístico da escrita constituiu também o corpo de escrita de “EXPERIMENTOS EM BLOCO” (da série “COSMOCOCA – programa em progresso”²³². Três aspectos me chamam a atenção: (1) a leitura do texto à forma do arquivo; (2) o uso da montagem e da justaposição de textos como citação e de fluxos-teorizações do pensamento, característica de Oiticica; (3) o plágio e o paradoxo do “arquivo” como obra.

Para além da pulsão arquivística que me contamina, e me faz reconhecer signos arquivísticos onde muitas vezes não há, parece que ali podemos saltar de palavra em palavra em “caixa-alta” como se fossem índices. Permito-me esta imagem e faço da leitura uma experiência. Conceitos, nomes, títulos, artistas, programas... são listados não à revelia, mas seguem o encadeamento da teoria-fragmento sempre a processar, junto do leitor, o pensamento-construção do programa em progresso. As palavras são transportadas para a “caixa-alta” às vezes como grito, como êxtase, como afirmação, como revolta. Oiticica não propõe uma leitura aleatória, mas propõe ao pensamento que seja móvel, vivo, radical. Reproduzo um fragmento sobre a forma de apresentação dos *slides* de “COSMOCOCA”:

“Os diapositivos estão sujeitos a variações acidentais por parte do operador e na banda sonora: SÃO MARCOS-MOMENTOS: fragmentação da cinemática: a mão traçando a linha da cocaína... MAQUIAGEM que se faz a si mesma(...) o filme ou a fotografia não tem importância: a cinemática do traçado da linha e sua duração estão fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-marcos INSTAMOMENTOS... cristalinos um por um sem adicionar a algo que são algo em si mesmos... momentos (AGORAEAGORAEAGORAE.....)”²³³

O presente é o ponto de inflexão para acessar os diapositivos, o som e os demais elementos oferecidos ao participador, a “maquiagem” é o resultado deste processo. “MARCOS-MOMENTOS” assinalam a densidade do presente sempre em construção, ao qual se está constantemente ligado pela consciência.

²³² O texto aqui citado é parte do projeto “Newyorkaises”, e é parte do processo de trabalho de “COSMOCOCA – programa em progresso”. OITICICA, Helio. “EXPERIMENTOS EM BLOCO (...)”. Nova Iorque, 1973. Texto inédito. Em: HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p.174-187

²³³ OITICICA, Helio. “EXPERIMENTOS EM BLOCO (...)”. Em: HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p.178

Ao perseguir a montagem-texto nos deparamos com textos de caráter distintos, não planejados no profícuo espaço da escrita, mas plenos de singularidade. Ali estão um após o outro, *linkados* via CAIXA-ALTA das palavras, agora os vejo quase como *anarquivo*, a descrição do processo de trabalho (junto a Neville D'Almeida e demais colaboradores), concernindo as dúvidas sobre a sua contribuição naquela possibilidade fílmica, a reflexão e uma teorização sobre cinema, a investigação deste dispositivo por Hitchcock e Jean-Luc Godard, a aparição da televisão e sua imagem de baixa-qualidade por MacLuhan, a descrição e elogio a trabalhos de artistas contemporâneos - como Antonio Manuel, o elogio ao Rock, a Jimi Hendrix, e muitos outros fragmentos de roteiro de "COSMOCOCA": um "MUNDO-INVENÇÃO"²³⁴ que ele decreta naquele 13 de março de 1973, no seu "Babylonests" na cidade de Nova Iorque. A invenção deste mundo coletivo por Oiticica conecta, como ele mesmo cita, ao "POVO GLOBAL DE MACLUHAN":

"COSMOCOCA é o primeiro jogo-piada no qual jogamos com a SIMULTANEIDADE e a CONTIGUIDADE e a multidão de possibilidades de experiência individual dentro da mente coletiva do POVO GLOBAL DE MACLUHAN"²³⁵.

Oiticica era um dos muitos na multidão, e inventa uma língua para ela. "Babylonests" projeta-o dali para o mundo, com o impulso da cocaína que causava a "expansão da consciência", criando um espaço de experimentação comum, onde o artista é apenas um propositor, questionado e em parte descentralizado da posição autoral, de gênio ou produtor de autenticidade. Waly Salomão:

"Assim Hélio Oiticica compreendia a tarefa do artista: abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante do experimentador. De novos ambientes e de novas formas de comportamento. (...) Tribalização."²³⁶

Por aqui chegamos ao terceiro ponto a observar, aquele que se volta mais diretamente para os arquivos: a produção do plágio. Oiticica era amplamente contra a promoção da "autenticidade",

²³⁴ Idem. p. 181.

²³⁵ Idem.

²³⁶ SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 32.

dela como motivação para a criação artística.²³⁷ Sua estratégia de criação em colaboração, a exemplo o programa “COSMOCOCA” realizado junto a Neville D’Almeida, Carlos Vergara, Thomas Valentin, Guy Brett e Silviano Santiago, será uma das características da arte contemporânea. Mas tal colaboração não permitia contudo que os seus próprios arquivos fossem duplicados. Os diapositivos e os demais elementos do programa “COSMOCOCA” eram seriados (tiragem de 10) e Oiticica é cuidadoso ao fechar o texto “EXPERIMENTOS EM BLOCO” com a descrição de local de guarda e forma de arquivamento dos materiais aos cuidados de “VERGARA”²³⁸. É interessante observar que da lógica criativa que incorpora a colagem, a citação e a cópia como modo construtivo, fica a idéia do original preso ao arquivo (e vice-versa), transformado algum tempo depois em bem comercializável, como se estivessem ali os eventos em si (problema do acesso ao arquivo-Oiticica, guardado pelo Projeto H.O. no Rio de Janeiro, conforme citado no texto de Lisette Lagnado²³⁹). Para Oiticica, que não negava a autoridade criativa de seus “trabalhos” (que não eram “obras”), a experiência em si é que era compartilhada, esta não tem como ser reproduzida nem plagiada. Por outro lado, é sobre a mídia ela mesma (como forma de impressão e difusão), sobre a propriedade privada, que vai incidir muito da crítica aos fluxos de capital e conhecimento na atualidade.

3.2. Sistema e ruptura

Diversas nomenclaturas tentam concentrar em um termo a referência a um lugar comum “artístico”. Entre tais, podemos enumerar “circuito”, “campo”, “ambiente”, “domínio”, “diagrama”, “sistema” e tantos outros. Compreender a existência de um lugar comum para a prática da arte, mesmo que momentâneo, me parece, não pode ser feito sem uma imersão dentro deste mesmo lugar, que requer para tanto a definição de si - do enunciador - em um ponto. As definições que agora configuro estão presentes tanto nos textos da **Arquivista** como nos autores acessados para esta escrita. A idéia do campo da arte como um campo de relações aproxima-se a definição de um campo de forças (Foucault); ao passo que por outro lado é necessário desenvolver a concepção do arquivo como sendo um sistema de informação de proposição discursiva, e por isto uma forma de instituição. Ambas definições seja campo ou

²³⁷ OITICICA, Helio. “EXPERIMENTOS EM BLOCO (...)”. Em: HELIO OITICICA. 1992. Op. Cit. p.177.

²³⁸ Idem. p. 186.

²³⁹ LAGNADO. 2007. Op. Cit. p.1.

sistema devem ser desdobrados a partir da paisagem social, um mais como fluxo►, outro mais como impressão; constituídos de criação, manutenção e partilha de ações, configurando objetos e instituições reunidos a demais evidências igualmente classificados como “arte”. Para tentar elaborar esta delimitação fluida Jacques Rancière constrói as “práticas estéticas” como sendo um possível conceito, ao qual a “intervenção” é essencial:

“É a partir dessa estética primeira [Kant] que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”²⁴⁰

Um exemplo interessante foi um trabalho realizado pelo artista Lourival Batista, em Recife, um projeto de intervenção urbana para o qual ele recolhe roupas e estende um imenso varal (“Varal” 2005-2007). Neste caso, o varal foi estendido sobre toda a largura do rio Capibaribe, que cruza o centro da cidade, cozendo suas margens. Batista realizou um vídeo interrogando os passantes sobre a natureza daquela proposta, que, na grande maioria dos casos era vista como um “protesto” e não exatamente como arte. **Arquivado: E VARAL / Batista / [diversas cidades] /**

2003/2006

Observo, no intuito de estabelecer um conceito ou lugar comum (conciliação) a importância da intervenção►. Em diferença às demais práticas ou maneiras de fazer, é no “lugar” antes subjetivo que se constitui o artístico. O que é a arte para cada um é, para Thierry de Duve, uma espécie de arquivo subjetivo. O autor denomina “sacola” o recipiente do sujeito que deve ser preenchido, constituinte de uma espécie de “mini-museu”:

“A palavra ‘arte’ não é um conceito, mas um nome próprio designando o conjunto das outras coisas que, segundo procedimento semelhante, eu pessoalmente denominei arte.”²⁴¹

²⁴⁰ RANCIÈRE. 2005. Op. Cit. p. 17

²⁴¹ DE DUVE, Thierry. “Reinterpretar a modernidade”. (Entrevista realizada por Gloria Ferreira e Muriel Caron). Em: **Arte & Ensaios**. (Revista). Gloria Ferreira (org.) Programa de Pós-graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro. No. 5. p. 109-124. 2º. Semestre 1998. p. 115. (grifo meu)

A via do juízo estético para ele está um tanto ultrapassada (conservadora), porque “autoriza os julgamentos comparativos pela referência às coisas já nomeadas enquanto arte”, ao que ele propõe:

“(…) Segundo minha própria experiência como apreciador da arte contemporânea, bem sei que frequentemente é por referência à vida, aos fenômenos estéticos, não chamados de arte, que intuimos quando um artista propõe alguma coisa significativa.”²⁴²

Diante da “sacola” percebo o que o autor deixa do “lado de fora”. Tratar disto subjetivamente é uma coisa, pensar numa prática historiográfica é outra. O que não se coloca na “sacola”, no segundo caso, é excluído da possibilidade de provocar ruptura ao que parece que o diferente, ou não-ordinário, poderá (re)aparecer tornando instável a imagem do acúmulo de certezas. A presença da diferença e da ruptura consideradas na atualidade reinstitui os procedimentos de contradição essenciais.²⁴³

O lugar da arte como sendo um mesmo instala uma conciliação que decorre provavelmente daquele tráfico interioridade-exterioridade que lhe dá preformação►; condição de movimento, e do próprio campo de forças social. Diante das sistematizações existentes na história da arte e das críticas teóricas à forma de constituição dos saberes é necessário refletir de que maneira, e porque razão, podemos pensar um lugar comum para a diversidade de práticas referidas ao modo artístico no mundo. Por tanto são caras as reflexões que organizam a relação não dialética entre um sistema e um campo; entre um sistema e as rupturas que lhe circundam; entre um sistema e as falhas que ele não consegue ou não pretende sanar. Neste capítulo analiso de que forma a constituição de um campo pode problematizar a noção fixada de sistema, considerando ainda um terceiro ponto – a existência de um sistema de arquivamento no **Arquivo de emergência**, ou seja, de um sistema de informação condicionando e dinamizando um arquivo real (ou, a problemática da integração, colocada por Foucault em termos de uma relação dos enunciados e das visibilidades). Tal análise pode ser empreendida diretamente a partir da “Arqueologia do saber”, metodologia pinçada e aqui aplicada quando compatível. Ali em Foucault um campo de forças é um diagrama possível de relações de poder. Uma força nunca é

²⁴² Idem. p. 115.

²⁴³ A necessidade de provocar “ruptura” a um sistema ou campo das artes recorrentemente denomina movimentos artísticos, o movimento concretista “Ruptura” de São Paulo, ao final década de 50 é um exemplo. Nestes casos de agrupamentos e movimentos coletivos a dinâmica aparece mais numa forma de conciliação do tipo adesão ou contraposição do que não se trata aqui.

singular, existe apenas em relação com outras forças, e por isto esta imagem se torna cara ao definir conceitualmente um campo das artes. Contudo, as relações de poder não podem ser “conhecidas” porque a tentativa de sistematizá-las será uma diferença, ou uma produção dada a partir sem nunca reduzir totalmente (há uma irreducibilidade do poder ao saber).²⁴⁴ São características das forças afetar e ser afetado, sem nunca estar fora desta imanência:

“Um exercício de poder aparece como afeto, já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais ela está em relação) e de ser afetada por outras forças. Incitar, suscitar, produzir (ou todos os termos de listas análogas) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos”. (...) Cada força implica relações de poder; e todo campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações.”²⁴⁵

Sem adentrar a ampla exposição realizada pelo autor, o incurso seguinte de Foucault é a relação do campo de forças com as formas de integração às constituições do saber, que associa à relação de integração campo-sistema, ou campo-arquivo.

A percepção e atualização da **ruptura** como elemento essencial para a compreensão da ousadia e da forma de interação proposta pelo **Arquivo de emergência** é parte do decurso de compreender o campo da arte a partir das relações que o constituem considerando a multiplicidade das manifestações de diversos movimentos artísticos, onde cabe a pontuação sobre as desestabilizações ou rachaduras nos sistemas, historiografias, disciplinas e afins. Na raiz operativa dos eventos arquivados reside a busca de uma **ruptura** que ocorre antes em processos subjetivos ► (considerando o tráfico intersubjetivo, e não uma identidade ou um indivíduo propriamente) e depois nas suas formas de associação, tentando ativar impotências em relação ao mundo, o que Foucault chama de “composição”, um valor da força: compor no espaço-tempo significa “constituir uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares que a compõem”²⁴⁶. Com a *pesquisa* da **Arquivista** vê-se que não se trata de descobrir para as individualidades o que é ou não arte, mas ativar o arranjo entre (in)conciliações de individualidades que geram condições públicas para o acontecimento da arte, seja pela comunhão (partilha) ou pela ruptura de concepções e práticas, procedimento que

²⁴⁴ DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 76-78.

²⁴⁵ Idem. p. 79.

²⁴⁶ Idem.

atravessa as pontuações entre o campo de forças (poder) e o saber. O saber está em relação direta com o poder. “O saber diz respeito a matérias formadas (substâncias) e a funções formalizadas, repartidas segmento a segmento sob duas grandes condições formais, ver e falar, luz e linguagem: ele é, pois, estratificado, arquivado, dotado de segmentaridade relativamente rígida”²⁴⁷, enquanto que o poder é diagramático (passa por *pontos* e não por formas). O paradoxo é amplo, analisado por Deleuze como sendo, em Foucault, o mesmo que em Kant: a determinação puramente prática é irreduzível a toda determinação teórica ou de conhecimento; ao que se deve adicionar ainda que Foucault afirma que “tudo é prática”: a prática de poder permanece irreduzível a toda prática do saber.

Aportando no campo de saber instituído das artes, identifico duas análises de movimentações em relação a *topos* distintos como exemplos que podem contribuir para a abertura de campos relacionais da ordem do campo de forças e do paradoxo da integração-atualização. As análises apresentadas a seguir são fundadoras de concepções próprias e novas imagens ao campo da arte a partir de elementos familiares a ele (a escultura e a fotografia). O texto de Rosalind Krauss “A escultura no campo ampliado”²⁴⁸, que analisa a elasticidade do termo “escultura” – assim passando a criar ou habitar um “campo”, e a análise de Philippe Dubois em “A arte é (ou tornou-se) fotográfica”²⁴⁹ que propõe uma inversão sobre a “entrada” da fotografia nos processos artísticos implicando pensamentos e contaminando-os (observa a valorização do momento, do ato, do efêmero, gerando um rastro, uma marca, uma prova).²⁵⁰ A exposição que segue explora demoradamente apenas a primeira situação (campo ampliado da escultura) pela contribuição espacial que traz ao espaço relacional da arte hoje.

²⁴⁷ Idem. p. 81.

²⁴⁸ KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, n.1, s/ data. p. 87-93.

²⁴⁹ DUBOIS, Philippe. “A arte é (tornou-se) fotográfica?”. In: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 1994.

²⁵⁰ Importante citar aqui as referências a estes textos, a partir de onde Dubois realiza a análise de “A arte é (tornou-se) fotográfica?”, que são os ensaios de Walter Benjamin “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”. Não é possível dedicar-se a esta abordagem dada a amplidão do debate que seria necessário dar conta, análises em parte consideradas no primeiro capítulo como contribuição ao pensamento sobre os **documentos**.

3.2.1. Campo

Krauss parte da prática da escultura para teorizar sobre uma nova paisagem para o acontecimento da arte, quer provocar questões e explorar “as condições de possibilidade que proporcionam a mudança para o pós-modernismo, bem como as determinantes culturais da oposição através da qual um determinado campo é estruturado.”²⁵¹ A escultura, como disciplina das artes, era delimitada espacial e funcionalmente, sendo fundante de características da arte Ocidental. O “campo” surge da problematização deste estatuto da “escultura” que, ao ser desestabilizado, imprime uma mudança radical (“gradativa”) conduzindo ao que a autora situa como “modernidade” e depois como mesmo “campo” já no pós-modernismo. Krauss observa dois “monumentos” surgidos quando a lógica escultórica começou a ser esgarçada: “Porta do Inferno” e “Balzac” de Auguste Rodin. A ausência de lugares capazes de recebê-los visto que não correspondiam às características da disciplina da escultura, e especialmente no caso das portas a impossibilidade de realizar sua função, causa a tais esculturas uma perda “absoluta de lugar”:

“entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo um monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial”²⁵².

A manutenção do que seria a escultura, e assim também o monumento cabiam, segundo Krauss, à disciplina da história que a mantinha como categoria. Ocorre que a perda do lugar forçada pela produção é formada por fora desta concepção histórica (e taxionômica), ou seja, provoca uma fissura nas conceituações preliminares. A partir dali uma série de outras intervenções solapará demais pré-fixações e pré-formações contaminando o campo da arte amplamente pelas fusões experimentadas entre disciplinas, técnicas e linguagens. “Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial”²⁵³. A realidade experimental da escultura dura apenas até a década de 50, e a escultura passa a ser qualquer coisa que não paisagem nem arquitetura: torna-se assim uma “combinação de exclusões”²⁵⁴.

²⁵¹ KRAUSS. s/ data. Op. Cit. p. 93.

²⁵² Idem. p. 89.

²⁵³ Idem.

²⁵⁴ Idem. p. 90.

A construção de um esquema que coloca todos os elementos co-atores entre si instaura o “campo ampliado”, permite as problematizações entre tais elementos, suspendendo a categoria modernista “escultura”. “Pois como veremos a escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes”²⁵⁵. Mais três elementos aparecem neste campo relacional: “locais demarcados”, “estruturas axiomáticas” e “local-construção”. Foi por meio de “permissão” e de “pressão” que demais elementos passaram a influir na relação entre escultura e seu campo. Segundo Kraus, foram os artistas que assumiram posições cujas condições lógicas já não podiam ser descritas como modernistas. “Precisamos recorrer a um outro termo para denominar essa ruptura histórica e a transformação no campo cultural que ela caracteriza”.²⁵⁶ “Campo”, portanto, não é apenas a aparição de um novo termo no corpo de práticas artísticas, mas refere a mudanças processuais e a capacidades do projeto artístico. A “ampliação” (física e conceitual) para o espaço mensurado cientificamente é um dos aspectos. No contexto americano, na década de 60, passa-se a empregar mapeamentos, demarcações, medições, alterações topográficas e espaciais, interferências e recorridos geográficos. Krauss pontua dois aspectos que caracterizam tal “ampliação do campo”: um diz respeito à prática dos próprios artistas e o outro à questão do meio de expressão.²⁵⁷ A ampliação do campo acontece por meio das ações diversas, nem só aquelas propriamente artísticas, mas os agenciamentos arredores (filosofia da arte e crítica) e sobretudo em correspondência à imersão temporal, à modificação em geral do campo da cultura. A implicação da autocritica nos processos artísticos, e a mobilização política da época, levam para um campo não apenas arquitetural, espacial indistinto, mas para um campo habitado, ou seja, constituído socialmente – preenchido (e medido) por corpos reais. Segundo Anna Maria Guasch, que analisa o contexto europeu do período, o “Maio francês” ou a primavera profícua de 1968, inaugura um processo social de despertar de um estágio de derrota pós-guerra que pouco a pouco foi sendo repolitizado e convulsionado. Com isto,

²⁵⁵ Idem. p. 91.

²⁵⁶ Idem. p. 92.

²⁵⁷ Idem.

“A arte transpassou as fronteiras da contestação individual frente ao fato social e os artistas tomaram consciência de que sua obra deveria deixar de ser um objeto único e impenetrável para se converter em um instrumento crítico, em uma arma arrojada contra a sociedade, uma arma perturbadora, espontânea, e para alguns, como Herbert Marcuse, decisiva, na luta pela liberdade.”²⁵⁸

Enquanto Krauss cria o espaço (e momento) crítico dentro do qual se compreende a emergência do campo ampliado, e injeta uma espécie de método, que chama de “operações lógicas” que segundo ela dão as possibilidades de acontecimento (o que podemos remeter a Duchamp, àquele desnudamento do sistema que permite a instauração do artístico), e doam as possibilidades de recepção destes novos trabalhos de arte, Guasch assinala o deslocamento para a exterioridade que vai animar a produção artística da época. Suspendo por um momento esta imagem da operação artística como sendo “lógica”, porque talvez não o seja, para retomar o debate do campo ampliado ► visto que este se torna também o campo dos demais agenciamentos artísticos, ou talvez possamos aliar a “lógica” à “tática” operativa dos grupos de artistas e ativistas atuais. O campo de Krauss e seus procedimentos vão em contra a “regras ditadas” pela especificidade técnica modernista, ali o artista pode vir a ocupar qualquer uma das posições. Esta liberdade é praticamente a de um “campo móvel”, onde caberá ao artista criar condições de marcação e de enunciação, lugar este onde o artista nunca esteve e posicionamento que deverá descobrir, visto que é posto também socialmente.

À aparente (e desejada) estabilidade do pós-guerra constituem-se instituições com atribuições bem definidas, e é em direção a elas que insurgem as manifestações de liberdade e autonomia. Em verdade, grande parte da arte produzida na época das contestações de 1960 e 1970 procura constituir seu próprio campo a partir de exterioridades múltiplas e as agitações provocadas vão interferir profundamente na circunscrição de um “sistema das artes”. A arte como investigação e mobilização política torna-se, segundo Guasch - fomentada no final dos 60 na França a partir de Louis Althusser, Herbert Marcuse, Gilles Deleuze, Guy Debord e Toni Negri e que acontecia em grande parte com base nas escolas e nas universidades, que se convertiam em locais de seminários, debates e ateliês populares (“não burgueses”²⁵⁹) - instala o espaço de criação e de

²⁵⁸ GUASCH, Anna Maria. “El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa”. In: **El arte último del siglo XX**. Madrid: Alianza Forma. 2000. p. 117

²⁵⁹ GUASCH. 2000. Op. Cit. p. 120.

descoberta de novos lugares (e atribuições) para a artes. Neste sentido a proposta “Faire École”²⁶⁰ (1992) de Thierry de Duve insurge um desejo de modificação estrutural também na forma escolar da arte. De Duve preconiza uma “tradição como transmissão” (tradição aqui são as vanguardas!) e não como “citacionismo” ou o “vanguardismo” como tentativa de reprodução de potenciais anteriores.

“(…) falsa alternativa recentemente proposta por Jean Clair a propósito de Duchamp: ruptura da tradição ou tradição da ruptura? O que caracteriza a vanguarda é o fato de que a tradição se transmite sob o modo da ruptura, ou seja, cada ato de transmissão é uma descontinuidade, pela qual a responsabilidade de dizer ou repetir ‘Isto é arte’ é transferida ao espectador.”²⁶¹

Ali estará novamente o paradoxo da produção de conhecimento dada por diferenciação e por isto criação a partir de práticas. Serve para tanto a análise de Foucault, segundo Deleuze:

“as ciências do homem não são separáveis das relações de poder que as tornam possíveis e que suscitam saberes mais ou menos capazes de atravessar um limiar epistemológico ou de formar um conhecimento” (...) “as relações de força permaneceriam transitivas, instáveis, evanescentes, quase virtuais, em todo caso não-conhecidas, se não se efetuassem nas relações formadas ou estratificadas que compõe os saberes.”²⁶²

A proposição de Thierry de Duve certamente incorpora esta potência.

3.2.1.1. Arte ambiental

A constituição de campo de atuação diferenciado para a prática da arte a partir da imagem do “campo ampliado” de Krauss pode ser relacionada à “arte ambiental” de Hélio Oiticica. Considerando a especificidade deste capítulo – debruçar-se sobre a produção brasileira e a relação do **Arquivo de emergência** com a parte desta produção múltipla, não poderia desconsiderar a teorização deste artista. A “arte ambiental” é colocada discursivamente por

²⁶⁰ DE DUVE, Thierry. **Faire École**. Paris: Presse du Réel, 1992.

²⁶¹ DE DUVE. 1998. (Entrevista) Op. Cit. p. 116.

²⁶² DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 82.

Oiticica no livro “Aspiro ao grande labirinto” (1986), em que o autor-artista afirma que é a partir do “Parangolé” que ele concebe o conceito central para sua produção. É a partir da “ampliação” das sensorialidades que se chegará a uma experiência total, pela construção de novos objetos perceptivos que são proposicionais, situacionais, acontecimentais “onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração nas situações-limite.”²⁶³

Oiticica era motivado por dois inconformismos, segundo Mario Pedrosa: um o inconformismo estético, o outro o inconformismo psíquico-social – a mediação entre tais possivelmente conduzia às situações-limite, levadas a termo muito a partir da vivência na Escola de Samba da Mangueira.²⁶⁴ Ali Oiticica experimenta a ambiência a partir da sensorialidade que transportará não como roubo, mas como apropriação liberta dado que “o Museu é o mundo” e a experiência cotidiana não é resignificada, mas torna-se em si a arte mesma. Incorporam-se numa experiência total “a reunião indivisível de todas as modalidades em posseção do artista ao criar”, tanto as modalidades conhecidas (cor, palavra, luz, ação, construção) assim como aquelas que surgem a cada momento na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contato com a obra.²⁶⁵ Ele prima por uma necessidade ética na manifestação, que inclui como aspecto desta “arte ambiental”, também porque é a partir do discurso que vai se realizar: “é a manifestação social incluindo aqui fundamentalmente uma posição ética (como também política) que se resume em manifestações do comportamento individual”²⁶⁶. Tanto ao artista como ao participante Oiticica tentava esta empreitada sensorial e política, que conferia na fusão de ambas, na experiência artística ela mesma o exercício do contato e da ação social, não dirigida contudo – ainda porque Oiticica tivera de perto a experiência com os concretos e resultava agora conferir um comportamento significativo em arte, a entrada em um ciclo novo, mais cultural que propriamente artístico, que Oiticica mesmo chamava de “artiarte”. Finalizo com uma citação do texto de Oiticica:

“Diante de tudo, devo esclarecer que esta posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal é o grau de liberdade implícito nela – todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes

²⁶³ OITICICA, Hélio. “Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66)”. In: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**, 2006. Op. Cit. p. 148.

²⁶⁴ PEDROSA, Mario. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**, 2006. Op. Cit. p. 145.

²⁶⁵ OITICICA, Hélio. “Programa ambiental”. Publicado originalmente em “Aspiro ao grande labirinto” (Rio de Janeiro: Rocco, 1986)., reproduzido em: **HELIO OITICICA**. 1992. Op. Cit. p. 103.

²⁶⁶ Idem.

entram em conflito - a posição 'sócio-ambiental' é o ponto de partida para todas as mudanças sociais e políticas, ou ao menos é fermento para os mesmos - é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que refazem constantemente - é recobrar a confiança do indivíduo nas suas situações e desejos mais valiosos." ²⁶⁷

A apropriação e os demais procedimentos da arte ambiental, anunciada "antiarte" vão debater de frente com os espaços instituídos, conforme Oiticica, com o próprio conceito de "exposição".

3.2.2. Sistema (da arte, de arquivo)

O carimbo sinaliza a propriedade: **ARQUIVE-SE**. Tudo o que esse carimbo marca passa a pertencer ao **Arquivo de emergência**. Contaminação de situações, eventos, ocorrências, impressões. O carimbo sinaliza um processo de aglutinação constante, não só de documentos propriamente ditos, mas de sentidos► e relações contidos ali. Depois que a taxonomia está aberta, o mundo à minha frente apresenta rapidamente mais e mais anexos, que saltam aos olhos como num caso exemplar de mal de arquivo (mal do qual um não pode se livrar - medo do esquecimento ou do desaparecimento ao passo que a pulsão de destruição está em qualquer parte e constitui um aspecto do vivo)²⁶⁸. O mundo, na atualidade, contamina-se de um estado museológico (Andreas Huyssen, "Seduzidos pela memória" ²⁶⁹), ao qual adiciono o arquivístico como um correlato. Sua aparição na atualidade ressitua condições de mundo pelos quais passado, memória, e espaço público são solicitados. A efervescente "produção de memórias" multiplica os discursos, cria as micro-histórias anexas às recorrentes narrativas grandiosas, e é então com base em novos arquivos acessados pela existência de infindas fontes de informação e demais sistemas associados a estas impressões que são produzidas novas historiografias.

No campo específico da arte Hal Foster encampa uma análise essencial ao estudo em "*The Archive without Museums*"²⁷⁰. Desenvolto em uma ampla arqueologia sobre as diversas posições dadas ao sujeito histórico na teoria e na história da arte, ele pontua o caminho contemporâneo

²⁶⁷ Idem.

²⁶⁸ DERRIDA. 2001. Op. cit. 20-21.

²⁶⁹ HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

²⁷⁰ FOSTER, Hal. "The Archive without Museums". **OCTOBER**. 77. Nova Iorque. Summer 1996. (p. 97-119)

de um “arquivo sem museu”, ou seja, um arquivo de imagens e dados digitais que modificam a dinâmica do arquivo e por isto também do museu. O vocabulário migra dos termos “documentação”, “acesso”, “descrição” e “imaginação” para “repertório”, “conexão”, “acesso” e “velocidade”, valores caracterizados por ele como sendo da era da informação.²⁷¹ Exemplifica citando iniciativas museológicas para ordenar e disponibilizar informação em artes visuais e cultura que, contudo, sobrevalorizam suas escolhas a partir de coleções privadas reais, cujo valor agregado garante a manutenção de um valor de mercado (a coleção de arte da empresa Microsoft de Bill Gates como um exemplo).

A problemática da desmaterialização do objeto de arte dado ao estudo museológico incitava pelos arquivos problematiza os limites de circunscrição de um sistema das artes, novamente. A partir da pesquisa do que **A Arquivista** chama de “**campo específico**” das artes em relação àquele “campo de forças” o que podem o “campo” adentro dois pontos de inflexão em relação aos “sistemas” possíveis da arte e sua relação com as rupturas e as falhas. Procuo investigar de que forma o **Arquivo de emergência** propõe uma relação outra de leitura e diálogo com um campo historiográfico da arte nas suas finitudes mais ou menos materiais, conforme a **entrada ►** que segue. A forma de organização dos sistemas do **Arquivo de emergência**, as indexações existentes e a capacidade de ser interferido ou atualizado são analisadas neste capítulo.

3/ CAMPO ESPECÍFICO

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA surge no comum, a partir do que se propõe chamar CAMPO ESPECÍFICO das artes, um lugar instável, inscrito pelas próprias ações em arte, sendo da ordem do acontecimento da ARTE.

O CAMPO ESPECÍFICO é o espaço de insurgência dos EVENTOS e das ESTRATÉGIAS e só pode ser apreendido parcialmente, na dimensão de uma sistematização.

O CAMPO é o lugar de residência das ARTES VISUAIS, lugar de liberdade, contradição, limite, embate. O CAMPO é certamente impreciso e indefinível genericamente, pois se constitui a partir de todas as formas de fazer e de inscrever no espaço do comum, a partir de onde, por um processo de RUPTURA constituem-se os EVENTOS e ESTRATÉGIAS.

O arquivo é proposto desde dentro do CAMPO ESPECÍFICO, forçando barreiras de condicionamentos ou cerceamentos das CONDIÇÕES DE PRESENÇA possíveis para a arte na atualidade.

Configura-se como PESQUISA militante, fazendo com que sua inscrição seja mobilizante de diversas sistematizações da arte que possam surgir a partir dele e colocando em questão os próprios agentes de pesquisa, AGENTES temporários e permanentes, neste caso, a Arquivista.

²⁷¹ Idem. p. 112.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA opera na circunscrição do campo relacional com o comum que caracteriza o CAMPO ESPECÍFICO DA ARTE, dando lugar documental a EVENTOS e ESTRATÉGIAS agregando agenciamentos de outros corpos AGENTES, em busca de novas formas de existência para si (ARQUIVO) e para as artes, também a partir de outros campos do conhecimento e outras práticas.

O carimbo **ARQUIVE-SE**, de que se trata aqui, resume (por reunião) e expande (por contaminação) o **Arquivo de emergência**. Arquivo construído a partir do que se manifesta. Para ajudar a visualizar o que agora tenho diante de mim na situação da exposição do **Arquivo**, contabilizo que há atualmente cerca de 60 **eventos e estratégias** arquivados e pré-arquivados, também cerca de 300 **documentos** impressos, tangentes aos eventos, indexados diretamente via **fichário** ► ou agrupados a partir dos **eventos e estratégias**, pastas suspensas para onde são transportados e listados via **documentos relacionados** ►. Trata-se de uma porção realmente não significativa da totalidade da produção brasileira, mas suficiente para empreender uma análise complexa. A pesquisa que faz do arquivo um processo conduzido pela **Arquivista** concede ao arquivo o desafio de acompanhar a velocidade dos **eventos** na eminência de seu acontecimento, não para arquivar tudo, mas para atuar no mesmo presente que afeta os **eventos**. O arquivo tem um estado de incompletude ► constante - sobre a mesa vejo documentos ainda não indexados.

O **Arquivo**, como escrito acima, insurge do “**campo específico**”, e propõe simultaneamente a circunscrição de um “sistema” dentro deste campo (mesmo que não esteja explícito pelos textos da **Arquivista**), contraditoriamente, **A Arquivista** afirma que o **Arquivo** mesmo se instala num lugar simultâneo entre o comum e o **campo específico**, forçando barreiras que podem fazer falhar as sistematizações ou indexações.

É necessário abordar a questão por dois aspectos: conceitual e prático ou conceitual e sistemático. Ambos os aspectos colocam o estatuto do **Arquivo de emergência (Situação)** em estado de modificação constante. A contradição de que um “sistema” majoritário pode limitar a remissão criativa e conceitual frente à diversidade de manifestações da arte contemporânea deve ser considerado, inclusive a instituição imposta pelo arquivo e sua dedicação a ações submersas num campo de forças, e posicionando este “sistema do arquivo” neste mesmo diagrama em que sua atuação pontual interfere na localização dos demais. Há portanto duas dimensões em jogo: uma dimensão “interna” do **Arquivo de emergência** (a forma da construção

conceitual e do sistema de informação) e uma dimensão “externa” em relação ao campo específico da arte, às demais pesquisas no campo da arte, e ao comum.

Sob o aspecto prático: a produção de um sistema de informação requer um participante-criador capacitado a compreender este sistema para nele poder interagir. Para isto, **A Arquivista** cria índices aos **eventos** e **estratégias** que chama de **ferramentas de concatenação**. Por meio destas ferramentas podem ser operadas possibilidades conectivas (implicação, pertencimento, contribuição, semelhança, diferença, muitas outras). A capacidade de interagir, segundo **A Arquivista**, deve ser intensa a ponto de alterar ou excluir classificações e ferramentas e adicionar novas. Esta condição de abertura do **Arquivo de emergência** esteve evidente na exposição realizada em 2007, na Galeria de Arte UFF, na qual **A Arquivista** apresentou o “Índice de imagens” do **Arquivo de emergência**, com imagens doadas por sete convidados, e as quais **A Arquivista** dispôs via indexação de sentido amplo – criando desvios semânticos e não tanto tentativas de remissão direta às imagens. Havia um dispositivo de interação explícito com o qual os participantes poderiam criar novos índices para as imagens.

ARQUV	ARQUIVAMENTO
ARRMB	ARROMBAMENTO
CAPTR	CAPTURA
CONTR	CONTRÁRIEDADE
CONVR	CONVERSA
CONST	CONSTITUIÇÃO
CNSTR	CONTRUÇÃO
COPIA	CÓPIA
DSVIO	DESVIO
DLRIO	DELÍRIO
DFRCE	DISFARCE
DSPTV	DISPOSITIVO
EDIÇÃO	EDIÇÃO
ENUNC	ENUNCIÇÃO
FUGA	FUGA
HABIT	HABITAÇÃO
INTRP	INTERPRETAÇÃO

O **Arquivo** é ele mesmo um lugar, mas não exatamente uma edificação bibliotecária ou museológica com endereço fixo. É móvel, permitindo que percorra diversas cidades e instituições, ainda que a tradição desta ciência arcaica possa reservar a condição de guarda em um ponto fixo (a casa do arconte). O arquivo lida também com um poder, mesmo que sua condição de emergência o coloque em ação junto a um campo expandido, ou campo de forças.

Derrida expõe o sentido grego – aquele que é “único”, inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, “aqueles que comandavam”. Detinham e denotavam o poder político: reconhecia-se ali o direito de fazer ou de representar a lei.²⁷² Tal como a operação de legibilidade e guarda dos documentos pelo arconte, os **eventos** que integram o **Arquivo** são selecionados pela **Arquivista** dentro de um campo de expressão (artes visuais), donde são pinçados a constituírem materiais documentais num outro lugar, no lugar de supressão do arquivo – que a mim denuncia: memória postiça e política das artes►. Tais **eventos** se relacionam a condições de estar no mundo, de auto-poiese (Guattari) e de protagonismo frente a um campo das artes e a uma realidade social e econômica a qual se quer desestabilizar. Os **eventos** interferem na constituição do sistema das artes como sendo um corpo de produção homogêneo e estável, porque a problematização, a dúvida e o movimento são ferramentas operativas das formas de constituição dos **agentes**.

Um exemplo disto é um **evento** arquivado, um mapa da cidade do Rio de Janeiro, no qual Alexandre Vogler marca com pontos vermelhos a localização dos endereços de um *mailing* de uma instituição cultural estatal. “A quem interessa a tua expressão” (2004) mostra que a imensa maioria das pessoas que recebe em casa os convites da instituição reside na zona sul da cidade, reconhecidamente abastada em relação às demais. Expõe que é concedido apenas aos mais ricos a difusão cultural mesmo que a produção em si seja um direito comum (visto que é difundida por um órgão estatal). **Arquivado: E A QUEM INTERESSA A TUA EXPRESSÃO / Vogler / Rio de Janeiro / 2002**

A **Arquivista** detalha as ações na **ficha-índice** que apresenta dados factuais dos **eventos** e um pequeno texto redigido por ela, minimizando o olhar para cada acontecimento a partir de um relato crítico, escrito a partir das conversas e entrevistas com os **agentes** e da leitura dos impressos diversos; selecionando a partir da pertinência do evento à suas **condições de presença** e **ruptura**. Não sabemos de tudo o que fica fora, aquilo que não foi “transportado” ou atualizado do **campo específico**, classificado e nominado entre o sistema das artes e o arquivo. Parece inclusive que sua empreitada ajuda a diluir tal apreensão sistemática ou historicista na linha de causalidade e da teleologia pré-fixada, reconhecível na historiografia moderna, conforme nos ensina Hans Belting²⁷³ e naquilo que Rancière denominou “regime estético das artes”²⁷⁴.

²⁷² DERRIDA. 2001. Op. cit. p. 12.

²⁷³ BELTING. 2006. Op. Cit.

²⁷⁴ RANCIÈRE. 2005. Op. Cit.

Sobre a idéia de “sistema”, ou “circuito”, no Brasil Ronaldo Brito atestava, em 1977, para uma “relativa irreabilidade do circuito da arte”, em texto escrito a quatro mãos com José Resende.²⁷⁵ A “relativa irreabilidade do circuito” parece ser a impossibilidade de verificação de um sistema artístico numa imagem única, congelada e eficiente do estado das artes (tão ampla quanto o **campo específico**). A dinâmica previamente apresentada a partir de Foucault parece que encaixa aqui as tentativas de integração de um campo prático e das constituições fixadas – as formas historiográficas. A compreensão de um sistema das artes não pode aportar apenas àqueles eventos de vínculo institucional assegurado - repouso já dado em um espaço formado, sendo que a instituição de arte que não é essencialmente um campo de forças livre da relação de estratificação. A atualização que estabiliza as relações de força, que as estratifica, é uma integração: “operação que consiste em traçar ‘uma linha de força geral’, em concatenar as singularidades, alinhá-las, homogeneizá-las, colocá-las em séries e fazê-las convergir”.²⁷⁶ Com esta construção o que será um campo seguro da Arte é o que Foucault denomina “multiplicidade de integrações locais”, dados a partir de “agentes de estratificação”. A relação é vertical, porém não dialética. Os enunciados são variáveis, tanto quanto as visibilidades.

“(…) a integração só atualiza ou opera criando, também, um *sistema de diferenciação formal*. Em cada formação, uma forma de receptividade que constitui o visível, e uma forma de espontaneidade que constitui o enunciável. (...) As substâncias formadas se distinguem pela visibilidade, e as funções formalizadas, finalizadas, se distinguem pelo enunciado.”²⁷⁷

As dimensões práticas do saber (visível e enunciável) se tornam caras para a definição dos mecanismos de um “sistema”, calcado em estratificações e não em estratégias (que “são mudas e cegas, escapam às formas estáveis do visível e do enunciável”²⁷⁸). A operação da “diferenciação formal” parece ser a operação de dobra daquilo tudo que é considerado, daquilo que está dentro do **Arquivo**, na eminência de uma integração possível em relação a um acontecimento.

²⁷⁵ BRITO, Ronaldo. RESENDE, José. “Mamãe Belas Artes”. In: **CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**, 2006. Op. cit. p. 274.

²⁷⁶ DELEUZE, 1988. Op. cit. p. 83.

²⁷⁷ Idem. p. 84-85.

²⁷⁸ Idem. p. 81.

Nesta operação o **Arquivo** gera inevitavelmente exclusões, e a operação de seleção é também uma característica do arquivo. **A Arquivista** realiza seu trabalho de dar a ver materiais (estratificações ou enunciados parciais) em **eventos** e **estratégias** em arte contemporânea. O **Arquivo de emergência** não pretende ser um arquivo-de-tudo, exatamente porque nesta condição ele teria uma “lei em geral do arquivo da arte”, e não parece interessar à **Arquivista** produzir uma nova totalização onde reside a arqueologia como método. Segundo, não se sabe se a compreensão da produção artística delimitada em um “sistema” permite agenciar **eventos** a partir dos dados impressos. Expor as condições de realização destes eventos constitui uma metodologia de estudo e de referência a estes materiais e **eventos**, o que acontece se não a partir da alusão direta a lugares e situações, sujeitos, materiais, fatos e dados – que são nomeações, quantificações, enumerações; é o paradoxo do próprio arquivo que aparta, enquadra, classifica. Ao contrário, ele poderia ser um arquivo inacessível, arquivo *a*-arquivo onde não se saberia nem por onde começar nem que possíveis caminhos seguir; fato improvável pois que o arquivo em si é uma exclusão dos materiais e informações dispersos no mundo, e uma reinserção desses materiais diferencialmente pela organização do arquivo.

O arquivo só pode ser feito daquilo que se manifesta►, daquilo que se pronuncia, anuncia, denuncia. Todavia sua função pode ser também aquela de uma recuperação, nunca para trazer o que não estava em algum lugar, mas para considerar a especificidade de uma ação, elaborando-a em sua própria superfície. Para perceber falhas possíveis em um dado campo, apenas se constituirmos a imagem nítida de um sistema. No “sistema da arte” a matéria trocada é a arte em si – ou seja, a todas as coisas que se chama “arte”, sem saber contudo se elas remetem a todo tempo a uma mesma referência, um ponto de identificação comum. Não se trata de um sistema matemático. Para aprofundar questões, construo a imagem de um sistema hipotético, formado por elementos reconhecíveis. Sinergia e entropia são características dos sistemas. A homeostase garante um equilíbrio relativo. Pensando historiograficamente, há *falhas* nos trabalhos dos homens da arte, sejam curatoriais, museográficas, acadêmicas. Pode-se investigar e sabê-las orientadas a partir de interesses individuais ou corporativos, animados pela prática de uso da produção cultural (tal como a pontuação de Foster sobre a coleção da empresa Microsoft). Ao perceber falhas precisas (recortes por exclusão) parece ser impossível não operar politicamente nas falhas, não para recuperar o excluído, mas para entender as condições de aparecimento daquilo que não está em falta. Daquilo que em algum momento se

oficializa, institucionaliza ou estabiliza. A escolha pela exclusão daquilo que está em falta (refiro-me às formas estratificadas, o saber) seguramente decorre daqueles pontos em um campo de forças que desestabilizam a constituição de engrenagens de posições fixas e seguras, de construídos e de agentes, de formas de fazer e por em relação. O desafio que **Arquivo** parece propor com a imagem de um **campo específico** é, ao mesmo tempo que produz um “sistema”, ainda assim abraçar a desestabilização da apreensão de um tipo de sistema em geral fixado das artes, como aquele que considera apenas aspectos de uma interioridade segura das artes (elementos que permitem conferir uma tradição); e propõe suspender uma definição pré-fixada tentando encontrar pontos de abertura ► para uma exposição que seja aproximada cada vez mais da multiplicidade real do campo de produção, ou seja, sem replicar conceitualizações possíveis que não estejam em relação contextual à situação analisada, visto que nos diversos **eventos** documentados a instituição do “artístico” ocorre pela dúvida desta referência circular: arte.

Desestabilizar criticamente a delimitação de um “sistema geral” das artes poderia arruinar uma vitória já ganha - da produção artística como um território de diferença, de resistência aos mecanismos cooptantes das forças de composição. Ao mesmo tempo parece ir contra a produção de um discurso que fortaleça a consignação de um movimento. Uma “perda” não ocorre porque a ruptura é antes subjetiva ► e não se dirige a uma constituição política estável (representatividade, poder, etc.) ou totalizante. Reservar a arte das dinâmicas sociais e colocá-la fora da crítica político-social é devolvê-la a um lugar “nobre” porém isolado tal como na sociedade burguesa antes da profanação da arte no mundo – mesmo erro que se incorre na manutenção da revolução no âmbito do proletariado.

O **Arquivo** produz à sua forma um discurso, mas não se preocupa em dizer que aquilo é arte em oposição ao que não é (e estaria fora dele). O desafio da teoria sobre a arte e suas estratificações discursivas é que seja a afirmação de uma potência – ferramenta auto-poiética, autônoma e não um instrumento de planificação. Unificar sob um mesmo conceito fixado já não é possível, tanto pela diversidade de indexações ao recorrente termo “arte” - dado o complexo de práticas artísticas, multiplicado entropicamente se considerarmos ainda o tempo na *transcorrência* linear das manifestações; e também porque dada a aceitação social da diferença o “Império” dilui-se e a arte deixa de participar do determinismo do mundo social (fim da causalidade histórica, fim

como resistência da produção ou da indústria cultural), mesmo que seja usada de forma capturada no sistema relacional do capitalismo contemporâneo. A implicação histórica do sistema de arquivo deve ser considerada. Deleuze organiza: a formação histórica (estrato) implica repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; há variação entre as repartições dos estratos porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. Há sempre uma percepção histórica ou sensibilidade (enunciado) e um regime discursivo (discurso).²⁷⁹

Os discursos constituem finalidades não reconhecíveis em identidade à enunciação. Se projetam na empreitada de transfigurar o saber. “O discurso se anula em sua realidade colocando-se na ordem do significante.”²⁸⁰ Na imagem projetada por Foucault, por outro lado, os “enunciados” aparecem “rarefeitos”, eles são irredutíveis. Os enunciados são difíceis de definir, têm uma descontinuidade que os liberta de todas as formas e são a unidade elementar do discurso. A aproximação mais verossímil de todas, segundo Foucault, reconhecendo e isolando “em um ato de formulação” é o *speech act*, ato “illocutório” – não sendo o ato material de falar, nem a intenção do indivíduo ao falar, nem o resultado do que disse. Escapa. Mas pode ser demarcado em planos de repartição e em formas específicas de grupamento – um ponto sem superfície.²⁸¹ Foucault aponta diretamente para um lugar próprio dos enunciados. Interessa-lhe entender como surgiram os únicos conjuntos significantes que foram enunciados (poderíamos pensar a forma da instituição de um discurso estético, por exemplo).

“Entretanto não ligamos estas “exclusões” a um recalçamento ou a uma repressão: não supomos que, sob enunciados manifestos, alguma coisa permaneça oculta e subjacente. Analisamos os enunciados não como se estivessem no lugar dos outros enunciados caídos abaixo da linha de emergência possível, mas como estando sempre em seu lugar próprio. (...) O domínio enunciativo está, inteiro, em sua própria superfície”.²⁸²

Ali o arquivo reformula, então, sua proposição. Ele mapeia à sua forma, e sua metodologia reinscreve a potência de conciliação, ou de composição.

²⁷⁹ DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 58.

²⁸⁰ FOUCAULT. APUD. DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 59.

²⁸¹ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 90.

²⁸² Idem. p. 134.

“A descrição não consiste, pois, a propósito de um enunciado, em reconhecer o não dito cujo lugar ele ocupa; nem como podemos reduzi-lo a um texto silencioso e comum: mas, pelo contrário, que posição singular ocupa, que ramificações no sistema das formações permitem demarcar sua localização, como ele se isola na dispersão geral dos enunciados.”²⁸³

Brito sugere em 1975, em “Análise do circuito” a elaboração de uma ampla estratégia de intervenção no circuito brasileiro “de modo a torná-lo atuante culturalmente” e desviando da estratégia de “bloqueio” e “apropriação” do mercado de arte. Aponta dois pontos prioritários: no campo da “prática” propõe a “reorganização dos artistas em torno de um programa de ação comum dentro do circuito”; e, no campo da “teoria” a “formulação de uma História Crítica da Arte Brasileira”²⁸⁴. Na construção de um ambiente de contato entre o que ele chama de circuito e de ambiente cultural propõe manter algo perto da saúde de um estado de constituição coletiva dos sentidos, estatutos, histórias, ao que adiciono a necessidade da multiplicação de um espaço público de debate sobre o estado da memória (individual e coletiva) e sobre o modo de produção dos arquivos.²⁸⁵

Se há empreendimentos estatizantes que insistem em fundar “anti-heterotopias”, porque são ameaças a suas eventualidades demasiado espetáculo, lugares precisos e reconhecíveis de modulação da produção ao seu regimento cultural, ou conforme necessidades de corporações de sobrecodificação (capitalismo cognitivo), eles são capazes de imprimir (como sulco, como marca d’água) estruturas físicas – arquitetônicas – programáticas, fixando agentes e modulando formatos que são valorados em grande parte com base em interesses comerciais, que engendram classificações anti-arqueológicas e monetárias. A dinâmica da captura, tornando *conhecido* aqui parece ser a mesma da relação complexa da integração-atualização. “Em que sentido há primado do poder sobre o saber, das relações de poder sobre as relações de saber? É que estas não teriam nada a integrar se não houvesse relações diferenciais de poder.”²⁸⁶ A pretensão da

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ BRITO. 2006. Op. Cit. p. 267.

²⁸⁵ HUYSEN. Op. Cit. p. 34.

²⁸⁶ DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 89.

integração poderia ser “maneiras de fixar relações de força instáveis, localizar e globalizar difusões, regularizar pontos singulares”.²⁸⁷

Por outro lado, as relações de força são o lado de fora dos estratos. Contudo, se é verificável a partir de dispositivos outros a produção de discursos cindidos, eficientes no questionamento do campo de forças e produtores de resistência, desenham-se diagramas outros em relação às produções circunscritas. As **emergências** impulsionam relações de força que, na diferença maquínica, são fundantes de valores próprios, específicos. Ofereço um trecho do texto de Mauricio Lazzarato como introdução à ousadia do enunciado gravado na forma da palavra impressa (dissertativa), dado que a política seguirá permeando este texto, não sem antes perguntar “qual política?”²⁸⁸:

"Podemos falar de crítica ou ação política toda vez que presenciamos a negação do que existe, sempre que verificamos uma operação de subtração, de recusa de alternativas dicotômicas atualizadas nas relações possíveis (seja nas empresas, na biopolítica ou na noopolítica) e que, através desta recusa, desta subtração, se abra espaço constituinte da criação de possíveis, um tempo de experimentação e de colocar à prova. Experimentação esta que, ao partir da especificidade de cada situação, se abre para o fora, interrogando, transversalmente, o conjunto das relações de poder."²⁸⁹

A inscrição do Arquivo coloca o desafio da produção teórica e historiográfica para a arte, e sobretudo, requer uma arqueologia possível que contemple a heterogeneidade do **campo específico**. Pergunto: é possível fugir de algum tipo de sistematização ou qualificação para abordar via produção de conhecimento as práticas artísticas? É impossível aproximar-se do arquivo sem ver ali uma epistemologia do arquivismo►, e não se animar com isto. Atingir um limiar que tornará os enunciados e as visibilidades políticos, econômicos, estéticos...²⁹⁰

²⁸⁷ Idem. p. 87.

²⁸⁸ Refiro-me à pertinente questão elaborada por minha orientadora Sheila Cabo Geraldo, no artigo “Qual política: microagências artístico-historiográficas”, Em: **CONCINNITAS: arte, cultura e pensamento**. (ed.) Sheila Cabo Geraldo. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997. Ano 8, volume 1, Número 10, Julho 2007. p. 96-107.

²⁸⁹ LAZZARATO. 2006. Op. Cit. p. 129.

²⁹⁰ DELEUZE. 1988. Op. cit. p. 85.

3.3. Eventos

A denominação **evento**, presente no **Arquivo** pode ser indexada por uma infinidade de sentidos que o multiplicam. Poderia aportar em Alain Badiou²⁹¹, mas não haverá fôlego para tal – inclusive porque ele deriva de uma escola distinta e contraditória a demais autores aqui abordados. Contudo, anoto de seus longos e densos escritos, a dúvida de como um (ser) constitui seu mundo - que para alguns teóricos só acontece através do conhecido – nomeado – a partir do não discernível, do não nomeado, ou seja, que não destitui a subjetividade nem remove o sujeito da ontologia. Segundo ele, evento rompe► com a situação corrente, e é o encontro do sujeito com uma verdade, que posso prever: verdade antes de si, auto-poiese (?). Ou, se não estiver errada em ousar, o evento instala-se pelo resultado do transporte intra-exterior que o anuncia, atuação do ser - fusão entre a vida privada e vida pública.

Talvez esteja mais perto da definição dada por Antonio Negri, contextualizada no movimento operaista italiano, a partir de Mario Tronti: “a revolução não era um prazo objetivo (...) *mas a acumulação de um conjunto de processos subjetivos* de massa, um evento.”²⁹² Sem querer forçar uma relação (dado que lá são manifestações políticas, em busca de direitos do trabalho, e aqui são eventos artísticos, não organizados da mesma forma), associo mais três palavras ao evento: manifestação, encontro, imanência. Quanto aos arquivos, dado que são feitos-*nomos*, fixam a vitalidade dos eventos frente a seus fluxos►, de onde emerge uma dúvida: será possível fazer do **Arquivo** um novo **evento**?

Neste subitem debruço-me demoradamente sobre alguns materiais disponíveis no **Arquivo de emergência**. Sobre os **documentos** agrupados na forma de arquivar: **superestrutura** e **infraestrutura** (**ferramentas**► do **Arquivo**). Me detenho sobre aqueles **eventos** e **estratégias** agrupados na **superestrutura**.

²⁹¹ BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, Ed. UFRJ, 1996.

²⁹² NEGRI. 2003. Op. Cit. p. 55.

[E] EVENTOS

EVENTOS são ações efêmeras ou reincidentes realizadas/inscritas no CAMPO ESPECÍFICO. EVENTOS realizam cortes na realidade e por sobre ela. EVENTOS agregam inteligência contextual e consciência de si atuantes, elementos intrínsecos à situação artística que inscrevem. (...) A circunscrição dos EVENTOS constitui o próprio CAMPO ESPECÍFICO. Têm atuação mais específica, poética ou pontual que as ESTRATÉGIAS, sendo compreendidos por projetos de ação artística, intervenção, performance, entrevista, exposição, publicação, aparição pública, realização íntima, atuação conjunta, projetos de conectividade geográfica, de efeito topológico; ora frente a situações específicas aos quais apresenta-se como embate ou processo dialógico através de agrupamentos, encontros, exposições, seminários, entre outros. (...)

[EST] ESTRATÉGIAS

ESTRATÉGIAS ocorrem com temporalidade e atuação distinta aos EVENTOS. Ao serem específicas, são também mais especializadas: são as formas de agrupamento e construção de sistemas autônomos de ação em arte, em relação direta ou não com o espaço do comum. Podem ocorrer continuamente, ou em reincidências, desde que faça parte de seu projeto a permanência como CONDIÇÃO DE PRESENÇA. O objetivo das ESTRATÉGIAS pode ser em alguns casos mais amplo que o campo de atuação dos EVENTOS. Numa linha de pertença possível, o segundo pode estar inscrito no espaço de acontecimento do primeiro. (...)

O texto que segue elabora algumas leituras críticas a partir dos **eventos** e **estratégias** documentados, reflexão essencial para pensar o arquivo e seus agenciamentos. Quase como se abandonasse a situação de arquivamento por um instante, removo os **documentos** de seus lugares estáveis de localização, e como deseja **A Arquivista**, opero relações críticas entre tais **eventos**. Percebo que a situação-arte é o elemento na relação proposta pelos **eventos**, multiplicidade de fatores formada certamente pelo sujeito (**agente**) e pelo enunciado em si, confundido em grande parte à própria enunciação, ao ato de. Aqui se trata basicamente de **eventos** protagonizados no espaço comum, ou seja, no espaço público como o local do evento; um transporte (se pensarmos no tradicional labor artístico do confinamento de atelier) que não se faz senão por uma postura crítica, pela percepção da urgência de manifestação diante de uma situação de mundo bem formulada por Felix Guattari, a imagem do “Novo paradigma estético”. O que lhe interessa investigar é a dimensão da criação “potência de emergência subsumindo permanentemente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais”²⁹³, contudo, ele tem sido sobrecodificado pelo “significante capitalístico” (como um simulacro do imaginário de poder, neste tipo de Agenciamento desterritorializado), que se

²⁹³ GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 131.

superimpõe sobre demais universos de valor, no percepto e no afeto estéticos.²⁹⁴ Aí a singularização e a potência do evento de implicações ético-políticas vão ser a base operativa de uma série de ações inscritas no campo da arte, que veremos a seguir a partir de alguns fatos encadeados (ou não). A direção destas enunciações não será de saída unânime, nem consentida como movimento político, ela se forma das parcialidades, tudo porque “o ser não precede a essência maquínica; o processo precede a heterogênesse do ser.”²⁹⁵

3.3.1. Ocupação das ruas, ocupação das mídias

Não por acaso a rua reaparece como espaço possível. Da trama do “estriado”, tenta-se recuperá-la como espaço liso: espaço de apresentação, representação, insurgência. “Reaparece” porque é com base em antecedentes da arte brasileira (arte ambiental, ações noturnas de Arthur Barrio, inserções de Cildo Meireles e o mais anterior Flávio de Carvalho), que serão realizados estes **eventos**. Contudo, ao consultar o **Arquivo**, percebo que é muito em decorrência do acesso a informações e publicações sobre movimentos como o dos Situacionistas que são realizadas as ações eminentemente urbanas no Brasil – o que é interessante porque permite a migração de saberes entre áreas distintas, considerando que o movimento tenha surgido a partir da literatura (Movimento Letrista, década de 40 na França, seguindo pela Internacional Letrista, década de 50 formado como dissidência do primeiro, e a posterior publicação Internacional Situacionista), e se dirigido ao urbanismo e ao desenvolvimento da “psicogeografia” – considerando novas visões para o tempo e para o espaço, e vivenciando a “revolução cultural”.²⁹⁶ No Brasil, desde meados de 1998 - marco temporal de começa o **Arquivo de emergência** - começam a se formar nas grandes cidades redes de trabalho e realização em arte reinvestidas de força de geração do “espaço público” como espaço de debate, de produção de si, de relação social. Veremos que as teorizações sobre este movimento serão em grande parte produzidas por integrantes do mesmo.

A ocupação das ruas foi o objetivo do projeto “Atrocidades maravilhosas” **Arquivado: E**
ATROCIDADES MARAVILHOSAS / Rio de Janeiro / 200-2002 realizado no Rio de Janeiro no início de 2000.

Ao total, vinte artistas produziram imagens para serem reproduzidas em larga escala em papéis

²⁹⁴ Idem. p. 134.

²⁹⁵ Idem. p. 138.

²⁹⁶ HOME. 1999. Op. Cit. “O movimento letrista” e “A Internacional Situacionista em sua fase heróica (1957-1962)”.

tamanho A1 (66 x 96 cm) e para serem colados feito publicidade lambe-lambe nas ruas da cidade. As “atrocidades” tomaram de “assalto” a Cidade Maravilhosa, segundo o texto-relato-crítico “Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”²⁹⁷ de Alexandre Vogler²⁹⁸, um dos idealizadores do projeto (que era também desdobramento de sua pesquisa de Mestrado na EBA/UFRJ). A motivação de ocupar a rua como lugar de exposição, estendendo em tapumes até 120 metros de imagem em serigrafia, era diversa: possibilitar o contato com um público imensamente maior do que aquele que veria o trabalho num espaço institucional num período menor de tempo, realizar um trabalho que considerasse o movimento do passante (o efeito do “prisma da velocidade”), experimentar a apresentação da arte no espaço público e não institucionalizado – o que recorria, segundo Vogler “a uma atitude política de fazer arte independente dos muros das instituições”²⁹⁹. A intenção de ocupar a rua era segundo ele uma proposta de lambe-lambe, antes de ser arte. Uma crítica (como suspensão) reside nesta não colocação do trabalho como arte. Vogler fala da fusão entre a arte, o *design*, a publicidade, levando a arte em direção ao cotidiano (e fundindo-se a ele). Cita Hélio Oiticica e o conceito de “obra achada”, e, sendo o lambe-lambe uma superfície que se camufla à superfície da cidade, se torna a suspeita de uma obra que poderá ser (re)encontrada. Grande parte das ações realizadas por artistas individualmente ou por grupos, na maioria dos casos em situações urbanas, fomenta este tipo de discussão (a dúvida sobre a realidade daquilo *como* obra de arte). Vogler questiona:

“num universo em que se propaga a fusão cada vez mais ampla da arte e da vida, qual o sentido de se categorizar uma peregrinação, um cartaz lambe-lambe ou um grafite como arte, uma vez que eles podem ser simplesmente entendidos como peregrinação, cartaz lambe-lambe e grafite?”³⁰⁰

O nome do projeto parecia ser em parte o grande ativador, pois as “atrocidades” mostravam uma outra cidade, que insistentemente a mídia e a política local tentam construir como sendo sempre “maravilhosa”. O lambe-lambe, na sua atitude artística ou não, tornava efetiva esta crítica à imagem da cidade, e à possibilidade de cobri-la com imagens muitas vezes mais reais

²⁹⁷ VOGLER, Alexandre. Em. **Arte & Ensaios** (Revista). (org.) Gloria Ferreira, Paulo Venâncio Filho. Programa de Pós-graduação EBA/URFJ. Rio de Janeiro. Ano VIII. No. 8. 2001. p. 113-117.

²⁹⁸ Uma página que agrega muito material de registro destas ações e das ações do artista é [Hhttp://www.alexandrevogler.com/H](http://www.alexandrevogler.com/H), lançada em sua exposição individual realizada na Galeria A Gentil Carioca, no Rio de Janeiro, em Outubro de 2008. Consulta em 20/02/2008.

²⁹⁹ Idem. p. 113

³⁰⁰ Idem. p. 115

que a publicidade. Um dos cartazes, realizado por Rosana Ricalde, invertia a sempre ouvida frase “poderia estar roubando, mas estou pedindo”, para aquela que também encontra a sua verdade “PODERIA ESTAR PEDINDO, MAS ESTOU ROUBANDO”. A cidade passa a suportar as respostas que ela mesma engendra, tanto nas imagens como na criação de situações presenciais (protesto?).

Quanto à pertinência do evento lambe-lambe como sendo ou não arte, considerando que os cartazes geravam “um campo aberto de situações e entendimentos”³⁰¹, poderia causar realmente hesitação frente àquelas imagens e enunciados como obras de arte propriamente ditas – mas que importa se não? (Outro cartaz, de Adriano Melhen dizia “NÃO AO TRABALHO”.) Vogler fomentou questões semelhantes em uma ação realizada em 2007, que repercutiu na imprensa da cidade de Nova Iguaçu e em jornais da “cidade maravilhosa”, no Rio de Janeiro. A ação consistiu em desenhar um tridente em um dos únicos morros da cidade (caracterizada por ser plana), mas o morro era local de peregrinação de grupos religiosos – fato desconhecido do artista, tanto que se revoltaram tão logo a imagem apareceu no morro, e a partir daí teve início um debate fervoroso entre o prefeito da cidade, líderes religiosos e o artista (que em verdade tomou muito pouco espaço na discussão e apenas observou a grande onda de manifestações que a ação provocou). Vogler, no entanto, apresenta as matérias coletadas do jornal em uma situação de exposição alguns meses depois na Galeria A Gentil Carioca, e publica na Revista Concinnitas 10 (do Instituto de Artes da UERJ) um dossiê reproduzindo tais notícias como uma apresentação direta do trabalho. Sem se manter nas questões de (re)inserção do trabalho, voltamos à ocupação das ruas (mesmo sabendo que a interferência nas mídias também seja um ponto de interesse onde grupos e demais agenciamentos também trabalham, dado que ela é em si outra superfície de ação do capitalismo, ao que voltarei no decorrer do texto).

A ocupação das cidades, quase à forma de uma contaminação em rede, não-contraditoriamente foi ativada em grande parte por comunicação “internáutica”, e por projetos de exposição e rede marcantes pela amplitude geográfica (listo brevemente iniciativas institucionais como Panorama 2001, o Programa Rumos Artes Visuais com o Mapeamento de artistas em todo o Brasil, as **estratégias** autônomas Terreno Baldio e Linha imaginária (ambos entre a formação de grupo e de *site*), e **eventos** localizados mas igualmente rizomáticos Remetente, Plano B, Ilha da

³⁰¹ Idem. p. 114.

Casa da Pólvora e Solar Grandjean de Montigny, Agora/Capacete, Hotel, CEP 20.000, Inclassificados, e muitos outros a serem listados). Confere-se a aparição súbita em muitas cidades simultaneamente de formas de cooperação entre os artistas, e das particularidades destas em relação a um espaço público. São Paulo, Recife, Fortaleza, Porto Alegre, Florianópolis, Salvador, Curitiba... A percepção da simultaneidade não seria possível sem a *internet* como meio de comunicação entre os artistas. Um texto de Newton Goto é dedicado a um mapeamento das ações no Brasil, sem contudo provocar muitas críticas ao processo e colocando diversos eventos numa linha de pertencimento retilínea: “Sentidos (e circuitos) políticos da arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre as tramas produtivas da cultura”³⁰².

Talvez um dos primeiros **eventos** que agregou uma segunda geração de **agentes** (artistas agindo individualmente ou em diversas formas de agrupamento), voltando àquela constatação da “tomada das ruas”, tenha sido o “Rejeitados” (2002) **Arquivado: E REJEITADOS / Brasil-Salvador / 2002-2003**, uma proposta concebida para ser enviada ao 9º. Salão da Bahia (promovido anualmente pelo Museu de Arte Moderna em Salvador) que criava um critério de exclusão: um projeto guarda-chuva deveria ser concebido por 31 grupos e deveria ser o 31º. projeto aceito pelo Salão, já que o mesmo selecionaria apenas 30 projetos. O debate aconteceu sobretudo via e-mail, tendo a cidade de São Paulo como ponto central do debate, do qual não fizeram parte os artistas cariocas integrantes do projeto “Atrocidades maravilhosas”³⁰³, à exceção de Arthur Leandro.

No processo de concepção do que seria o “Rejeitados no nono” muitos novos grupos e agremiações diversas foram se formando, e os **agentes** se reconhecendo neste cenário como campo novo a ser explorado►. Segundo o plano, todos deveriam enviar seus projetos separadamente mas vinculando-as ao projeto maior: não coletivo mas projeto comum: “Rejeitados”. Entre as propostas, estavam aquelas um tanto estranhas ao espaço de um salão de arte (solicitar à organização que alimentasse um porco que residiria no local pelo período da exposição) e aquelas assumidamente absurdas (do grupo Laranjas, do qual faço parte: construir pontes sobre os oceanos com o asfalto retirado das avenidas das grandes cidades, trazendo a terra à superfície e conectando mundos). **Arquivado: E ÁREA DE TRABALHO / Laranjas / Recife / 2005** A empreitada do Rejeitados era, num plano geral, debater a instituição da arte provocada por este

³⁰² GOTO (Newton Rocha Filho). 2005. **Arquivado**.

³⁰³ Isto revelou a dinâmica essencialmente “virtual” da mobilização do “Rejeitados”, que acabou por criar um outro espaço “público” na dimensão das ações urbanas. Carmem Riquelme do Rio de Janeiro também integrou a proposta dos Rejeitados.

tipo de evento, cuja curadoria sempre é soberana aos projetos selecionados, e nunca se sabe as razões reais para esta ou aquela produção ser premiada/promovida via a realização do salão.³⁰⁴ Ao final, o grupo absolutamente heterogêneo foi incluído como o 31º. integrante da exposição, e até mesmo o consenso sobre o que seria colocado no local da exposição que havia sido reservado foi discutido por *e-mail*. Todo o processo durou cerca de 3 ou 4 meses, e por fim, o que se decidiu após muitas discussões era dispor na exposição um recorte em vinil com o endereço da página da internet³⁰⁵ que transcrevia todos os e-mails na ordem do acontecimento do diálogo. Posteriormente parte deste diálogo foi publicado numa das revistas de arte Capacete (organizadas por Helmut Batista, no Rio de Janeiro).



[I 12] Laranjas, Exposição do grupo na Galeria Massangana, Recife, 2005
Autor: Cristina Ribas

O momento seguinte de encontro de grande parte deste grupo foi a participação dos Rejeitados no evento Mídia Tática Brasil na Casa das Rosas (São Paulo), organizado por Ricardo Rosas (um dos principais agregadores do movimento que se formava na época, que faleceu precocemente ano passado), Tatiana Wells e Giseli Vasconcelos. O evento era organizado pelo grupo Mídia Tática, dedicado a interferir diretamente nas formas de expressão midiáticas –

³⁰⁴ É interessante o diálogo entre Daniela Labra e Graziela Kunsch, também a partir de um e-mail-texto de Jorge Menna Barreto. Publicado em **Artesquema** ([Hhttp://www.artesquema.com/2007/10/30/infelizmente-exposicao-nacional-de-nao-curriculos/H](http://www.artesquema.com/2007/10/30/infelizmente-exposicao-nacional-de-nao-curriculos/H).) Consulta: 23/02/2008

³⁰⁵ **Rejeitados no nono** ([Hhttp://br.geocities.com/rejeitadosnonono/H](http://br.geocities.com/rejeitadosnonono/H).) Consulta: 23/02/2008

“Um dos principais diferenciais da mídia tática é que ela lida direta e pragmaticamente com questões de mediação, num momento em que o acesso a um discurso público é feito em sua maior parte pela mídia eletrônica. Nesse contexto, o Festival [Mídia Tática Brasil] visa abordar e evidenciar as maneiras em que assuntos sociais e culturais vitais estão convergidos numa ecologia midiática sem paralelo.”³⁰⁶

- produzindo crítica, barulho, contestação principalmente quanto à natureza das informações veiculadas pela mídia, em contribuição ao trabalho específico de coletivos informes, tais como o Centro de Mídia Independente³⁰⁷ (nacional e internacional) ou OCAS, uma revista produzida e comercializada por moradores de rua. O Mídia Tática queria colocar em diálogo “quatro culturas distintas porém tangentes - ativismo social e político, artes visuais, experimentações radicais em mídia eletrônica e teoria crítica”³⁰⁸. Mesmo não sendo um evento especificamente de arte, o Mídia Tática inseriu uma série de possibilidades aos artistas até então envolvidos com interesses eminentemente do campo específico da arte (relações de institucionalização... entre outras) a partir de conceitos diversos como “tática”, “ativismo”, que trouxeram novas ferramentas de operação. **Arquivado: EST MIDIA TÁTICA BRASIL / São Paulo / 2003-2005**

“Desvinculada de interesses de mercado e de agendas ideológicas associadas aos grandes meios de comunicação, a mídia tática dá voz a todos aqueles excluídos desses meios: classes desfavorecidas, minorias (raciais, sexuais, etc.), comunidades alternativas, dissidentes políticos e artistas de rua, entre outros.”³⁰⁹

Ao final do ano de 2003 surgiu o convite feito por Túlio Tavares e Fabiane Borges (psicólogos e artistas relacionados aos grupos “Nova Pasta” e “Catadores de estórias”³¹⁰) para que o grupo dado a partir da reunião no Rejeitados integrasse a ocupação habitacional Prestes Maia, através do movimento dos moradores sem-teto (AMSTC), participando com a realização de uma “exposição” no local. O convite gerou muitos debates entre os artistas, os quais em parte transferiam para a relação que poderia ser criada defesas similares às aquelas tomadas no campo

³⁰⁶ Texto de apresentação do grupo Mídia Tática Brasil. Publicado em: **Rizoma.net**. ([Hhttp://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao](http://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao)H.) Consulta em 23/02/2008

³⁰⁷ **Centro de Mídia Independente/ Brasil (CMI)** (www.midiaindependente.org)

³⁰⁸ Texto de apresentação do evento, publicado em **Canal Contemporâneo**. ([Hhttp://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=442#7H](http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=442#7H)) Consulta em: 23/02/2008

³⁰⁹ ROSAS, Ricardo, WELLS, Tatiana. “Que venha a mídia tática!”, texto-manifesto do evento Mídia Tática Brasil Publicado em: **Rizoma.net** ([Hhttp://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao](http://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao)H.) Consulta em: 23/02/2008. p. 1

³¹⁰ Os demais integrantes do grupo são Rafael Adaime, Juny Kraitsck, Eduardo Moraes e Juliana Dorneles.

específico da arte (seus códigos). Contudo, a vontade de conviver e se aproximar da realidade daquele povo “ocupante”, sem casa própria e em busca de um lar - em grande maioria trabalhadores do centro de São Paulo, camelôs, costureiras, tudo mais - era permeada por questões de “visibilidade”, “tempo de criação”, “rejeição” e “exclusão” que em parte engessavam o artista num lugar próprio, lugar de defesa de suas condições sem contudo averiguar e fundar novas operatividades - o que será encampado por parte de um grupo heterogêneo, que trabalhou no local por cerca de três anos até o despejo completo ao final de 2007.

Sendo o cenário de ações em espaço público absolutamente diverso, escolho três cidades que abrigam estas ações e que apresentam contextos absolutamente diferentes, por relacionarem-se diferentemente com a efetuação do artístico: Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. As cidades de Porto Alegre e Recife são também muito importantes ao processo de ocupação das ruas reconhecido entre atores nacionalmente, contudo as ações nestas cidades não serão tratados aqui porque é uma característica dos **eventos e estratégias** nas três cidades primeiramente citadas o fato de serem organizados em grande parte por coletivos de artistas e suas agremiações e não por instituições; fato relevante e diferente em Porto Alegre (no caso o grupo “Formas de pensar a escultura – Perdidos no espaço”, centralizado pela artista-professora Maria Ivone dos Santos a partir de um grupo de pesquisa na UFRGS³¹¹) e em Recife (a partir dos eventos anuais “SPA – Semana de artes visuais do Recife” condebido por um grupo de artistas mas há seis anos organizado em parceria entre a Sociedade de Amigos do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em convênio com a Fundação de Cultura Cidade do Recife da Prefeitura da cidade), e traz à tona outras questões, sobre a parceria possível com o Estado o fomento público à produção cultural.

3.3.1.1. Rio de Janeiro

A experimentação radical das linguagens da arte e o embate com uma cidade incessantemente “maravilhosa” em suas contradições urbanas e culturais pode ser um índice para acessar parte da produção carioca significativa no **Arquivo de emergência. A Arquivista**, por sua vez, não se

³¹¹ Página na internet: **Formas de pensar a escultura (FPES) - Perdidos no Espaço.** ([Hhttp://www.ufrgs.br/artes/esculturaH](http://www.ufrgs.br/artes/esculturaH)). Consulta em: 10/03/2006.

preocupa em enquadrar cidades a partir de caracterizações diferentes e conceitualizações abrangentes. A partir de um recorte que realizo no **Arquivo** pontuo algumas ações que anunciam a forma de ocupação do espaço público seja de forma individual ou associativa.

Antecedentes ao Atrocidades Maravilhosas, supracitado, saliento o grupo Visorama e o espaço Agora-Capacete (atualmente mantido na segunda organização, voltada para o programa de residências artísticas), e a Escola de Belas Artes da UFRJ (como grande atelier coletivo onde são gestados diversos projetos), como espaços que congregaram os artistas culminando em eventos diversos, como o “Zona Franca” e o “Alfândega” (realizado na Fundação Progresso e na zona portuária do Rio de Janeiro respectivamente) **Arquivado: E ALFÂNDEGA / César et. all. / Rio de Janeiro / 2003**, “Orlândia”, “Nova Orlândia” e “Grande Orlândia” (realizados na área portuária e também em uma casa de propriedade de Ricardo Ventura no bairro de Botafogo), os lançamentos-festa da Revista Ralador (organizada por Roosivelt Pinheiro e Guga Ferraz), os eventos “Arte de Portas Abertas” (organizados pela Associação Chave Mestra, dos artistas do bairro de Santa Teresa). Tais eventos acontecem em parceria com algumas instituições, mas são sobretudo organizados estritamente ao redor do fato artístico (sem uma premissa outra que os animasse, não exterior mas pública), sendo o fato-experimentação suficiente para motivar um grande número de freqüentadores e novos-artistas. Ao que a Arquivista chama de estratégias, posso indicar o Edifício Galaxy como uma delas (atelier coletivo, espécie de incubadora de projetos).

O caráter experimental dos trabalhos realizados em contexto público não se desliga da realidade circundante. É importante lembrar as ações individuais ou de grupos como o “Fumacê do descarrego” (quase uma anti-obra catalisada por Ronald Duarte) **Arquivado: E FUMACÊ DO DESCARREGO / RRadial / Rio de Janeiro / 2002-2008**, que surge da cultura do carnaval e da festa improvisada em espaço público vem para “limpar” a cidade após o carnaval, injetando fumaça de alecrim, arruda, e outras ervas no “espaço aéreo” do Rio de Janeiro; o “Olho-grande” (2003) **Arquivado: E DIRIGÍVEL OLHO GRANDE / Vogler / Rio de Janeiro / 2002-2003** de Alexandre Vogler que cria uma ficção tendo a imprensa como suporte, criticando a cidade vigiada e a Globo como o “grande olho” a cuidar aliada à construção da imagem da cidade como uma cidade sempre a perigo (o artista aproxima o dirigível da sede do BOPE – Batalhão de Operações Especiais); e uma ação que conecta a cidade a partir de seus moradores convidados a registrar a intervenção (e se

tornam agenciadores do evento de alguma forma) “Cristo vermelho” (2001) de Ducha **Arquivado: E CRISTO VERMELHO / Ducha / Rio de Janeiro / 2001**, ação que consistiu em “tingir” momentaneamente o Cristo Redentor com filtros vermelhos colocados ilegalmente nos holofotes que iluminam a imagem.

Um trabalho que atua menos sobre a imagem da cidade mas mais em seus fluxos é o de Gustavo Ferraz (Guga Ferraz), inserções a partir da situação de violência e medo instalada na cidade tanto pelo Estado como pela imprensa. Entre eles a coleção “Bala perdida” (saquinho de balas que se assemelha àqueles vendidos nos sinais de trânsito pelo preço simbólico de um real, contudo os saquinhos organizados pelo artista oferecem projéteis de pólvora recolhidos pela cidade); a pixação “Polícia, milícia, traficante, outros” em que colchetes são colocados ao lado das atribuições e apenas “outros” é marcado – ou seja, os corpos que se anunciam e ao mesmo tempo são as vítimas incontestes da guerra na cidade. Outro trabalho instalado igualmente no espaço público (na parede externa da Galeria A Gentil Carioca) constituía um dormitório público para moradores de rua ou passantes. Um beliche de oito camas esteve disponível por quatro meses e foi ocupado por alguns sem teto. **Arquivado: E CIDADE DORMITÓRIO / Ferraz / Rio de Janeiro / 2007**

As propostas supracitadas, apesar de não terem enunciados diretos de crítica social, constroem à sua forma máquinas de ativação que penetram camufladas na cidade, o que me faz remeter ao texto de Guattari:

“a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética.”³¹²

Hoje grande parte da produção característica destes movimentos anteriores, ou melhor dizendo, seus produtores, está concentrada ao redor dos eventos promovidos pela Galeria A Gentil

³¹² GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 135.

Carioca³¹³, que muito deixa a desejar como espaço de experimentação, imprevisto e precariedade dos acontecimentos urbanos, provavelmente pelo caráter “instituído” que a galeria confere à produção que ali acontece. Diversos artistas, vinculados ou não comercialmente a este espaço operaram deslocamentos do eixo centralizador provocado pela galeria³¹⁴, ações que não será possível listar (mas que estão de alguma forma **arquivadas**).

Recentemente dois eventos, propositadamente caracterizados por “ocupação” (se lembrarmos do vocabulário do movimento sem-teto de São Paulo, que dá outro sentido à palavra, e não este de facilitar a recepção de uma ocupação artística de caráter experimental), “Redeocupação” (organizado em Santa Teresa, pela Associação Chave Mestre, em 2006) e “Associados” (organizado pelo grupo informe Opavivará! em 2007 na mesma casa que sediou os eventos “Orlândia”), foram responsáveis por colocar em contato uma segunda geração de “experimentadores” que parece ter se esquecido da rua como espaço de proposição possível, e que busca legitimar suas assertivas no campo já dado, interior e de guarda do “específico” da arte, sem muitas vezes arriscar o embate de um campo de forças urbano. Em uma das paredes do evento “Associados” encontrei a frase que me pareceu sintomática de certo despregamento com a realidade social: “eu nasci nos anos 80”, ou seja, geração simultânea àquela que entregava seus processos criativos a uma retomada mercantil da arte brasileira, coincidências de topo apontadas para abrir novas análises que são extremamente necessárias.

3.3.1.2. Salvador

Um tipo peculiar de evento organizado por um grupo de mais de dez artistas leva ao extremo a prática do “copyleft”, sem contudo destituir a autoria, promovendo a realização do trabalho de arte por um terceiro e possibilitando a experimentação do trabalho de jovens artistas. O Grupo de Interferência Ambiental (GIA)³¹⁵, formado atualmente por cinco artistas: Ludmila Britto,

³¹³ É importante ressaltar que é a partir da localização da Gentil (no bairro popularmente conhecido como “SAARA”) que outras galerias ou espaços múltiplos são formados, tais como o Espaço Durex na Praça Tiradentes e o recentíssimo Barracão Maravilha na Rua Gomes Freire.

³¹⁴ Os artistas mesmo vinculados à galeria, seguem produzindo no espaço público, como as ações de Guga Ferraz no metrô e no trem da cidade (“Aqui o carioca descansa”).

³¹⁵ O grupo se formou a partir da Bienal de Arte da UNE, organizada pela União Nacional dos Estudantes, em 2002 em São Paulo. Ali os integrantes do grupo conheceram o PIA, Programa de Interferência Ambiental da UNE, motivador da formação do grupo.

Cristiano Pítton, Éverton Marco, Pedro Marighella e Mark Dayves organizou em 2004 o “Salão de Maio”³¹⁶, cuja proposta era receber projetos de intervenção urbana de todo o Brasil e realizá-las conforme as indicações do artista. Os trabalhos eram executados pelo próprio grupo organizador do evento, e no caso do autor-artista estar presente, em colaboração com este.

A realização do trabalho por um terceiro não é nova para o campo da arte, mas o grupo provoca esta questão a partir do selo “*creative commom*” que autoriza a replicação de uma idéia ou objeto autoral, permitindo sua difusão por meio da cópia. Algo perto do “*copy left*” em contra ao “*copyright*”, ou seja, os direitos de propriedade sobre um bem. O “*creative commom*” permite que algo sob o selo seja de propriedade comum, e não privada.

A partir da partilha da forma de organização, o grupo fomentou a contaminação de outros eventos no Brasil. Isto começou com a participação de alguns artistas de São Paulo na segunda edição do “Salão de Maio”, em 2005, concretizou-se a formação do grupo-evento “Experiência Imersiva Ambiental (EIA)”, e por seguimento a este o “Multiplicidade” em 2006 em Vitória. Seguiram-se ainda, *na* lógica da cooperação e da difusão desta espécie de *métier* os eventos “InterUrbanos” (2007), o qual “convoca artistas, coletivos de artistas e a população para interagir por meio de pensamentos, ações e atitudes simbólicas”³¹⁷ nas cidades de Sousa (PB), Juazeiro do Norte (CE), Crato(CE) e Fortaleza (CE); o “Projeto Percursos” em Porto Alegre (também a partir de uma plataforma na internet³¹⁸); e “Fora do Eixo” em Brasília (2008).

3.3.1.3. São Paulo

A apropriação do espaço público em São Paulo, usando a arte como mote, não começa com a experiência dos grupos na Ocupação Prestes Maia, ponto onde parei páginas atrás no texto. Mas é a relação com esta ocupação de luta por moradia que o debate acerca da formação de coletivos de arte e da noção de movimento começa a ganhar um corpo político mais forte. A partir do **evento** na Casa das Rosas, organizado pelo Mídia Tática, conectam-se uma série de grupos na cidade de São Paulo, e posterior a ele, o convite, feito por Fabiane Borges e Túlio Tavares,

³¹⁶ **Salão de Maio** ([Hhttp://www.salaodemaio.blogger.com.br](http://www.salaodemaio.blogger.com.br)H) Consulta em: 12/02/2008.

³¹⁷ **Coletivo Interurbanos**. ([Hhttp://coletivointerurbanos.blogspot.com](http://coletivointerurbanos.blogspot.com)H) Consulta em: 12/02/2008.

³¹⁸ **Projeto Percursos**. ([Hhttp://www.projetopercursos.com](http://www.projetopercursos.com)H). Consulta em: 12/02/2008.

proporcionou o encontro com uma realidade outra nas ocupações: – com trabalhadores do centro da cidade, costureiras, camelôs, crianças, velhos, e com o movimento organizado dos moradores sem teto (AMSTC); realidade que desvelava a cidade de um “urbanismo” indistinto (“urbanismo de superfície”, como costume chamar, que maquia a cidade a partir das construções, funcionalidades e de sinalizações da cidade-máquina mas que perpetua economicamente separando aqueles que têm condições de ocupação territorial pelo consumo dos que não tem), revelando nas entranhas da cidade o esquecido - o expulso da cidade-consumo. A situação das ocupações era mesmo esta: a eminência da expulsão a qualquer momento, em cuja defesa contra a “propriedade privada” cresceu a mobilização política na qual grupos e indivíduos, a maioria sem titubear se engajaram e muito passaram a organizar cooperativamente ou não. Não sem conflitos, o convite para que os grupos de artistas realizassem um evento ao final do ano de 2003 na Ocupação Prestes Maia foi suficiente para “rachar” o que poderia ter sido um movimento, e possibilitar àqueles menos preocupados com a especificidade da arte o (des)encontro da arte, que passaria a ser recriada como uma nova “espécie” artística (grupo este bem maior que o primeiro), ao menos para aquele grupo e para os demais que partilhassem desta descoberta. No convívio prolongado com a ocupação, a presença se tornara imprescindível, o que acabou impossibilitando a participação de artistas de outras cidades que não de São Paulo.

Assim que, grupos organizados, como A Revolução Não Será Televisada, Bartolomeu, Bijari, Brócolis VHS, Catadores de Histórias, Contra Filé, Coringa, Esqueleto Coletivo, Nova Pasta, Mídia Tática, Rejeitados, Piratininga, Transição Listrada, e um grande número de indivíduos se misturaram aos 14 andares do prédio em 13 e 14 de dezembro de 2003³¹⁹. A crítica daqueles que não participaram era basicamente pautada no receio de quais seriam as formas de relação possível entre “artistas” e “residentes”, e o tipo de “visibilidade política” gerada para o campo da arte, como se esta ação fosse o aproveitamento de uma imagem fácil, da não gratuidade desta ação como diretamente política antes mesmo de ser experimentada. Em parte este alarde estava certo, mas percebe-se que alguma política do comum era também a própria perda do lugar seguro para si, e a necessidade de encontro em outro lugar: lugar da ocupação.

³¹⁹ A lista completa - incluindo as instituições que participaram - usada aqui como referência é aquela do convite para a Ocupação em 13 e 14/12/2003. O convite circulou por *e-mail*, e está em http://www.ipetrans.hpg.ig.com.br/ocupacao_na_ocupacao.htm. Consulta em 20/02/2008.

Alguns meses mais tarde, como supracitado, são produzidos outros eventos em São Paulo, desta vez ocupando a cidade e não exatamente os prédios das ocupações. É organizado em 2005 pelo Experiência Imersiva Ambiental (EIA) o SPLAC: Salão de Placas **Arquivado: E SPLAC! Eia São Paulo 2005**, cujo objetivo era realizar uma anti-intervenção urbana, primeiro pela apropriação das placas ilegais de publicidade imobiliária e depois realizar um salão público (sem contido haver premiação) com as placas de *eucatex* e metal interferidas. (Ou o que chamo de intervenção por ausência, por subtração de um elemento da cidade.) Um dos trabalhos mais interessantes, dado que provocava uma reversão de funcionalidade do objeto-placa, foi concebido pelo grupo Matilha, que publicou uma cartilha onde se aprende a fazer um abrigo para pessoas com três, quatro, cinco ou seis placas, para uma pessoa ou para um casal.

O contato começado com as ocupações ativa o corpo-situacional dos artistas para a realidade comum também no espaço público partilhado, tanto que os trabalhos (e aí é bom agregar a noção de projeto e processo e não de obra³²⁰) do SPLAC vão em grande parte ao encontro colaborativo dos moradores de rua de São Paulo, que vivem outra expulsão eminente em razão do projeto de “gentrificação” na cidade, que hipervaloriza bairros e chegou ao Centro da cidade, arregimentando o espaço público por diversas ações (diminuição das calçadas, “limpando” as ruas, removendo moradores de rua e instalando câmeras de vigilância 24 horas).

É do contato com o espaço público na sua diversidade de elementos - e principalmente de indivíduos - que vão se constituir os demais eventos organizados pelo EIA nos anos subseqüentes. Mesmo que possivelmente repleta de paradoxos (como a diferença social e de grau de estudo entre os participantes, além da posse do espaço privado por parte dos artistas), a experiência foi levada ao extremo, opinião minha, chegando à promoção de celebrações noturnas que fez com que os artistas e agregados dormissem na rua junto aos moradores. As realidades econômica e cultural amplamente distintas entre os participantes, e o desejo de contribuir com melhorias singelas e nalgumas vezes definitivas (quando levadas à partilha da luta pela moradia, tanto nas ruas como no trabalho na Associação MTSC), são elementos que dificultam a equivalência de valores com aqueles do campo específico da arte. Por aí há um

³²⁰ Sobre o detalhe entre processo e projeto a partir da obra de Helio Oiticica, conferir CARNEIRO, Beatriz Scigliano. “Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra”. Em: **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Helio Oiticica**. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Forum Permanente ([Hhttp://www.forumpermanente.orgH](http://www.forumpermanente.orgH)) (ed.) Martin Grossmann. P. 1-18 Consulta em: 15/01/2008.

trabalho (nem sempre de arte) que antes e tudo conecta sujeitos cooperantes, em que nem tanto a lógica hierárquica do favorecido-desfavorecido impera, mas antes a descoberta desta cooperação que passa por processos de subjetivação em ambos atores.

Neste sentido é notável o trabalho de Fabiane Borges, que toma diversos heterônomos para contar histórias, seja como “Cassandra”, como “Maria do Sul”, entre outros, ela incorpora um devir coletor, um pouco como os personagens (reais) do filme de “Os Catadores e Eu” (2000) de Agnès Varda, no qual a cineasta se aproxima da atividade de catação desde os tempos idos da coleta nas plantações de batatas, até os catadores contemporâneos que garimpam lixo e restos de feira nas grandes cidades – quase todos por questões econômicas, porque não tem condições, ou noutros casos, porque não desejam partilhar de um mundo de consumo capitalista. Varda ela mesma se revela coletora, nesta capacidade de viver do que encontra coletando através da imagem capturada pelo vídeo. As “Cassandras” falam sem papas na língua. Contam o escracho, arriscam, ousam destituir o instituído, uma espécie de saber anarco-punk que conecta a multiplicidade da realidade urbana.³²¹

A visão em conjunto dos grupos agindo em São Paulo é colocada desta forma antes por mim, como parte deste estudo que deriva do **Arquivo de emergência**, arquivo de **ferramentas** de concatenação, que deixam ao participador-pesquisador a liberdade da produção de conhecimento a partir de seus documentos, com isto, redobra-se a força aplicada, quase como pressão imprópria, de inserir **agentes** (grupos ou indivíduos) neste possível movimento, estudo para o qual muito serve a exposição de Lazzarato sobre os movimentos pós-socialistas na Europa e em demais países onde se formam lutas anti-globalização, na constituição múltipla do “movimento de movimentos”.³²²

Voltando ao grupo supracitado, EIA, e para encerrar este relato breve a partir do **Arquivo**, abrindo questões que excedem a interioridade da arte, é este grupo que vai procurar desenvolver táticas de aproximação com a cidade de forma mais específica (o que se remete à concepção de **estratégia no Arquivo de emergência**), ainda na forma de um encontro anual ao qual são submetidas propostas. O último EIA concerniu a distribuição de duplas de artistas

³²¹ É possível encontrar textos na página **Cassandras** ([Hhttp://cassandras.multiply.com/H](http://cassandras.multiply.com/H)). Consulta em: 10/03/2008.

³²² LAZZARATO. 2006. Op. Cit.

participantes do grupo pelas cidades arredores à cidade de São Paulo num mapeamento mais aguçado de questões, lugares e grupos com os quais poderiam dialogar a medida de suas proposições artísticas. Tendo o plano de mapeamento sido escalonado cerca de quatro meses antes das ações efetivamente serem realizadas, o grupo selecionou as situações nas quais todo o restante do grupo participaria.

3.3.2. Reflexão crítica

Sobretudo em São Paulo a ocupação dos espaços públicos e a penetração em espaços privados (trazendo à tona questões comuns), além de protagonizada por ações propriamente ditas, mais ou menos artísticas, foi acompanhada por um processo de reflexão e crítica intensivo ao processo criativo, presente nos textos que replicam a experiência tanto para a difusão de realidades comuns, como para a reflexão propriamente dita de tais feitos inseridos num campo das artes. Alguns agentes importantes ao processo além de serem articuladores são também aqueles que elaboram criticamente as empreitadas – posição múltipla que remete ao pesquisador militante. Em especial os artigos de Ricardo Rosas, Fabiane Borges, André Mesquita e Gavin Adams, alguns publicados em páginas na internet³²³ e outros que circulam em listas de e-mails, são responsáveis por mobilizar uma reflexão crítica sobre as ações, textos em nada preocupados em circunscrever tais ações próximas de um repertório artístico, e pelo contrário, defensores do acontecimento da arte em outro lugar. Além dos textos, evidentemente, não se pode desconsiderar os encontros presenciais organizados para proporcionar o debate crítico entre tais, cito os eventos Reverberações (em 2004 e 2006) organizados por Flávia Vivacqua cujo objetivo era essencialmente proporcionar uma reflexão crítica presencial dos agenciamentos coletivos.

Muito do que se pode chamar de “debate crítico” específico do campo das artes decorre da publicação de uma matéria no “Caderno Mais!” da Folha de São Paulo, pela jornalista Juliana Monachesi (que era então jornalista desde veículo e atualmente atua como curadora e crítica de arte), que se tornou polêmica entre os coletivos. Esta não foi a principal literatura produzida na

³²³ Muitos artigos estão hospedados na página **Rizoma.net** (<http://www.rizoma.net>), que foi editado por Ricardo Rosas (1999-2007) e atualmente é editado por André Mesquita. A revista é, entre muitas outras, integrante do projeto Documenta Magazines (<http://magazines.documenta.de>). Consulta em: 8/03/2008.

época, tendo Marisa Flórido, Moacir dos Anjos e Paulo Reis³²⁴ se tornado outros interlocutores. A matéria publicada na Folha de São Paulo teve, contudo, mais repercussão exatamente por levar para a grande mídia um modo de inserção social que não se pretendia possível “produto cultural”, considerando ainda que foi também a partir do evento Mídia Tática Brasil na Casa das Rosas (2003), de crítica e proposição às mídias e à imprensa, que Monachesi redigiu o artigo.³²⁵ Posteriormente publicou outro artigo, desta vez numa revista organizada por jovens críticos de arte de São Paulo, “Arte em transição (lustrada)”, na Revista Número UM³²⁶. Ricardo Rosas é um dos autores a dialogar veementemente com a possível apropriação por parte da grande imprensa destas ações efêmeras e políticas, e praticamente responde a questões que não poderiam ser deixadas em suspenso com os artigos “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”³²⁷, “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”³²⁸ (ambos de 2005) e “Nome: Coletivos, Senha: Colaboração”³²⁹. (Todos **arquivados**.)

Os textos de Monachesi mobilizam o leitor a encontrar nos eventos a dita “crítica institucional”, ao que se convencionou chamar “a(r)tivismo” - misto de realização artística e ato político provavelmente. A autora é responsável, assim como a analogia é parte do discurso dos artistas mesmo, por situar estes artistas numa cena internacional de mão única (ligando suas ações às dos Situacionistas) e nacionalmente à produção dos artistas brasileiros Cildo Meireles e Arthur Barrio, e conforme com outros autores, celebra a (re)memoração³³⁰ das ações dos grupos “Manga Rosa”, “3Nós3”, “Viajou sem passaporte” e “Dupla especializada” (iniciadas ao final da década de 70 e estendendo-se até os 80), sendo os últimos mais recentes e constituintes de uma outra “arte de vanguarda” brasileira.

³²⁴ Considero importantes os textos publicados via Programa Rumos Itaú Cultural, e na Revista Número (ambos **arquivados**).

³²⁵ É polêmica neste sentido a publicação do texto “A explosão do a(r)tivismo” escrito por Juliana Monachesi, veiculado no “Caderno Mais!”, **Folha de São Paulo**. Publicado em 6/04/2003.

³²⁶ MONACHESI, Juliana. “Arte em transição (lustrada)”. Em: **Número UM**. (Revista) São Paulo, mai/jun 2003. P. 14.

³²⁷ ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”, Em: **Trópico**. ([Hhttp://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl](http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl)H.) Consulta em 20/02/2008.

³²⁸ ROSAS, Ricardo. “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”. Em: **Forum Permanente**. (ed.) Martin Grossmann ([Hhttp://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas)H.) Consulta em 20/02/2008.

³²⁹ ROSAS, Ricardo. “Nome: Coletivos, Senha: Colaboração”. Publicado em: **Rizoma.net**. ([Hhttp://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao](http://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao)H.) Consulta em 15/02/2008.

³³⁰ Interessante observar a recente documentação das ações realizadas por estes grupos. Cito alguns artigos: “Anarquismo Construtivo (!)”, Em: **Revista Número UM**, Op. Cit. p. 15-16; **Caderno VídeoBrasil 2007**; e a pesquisa crucial sobre arte no período empreendida por Cristina Freire no Acervo do MAC/USP.

Outra abordagem recorrente é a relação intrínseca entre ações urbanas e os movimentos antiglobalização e anti-G8 de ocupação das ruas em Gênova, Itália, e Seattle, nos Estados Unidos. Acredito que os textos de André Mesquita aprofundem de forma lúcida estas relações. (textos **arquivados**) Lazzarato escreve:

“Os dias de Seattle foram, antes de mais nada, um agenciamento corporal, uma mistura de corpos (com suas ações e paixões), composta de singularidades individuais e coletivas (multiplicidade de indivíduos, de organizações - marxistas, ecologistas, sindicalistas, trotskistas, ativistas de mídia, esotéricos, *black blocks*) que praticam relações específicas de ‘confuncionamento’ corporal (diversas maneiras de estar junto, de militar: os sindicalistas não funcionam da mesma maneira que os ativistas de mídia e os esotéricos). (...) O acontecimento desviou de suas condições históricas para criar algo novo: uma nova mistura de corpos (...) e também novas formas de expressão. (...)”³³¹

É interessante pensar de que forma os artistas desta geração começam a ter acesso numa espécie de “boom” (explosão mesmo) ao pensamento dos Situacionistas e das manifestações políticas urbanas. Considero relevante ainda a publicação de dois livros por Paola Berenstein Jacques: “Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica”³³² (2001) e “Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista”³³³ (2003); e toda a coleção “Baderna” da editora Conrad, cujo objetivo “é apresentar o debate atual em torno das idéias que movem uma nova geração que pode ser denominada como uma nova esquerda não parlamentar, apresentando textos fundamentais do ativismo contemporâneo.”³³⁴ Entre os títulos estão aqueles de Hakim Bey (sobre as zonas autônomas temporárias, que são estratégias de ocupação de espaços para manifestações públicas), e do Critical Art Ensemble (um grupo de artistas norte-americano dedicado à tecnologia e aporte crítico aos organismos geneticamente modificados). Outro livro certamente importante foi “Assalto à cultura: utopia subversão

³³¹ LAZZARATO, 2006. Op. cit. p. 21.

³³² **APOLOGIA da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista.** (org.) Paola Berenstein Jacques. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2001.

³³³ JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

³³⁴ (sem autor) **Loja Conrad** ([Hhttp://www.lojaconrad.com.br/produto.asp?id=260H](http://www.lojaconrad.com.br/produto.asp?id=260H).) Consulta em 20/02/2008.

guerrilha na (anti)arte do século XX”³³⁵, formador do meu ponto de vista crítico sobre a compreensão de um sistema de exclusões para as artes, de Stewart Home.³³⁶

Sem querer reproduzir aquela lógica que promove os indivíduos com o intuito de criar mais um “objeto de consumo”, gostaria de comentar alguns trechos do artigo de Gavin Adams, que nos leva de volta à relação dos coletivos nas ocupações em São Paulo, e que a meu ver, produz um texto realmente investigativo das condições de cooperação e do possível aprendizado, por parte dos artistas, a partir da experiência. O artigo “Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo”³³⁷ (2006) elabora, a partir de um relato que se reserva o direito de não citar nomes nem de indivíduos nem de coletivos, a questão contundente supracitada:

“Dentro desta complexidade, o que interessa a esse texto é recortar a questão da seguinte forma: de que maneira as práticas coletivas e colaborativas foram mobilizadas no relacionamento com o movimento social? Podemos aprender alguma coisa sobre a potência e impasses dos formatos coletivos e colaborativos, para aprimorá-los?”³³⁸

Entre as qualidades possíveis de combinação, estão, a partir de Grant Kester: (1) o outro como espectador com a permissão da “interação”, podendo ser indivíduo, comunidade, movimento ou lugar ; (2) coadjuvância, o artista registra a participação do outro mas se (re)apropria do fato artístico autoralmente; (3) co-produtor, a autoria do trabalho é dividida entre todos, o registro deixa de ser um produto independente para onde se converge a ação.³³⁹ No caso da ocupação, a forma da cooperação, estava, na verdade para ser descoberta. A existência de uma organização para a gestão das ocupações em parte não corresponde à forma de organização política de grupos de arte – que geralmente não tem uma reflexão sobre isto. A coordenação da ocupação

³³⁵ HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX**. São Paulo: Conrad: Editora do Brasil, 1999.

³³⁶ Um fato interessante é que O autor esteve no Rio de Janeiro no ano de 2004, conferindo uma palestra na UERJ mediante o convite de Graziela Kunsch, mas ao que pareceu o público não era exatamente aquele para o qual ele deveria falar, ou as diferenças culturais não permitiram a convergência de uma construção crítica em continuidade ao que se estava produzindo no Brasil na época. O fato é também que, dada a circunscrição deste “sistema”, muitas vezes o ambiente acadêmico permite se contaminar da ferramenta que aparta, categorizando autores como ele (decorrente do movimento punk), como não legitimados a discutir o dispositivo artístico a partir de um mesmo lugar de fala.

³³⁷ ADAMS, Gavin. “Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo”. Em: **Documenta Magazines/Rizoma**. (H<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245H>.) Consulta em 20/02/2008. 14 p.

³³⁸ Idem. p.1.

³³⁹ Idem. p. 4.

Prestes Maia, por exemplo, era feita por mulheres e esta foi uma dificuldade para alguns: reconhecer e lidar com esta forma de poder e de representação.

Adams participou ativamente da relação com as ocupações, suas críticas são tecidas a partir desta relação de grande proximidade. Ao que parece, a cooperação só poderia ser uma forma justa de pesquisa e construção do artístico naquele lugar. Contudo, ele ressalta:

“Meu ponto principal [de discussão] é que uma confusão interna acerca da produção coletiva gerou tensões no relacionamento com o movimento [de moradores]. Os coletivos de arte de São Paulo trabalhando ao redor do Prestes Maia sofreram, de modo geral, da falta de entendimento acerca de seu papel na produção do comum e de sua posição na cadeia produtiva da arte.”

Os artistas, na análise de Adams, estão mais acostumados ao sistema de “troca de prestígio” do que ao trabalho quase nunca remunerado de forma justa para o artista, não souberam se adequar àquele novo ambiente que não oferecia qualquer prestígio social. O autor, contudo, não é totalizador neste sentido: não desacredita da experiência nem a invalida completamente. Afirma que ali se constituiu uma “oportunidade de ouro” para os artistas, considerando a inversão de um processo que geralmente enaltece a figura do artista a partir de sua inovação/genialidade, ainda mais porque os espaços que são chamados a valorizar são aqueles mesmos de “gentrificação”.³⁴⁰

A colaboração propriamente dita ficou muito pautada na proteção da ocupação Prestes Maia, aumentando a potência política do movimento, tanto através das manifestações de rua como através do trabalho com a mídia, na tentativa de tirar o prédio das páginas policiais e “inserir-lo no caderno de cultura” (que ironicamente levou a ocupação para a coluna social). Um gancho criativo e subversivo foi criado a partir da mobilização contra uma nova ameaça de despejo, no qual o enunciado “Reintegração de posse” foi revertido para a antítese “Integração sem posse” (uma série de atividades que aconteceu entre julho e agosto de 2005). Tendo sido esta experiência mais longa, ainda assim Adams critica a impossibilidade dos artistas de apreenderem da experiência seu real potencial político, o que fez com que os “produtos” resultantes da vivência ali muitas vezes fossem produzidos da mesma forma apropriativa que

³⁴⁰ Idem. p.7-8.

acontece fora daquelas relações de proximidade, horizontalidade, onde sobretudo deveria reinar a cooperação e não a apropriação privada.

“De alguma forma a intervenção artística em si e seus autores sempre ganham contornos precisos, mas o movimento [AMSTC] ganha baixa capacidade de representação e tende a ser apresentado como coadjuvante à ação artística.”³⁴¹

Ao fechar o texto ele afirma a destituição do artista como criador único: “*Somos todos autores – todos temos autoridade*” imagem tal que lembra o proletariado, ou melhor, contemporaneamente a “multidão” que na sua diversidade produz autoridade sobre si. (Guattari: “O ser é antes de tudo autoconsciência, auto-afirmação, existência para si desenvolvendo relações particulares de alteridade”³⁴².) Neste sentido, Adams defende que a constituição de um espaço público como espaço de luta e de criação poética coletiva ocorre pela “abertura da liberdade” dentro deste espaço, sem a necessidade do especialista em símbolo (o artista).³⁴³ A liberdade, que posso ver como liberdade criativa, pode conduzir à multiplicidade► de atuação, provavelmente contrária à precisão requerida por algumas formas massificantes de organização política, diferente do que Guattari chama de “multiplicação de focos enunciativos autopoieticos”³⁴⁴, sendo eles parciais em relação a si mesmos. São constelações singulares e dinâmicas que caracterizam os Universos de valor – ou seja: referem-se às especificidades dos **eventos** e das **estratégias**, envolvendo e retomando permanentemente dois modos de produção subjetivos e maquínicos (o primeiro, de universos de valor agregados e territorializados como na primeira figura de Agenciamento, ou autonomizados e transcendentalizados como na segunda figura)³⁴⁵. O que Adams deixa ver é que no trabalho dos grupos e dos indivíduos nas ocupações talvez não tivesse existido um desejo de reunião dos **agentes** enquanto movimento comum ou movimento social, ou seja, não há uma organização política concreta, e por isto as formas de relação com as demais instituições foram e serão sempre uma invenção de possíveis³⁴⁶ - visto que a política dos artistas e dos grupos é distinta da forma de organização política do estado e da lei, à qual parecem nunca querer se igualar.

³⁴¹ Idem. p. 14.

³⁴² GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 139.

³⁴³ ADAMS. 2008. Op. cit. p. 14.

³⁴⁴ GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 137.

³⁴⁵ Idem. p. 137-138.

³⁴⁶ Maurizio Lazzarato, sobre os movimentos pós-socialistas, em relação ao poder constituído. LAZZARATO. 2006. Op. Cit. p. 204.

Ocorre, contudo, que se o artista se retira da posição de autoria (e autoridade) sobre o construído e a construir, dilui-se sua própria existência como lugar de afirmação da diferença – e aqui não se trata da dissimulação, do artista-travestido em outro e que ainda assim reivindica sua atuação como sendo artística (um pouco como analisa Hal Foster em “O artista como etnógrafo”). Podemos pensar no desejo de Oiticica, repetido páginas atrás sobre a participação criativa do outro. Aparece a dúvida: uma saída política será abandonar a “criação” autoral para que a autoria não seja um instrumento de cooptação de valores essencialmente artísticos, visto que os próprios sujeitos parecem não estar potencializados a desenvolvê-los em conjunto? Por isso o trato com os grupos de artistas na verdade não deve focalizar apenas a organização interna dos grupos (reunidos a partir de uma nomenclatura que se impõe muitas vezes como autoria, igual à individualidade-produto da qual se foge), mas pode olhar para as suas coletividades investigando formas de cooperação que extravasam a poética particular. Os grupos e os demais indivíduos agregados em São Paulo - nosso estudo de caso ainda em aberto, inconcluso tal como o **Arquivo** -, promoveram **eventos** que procuraram fomentar o espaço de discussão ora em relação ao campo específico da arte, à cidade quase como sujeito e às ações urbanistas-gentrificantes protagonizadas pelo estado aliado à economia, e ao sistema econômico vigente.

3.4. Movimento

O **Arquivo de emergência**, que propõe dispor lado a lado uma série de eventos reserva-se o trabalho de indexar, via **ferramentas de concatenação** ► mas não chega a produzir um discurso específico destes eventos como pertencentes a um movimento social comum. Este movimento eu desdenho via dissertação, ainda incerta sobre sua possibilidade. **A Arquivista** se reserva o trabalho de detalhar os **eventos** e **estratégias** nos seus aspectos mais particulares, e de dispor para concatenações futuras (afetações?). Reserva aos documentos um estado de **estabilização momentânea**, permitindo com esta anunciação a modificação possível das **ferramentas de concatenação** ►, e do arquivo como um todo (movimento interno). Dada a complexidade no trato com a produção de discursos e conhecimento a partir dos tais **eventos** e **estratégias**, a não

produção de um discurso que alinha os eventos num movimento único será uma falha ou será um resguardo da **Arquivista**?

O ponto a que chego neste subitem remete antes às **condições de presença** do artista na atualidade, ponto onde começa o próprio **Arquivo de emergência** ao agrupar documentos sobre **eventos e estratégias** que problematizam tais condições, tocadas no momento em que assume-se a precariedade inerente das condições da arte.

Contudo um discurso, mesmo que quase pela via do não-dito, é produzido pelo **Arquivo**, aquele que contempla a **ruptura** em relação à generalidade do comum, onde os **eventos** insurgem provocando o acontecimento da arte; a constituição do comum pela emergência destes atos; e por fim a investigação ainda em aberto das condições de produção de **histórias** da arte que não destituam a existência do artístico no campo impreciso► e ao mesmo tempo específico das artes, dado que ela existe em relação a uma exterioridade essencial. A não enunciação de um discurso totalizante confere à singularidade dos encontros a potência de constituição ou capacidade de composição num campo de forças totalmente mapeado. A minha empreitada ousa recalcar e produzir relações com outros campos práticos (do conhecimento e da pesquisa) pelo que ensejo pensar formas de organização (lutas sociais) no campo da arte. A “sistematização” que surge no texto dissertativo a partir do **Arquivo** (sem esgotá-lo) pode ser considerada para além de uma integração uma ação prática no campo de forças, entregue às linhas singulares que o constituem e são capazes num movimento potente de alinhar formas associativas. Com o **Arquivo de emergência** me torno uma *outra* arquivista (não **A Arquivista**), observadora das formas de cooperação na arte e motivada à produção do sensível *aqui* e em outros lugares.

[4] Monotipia

A suspensão sustentara a situação do *desarquivamento* ativando uma ampla rede de pensamento e concatenação de sentidos, à guisa da dispersão possível fornecida pelos materiais de consulta do **Arquivo de emergência**. Para interagir demoradamente com o arquivo precisei desenvolver uma forma de relação que se tornou um método sem medida a partir de um olhar dedicado para que pudesse constituir tantos outros possíveis saberes. Não estive sozinha, e a grande parte da análise só ocorre no aprendizado de tantos *outros* métodos.

“Um ‘método’ é o espaço estriado de uma *cognitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo (...).”³⁴⁷

Só posso estar diante do arquivo se operar o *desarquivamento* de seus materiais, levando a termo e fazendo uso deste **Arquivo de emergência** para desdenhar outras histórias. A dimensão desmedida do seu uso e também a de um devir. A relação que o **Arquivo** propositalmente induz com a prática da historiografia é o motor deste texto de fechamento da dissertação.



[I 13] *Desarquivo*
Autor: Cristina Ribas

Porque, afinal, é preciso falar em história? Porque o arquivo coloca-se no lugar da obra-acontecimento, visto que esta extinguiu-se enquanto objeto verificável? Então, porque o arquivo

³⁴⁷ DELEUZE e GUATTARI. 1997. Op. Cit. p. 47.

se faz presente e elabora formas de remissão e memória é que se precisa falar em história? Foucault desenvolve a dúvida nos termos de uma epistême, em que a construção arqueológica faz emergir a “epistême” de cada período histórico. A epistême permite compreender o jogo de coações e limitações que se impõe a um discurso, tornando possível a existência de figuras epistemológicas e das ciências, associada a processos de uma prática histórica. Em um caso dado por Foucault, analisar a produção de um pintor via arqueologia busca “pesquisar se o espaço, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos não foram, na época considerada, nomeados, enunciados, conceitualizados em uma prática discursiva”³⁴⁸, saber se o ato de pintar e a pintura são resultantes de uma prática discursiva inserida em teorias e especulações, processos, técnicas, ensinamentos. Com este olhar arqueológico, “[a pintura] é atravessada pela positividade de um saber”³⁴⁹, a relação pode ser a de uma “integração”.

Um segundo exemplo é “a análise do mesmo tipo de propósito do saber político”: “em lugar de analisá-lo - o que sempre é possível - na direção da epistême a que pode dar lugar, analisaremos esse saber na direção dos comportamentos, das lutas, dos conflitos, das decisões e das táticas.”³⁵⁰ Análise descritiva por princípio, posso pensar, na qual, por meio da arqueologia não se produz um distanciamento capaz de fazer “refletir” pois se está tão perto do objeto, está-se *nele* em seu volume próprio, e não se produz nenhuma alegoria. A pesquisa militante deixa ser o saber político não como teorização posterior nem como aplicação teórica: prática em si.

“A questão [seria então] mostrar como se formaram uma prática discursiva e um saber revolucionário que estão envolvidos em comportamentos e estratégias, que dão lugar a uma teoria da sociedade e que operam a interferência e a mútua transformação de uns e outros.”³⁵¹

O arqueólogo-historiador toma um lugar para si disposto (em duplo sentido) desde *dentro* do lugar de onde quer exprimir e, inscrito ali mesmo “no campo das diferentes práticas em que encontra, ao mesmo tempo, sua especificação, suas funções e a rede de suas dependências.”³⁵² Ele não age mediante uma positivação generalizante.

³⁴⁸ FOUCAULT, 2005. Op. cit. p. 217. (grifo meu)

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ Idem. p. 217-218.

³⁵¹ Idem. p. 218.

³⁵² Idem.

A afirmação, encontrada na conclusão de “Ciência e saber” em a “A Arqueologia do saber”, ressitua meu estado de suspensão, a partir de onde percebo uma das conclusões (não como resolução nem como resposta) do transcorrido nestas páginas: a dupla contaminação dos “sistemas” do saber nas práticas artísticas (integração-atualização), que tal como em momentos históricos quanto mais se produz “formações discursivas” pela “epistemologização de positivities” (Foucault cita o Renascimento como exemplo) mais é possível arqueologizar.³⁵³

Assim que, ao colocar-me diante do **Arquivo de emergência** no estado da suspensão, descrevendo suas condições de aparição, suas contrariedades, aportando suas motivações teóricas, percebo o lugar a que chego capacitada a concatenar novos sentidos: a dupla contaminação é a especialização do saber nas artes (impressão dos saberes, multiplicação dos materiais) e o “povoamento” quase da capacidade comunicativa (intelecto-em-geral) como lugar de inflexão intersubjetiva potencializando o exercício da criação e do posicionamento político. O arquivo como lugar de produção, comunicação e aprendizagem.

Abro três pontos de disposição do **Arquivo** a partir de uma proposição ainda em aberto, prometida há muito, a história. São eles: História comum; Conflito; Escrita histórica e máquina auto-poiética. *Desarquivo* por fim, e *Arché*, para um recomeço.

4.1. Escrita e história comum

Na **Situação** do **Arquivo de emergência** encontramos a **entrada** ► específica, indexação conceitual chamada de **“HISTÓRIA”**.

9/ HISTÓRIA

O trabalho do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA se faz aliado com o trabalho de escrita de HISTÓRIA. Percebendo e atuando no mundo contemporâneo, em que as práticas artísticas (EVENTOS e ESTRATÉGIAS) são proliferadas no comum e extravasando o potencial das instituições de serem local de referência das artes, o arquivo intenta propor novas ações ‘historiográficas’ capacitadas a interferir diretamente no presente em que se impõe.

³⁵³ Idem. p. 219.

A Arquivista percebe que como CONDIÇÃO DE PRESENÇA para suas práticas artísticas torna-se essencial abordar as práticas de documentação e difusão da informação (seus métodos e suas normas) inseridas numa reflexão profunda sobre o comum e a existência.

As diversas esferas de atuação dos agentes do CAMPO ESPECÍFICO, sejam elas acadêmica, historiográfica, mercadológica, autônoma etc. se cruzam no espaço do comum e a partir das produções de informação, crítica e história da arte é que se dão muitas das relações entre tais esferas. O arquivo expande a compreensão de uma história única da arte como o lugar de elaboração das práticas artísticas, e propõe que novas histórias considerem o posicionamento e a potencialidade das ações artísticas na partilha com o comum.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA propõe também discutir as formas de relação das esferas de atuação entre AGENTES percebendo o acesso à produção da arte contemporânea tanto através das exposições deste arquivo como das diversas ações correlatas que circundam e o multiplicam, tal como aos EVENTOS e ESTRATÉGIAS artísticas (palestras, oficinas, publicações, entre outras). Se não há “fora” na contemporaneidade, o arquivo pretende discutir as possibilidades de consolidação de redes de troca de informação incorporando o pensamento sobre o comum, sendo a historiografia um dos nexos centrais desta proposição.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA pretende flexibilizar o local de produção de possíveis historiografias, trazendo os DOCUMENTOS, a escrita e o registro (e demais conceitos derivados) para o lugar instável e produtivo da criação, a partir de onde são (re)descobertos por cada participante. A possibilidade de historiografar o presente é uma ação que o ARQUIVO DE EMERGÊNCIA oferece a todos.

Contudo, não há tal naturalização: fazer história. Não pela simples intenção de fazê-lo. A premência histórica pode ser resultado de uma inserção que percebo, ao final do estudo, como busca de um lugar.³⁵⁴ A escrita na forma histórica não pretender produzir uma narrativa grandiosa, visto que a dimensão singular do terreno que deseja fundar deve moldar-se ao seu percurso, simultaneamente dentro e nas bordas do campo aberto da arte. A indeterminação dos processos artísticos, caracterizados pela precariedade, seguramente é a mesma indeterminação do coeficiente histórico e sua injeção social. Assim como em outros arquivos, este, de **emergência**, só constitui um sentido no momento da investigação em seus materiais e da produção de novos signos e valores dados à especificidade das relações que motivam o *desarquivamento*. Por isto tem sentido o termo **emergência**. *Desarquivo*.

³⁵⁴ “Lugar mole”: Jorge Menna Barreto, artista que foi analisado no capítulo dois, realizou ao final de seu curso de Mestrado vídeos e fotografias com base em um “lugar mole” (título do trabalho). Um tablete de margarina, aquecido com lâmpadas em excesso, derrete-se como chão que é para figurinhas de maquete (homens em bancos de praça, passantes com o cachorro) até se desfazer. Instabilidade das bases que não podem ser asseguradas se não forem contextualizadas... Como assegurar a certeza dos lugares?

Após a primeira exposição da teoria arqueológica, Foucault afirma: “preciso saber se a máquina funciona e o que ela pode produzir”³⁵⁵. Da mesma forma este texto-dissertação, que surge para dissecar o **Arquivo** (e na sua tarefa parece nunca conseguir sanar esta atribuição, pelas combinações imprevisíveis dos **documentos**), deve ser pensado à forma maquina, na sua potência dupla: capacidade de analisar o *objeto* estipulado, capacidade de fazer reverberar o saber constituído, específico e ao mesmo tempo heterogêneo do *desarquivamento*. A análise empreendida no terceiro capítulo nem tanto refletiu teoricamente o arquivo mas se desenvolveu a partir de seus **documentos**, de onde emerge a relação entre produção historiográfica e comum.

A produção das combinações entre **eventos, estratégias, documentos, textos** e a produção de uma **história** do presente serve para inserir tais acontecimentos na mesma realidade de onde insurgem, realidade partilhada no espaço comum (mesmo sendo na cidade dividida, apartada pelos mecanismos de poder e dominação econômica sobretudo na análise dos eventos em São Paulo, pelo fato de que ali pude inferir sobre a formação dos artistas e seus agregados em um movimento político constituído, no qual não se deixasse de considerar a arte como ferramenta). Há incerteza na formação analítica e sua efetuação no *mesmo* decurso das ações artísticas, e a arqueologia não *quer* que se explique uma ação em correspondência a uma positivação. Assim também é a formação do comum.

Antonio Negri apresenta a transição► na história conforme vimos: a crítica da causalidade determinista e a desmistificação da teleologia histórica. O fim da causalidade liberta da visão histórica cíclica em que movimentos são reincidentes em períodos históricos iguais, e, tal como uma arqueologia, permite ver os eventos em seu próprio lugar sem aprisioná-los em um dispositivo pré-formado. O cuidado na forma de historicização do evento é apresentado por Giuseppe Cocco: “enquanto que a pós-modernidade pretende explicar o presente a partir do passado, e ao invés de elucidar o passado pelas instâncias do presente, acaba por reduzi-lo ao último elemento de uma genérica tendência evolutiva.”³⁵⁶ O que acontece aí, *apud* Negri, é uma tentativa de “aprisionar o tempo futuro.” A construção de uma história, assim como um arquivo, tem o destino comum do futuro.

³⁵⁵ FOUCAULT. 2005. Op. Cit. p. 154.

³⁵⁶ COCCO. 1997. Op. Cit. p. 32.

Negri e Hardt, nas proposições da “Multidão contra o Império” expõem cinco aspectos sob os quais se forma a “teleologia material do novo proletariado”. Detenho-me sobre o terceiro aspecto: “a consciência, a vontade, a linguagem e a máquina são invocadas para sustentar a criação coletiva da história”. A construção da história como método colaborativo, não mais do consenso total mas do dissenso e da multiplicidade, e por meio da “constituição” e não da “mediação” deixa ser a criação da história a construção da vida da multidão (e daí, do comum).³⁵⁷ Um novo *telos* possível parece ser este que solicita a cooperação, a auto-valorização do humano (direitos), e a constituição da sociedade na qual a base do poder é definida pela expressão das necessidades de todos – organização do operário social e do trabalho imaterial, organização de poder produtivo e político.³⁵⁸

4.2. Conflito

Se a história não é cíclica, e passa a ser constituída pela diversidade das produções intersubjetivas. Aquela combinação de fatores que destituía a história, na pós-história dos historiadores da arte deve ser definida por pós-História destituindo aquela de tradição linear. De fato, não se destitui os estratos da história e da arte, mesmo tendo sido mobilizados conceitualmente e amplamente questionados pelos pós-estruturalistas. Não se lança mão de uma tradição. Não se trata de voltar e recuperar. Mas transmite-se. Segundo Deleuze, o que Foucault espera da História é esta “determinação dos visíveis e enunciáveis em cada época, que ultrapassa os comportamentos e as mentalidades, as idéias, tornando-as possíveis”³⁵⁹, bem por isto a metodologia foucaultiana descreve uma operação no presente ao qual se está immanentemente inscrito: atualizar ► o procedimento arqueológico.

O estudo do vocabulário do **Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura** problematiza a “aparição” dos **eventos** e **estratégias** no campo específico da arte a partir da forma de relação e da pertinência temporal, justificado pela **Arquivista** pelas **condições de presença**, que, segundo ela, passam a ser ativadas diferencialmente na arte brasileira a partir de

³⁵⁷ HARDT e NEGRI. 2001. Op. Cit. p. 429.

³⁵⁸ Idem. p. 433-434.

³⁵⁹ DELEUZE. 1988. Op. Cit. p. 58.

1998. Procura instalar discursivamente um modo de aparição dos **eventos** e **estratégias**, se ter a pretensão de interferir na natureza conceitual dos mesmos, mas desenhando nova forma para agregar essa recepção e difusão. Para além do artístico como questão, a efetuação do arquivo ocorre por duas temporalidades aparentemente conflitantes: enquanto que a temporalidade do arquivo e de seus documentos é a própria memória suplementar (guarda-se para o momento futuro); por outro lado o que se chama de **emergência**► no **Arquivo** é relativo às próprias ações, exteriorizadas em diversas heterotopias acontecimentais e presenciais na forma do evento, concentração de produções e processos de subjetivação, correspondendo, portanto, à efemeridade e forma de aparição dos eventos no campo específico das artes ou no espaço comum, dualidade que se quebra quando consideramos que o próprio **Arquivo** emerge no comum interferindo na naturalização que poderia ter no campo específico (planificação de seu discurso **emergente**). Há um conflito outro que reside no fato de que a efemeridade, é bom lembrar, é uma estratégia real de diversos eventos em arte contemporânea, não exatamente seu esquecimento. A relação provocada não é dialética. Ela começa com a fricção do arquivo ao diagrama e vice-versa e se estende com a “integração-atualização”.

“O saber da Natureza, e sobretudo a transposição de um limiar de cientificidade, remetem a relações de força entre os homens, mas que se atualizam elas próprias sob esta forma: o conhecimento nunca remete a um sujeito que seria livre face a um diagrama de poder, mas este nunca é livre face aos saberes que o atualizam.”³⁶⁰

Assim que, os conflitos suspeitados a partir do **Arquivo** são conflitos e relações de afetação neste campo de forças. Os **eventos** em suas emergências não aparecem por sobre nenhuma estrutura, agem como pontos singulares►. São as “estabilizações momentâneas” – os **documentos** e as demais fixações em texto e imagem e na **ficha-índice** produzidos pela **Arquivista** – que vão elaborar algum tipo de fricção. A **ruptura** é um dado netas relações, rupturas não resolutivas, mas parciais (Guattari).

A figura ativada do participador não subjetivada, pode atribui-se os saberes do historiador e do comunicador a partir desta entidade educativa, tal como os arquivos de Art & Language. É interessante não desejar uma planificação de todos como “agentes” nem como essencialmente

³⁶⁰ DELEUZE. 1988. Op. Cit. p. 83.

arquivistas, mas como co-produtores de possíveis acontecimentos, de formas de cooperação e geração de valores dados socialmente.

O meio de conhecimento produzido pela **Arquivista** interfere num “sistema geral da arte” e constitui valores inscritos em um “sistema” próprio, desejoso da condição de abertura assim como uma pesquisa que considera a singularidade de seu *proobjeto*. Diferente dos movimentos de vanguarda, que impunham um estralçamento do passado da arte historicizada descobri-se a insistência do **Arquivo** com um foco distinto, persistindo em permitir a presença tanto das **rupturas** como das sistematizações constituintes do campo das artes. Assim que o **Arquivo** não é ciência nem história, nem arte nem arquivismo. O **Arquivo de emergência** é antes uma instituição para o tempo, e sua presença só deve ser mantida enquanto reverberar o conflito produtivo.

4.3. Máquinas

De que forma a história da arte interfere na história em geral? A relação possível depende de que arte estamos falando, e de um campo de abordagem que permite a profanação da arte num campo de imanência. Aprender historicamente um evento é apreender uma realidade. Aprender historicamente um evento artístico é, da mesma forma, inseri-lo numa rede de comunidade. A intenção deste encontro é uma projeção, antes de tudo, projeção do pensamento e do desejo, dado que o que se pode conferir são visibilidades em fluxo, são enunciados parciais. Tentativas de constituição desta realidade na forma cambiável, dentro do tempo, se tornam as proposições discursivas. Mas, como fazer delas disposições contra a mecanicidade das trocas, destituindo hierarquia e permitindo encontrar o valor próprio, do saber e da arte? Na forma de um contra-dispositivo?

Neste caminho (nômade) faz sentido investigar o conceito de “máquina auto-poiética” (1992), a partir de Felix Guattari, e de “máquina de guerra” (1980), anterior ao primeiro, elaborado por ele e por Gilles Deleuze. A máquina, numa primeira definição, não é exatamente uma máquina subjetiva, ou seja, formada apenas por sujeitos. Foucault mesmo deslocou a figura do sujeito, optando por construí-la no limiar dos discursos históricos. Negri parte em busca de

(re)constituí-lo, contemporaneamente, visto que a luta é construída por processos de subjetivação.

“O tema [a metodologia construtiva do sujeito, via Foucault] não é, pois, simplesmente, apenas o tema do poder, mas também, sobretudo, o da resposta ao poder, da resistência por parte do sujeito: resiste-se somente quando se tem a capacidade de construir-se como sujeito, e é somente assim que se pode falar em estratégias constituintes, em constituição genealógica do sujeito, em êxodo.”³⁶¹

As máquinas são descritas por meio de uma relação: existe o Estado (aparelho) e existem agenciamentos outros, não fixados, arredores que infringem a estabilidade dos primeiros. A máquina de guerra é irredutível ao aparelho de Estado. Fala-se em guerreiros de estado, guerreiros nômades. Demais são o despoista e o legislador, o ceifeiro e o organizador, o violento e o calmo, o rápido e o grave (...) – eles antes de tudo interagem - a presença de um é indiscernível da existência e atuação do outro. Enquanto que o Estado se define pela conservação do poder, a guerra é o embate constante contra sua fixação (poder na figura do líder).

“Seria possível opor, entre os homens mais evoluídos [que os bandos animais], a forma de uma ‘mundanidade’ à de ‘sociabilidade’. (...) As maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder. É por isso que bandos em geral (...) são metamorfoses de uma máquina de guerra, que difere formalmente de qualquer aparelho de Estado, ou equivalente, o qual, ao contrário, estrutura as sociedades centralizadas.”³⁶²

Uma máquina só é possível com ► a outra: existe um interior e um exterior ao Estado, e é nesta relação de soberania que diversas outras máquinas mais ou menos travestidas (“máquinas mundiais ecumênicas”) são extensões do aparelho central, que se ramifica. Tais máquinas operam em afinidade e autonomia maior ou menor em relação ao Estado.³⁶³ Emergem, na exterioridade da máquina de guerra ciências outras, nômades, precárias, não científicas ou oficializadas pelo aparelho de Estado. O aparelho de Estado impõe uma “ordem de razões” à

³⁶¹ NEGRI. 2003. Op. Cit. p. 161.

³⁶² DELEUZE e GUATTARI. 1997. p. 21.

³⁶³ Idem. p. 23.

ciência nômade, e retém dela aquilo de que pode se apropriar - o resto pode simplesmente proibir. A máquina de guerra é tanto mais um "saber abstrato" que a ciência régia.³⁶⁴

Na máquina (re)criada por Guattari nos escritos compilados em 1992³⁶⁵ o conceito anterior parece dissolver-se em outro, mesmo que antes a relação da máquina de guerra não era unicamente bipolar, um novo elemento aqui são os agenciamentos maquínicos. A "máquina auto-poiética" é a proposição de Guattari, no tempo do novo paradigma, que é estético. "A estetização geral (e relativa) dos diversos Universos de valor conduz a um reencantamento de outra natureza das modalidades expressivas da subjetivação."³⁶⁶ Neste ambiente a arte tem um papel especial, em que sua propensão a

"renovar matérias de expressão e a textura ontológica dos perceptos e dos afetos que ela promove, operam se não uma contaminação direta dos outros campos, no mínimo o realce e a reavaliação das dimensões criativas que o atravessam."³⁶⁷

É como máquina auto-poiética que se pronunciam as matérias de expressão. Por meio desta capacidade está o limiar de constituição do novo paradigma estético que tem implicações éticas e políticas, de responsabilidade e posicionamento. O mecanismo e o maquinismo são distintos. O segundo "implica um duplo processo auto-poiético-criativo e ético-ontológico (a existência de uma 'matéria de escolha') estranho ao mecanismo".³⁶⁸ O primeiro é molar, replicando a subjetividade e desanimando-a de suas potências. A máquina é um todo operativo, transversal. Máquina estética, escape da territorialização massificante, abertura para Agenciamentos de enunciação mutantes. A fórmula do caos, a "caosmose", produz uma tensão em direção à "raiz ontológica da criatividade" – característica do novo paradigma processual. Guattari conduz a um movimento para o "lado de fora", operação plenamente intensa e transversal, em que a unidade imagética proposta (a "mônada") se descobre na alteridade, apreendido na posição, *em* sua posição de emergência. Parte em defesa de uma política e uma ética da singularidade. O movimento da máquina tem um limite aleatório, com o qual se tem que lidar, "girando em

³⁶⁴ Idem. p. 26-27.

³⁶⁵ Refiro-me a "Caosmose". GUATTARI, 1992. Op. Cit.

³⁶⁶ GUATTARI. 1992. Op. Cit. p. 135.

³⁶⁷ Idem. p. 135.

³⁶⁸ Idem. p. 138.

torno dele”. O que é devir, em momentos forçosos estagna, e se encontra em “cristais de finitude”, configurações finitas que escapam à entropia das estratificações.³⁶⁹

Os contra-dispositivos parecem ser necessários para a constituição de fixações maiores que as enunciações, como máquinas de subjetivação auto-poiéticas. Aí os devires e suas estratificações possíveis parecem poder constituir-se como pontos autônomos de um campo de força onde não impera nenhum centro, mas o estado da colaboração (em duplo sentido) sem a mediação do valor sobreimposto e na direção de valores construídos socialmente. O saber, assim sendo, não é apenas aquele regulamentado pelo Estado (ciência régia), mas pode ser gerado por esta máquina produtora de saberes subalternos capazes de compor, partilhar conflitar. As máquinas hoje podem ser “máquinas de expressão”, conforme Lazzarato. A máquina dá um passo adiante, em que o agenciamento de enunciação está além do sujeito e da linguagem. Será o **Arquivo de emergência** uma “máquina de expressão” que *funciona*?

4.4. Desarquivo

A “monotipia” emerge como um conceito gambiarra, adaptado para fazer imaginar o procedimento do *desarquivo*. Proponho método de constituição de histórias derivativas do **Arquivo de emergência**. A monotipia, um tipo de gravura, prescinde do gesto. Para fazer uma escolhe-se uma base ou uma superfície sobre a qual se provoca uma rasura (primeiro rastro). A chapa pode ser entintada como se fosse uma ponta-seca, ou pode-se não rasurar mas apenas desenhar com tinta sobre a base. O papel é então deitado sobre a superfície e na pressão transporta aquele primeiro rastro para ele. A monotipia extrai o rastro, e acontece pelo gesto que separa o papel da superfície. Nova imagem irrepitível. Nova afecção. A monotipia é uma gravura que faz imagens sem negativo. Assim as afecções não são resultado de um processo unilateral em que o sujeito observa um objeto imóvel e sempre igual. Pela imagem da monotipia materializa-se a impressão de que a afecção é sempre irrepitível. A imagem procura dissimular as conjunções críticas e historiográficas, produzidas na operação de retirar uma superfície impressa de outra mais ou menos sulcada que a agencia.

³⁶⁹ Idem. p. 145-146.

Referir arqueologicamente só poderá ser feito pela via singular não menos maquinal, e capaz de constituir redes de saber, infringindo ou não modos institucionalizados. Assim que operar o *desarquivo* mais parece ser uma antítese da ciência conhecida e regulamentada. O *desarquivo* do **Arquivo de emergência** não se encerra ali, e liga-se a diversos “arquivos simultâneos” que a meu ver se complementam como essenciais à formação da ação possível de *desarquivamento*. A capacidade comunicativa, criativa e agregadora de valores sociais – potência do intelecto-em-geral – abusa da vitalidade do pensamento, estudada na “máquina de guerra”. O pensamento é em si “um modelo emprestado do aparelho de Estado” e “equilibrado entre duas cabeças” (entre um *logos* - organização legislativa e jurídica; e um *muthus* - *imperium* do pensar-verdadeiro) deve encontrar a sua efetuação num espaço liso, onde possa agir sem medida mas para o qual só há *intermezzi*, relances. É por meio da troca transformativa, inscrita no presente, que parece ser possível a atualização da emergência da arte e assim sua afirmação.

Derrida afirma que os arquivos só existem quando a memória se perde, ou quando ela, que é subjetiva desaparece. Hipoteticamente se há um lapso mnemônico social pode ser porque há corpos que se cruzam mas não se relacionam na transmissividade desta memória (não estou falando dos arquivos patriárquicos). E, por outro lado, os silêncios e os esquecimentos de períodos essenciais para a compreensão de rupturas cultural pode ser causado diretamente por traumas que marcam uma geração inteira, que se torna incapaz de constituir uma partilha pública de suas feridas.

No escrever da dissertação trabalhei movendo de lugar os diversos **documentos** de um arquivo, do que posso agora inferir que sua marca é por natureza conflituosa ao lado dos acontecimentos e dos agenciamentos diversos. Não obstante, sua presença edifica uma forma outra de discursividade e afetação. A direção do arquivo ao futuro - a permanência dentro do tempo em um contexto - parece concorrer à eminência da perda constante de uma história precária e subversiva. O gravado, passível da transmissividade não como retorno, é também demarcação de lugar, de *topos* de ação, mas não um negativo. É antes uma monotipia: imagem a partir da gravação que se faz sempre nova, da ordem dos processos de subjetivação.

A idéia da reprodução fixada de um discurso a partir de um documento (sendo eles positivamente), pode ser então desestabilizada pela cópia à maneira da monotipia na qual se antevê a afetação subjetiva. O saber, operado pelo intelecto-em-geral revertido na classe operária (todos somos proletários), é, além de ser “paradigma da intelectualização da produção”, “símbolo de sua socialização.”³⁷⁰ Sem adentrar as contradições do termo a partir de seus usos em diversos movimentos e situações sociais específicas (saber ou trabalho vivo como revolucionários), estabilizo momentaneamente neste dispositivo► e na afirmação que me aparece como quase única conclusão possível, o povoamento do dispositivo-saber no comum e no campo da arte, e a necessidade de encampar constitutivamente na produção de arquivos ordinários, capazes de incubarem outros saberes e constituírem uma história específica das artes. O devir do *desarquivo* só é possível porque há positivamente que me atingem no presente (autores, livros, universidades, ciência). O arquivo não é como o gesto, é como a letra impressa sobre este papel. Saio e volto, encontrando-as no mesmo lugar. O arquivo, por conseguinte, prescinde do gesto, mas ele se desfaz. *Desarquivo*.

O campo comum da arte, dentro do qual estou totalmente submersa onde por vezes já não enxergo nem bordas nem limites (a não se na virtuosidade do momento, do trabalho sem obra que coloca à prova o acontecimento como sendo artístico) aparece por meio do **Arquivo** como um lugar de possíveis, de processos de subjetivação e processos coletivos.

³⁷⁰ NEGRI. 2003. Op. Cit. p. 161.

4.5. *Arché*

A escrita finda abrindo um lugar. Um *topos* arquivístico, mas antes um lugar para o devir. O lugar comum da linguagem articula o pensamento agora impresso, pronto para ser guardado, mas não para permanecer no tempo isolado. Deverá ser usado muito em breve, retomado, rasurado, comentado, desfeito. *Desarquivado* do estado de guarda que poderá lhe recalcar. Dissertando em conflito, percebi que escreve-se para dar lugar a si no mundo atravessando o lugar da ciência e seus sentidos. E então a escrita se revela um novo *arché*, porque do lugar que criei sou mobilizada aos novos começos, novos *arché* abertos pelo trabalho da pesquisa, oferecendo mais imagens do possível onde antes residia um estado de suspensão. Meu “lugar” existe na composição com outros agenciamentos, desejosa de acontecimentos outros. Com isso, não é um agenciamento “meu” e delata a implicabilidade junto a outros agenciamentos. É, de antemão, singular e múltiplo. Este “trabalho sem medida” não define um lugar nos demais espaços do mundo. O trabalho vivo do *desarquivo*, se o referirmos à subjetivação “artista” e ao “sistema geral das artes” poderá se tornar um trabalho não qualificado. Mediante ciência nômade e ciência régia, tampouco sei qual é seu enquadramento, e se ele é deveras necessário.

Deleuze e Guattari descrevem a relação dos intelectuais e o Estado, em que o Estado é conduzido a reprimir as ciências nômade porque elas implicam uma divisão do trabalho que se opõe à divisão das normas. A ciência nômade, e assim a arte nômade, segue por outro lado: a matéria é portadora de singularidades. “Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variantes em estado de variação contínua.”³⁷¹ Daqui recomeço.

...

³⁷¹ DELEUZE e GUATTARI. 1997. Op. Cit. p. 35.

[5] Bibliografia

Artigos, livros, catálogos

27ª. BIENAL DE SÃO PAULO: Como viver junto: Guia. LAGNADO, Lisette. PEDROSA, Adriano (ed.). São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ADAIME, Rafael. BORGES, Fabiane. “Anda povo, vai pra rua!”. Em: GLOBAL. Rio de Janeiro. No. 4 Nov/dez/jan 2005. (p. 48-50)

AILLEZ, Éric. HOLMES, Brian. LAZZARATO, Maurizio. “Construction vitale: quand l’art excède ses gestionnaires”. Em: Revista Multitudes. França: Exils e Association Multitudes. nº 15. 2004.

ALBUQUERQUE, Fernanda. “Sobre arquivos vivos e outras emergências”. Em: Número NOVE. Centro Universitário Maria Antônia. São Paulo. No. 9. 2007. (p. 14-15.)

ANJOS, Moacir dos. “Do caráter mercantil, monetário e ainda assim autônomo do objeto de arte”. Em: ARTE & Ensaios. Gloria Ferreira (org) Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas UFRJ. Rio de Janeiro, no. 6, 1999 (p. 117 – 125)

ANTONIO Manuel. Ronaldo Brito (texto). Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. “Onde começa o novo êxodo”. Em: Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia. (Revista). Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação URFJ e NEPCOM. Rio de Janeiro No. 7. (p. 73-77.)

_____. “O que é um dispositivo?” In: Outra travessia. Revista de Literatura. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Ilha de Santa Catarina. No. 5. 2º. Semestre de 2005. (p. 9-16.)

A RESPEITO de situações reais. NOBRE, Ligia, ZOOZENS, Cecília (concep. ed.) et. al. São Paulo: EXO experimental.org: Paço das Artes, 2003.

BADIOU, Alain. O ser e o evento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, Ed. UFRJ, 1996.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O grau zero da escrita. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BASBAUM, Ricardo. Além da pureza visual. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

_____. “E agora?” Texto escrito originalmente para o fórum internacional “A Arte, o Urbano e a Reconstrução Social”, ocorrido no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo (2002). Publicado originalmente em: ARTE & Ensaios. Gloria Ferreira (org) Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas UFRJ. Rio de Janeiro, ano IX, no. 9, 2002. (14 p.)

_____. "O artista como curador" Em: MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. Panorama da Arte Brasileira 2001. Ana Paula Cohen. (coord. editorial) São Paulo: MAM, 2001. (p. 35-40.)

BATAILLE, Georges. A parte maldita. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BELTING, Hans. "Toward an Anthropology of the Image". Em: Anthropologies of art. WESTERMANN, Mariët (ed.). Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

_____. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006 .

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: sociologia. São Paulo: Ática, 1991.

_____. Passagens. Willi Bolle (org.). Belo Horizonte, São Paulo: UFMG/ IMESP, 2006.

BERMAN, Marshall. Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BICHOP, Claire. "Antagonism and relational aesthetics". Em: October 110. October Magazine and Massachusetts Institute of Technology. Massachusetts. Fall 2004. (p. 51-79)

BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH, Benjamin H.D., FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, Art Since 1900. Nova Iorque/Londres: Thames & Hudson, 2005.

BORDIEAU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Bertrand Brasil, 1989

BORGES, Fabiane. "Ocupação de espaços, almas e sentidos". Em: GLOBAL, Rio de Janeiro. No. 2. maio/jun/jul 2004 (p. 38-41)

BORNHEIM, Gerd. "A invenção do novo". Em: Adauto Novaes (ed.), Tempo e História, São Paulo: Companhia das Letras and Secretaria Municipal de Cultura, 1992. (p. 103-18.)

BRETT, Guy. Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos. Kátia Maciel (org.) Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo. Experiência crítica – textos selecionados: Ronaldo Brito. Suely de Lima (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUENO, Guilherme, MANATTA, Franz. Cronologia da Arte Brasileira Século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE/MINC. (Cd-rom)

CABANNE, Pierre. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CESAR, Marisa Flórido. "Sobre (a)ssaltos". Em: Sobre (a)ssaltos. (Catálogo) Itaú Cultural, Belo Horizonte, 2002. (p. 7-13)

CHIPP, Herschel Browing. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COCCO, Giuseppe. "A co-produção da greve: as greves de dezembro de 2005 na França". Em: Lugar comum. (Revista) Carlos Alberto Messeder Pereira et. all. (org.) NEPCOM/ Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Rio de Janeiro. Março, 1997. No. 1. (p. 30-39)

CRÍTICA de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Glória Ferreira (org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

DANTO, Arthur. Após o fim da arte. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. "Arte sem paradigma". Em: Arte & Ensaios. (Revista) Glória Ferreira (org) Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro. 2000. (p. 199-202)

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Paris/ França, 1967.

DE CERTEAU, Michel. A escrita da história. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. Mil Platôs. V.5, Peter Pal Pélbart (trad.), São Paulo: 34, 1997.

_____, GUATTARI, Felix. O que é filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. São Paulo: Papyrus, 1994.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". Em: BATTOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva: 1975. (s/p.)

EAGLETON, Terry. As ilusões do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 1971.

EFECTO real. Jorge Ribalta (org.) Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

EM DEFESA da história: marxismo e pós-modernismo. Ellen Meikins Wood, John Bellany Foster (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

FABRIS, Annateresa. "Do fotográfico ao virtual: algumas hipóteses sobre a imagem". Em: MEDEIROS, Maria Beatriz de. (org. e introd.) Arte em pesquisa. Vol. I. (Ensino e aprendizagem da arte, Linguagens Visuais). Brasília: ANPAP, 2003. (Anais) (p. 166-172.)

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.) Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes. "História, tempo presente e história oral". Em: Topoi. Rio de Janeiro, dezembro de 2002. (Revista)

FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. "O artista como etnógrafo". Em: Arte & Ensaios, Glória Ferreira (org). Programa de Pós-graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, Nº 12, 2005.

_____. "The Archive without Museums". Em: **OCTOBER**. 77. Nova Iorque. Summer 1996. (p. 97-119)

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005,

_____. Estética, Literatura, Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e escritos (I) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. Microfísica do Poder. São Paulo: Paz e Terra, Graal, 2004.

FRASER, Andrea. "From the critique of institutions to an institution of critique". Em: Artforum, setembro de 2005. (Revista) (p.278-283)

_____. "What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?" e "Services: Working-Group Discussions" Em: October 80, Spring 1997. p. 111-148. 1997. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology.

FREIRE, Cristina. Arte Conceitual. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

_____. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GERALDO, Sheila Cabo. "Qual política: microagências artístico-históricas", Em: CONCINNITAS: arte, cultura e pensamento. (ed.) Sheila Cabo Geraldo. Rio de Janeiro: UERJ, DEART, 1997. Ano 8, volume 1, Número 10, Julho 2007. (p. 96-107).

GINZBURG, Carlo. A micro-história e outros ensaios. Rio de Janeiro e Lisboa: Bertrand Brasil e DIFEL, 1991.

GUATTARI, Felix. Caosmose. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. ROLNIK, Suely. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUASCH, Anna Maria. "El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa". Em: El arte ultimo del siglo XX. Madrid: Alianza Forma, 2000.

HARDT e NEGRI. Império. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HÉLIO OITICICA. Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam): 1992.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopia, subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

_____. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.

HUYSSSEN, Andréas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.) APOLOGIA DA DERIVA: escritos situacionistas/ Internacional Situacionista Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". Em: Revista Gávea. (Revista) No. 1. Rio de Janeiro. PUC. s/ data. (p. 87-93)

_____. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

KUNSCH, Graziela. "A quem se destinam as intervenções urbanas". Jornal O INDEPENDENTE, Centro de Mídia Independente. Florianópolis. Ano 1 no. 1. 2005. (p. 4-5)

LAZZARATO, Maurizio. "Criação de mundos: capitalismo contemporâneo e guerras estéticas". Em: Multitudes, no. 15 (Art contemporain). La recherche du dehors, Paris, hiver 2004.

_____. As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEFEBVRE, Henri. A revolução urbana. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LUDD, Ned. Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria. Em: HOLANDA, Heloisa Buarque de, REZENDE, Beatriz (org.) Artelatina: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 139 – 169.

MELENDI, Maria Angélica. "Um museu para o futuro". Em: BOLSA Pampulha 2003-2004: 27º. Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. Rodrigo Moura (org. e textos) et al. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2004.

MENNA BARRETO, Jorge. Lugares Moles. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. (Dissertação)

MONACHESI, Juliana. "Arte em transição (lustrada)". Em: Número UM. (Revista) São Paulo, mai/jun 2003. (p. 14.)

MOREIRA, Maria. "Repersonalização, enfrentamento, reversibilidade". Em: ITEM 5. Afro Américas. (Revista) Agora/Capacete. Rio de Janeiro, fev. 2002 (p. 74- 84.)

NEGRI, Antonio. Cinco lições sobre Império. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. "Infinitude da comunicação/ finitude do desejo". Em: MACHADO, Arlindo. A imagem máquina. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. (p. 173-176.)

NOBRE, Ligia Velloso. "O crítico: a economia de um curto circuito". Em: ITEM 6. Fronteiras. (Revista) Agora/Capacete. Rio de Janeiro, 2003. (p. 55-57)

OBJETO na arte brasileira – Brasil anos 60. (org.) Daisy Peccinini. São Paulo: FAAP, 1978.

OLIVA, Fernando. "As paredes estão ruindo ou estão sendo pintadas?" Em: Número QUATRO, São Paulo, 2004. No. 4. (p. 12-13)

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996

PÉLBART, Peter Pál. O tempo não reconciliado. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

PIRES, Ericson. Cidade ocupada. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

PRADO, Heloisa de Almeida. A técnica de arquivar. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora S.A. , 1977.

RIBALTA, Jorge. (org.) Efecto Real. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

RANCIÉRE, Jaques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: EXO Experimental.org: Ed. 34, 2005.

_____. Políticas da escrita. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

REIS, Paulo. Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60. São Paulo: Jorge Zahar, 2006.

_____. "Um mapa possível" Em: MUSEU de Arte Moderna de São Paulo. Panorama da Arte Brasileira 2001. Ana Paula Cohen. (coord. editorial) São Paulo: MAM, 2001. (p. 41-44)

RIBAS, Cristina. "Da vontade de fazer". Em: Jornal Contemporâneo. Porto Alegre: Edição dos artistas, 2004. (p. 3-6)

_____. Planta Baixa. Recife: Edição da artista, 2006. s/p. (folheto)

ROSAS, Ricardo. "Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante". Em: Caderno Videobrasil 02 - Art Mobility Sustainability. Helio Hara (ed.) Associação Video Brasil São Paulo. No. 11. 2006. (p. 37-53.)

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Modos de saber, modos de adoecer: o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SZANIECKI, Bárbara. A estética da multidão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

THE ARCHIVE. Charles Merewether (ed.) Londres: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

THE DUCHAMP Effect. BUSKIRK, Martha. NIXON, Mignon. (ed.) Londres: October Book: The MIT Press (s/d)

VIRNO, Paolo. Quando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana. Buenos Aires: Cactus: Tinta Limón, 2004.

_____. Virtuosismo e revolução. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008. (prova de impressão)

VOGLER, Alexandre. "Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público." Em: ARTE & Ensaios. (Revista) Gloria Ferreira (org). Programa de Pós-Graduação, Escola de Belas UFRJ, n. 8, 2001. Rio de Janeiro. (p. 113-117)

WAMMACK, Byrt. "Espaços, corpos e cotidiano: uma exploração teórica". Em: Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia. Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação URFJ e NEPCOM. Rio de Janeiro. No. 1. Março 1997. (p. 71-98)

WOOD, Paul, FRASCINA, Francis, HARRIS, Jonathan Harris, HARRISON, Charles. Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica (org. e introd.) et al. Fronteiras: arte crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Entrevistas:

DE DUVE, Thierry. "Reinterpretar a modernidade". (Entrevista realizada por Glória Ferreira e Muriel Caron). Em: Arte & Ensaios. (Revista). Glória Ferreira (org.) Programa de Pós-graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro. No. 5. 2º. Semestre 1998. (p. 109-124)

Artigos em jornal:

"A explosão do ar(t)ivismo", Juliana Monachesi, veiculado no "Caderno Mais!", **Folha de São Paulo**. Publicado em 6/04/2003.

Artigos e textos hospedados em http:

ADAMS, Gavin. "Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo". Em: **Documenta Magazines/ Rizoma**.
<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>.
Consulta em 20/02/2008. (14 p.)

ARANTES, Otilia. "A 'virada cultural' do sistema das artes". Em: **SESC** (Seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, EXO experimental.org e pelo SESC São Paulo)
http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?paramend=5.
Consulta em: 06/04/2006. (14 p)

BASBAUM, Ricardo. "I love etc.-artists." Em: **The next Documenta should be curated by an artist**.
http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html.
Consulta em: 04/04/2007.

BOYD, Mark Cameron. "Conceptual Process". Em: **Mark Cameron Boyd: Theory now**.
<http://theorynow.blogspot.com/2007/09/conceptual-process.html>
Consulta em 10/02/2008. (1p.)

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. "Cosmococa – programa in progress: heterotopia de guerra". Em: **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica**. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Forum Permanente. (ed.) Martin Grossmann.

<http://www.forumpermanente.org>

Consulta em: 15/01/2008. (18 p.)

CARNEVALE, Fulvia. "Práticas estéticas, práticas políticas". Em: **SESC** (Seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, EXO experimental.org e pelo SESC São Paulo)

http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?Referencia=3807&ParamEnd=5.

Consulta em: 05/04/2006. (5p.)

COLECTIVO SITUACIONES. "Sobre el militante investigador". Em: **Colectivo Situaciones**.

<http://www.situaciones.org>

2003. Consulta em: abril/2007. (8 p.)

DUARTE, Luisa. "O risco dos coletivos". Em: **Trópico** (Revista).

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1857,1.shl>

2004, Consulta em: abril/2007.

FREIRE, Cristina. "Por uma arqueologia das exposições". Em: **Trópico** (Revista).

(<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2806,1.shl>.)

Publicado em 3/12/2006. Consulta: 10/01/2008. (2 p.)

LABRA, Daniela, KUNSCH, Graziela. E E-mail de Jorge Menna Barreto. "Rejeitados no nono". Em: **Artesquema**.

<http://www.artesquema.com/2007/10/30/infelizmente-exposicao-nacional-de-nao-curriculos/>.

Consulta: 23/02/2008. (2 p.)

LAGNADO, Lisette. "O 'além da arte' de Hélio Oiticica". Em: **Trópico** (Revista).

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>.

Publicado em Julho/2007. Consulta em 24/02/2008.

LAZZARATO, Maurizio. "Trabajo autónomo, producción por medio del lenguaje y 'general intellect' ". Em: **Brumaria** 7. Máquinas, trabalho imaterial (Revista).

http://brumaria.net/erzio_publicacion/7/72.html.

Consulta em: 15/11/2007. (4 p.)

HOLMES, Brian. "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas". Em: **Brumaria** 7. Máquinas, trabalho imaterial (Revista).

<http://brumaria.net/>. Consulta em: 15/11/2007. (19 p.)

MÍDIA Tática Brasil. Em: **Rizoma.net**. <http://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao>.

Consulta em: 20/02/2008.

MÍDIA Tática Brasil. Texto de apresentação do evento. Em: **Canal Contemporâneo**.

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=442#7>. Consulta em: 20/02/2008.

MENNA BARRETO, Jorge. **Projeto de Formação Flamboyant**.

<http://br.geocities.com/projetoflamboyant/pag2.htm>. Consulta em: 10/02/2008. p.1

OLIVA, Fernando. "A discussão que reuniu o artista Rubens Mano e os Críticos Celso Favaretto e Lisette Lagnado." Em: **Trópico** (Revista) <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl>. 2002. Consulta em: 08/08/2006. (8 p.)

PÉLBART, Peter Pál. “Elementos para uma cartografia da grupalidade”. Em: **Itaú Cultural**. Texto apresentado no Seminário Próximo Ato, em São Paulo (2006). http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2647. Consulta em 05/04/2007.

RANCIÈRE, Jacques. “Política da arte”. Em: **SESC** (Seminário São Paulo S.A. Situação Estética e Política, EXO experimental.org e pelo SESC São Paulo)
http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias_new/subindex.cfm?paramend=5.
Consulta em: 05/04/2006.

_____. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. Em **Rizoma.net**
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>. Consulta em: 05/02/2007.

ROSAS, Ricardo, WELLS, Tatiana. “Que venha a mídia tática!”. Em: **Rizoma.net**
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=174&secao=intervencao>. Consulta em: 23/02/2008. (1 p.)

ROSAS, Ricardo. “Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil”. Em: **Trópico**.
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>. Consulta em 20/02/2008.

_____. “Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?”. Em: **Forum Permanente**.
(ed.) Martin Grossmann
http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas. Consulta em 20/02/2008.

_____. “Nome: Coletivos, Senha: Colaboração”. Em: **Rizoma.net**.
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=170&secao=intervencao>. Consulta em 15/02/2008.

Páginas consultadas, hospedadas em http:

Alexandre Vogler
<http://www.alexandrevogler.com/>

Arte e Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha 1989-2004
<http://www.ucm.es/info/artepltk/>

Arquivo de emergência
<http://arquite-se.blogdrive.com>

Blurting-in (on-line), Art & Language
<http://blurting-in.zkm.de/>

Cassandras
<http://cassandras.multiply.com/>

Coletivo Interurbanos
<http://coletivointerurbanos.blogspot.com>

Colectivo Situaciones
<http://www.situaciones.org>

Coro Coletivo

<http://www.corocoletivo.org>

Documenta Magazines

<http://magazines.documenta.de/>

Laranjas (grupo)

<http://www.abrigolaranja.blogspot.com>

Loja Conrad

<http://www.lojaconrad.com.br/produto.asp?id=260>.

museumuseu

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

Novas Bases para a Personalidade (Projeto NBP)

<http://www.nbp.pro.br>

Projeto Fração Localizada

<http://www.ufrgs.br/artes/escultura>

Consulta em 06/04/2007.

Projeto Percursos

<http://www.projetopercursos.com>

Provisions Library

<http://www.provisionslibrary.org/>

Rede Universidade Nômade

<http://www.universidadenomade.org.br/>

Rizoma

www.rizoma.net

Salão de Maio

<http://www.salaodemaio.blogger.com.br>

Sarai

www.sarai.net

[S]

SITUAÇÃO

/ AGOSTO 2008

1/ ARQUIVO

Arquivos guardam, sistematizam e dispõem material documental, escrita ou audiovisual. Compete a eles função similar à de Museus e Bibliotecas. Arquivos guardam material visando a utilização futura que estes possam ter, e sistematizam para facilitar o acesso aos materiais que dispõem ao público. Seu objetivo possibilitar a constituição de novas redes de conhecimento.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é regido por seu ARGUMENTO, que determina o que pertence o que não pertence ao ARQUIVO. A Arquivista o concebeu e é encarregada de gerenciá-lo.

O objetivo do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é criar um ambiente relacional para DOCUMENTOS sobre arte, considerando finitudes possíveis ao que se entende por DOCUMENTOS ou registros sobre acontecimentos inscritos no CAMPO ESPECÍFICO DA ARTE. O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é uma forma específica de agenciamento artístico, visto que não é exatamente uma obra de arte.

A seleção dos EVENTOS e ESTRATÉGIAS e dos DOCUMENTOS que integram o ARQUIVO é guiada pelo ARGUMENTO, coletados a partir de *ações de contato* com os propositores em conversas, entrevistas, e a partir de troca e aquisição de material, entre outros. Em seguida desenham-se estratégias de sistematização e compartilhamento, variando de acordo com a situação onde o arquivo é exposto, bem como das situações das quais participa ou agencia. O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é aberto para o futuro e tem seu ponto de início nas ações realizadas no Brasil, inscritas no CAMPO ESPECÍFICO DA ARTE a partir de 1998.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é constituído a partir de suportes impressos em papel ou demais suportes gráficos. Os DOCUMENTOS dispostos não sofrem qualquer interferência por parte da Arquivista. A Arquivista desenvolve através de sua ação de *pesquisa militante* a FICHA-ÍNDICE de cada EVENTO arquivado. Estas FICHAS podem ter seu conteúdo alterado, revisado, rasurado, ou serem excluídas a qualquer momento. Assim como todo o arquivo.

2/ ARGUMENTO

O argumento central do trabalho que o ARQUIVO DE EMERGÊNCIA realiza refere-se a propriedades que podem ser inferidas aos EVENTOS e ESTRATÉGIAS inscritos no CAMPO ESPECÍFICO. Ao ARQUIVO interessa dar lugar aos DOCUMENTOS sobre trabalhos de arte que emergem como EVENTOS de RUPTURA no COMUM. São EVENTOS e ESTRATÉGIAS carregados de uma potência que desnaturaliza as relações de visibilidade do CAMPO ESPECÍFICO, inscrevendo-os como diferença dentro da multiplicidade do espaço do comum em referência àquilo que se define como 'arte'. Uma espécie de 'inteligência contextual' ativa tais EVENTOS e ESTRATÉGIAS, pois gera as CONDIÇÕES DE PRESENÇA para sua própria realização ou instituição e inscrição no CAMPO ESPECÍFICO. São realizados a partir de um pensar operativo-sensível em arte, que está vivo nas tomadas de participação (EVENTOS) e que se requer ativo nas retomadas dos mesmos (ESTRATÉGIAS e desarquivamentos). O ARQUIVO DE

EMERGÊNCIA concebe a *arte* como sendo mecanismo ético e político em seu próprio campo de atuação, e por isso da sociedade.

3/ CAMPO ESPECÍFICO

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA surge no COMUM, a partir do que se propõe chamar CAMPO ESPECÍFICO das artes, um lugar instável, inscrito pelas próprias ações em arte, sendo da ordem do acontecimento da ARTE.

O CAMPO ESPECÍFICO é o espaço de insurgência dos EVENTOS e das ESTRATÉGIAS e só pode ser apreendido parcialmente, na dimensão de uma sistematização.

O CAMPO é o lugar de residência das ARTES VISUAIS, lugar de liberdade, contradição, limite, embate. O CAMPO é certamente impreciso e indefinível genericamente, pois se constitui a partir de todas as formas de fazer e de inscrever no COMUM, a partir de onde, por um processo de RUPTURA constituem-se os EVENTOS e ESTRATÉGIAS.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é proposto desde dentro do CAMPO ESPECÍFICO, forçando barreiras de condicionamentos ou cerceamentos das CONDIÇÕES DE PRESENÇA possíveis para a arte na atualidade. O ARQUIVO configura-se como PESQUISA militante, fazendo com que sua inscrição seja mobilizante de diversas sistematizações outras da arte, que possam surgir elaborando a diferença, que é a natureza da constituição do CAMPO ESPECÍFICO e assim do COMUM.

O ARQUIVO opera um tipo específico de sistematização e proposição histórica, pela circunscrição que efetua aos EVENTOS e ESTRATÉGIAS em proliferação no CAMPO ESPECÍFICO da arte, dando lugar documental a EVENTOS e ESTRATÉGIAS agregando agenciamentos de outros corpos AGENTES, em busca de novas formas de existência para si (ARQUIVO) e para as artes - também a partir de outros campos do conhecimento e outras práticas.

4/ A ESFERA PÚBLICA ou o COMUM

A noção de esfera pública concatenada à prática da arte insere esta num pensamento maior sobre a co-participação em um mesmo mundo. Para além da 'democracia' ou do 'espaço público' anteriormente ditos (noutros tempos), a esfera pública passa a ser o lugar daqueles que a reivindicam por não pertencimento a um *outro lugar* que se apresenta insuficiente, e por isto mesmo fazem da sua multiplicidade a característica do espaço comum constituído sempre sem medida. O poder da invenção - de si e dos espaços - é uma ferramenta neste estado de imanência, de práticas de cooperação, comunicação e criação protagonizadas pelos AGENTES. Como dúvida da afirmação que concilia (não sem assumir o dissenso e a contrariedade) o desafio colocado pelo projeto "ARTE E ESFERA PÚBLICA" requisita a prática dos AGENTES entre o COMUM e o CAMPO ESPECÍFICO das artes que se interpenetram dinamicamente; e ainda, é necessário elaborar sua relação a um poder constituído (relação inevitável ?). Para isto são selecionados alguns EVENTOS do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA como paradigmáticos desta relação.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA pretende fomentar 'ao seu redor', na multiplicidade dos agenciamentos possíveis, a efetuação de uma ESFERA PÚBLICA de colaboração, aprendizagem, e construção de novas realidades possíveis.

5/ EMERGÊNCIA

Os EVENTOS e ESTRATÉGIAS surgem na atualidade de uma condição de EMERGÊNCIA, uma aparição autônoma e em grande parte efêmera, dado que são desencadeados para cumprir um feito eminente - desde coisas a serem ditas, a coisas a serem experimentadas. O que

EMERGE pode ser também resultado de um movimento que 'traz à superfície' algo antes não constatado, o que o faz cindindo a situação de visibilidade naturalizada para constituir o CAMPO ESPECÍFICO, contudo, as EMERGÊNCIAS estão em seu próprio lugar. Percebê-las como tal é a dobra de um ponto de localização (lugar de fala). Reconhecer EVENTOS e ESTRATÉGIAS como EMERGÊNCIAS permite vivenciar diferencialmente seu movimento em sentido ao *campo de visibilidade* do COMUM, através do qual os EVENTOS podem ser vistos com diferença e não com identidade.

Emergindo, EVENTOS e ESTRATÉGIAS modificam a generalidade do comum e atuam incisivamente em pontos específicos aos quais se vêem capazes de afetar, através de pontuações críticas das relações que tocam e desconstróem, recriam ou eliminam. Sua temporalidade específica, que reelabora as inferências ao espaço e ao tempo dicotomizadas, potencializa os AGENTES a constituírem-se instrumentos de produção de si, da ESFERA PÚBLICA e da história partilhada.

6/ RUPTURA

A EMERGÊNCIA dos EVENTOS e ESTRATÉGIAS artísticos ocorre por meio de uma RUPTURA com a generalidade da sociedade *commoditizada*, valorizada e supracodificada pelas tecnologias do capitalismo. A RUPTURA é a condição subjetiva dos EVENTOS, que surgem como diferença no cotidiano dos corpos. A improvisação, a sensibilidade, o escracho, a ironia, a proposição e a colocação de presenças distintas em *campos de visibilidade* ressignificados são ações de RUPTURA, produto de novas subjetividades na urbanidade dos corpos-AGENTES. Sem dogmatizar, o ARQUIVO DE EMERGÊNCIA procura documentar aquela produção artística que emerge como RUPTURA no COMUM, sendo movimento que exterioriza para si e para a coletividade condições subjetivas e coletivas específicas. Os EVENTOS e ESTRATÉGIAS da arte retiram os corpos da situação de mediação e inserem os mesmos num campo de imanência.

A RUPTURA operante dos EVENTOS é também a quebra das linearidades políticas e históricas, das narrativas conformadas que explicam regularmente os fatos e as ações. A presença da RUPTURA como condição criativa abre caminho para a eventualidade rompante, para o agente presente, para a colocação destes elementos em relação e possível cooperação.

7/ CONDIÇÕES DE PRESENÇA

As CONDIÇÕES DE PRESENÇA são os fatores que possibilitam a realização da arte. São elaboradas pelos próprios AGENTES-artistas, constituindo as ações que ativam o contexto onde o EVENTO acontece, viabilizando o local, o período, a informação que o circunscreve, a relação com o participante, a sustentabilidade do EVENTO, entre muitas outras. Assim sendo, um EVENTO específico pode gerar todas as condições necessárias para que seja realizado, estabelecendo à sua forma as proposições de autoria, participação, criação, inscrição, e em conjunto, do EVENTO em si.

Em outros casos, as CONDIÇÕES DE PRESENÇA para a realização do EVENTO podem ser fruto de uma 'hibridação crítica' com uma situação já dada, quase como território dobrado sobre ele mesmo. É considerada uma hibridação também a parceria com demais agenciamentos, instituições, AGENTES, EVENTOS e ESTRATÉGIAS, desde que sejam respeitadas as CONDIÇÕES específicas propostas pelo EVENTO.

A criação ou hibridação crítica geradora das CONDIÇÕES DE PRESENÇA deve ser intrínseca aos EVENTOS para que eles sejam arquivados.

As CONDIÇÕES DE PRESENÇA que EVENTOS inscrevem no campo específico são específicas, surgem a partir do desejo de cada acontecimento. A mesma propriedade é conferida nas ESTRATÉGIAS que estão arquivadas.

8/ AGENTES

EVENTOS e ESTRATÉGIAS são agenciamentos conduzidos por AGENTES, num processo de conhecer a si e instituir-se como novo poder: arquivamento dos corpos na condição de AGENTES. Indivíduos ou suas composições. Aqueles que podem ser chamados de artistas, em todos os devires possíveis, são aqui atores centrais agindo em colaboração com demais, e sempre colocando em dúvida esta atribuição, investigando-a. Assim como para a produção das CONDIÇÕES DE PRESENÇA a interrupção de um processo de naturalização é necessário - EMERGÊNCIA e a RUPTURA como ferramentas de constituição de si e do COMUM frente a um poder. Papéis podem ser confundidos, invertidos, reinventados, abandonados, retomados, a fim de ativar e operar novas relações do CAMPO ESPECÍFICO com o COMUM. Os agenciamentos e os acontecimentos são produtos da invenção de sujeitos múltiplos para que sejam políticos, permitindo-se que um torne-se à medida (imprevista) de uma estratégia comum tanto um pesquisador, quanto um curador, escritor, catalizador, participador, artista, arquivista, entre outros.

9/ PESQUISA

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA constitui-se do trabalho de PESQUISA militante efetivado pela Arquivista e por suas associações possíveis com demais AGENTES. O que caracteriza esta PESQUISA é o desejo de fomentar ações de potência modificante desencadeadas ao redor da inscrição do ARQUIVO. A parceria é considerada intensivamente no processo de pesquisa do arquivo. É a partir de *ações de contato*, movimentos de aproximação e relação com os AGENTES-artistas e AGENTES-múltiplos que são inferidos aos materiais dispostos no arquivo a sua recepção enquanto DOCUMENTOS.

A PESQUISA propõe repensar formas de circulação e exteriorização da informação sobre a produção em arte, considerando sobretudo a ousadia histórica da ação [entrada seguinte]. A condição de PESQUISA militante sob a qual o trabalho do arquivo inscreve-se deriva da necessidade de serem incorporadas reflexões críticas aos AGENTES investigadores na forma de realização de sua PESQUISA, permitindo que estes se modifiquem em relação a seus elementos de relação e se potencializem. A revisão dos métodos em decorrência dos DOCUMENTOS com os quais trabalha permite uma elaboração sensível diferencial, extrapolando a reprodução e a narração diretiva de acontecimentos. Interessa ao ARQUIVO DE EMERGÊNCIA que a possibilidade de concatenação entre DOCUMENTOS e demais impressões extrapole a produção de sentidos circunscrita pelas sistematizações, intensificando as situações de aprendizagem e produção de saber acumulado em relação às realizações do CAMPO ESPECÍFICO considerando a contaminação, a inscrição colaborativa, e a afetação características do COMUM.

A PESQUISA realizada pela Arquivista gera mecanismos de documentação, informação e partilha que possam ser índice não-identitários aos EVENTOS, mas resultado da pesquisa da linguagem dos arquivos, considerando a pluralidade característica do CAMPO ESPECÍFICO. Interessa ao ARQUIVO DE EMERGÊNCIA que na medida do desarquivamento a produção extrapole a circulação interna dos sentidos no CAMPO ESPECÍFICO, instigando ações de contato e visibilidade distinta para o COMUM, onde possam também agir e afetar outros AGENTES.

A Arquivista trabalha na elaboração dos conceitos de sistematização [FORMA DE ARQUIVAR], inferindo-os a partir de propriedades das realizações no CAMPO ESPECÍFICO, tomando emprestados conceitos desenvolvidos e compreendidos também no CAMPO REPERCUTIVO. Essas classificações são tão móveis quanto a MOBILIDADE interna do arquivo. Além disto, o arquivamento ocorre ao largo de EVENTOS e ESTRATÉGIAS ainda em acontecimento, ao passo que há inúmeros EVENTOS ainda não devidamente documentados.

10/ HISTÓRIA

O trabalho do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA se faz aliado com o trabalho de escrita da HISTÓRIA. Percebendo e atuando no mundo atual, em que as práticas artísticas (EVENTOS e ESTRATÉGIAS) são proliferadas no COMUM, e extravasando o potencial das instituições de serem local de referência das artes, o ARQUIVO intenta fomentar novas ações 'historiográficas' capacitadas a interferir diretamente no presente onde se impõe.

A Arquivista percebe que como CONDIÇÃO DE PRESENÇA para suas práticas artísticas torna-se essencial abordar as práticas de documentação e difusão da informação (seus métodos e suas normas) inseridas numa reflexão profunda sobre o comum e a existência.

As diversas esferas de atuação dos AGENTES do CAMPO ESPECÍFICO, sejam elas acadêmica, historiográfica, mercadológica, autônoma etc. se cruzam no espaço do comum e a partir das produções de informação, crítica e história da arte é que se dão muitas das relações entre tais esferas. O arquivo expande a compreensão de uma única história da arte como o lugar de elaboração das práticas artísticas, e propõe que novas histórias considerem o posicionamento e a potencialidade das ações artísticas na partilha com o comum.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA propõe também discutir as formas de relação das esferas de atuação entre AGENTES e percebendo o acesso à produção em artes contemporânea tanto através das exposições deste arquivo como das diversas ações correlatas a importância do acesso à produção da arte contemporânea tanto através das exposições deste arquivo como das diversas ações correlatas que circundam e o multiplicam, tal como aos EVENTOS ESTRATÉGIAS artísticas (palestras, oficinas, publicações, entre outras). Se não há "fora" na contemporaneidade, o arquivo pretende discutir as possibilidades de consolidação de redes de troca de informação incorporando o pensamento sobre o COMUM, sendo a historiografia um dos nexos centrais desta proposição.

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA pretende flexibilizar o local de produção de possíveis historiografias, trazendo os DOCUMENTOS, a escrita e o registro (e demais conceitos derivados) para o lugar instável e produtivo da criação, a partir de onde são (re)descoberto por cada participante. A possibilidade de historiografar o presente é uma ação que o ARQUIVO DE EMERGÊNCIA oferece a todos.

11/ O ARQUIVO NO LUGAR DA OBRA

Os arquivos ocupam agora o lugar da obra transportada para os lados de fora, constituindo acontecimentos. A 'extinção' parcial do objeto de arte-verificável atíca novas práticas historiográficas e documentais, fazendo do ARQUIVO um local de produção, comunicação e aprendizagem. Instala discursivamente um modo de aparição dos EVENTOS e ESTRATÉGIAS se ter a pretensão de interferir na natureza conceitual dos mesmos, e desenhando uma forma não substitutiva para agregar essa recepção e difusão. O meio de conhecimento produzido pela Arquivista interfere num "sistema geral da arte" e constitui valores inscritos em um "sistema" próprio, desejoso da condição de abertura assim como uma pesquisa que considera a singularidade de seu *proobjeto*. A indeterminação dos processos artísticos, caracterizados pela precariedade, é a mesma indeterminação do coeficiente histórico e sua injeção social, por isto, assim como em outros arquivos, este, de EMERGÊNCIA, só produz sentido próprio no momento da investigação em seus materiais e da produção de novos signos e valores dados à especificidade das relações que motivam o desarquivamento. Por isto tem sentido o termo emergência e o desarquivo. A construção de uma história, assim como um arquivo, tem o destino comum do futuro - uma instituição para o tempo - e sua entidade só deve ser mantida enquanto reverberar o conflito produtivo. O ARQUIVO como um local de agenciamento artístico deseja expor e dispor possíveis acontecimentos aos potenciais AGENTES, sem que sejam como essencialmente arquivistas, mas como co-produtores de formas de cooperação e geração de valores dados socialmente.

12/ FORMA DE ARQUIVAR

O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é sistematizado a partir de duas superestruturas: EVENTOS e ESTRATÉGIAS, aos quais são inferidas as infraestruturas como método de classificação ou FERRAMENTAS DE CONCATENAÇÃO. Os materiais impressos concernindo: DOCUMENTOS, IMAGENS, TEXTOS, ENTREVISTAS são classificados via nome do EVENTO ou do AUTOR. Quando EVENTOS e ESTRATÉGIAS estão 'arquivados', são fichados em FICHAS-ÍNDICE que contém dados básicos dos mesmos [pastas suspensas]. Demais DOCUMENTOS, TEXTOS, ENTREVISTAS e IMAGENS estão em situação de dispersão. Quando não estão em seu lugar, é porque estão movidos para as pastas suspensas dos EVENTOS e ESTRATÉGIAS.

A forma de dispor os DOCUMENTOS no arquivo pode variar a cada apresentação pública, configurando laços específicos com os demais EVENTOS e ESTRATÉGIAS.

A/ SUPERESTRUTURA

[E] EVENTOS

EVENTOS são ações efêmeras ou reincidentes realizadas ou inscritas no CAMPO ESPECÍFICO. EVENTOS realizam cortes na realidade e por sobre ela. EVENTOS agregam inteligência contextual e consciência de si - elementos intrínsecos à situação artística que inscrevem. Ocorrem provocados pelos AGENTES produtores de valores próprios, em que as subjetividades mobilizadas são aquelas dotadas de potência de percepção e ação sobre o momento que se vivencia. A circunscrição dos EVENTOS constitui o próprio CAMPO ESPECÍFICO. Têm atuação mais específica, poética ou pontual que as ESTRATÉGIAS, sendo compreendidos por projetos de ação artística, intervenção, performance, entrevista, exposição, publicação, aparição pública, realização íntima, atuação conjunta, projetos de conectividade geográfica, de efeito topológico; ora frente a situações específicas aos quais apresenta-se como embate ou processo dialógico através de agrupamentos, encontros, exposições, seminários, entre outros. São carimbos existenciais, que deixam ou não marcas no espaço do comum.

[EST] ESTRATÉGIAS

ESTRATÉGIAS ocorrem com temporalidade e atuação distinta aos EVENTOS. Ao serem específicas, são também mais especializadas: são as formas de agrupamento e construção de sistemas autônomos de ação em arte, em relação direta ou não com o espaço do comum. Podem ocorrer continuamente, ou em reincidências, desde que faça parte de seu projeto a permanência como CONDIÇÃO DE PRESENÇA. O objetivo das ESTRATÉGIAS pode ser em alguns casos mais amplo que o campo de atuação dos EVENTOS. Numa linha de pertença possível, o segundo pode estar inscrito no espaço de acontecimento do primeiro. As ESTRATÉGIAS são também formas de viabilização dos EVENTOS, constituição de lugares fixados para o desenvolvimento de projetos, organização de encontros sistemáticos entre AGENTES. As ESTRATÉGIAS aliam o espaço do comum diretamente ao CAMPO ESPECÍFICO, e são preocupadas, sobretudo, com o rumo das ações dirigidas a este encontro. A ação aqui pode ser também um conjunto de atuações, inscrições, proposições, que pode ser percebida como um todo operando, como ESTRATÉGIA.

B/ INFRAESTRUTURA FERRAMENTAS DE CONCATENAÇÃO

As FERRAMENTAS DE CONCATENAÇÃO são anotações de proposição crítica oferecidas pela Arquivista e que podem ser relacionadas aos EVENTOS e ESTRATÉGIAS. São inferências da Arquivista dadas em relação ao corpo de informação ativado pelos EVENTOS e ESTRATÉGIAS, e em relação às CONDIÇÕES DE PRESENÇA que produzem, repercutindo no CAMPO ESPECÍFICO, estabelecendo conexões diversas e posicionando-se criticamente. As inferências da Arquivista não pretendem sobreimpor os enunciados de proposição crítica, que em realidade, dependendo dos EVENTOS ou ESTRATÉGIAS não são discursivamente pronunciados, nem estão evidentemente visíveis.

- [A] ARTISTA
- [C] CONCURSO/SALÃO
- [CO] COMUM
- [CUR] CURADOR
- [GRU] GRUPO/COLETIVO
- [H] HISTÓRIA DA ARTE
- [ME] MEIO ESPECÍFICO
- [MEM] MEMÓRIA
- [MER] MERCADO
- [M] MUSEU/INSTITUIÇÃO
- [P] POLÍTICA
- [PART] PARTICIPADOR
- [?]

13/ SISTEMÁTICA DO ARQUIVO DE EMERGÊNCIA

13.1/ [D] DOCUMENTOS

Os DOCUMENTOS são os materiais impressos que duplicam, em multiplicidade, a potência enunciada pelos EVENTOS e ESTRATÉGIAS. A seleção dos DOCUMENTOS decorre do ARGUMENTO do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA. Os DOCUMENTOS desse arquivo são produtos de potencial historiográfico. São guardados materiais em toda sorte de suportes impressos, qualquer que seja sua formatação, desde que dados ao transporte e à partilha com os participantes. Os DOCUMENTOS impõem a presença dos registros materiais como instrumento de contato com os referidos acontecimentos.

13.2/ MOBILIDADE

Os DOCUMENTOS do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA têm mobilidade dentro das classificações do arquivo, pois podem mudar de lugar a cada apresentação do arquivo, em função das relações propostas pela Arquivista com demais DOCUMENTOS ou EVENTOS e ESTRATÉGIAS. A Arquivista pode contestar a definição de materiais específicos como sendo DOCUMENTOS de um EVENTO, e da necessidade de guardá-los em forma de arquivo. O trabalho do arquivo propõe que os DOCUMENTOS sejam tomados como *estabilizações momentâneas* dos EVENTOS e ESTRATÉGIAS, sendo registros efêmeros que acontecimentalizam especificamente os projetos, obras, fatos estéticos, entre outros. Interessa por um lado manter os DOCUMENTOS em uma situação de *dispersão* para que as relações possam ser realizadas igualmente pelos visitantes do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA.

Considerando que o arquivo opera por processos de relação entre AGENTES, é importante que contribuições ao seu trabalho possibilitem a vitalidade de tal MOBILIDADE.

13.3/ [T] TEXTOS

Os TEXTOS são paradigmáticos para os arquivos. Inscrevem-se no espaço do comum com a potência da multiplicação e da dispersão, tangenciando ou não, circunscrevendo colaborativamente ou não o CAMPO ESPECÍFICO. Acontecimentalizam, analisam, conceituam, criticam, historicizam, registram, relatam, teorizam os EVENTOS, as ESTRATÉGIAS e quaisquer acontecimentos correlatos não contemplados no ARQUIVO DE EMERGÊNCIA (condição de abertura do CAMPO REPERCUTIVO). Tal como os DOCUMENTOS, os TEXTOS podem ser compreendidos como *estabilizações momentâneas*. Os TEXTOS arquivados podem estar relacionados diretamente com EVENTOS e ESTRATÉGIAS; com o ARGUMENTO do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA; com reflexões e conceitos de arquivo e memória, de arquivo e política, de arquivo e arte. Eles são também dotados de potência modificante, atuando à sua forma como RUPTURAS, desestabilizando e criando territórios de fala, escuta e repercussão distintos. TEXTOS também inscrevem seus próprios lugares.

Alguns TEXTOS do arquivo são escritos recentes, por parte de agentes-escritores (artistas ou não) localizados no Brasil, alguns já publicados em livros, catálogos e revistas (fotocopiados ou nas fontes originais), em páginas na internet, e outros ainda não publicados que têm lugar inaugural por meio desse arquivo.

Os TEXTOS têm seu próprio lugar no arquivo, exceto quando estão relacionados diretamente a algum EVENTO ou ESTRATÉGIA, situação na qual são deslocados para essas pastas.

13.3.1/ CAMPO REPERCUTIVO

Alguns TEXTOS estão presentes no arquivo dado que pertencem a um CAMPO REPERCUTIVO que os faz relacionar direta ou indiretamente com a proposição do ARQUIVO DE EMERGÊNCIA. São textos de áreas distintas do conhecimento, reconhecidas como filosofia, sociologia, antropologia. São textos de coletivos de atuação direta, atuação política, anti-globalização. São textos de metareciclagem, manifestos, desformatados, inclassificáveis, que contribuem ao pensamento do arquivo e contribuem - dado que derivam do comum indistinto - às ações de contato entre os AGENTES constituindo pontes, redes, linhas de relação ou dissociação possíveis.

são REFLEXÕES CRÍTICAS, ARTIGOS, PESQUISAS, NARRAÇÕES, RELATOS, ENTREVISTAS, MANIFESTOS, MATÉRIAS DE JORNAL, etc.

13.4/ IMAGENS

O ÍNDICE DE IMAGENS é uma forma de acessar EVENTOS e ESTRATÉGIAS. Corresponde à sistematização de imagens autorais (de grupos, artistas e seus pares nas artes visuais arquivados ou pré-arquivados), e imagens de um território híbrido, que possam suscitar conversas (e outras indexações...) sobre o que cada um entende por *artístico*.

Na edição do ARQUIVO realizada para a Galeria de Arte UFF (2007) foram convidados sete outros arquivistas para contribuir ao trabalho: Adriano Marcello, Flávia Vivacqua, Graziela Kunsch, Julia di Giovanni, Luciana Knijnik, Rodrigo Nunes e Vitor César, cujas imagens solicitadas deveriam "trazer em si algum aspecto de RUPTURA com o status da arte na atualidade; constituir o registro ou uma manifestação social pública; habitar uma zona fronteira daquilo que se compreende ou não por arte". Tais convidados têm atuação distinta em dinâmicas sociais, diretamente através da arte ou não (filósofos, escritores, jornalistas, ativistas, etc.), e por isto foram chamados a contribuir para o Arquivo.

Algumas [I] IMAGENS dos [E] EVENTOS e [EST] ESTRATÉGIAS já presentes no ARQUIVO estão passando por um processo de classificação pelo qual são submetidas a um índice comum às demais [I] IMAGENS HÍBRIDAS recentemente incorporadas.

O índice oferecido cruza A/ CARACTERÍSTICAS DO EVENTO e B/ ÍNDICE DE IMAGENS.

A/ CARACTERÍSTICAS DO EVENTO

CDPRE / CONDIÇÕES DE PRESENÇA: CRIAÇÃO DE TERRITÓRIO ESPECÍFICO, AUTONOMIA, AÇÃO EFÊMERA
 ENSTI / ENLACE INSTITUCIONAL: DIÁLOGO, RUPTURA, RECRIAÇÃO
 MANFP / MANIFESTAÇÃO PÚBLICA: AÇÃO DIRETA, PROTESTO, TAZ
 GRVMR / GRAVAÇÃO E MEMÓRIA: DESENHO, IMPRESSÃO, MARCA

B/ ÍNDICE DAS IMAGENS

ARQUV/ ARQUIVAMENTO
 ARMB/ ARROMBAMENTO
 CAPTR/ CAPTURA
 CONTR/ CONTRARIEDADE
 CONVR/ CONVERSA

COPIA/ CÓPIA
 DSVIO/ DESVIO
 DLRIO/ DELÍRIO
 DFRCE/ DISFARCE
 FUGA/ FUGA
 HABIT/ HABITAÇÃO
 IRRUPÇ/ IRRUPÇÃO
 IMPOS/ IMPOSIÇÃO
 INTRP/ INTERRUPTÃO
 MEDIÇ/ MEDIAÇÃO
 RVOLT/ REVOLTA
 SEDUÇ/ SEDUÇÃO
 SNETS/ SINESTESE
 SMULÇ/ SIMULAÇÃO
 TRANF/ TRANSFORMAÇÃO
 VIOLN/ VIOLÊNCIA

13.5./ FICHAS-ÍNDICE

A FICHA-ÍNDICE é o único documento do ARQUIVO elaborado pela Arquivista. Reúne em um formato de ficha de catalogação as informações: título do EVENTO ou ESTRATÉGIA, AGENTE, descrição, imagens, local, instituição e data de realização, material sobre os AGENTES, lista de DOCUMENTOS relacionados.

Formato da FICHA: A4 (29,7 X 21 cm).

14 / DÚVIDAS DO ARQUIVO

O Arquivo constitui uma pesquisa em curso, as perguntas iniciais que o configuraram agora fazem derivar outras dúvidas, mais e mais intrínsecas ao trabalho que gera. Entre elas:

(1) se um arquivo pode permitir criar linhas de relação entre EVENTOS e ESTRATÉGIAS distintas, e entre todos os demais DOCUMENTOS (sempre relacionados a ações do vivido), torna-se um desafio não fechar os caminhos, mas permitir que todo tipo de relação e redes sejam formados, e assim outros estudos, igualmente mobilizantes;

(2) como possibilitar que em meio a tantos DOCUMENTOS sejam os corpos devolvidos a seu lugar de ação, sendo (re)ativos ao Arquivo de Emergência, dado a motivação gerativa de todo o trabalho é dirigida aos mesmos agentes?

A Arquivista

Rio de Janeiro, 13 de Março de 2008
<http://arquive-se.blogdrive.com>

[A] Da vontade de fazer

Cristina [Iar] Ribas

Reunimos um conjunto de gentes, cheias da vontade de fazer, e nos colocamos dentro do porão: espaço de esconderijo. Com a idéia da exposição, fui enfrentada pelo fato de estar diante do público (pessoas, povo) aqui, no centro da cidade, e ainda, abaixo do poder. Vemos a rua com o corte da calçada. A elaboração da Contemporânea permitiu elencar averiguações para meu trabalho e para um certo *status* [estado] da arte, que, fico feliz, vêm também pelo texto.

A D E N S A M E N T O

Acredito que no laboro da arte há uma sensação que se instala e que contamina toda a ação artística futura: uma fadiga operativa. Posso começar pela desmontagem (sempre silenciosa e solitária) ao final da exposição, que faz desaparecer aquele universo de relações que se propunha, e um sem-lugar para as 'obras' se apresenta. Isso pode ser uma pista sobre os princípios, sobre como estamos ou como é que operamos em arte. Meu olhar para o desaparecimento da situação artística, muitas vezes, é o mesmo do embriagado começar. Torna-se difícil acreditar na próxima empreitada, mas me vêm em pensamento a exigência pelas ações afirmativas em arte.

Voltamos, melhor, nunca saímos dela. O que nos seduz e motiva é o momento de acontecimento da própria obra, na sua especificidade de ação (microcosmo?), apesar de nunca estarmos certos de que alguém vai requisitar participação. Investimos no pequeno instante a decifrar, proposto pela realização artística, desejosos de que esse depósito seja mais um pequeno-pacto e abra uma pequena-experiência. Mas no entanto, pensando o sistema das artes (macrocosmo), quando aceitamos as condições de realização de exposições genericamente oferecidas, será que não nos entregamos à inércia do movimento? Como uma espécie detenção voluntária? A mim parece que, economicamente falando, deixamos transferir o objeto ou a ação artística - gerados no universo do simbólico-, a um vácuo valorativo. É difícil acreditar que exista apego ao simbólico (aquele proposto pela arte) nesse mundo onde os valores são especulativos e voláteis. E aqui não se fala do emprego de valor (preço) à produção de obras de arte enquanto objetos cambiáveis, mas sim à própria operação artística.

A exposição começa a acontecer muito antes de sua montagem, isso é sabido. Quando aceitamos/propomos uma proposta de realização em arte independente (com recursos próprios, e sem a exigência de um retorno financeiro) me parece muitas vezes que reproduzimos uma ação apolítica. Olhando macroscopicamente, para as estruturas da arte, afirmamos a aceitação de uma realidade que está dada histórica e culturalmente, e ainda, localmente. Estando mergulhados na inércia histórica (do conformismo dos acontecimentos possíveis da arte) e carregados [*loaded*] da vontade de fazer, muitas vezes nos tornamos sujeitos passivos da escrita de outras possibilidades. Como descer e não olhar para os lados.

Acredito que o problema hoje, para a arte, não é tanto que seja vista (já que em muitas situações é liberada velozmente pelos veículos de massa), mas que seja desejada. Sendo desejada será planejada [emprego do tempo] por todos aqueles que a fomentam e vivem dessa produção. Artistas, seus pares, interessados, sujeitos, tímidos, instituições públicas, instituições privadas. Trabalhando dessa forma, talvez possamos em conjunto configurar um valor que será atribuído ao laboro da arte, sua produção. E não tanto seu valor simbólico (que deve igualmente ser averiguado e reconstituído), mas sim um valor que é, em moeda, aquele mesmo outro que também move o mundo.

Na reunião para o Contemporâneo as pequenas revoluções internas das questões não resolvidas se reinstalam. Sem dúvida, é trabalhando nela - de dentro da arte -, que as questões podem ser perguntadas. Entramos no porão ali abaixo. Mas como podemos fazer dessa ação uma proposta sustentável? Não tanto de uma presencialidade histórica (como e com que finalidade?), mas sim da manutenção no primeiro estágio, o da produção. Há uma coerência nessa relação de produção que se está para construir, para que aquilo que se realiza enquanto arte parta antes de uma segurança profissional.

Mover-se pela arte, hoje, acontece por um fazer operativo intraduzível: ações que desenham objetividades mas que permeiam inobviedades. No cotidiano da arte não há regras a seguir, ao menos não pode haver. Desenhamos a cada momento a ação futura, mas não podemos fazê-lo sem olhar para essa história à qual nos inscrevemos, cuidando para que as experiências que desviam e acrescentam, estejam devidamente visíveis, porque elas operam politicamente.

Se no laboratório da criação a ação artística é possível, posteriormente, no momento de sua configuração, a ela se faz provar a sociedade, e se faz necessário o momento da troca. Me sacio(?). A todo o momento preciso me perguntar: como saio dessa para uma próxima ação em arte?

*Texto publicado originalmente no Jornal Contemporâneo, Porto Alegre, 2004.