

Campo/evento/arquivo

Cristina Ribas

O sentido nasce da, se forma na cooperação linguística.¹

Antonio Negri

Observando alguns trabalhos de arte realizadas no Brasil, entre meados de 1999 e a atualidade, elaboro a relação dinâmica entre os conceitos que inscrevem práticas (campo / evento / arquivo) para analisar de que forma “eventos” interferem – e simultaneamente corroboram – na constituição de um “campo”, de um campo móvel e problemático, que interage nas determinações de uma história e de um “arquivo”. Apresento questões para elaborar no contexto brasileiro um debate que corre o mundo na atualidade: a necessidade dos arquivos e os atos de memorização como atualização política de eventos. Os conceitos “campo”, “evento” e “arquivo” não são, antes de tudo, utilizados como vocabulário comum pelos organizadores desses eventos, e são invocados nesse artigo como *elementos de articulação*, abrindo um debate formulado em perguntas e desejos previamente partilhados.

Ainda que algumas aproximações sejam absolutamente novas (novos conceitos), elas se pautam momentaneamente em trajetórias teóricas e artísticas que analisam a produção de um “circuito” (conforme aplicado por Ronaldo Brito nos anos 1970), e se adicionam à imagens de sistemas, diagramas e mapas que tentam, cada um à sua forma, elaborar imagens de um contexto de produção em plena constituição. O artigo apresenta uma pesquisa em curso, fazendo uso de três imagens: o “plano de imanência”, o “campo de forças”, e a “esfera pública”. O primeiro, elaborado por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, o segundo por Michel Foucault, e o terceiro por Paolo Virno; os dois primeiros vêm para pensar mais os processos do pensamento e o terceiro a pensar a dimensão do comum na sociedade. Essas imagens são tomadas como *instrumentos de investigação* para fazer pensar e ver de que forma historiadores, pesquisadores, críticos e artistas identificados a um “campo da arte” têm elaborado sua constituição, já que ela não é vista aqui como apartada ou inerte a outros processos sociais. O contorno dessa investigação é o do acontecimento da arte.

O foco motivador da pesquisa são iniciativas organizadas por artistas e suas “coletivações”, realizações que tomam forma ora de trabalhos de arte (“obras”), ora de iniciativas que agregam outros propositores. São artistas que provocam passagens entre práticas críticas e políticas, desenvolvendo cruzamentos entre tais, e, ao tornarem-se organizadores, educadores, gestores, historiadores, mediadores, entre outros, reelaboram a subjetividade “artista” em um território repleto de riscos. Organizam eventos recentes cuja característica comum é, além de propor articulações específicas para o acontecimento da arte, a constituição dessa especificidade na forma de “esferas públicas”². Importa nessa “esfera pública” as intensas trocas sociais entre participantes não identificados estritamente ao campo, mas a ele associados pela via direta das práticas artísticas, comunicativas e expressivas que se desenvolvem, e de problemáticas sociais vividas por todos. É, sem dúvida, relacionado ao contexto político atual do Brasil que se produz esse texto, considerando que grande parte da circulação de criadores, realizadores, produtores, artistas, tem sido proporcionada pelas políticas de acesso a recursos organizadas por diversos órgãos e programas do Ministério da Cultura.³

São eventos como Submidialogia (2004-2010), Corpocidade (2008-2010); Jogos de escuta (2009), Arte esfera pública/Base Móvel (2008), Circuitos Compartilhados (2007-2009), Arte em Circulação (2008), Jogo do E.I.A. e Experiência Imersiva Ambiental (E.I.A.) (2005-2009), Assembléia Pública de Olhares, coletivo Contra Filé (2007), Vídeos Bastardos, Pois (2004-2010), FebeaRio (Festival de Besteiras que Assola o Rio de Janeiro, 2008), MIL971 (2007), Lotes Vagos (2005-2009), Reverberações (2004/2006/2008), e anteriores Rejeitados nonono (2002), Encontro ACMSTC ou Coletivos no Prestes Maia (2003), Salão de Maio (2004) Catadores de Histórias (2003-2006). Eles são “epicentros”⁴ de outros tantos eventos que os atravessam, sendo também efêmeros e preocupados, cada um a sua maneira, em estabelecer esferas públicas que elaboram um debate sobre a arte e o artístico, e responsáveis por produzir capturas de valor que dão mobilidade aos mesmos em diversos circuitos. Pode-se pensar que acontecem *longe* (especialmente) das instituições de investigação ou legitimação como a universidade, o museu, a escola e a galeria de arte (os eventos criam seus próprios lugares), porém no diagrama que começamos a desenhar aqui percebemos que há inúmeros enlaces entre esses espaços, visto que atores migram entre modos e linguagens – sem homogeneizar, contudo. Como os eventos individualmente “vazam” as incursões do texto provocando atravessamentos conceituais e espaciais incapturáveis, o

desafio torna-se manter o olhar atento à forma de articulação intrínseca a suas dinâmicas, levando-as à própria proposição dessa imagem de um “campo (de forças) da arte” e à autocrítica de uma captura que não deve estabilizar-los como historicização de maneira a criar rapidamente uma “forma”.⁵



FebeaRio (Festival de Besteiras que assola o Rio)
Organizado por Grupo Py (Daniel Toledo, Julia Cseko, Joana Cseko)
Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2008

Como parte do método que aqui se inventa, o denominador comum eleito para analisar a relação dinâmica campo/evento/arquivo, ou seja, o conceito de “campo” não pretende achatá-los em uma definição majoritária, classificatória. Ao elaborar a noção de “campo” trata-se de perceber mudanças processuais que consideram a incidência de “vetores de forças” que modificam a idéia de autonomia de um objeto artístico.⁶

Pensando que o “evento” é problemático em si, “no evento se pode ver o que é intolerável de uma era e as novas possibilidades de vida que isto contém ao mesmo tempo”⁷ (Michael Bakhtin citado por Mauricio Lazaratto), estendemos isso ao campo ele mesmo, e ao arquivo. O evento, nesta definição, apresenta as contradições que o constituem, ou seja, não pretende criar um ambiente ideal nem isolado para o acontecimento da arte (ao modo de um cubo branco), mas antes um ambiente dialógico e imersivo, em que a participação é resultado de processos de escuta e emissão, de negação e parceria, onde emerge a dúvida do próprio acontecimento, dos modos participativos, do que se elabora e dos modos de captura. (O encontro “Jogos de escuta”⁸, organizado por Bruno Caracol, Maria Moreira e Marcelo Wasem, no Rio de Janeiro, em fins de 2009, instaurou um ambiente de aprendizagem mútua entre produtores culturais, em que poderiam ser apresentados trabalhos, ações e mesmo intercambiar metodologias criando uma situação qualificada para escuta, diferente das situações de imersão em experiências ou

experimentalismos como se tem mais comumente no Rio de Janeiro). Ainda em Lazzarato, o evento “revela a natureza do ser como uma questão ou um problema” (não como essência!), costurando arranjos corporais e singularidades individuais e coletivas. O evento “abre um possível”, sem querer “inserir” nem “introduzir” em um dispositivo cujas possibilidades estejam fechadas. Nesse sentido é interessante a imagem de um desenho em que se visualiza um “remanejamento de mapa em mapa”⁹, ou um diagrama móvel (em que o sujeito visualiza seus movimentos enquanto atua). Bem por isto é essencial apontar a relação de forças que emite em um “campo” e pensar de que forma a criação de imagens diagramáticas como “sistemas” não devem congelar essas forças.¹⁰ Na imagem desse *instrumento de investigação* “campo de forças”, de Michel Foucault, uma força nunca é singular, existe apenas em relação a outras forças. Assim escreve Deleuze:

“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.”¹¹

As relações de poder não podem ser “conhecidas” porque a tentativa de sistematizá-las será uma “diferença” ou uma produção desencadeada sem nunca reduzir totalmente (há uma irreducibilidade do poder ao saber). Assim,

“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”.¹²

Nesse sentido, se pode pensar de que maneira eventos emitem linhas de força que, antes de serem formalizadas (“graficadas” ou tornadas “legíveis”, se poderia pensar) elas estão em potência de afeto. Então, por um lado, elaborar essa imagem diagramática é observar a atuação dos eventos em um campo feito político, melhor, campo da arte que se politiza no âmbito das relações entre os atores; reaproximando da noção de “crítica institucional”. Contudo, a “crítica institucional” apontada por Andrea Fraser (*From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, 1994¹³) que parece que poderia ser aplicada como mais um *instrumento de investigação* ao lado das outras imagens, poderia formalizar demasiadamente a imagem que queremos criar e, bem por isso, observaremos um pouco mais *ainda* um lado de fora, ou seja, um espaço sem horizonte absoluto, com mobilidade e que dá espaço a agenciamentos de ordem subjetiva; ainda que os eventos, procurando encontrar denominadores comuns desse campo, incitem novos paradigmas às

articulações entre as porções acadêmica ou científica, arquivística, autônoma, militante, estatal, institucional e mercadológica da arte. A articulação fluida entre os três *instrumentos de investigação* se articula também com esses limiares de formalização.

Assim elaboro as perguntas: de que forma os eventos ocorrem em um limiar de institucionalização?; de que forma incitam inovações, modificações, cooperações nas práticas políticas do campo da arte?; que especificidades demarcariam um campo da arte ou diferenciariam suas práticas (suas formas de vida e de promoção do vivo) de outras práticas no mundo?; de que vale reaver um campo, senão para evitar sucumbir a territorializações congeladas e novamente esvaziadas?; que insurgências a imagem de um campo aponta em relação à crítica e à história da arte atual?; quais são os vetores, atores ou ferramentas que produzem o que se pode chamar de campo da arte no Brasil?; que formas de articulação crítica desdobrariam as iniciativas que elaboram esse campo em constituição?

As assertivas surgem de uma prática de arquivo, chamado Arquivo de emergência¹⁴, que tem começo no Brasil em 2005. O Arquivo é um dispositivo formado por material documental impresso e pela realização de ações, destinado a articular eventos em arte contemporânea brasileira que constituem, conforme a tese do próprio Arquivo, (in)determinação de um campo da arte. Os documentos desse Arquivo são chamados de “porção material” e a sua dimensão acontecimental, coletiva, de “porção crítico-situacional”. A organização desse arquivo, levada a cabo pela Arquivista com meu apoio, mistura-se de certa forma a minha própria trajetória artística e, sem dúvida, surge de uma paixão conferida também nos eventos: reaver um espaço público não como palco, mas como território colaborativo de significação, de produção de valor e de revolução sensível cujas ferramentas são também comuns e se partilham sensibilidades, expressividades, intervenções, imaginações, ...

O desejo da Arquivista seria articular o arquivo da seguinte forma: se o arquivo está conectado às ferramentas que herda do seu feito “fazer-história” e os eventos são a abertura de perguntas; ao emitirem-se críticas ao primeiro o mesmo deverá fazer-se como o segundo, estrutura duplamente rígida e macia, determinante e aberta instigando sua participação em uma “esfera pública”. Valer-se desse conceito parece possível para fazer pensar o que difere hoje do modo dos “acontecimentos” 20 ou 30 anos atrás.¹⁵ De uma

maneira, uma teoria ou uma história recente da arte assumem-se como paradoxo das práticas políticas e de suas negociações sociais,¹⁶ modificando as sistematizações e as historiografias (crítica dos processos históricos). Nesse sentido a “esfera pública” instiga a produção distinta das teorias e das histórias, sobretudo porque se orienta por conhecimento colaborativo, mais perto das dinâmicas anárquicas de aprendizagem do que exatamente da linearidade mestre/aluno que caracteriza os modos de ensino e parte das trocas sociais que vão fundamentar a universidade.

O conceito de “esfera pública” reelaborado por Paolo Virno é central, em parte porque surge como teoria na atualidade (contemporâneo aos eventos e ao arquivo), e em parte porque dá lugar aos corpos que falam nessa esfera e a suas *localizações*. A esfera pública é espaço de performatividade, em que as ações humanas são compartilhadas ou tornadas públicas, e por isto “exercitadas” em modos políticos. (Assim também o conceito de *General intellect* - capacidade criativa e cognitiva elevada à categoria de “recurso” no capitalismo contemporâneo, que o autor associa à virtuosidade das obras contemporâneas - são elementos de atuação nessa esfera.) Segundo o autor, a comunicação é “competência linguística comum”, mobilizada por um “intelecto [que] tornou-se a principal força produtiva, premissa e epicentro de qualquer *poiesis*”.¹⁷



Lotes Vagos, projeto realizado por Louise Ganz e Breno Silva
Convite para lançamento do livro *Espaços colaterais*
Belo Horizonte, 2008

Assumindo que Virno não se desdobra a promover uma teoria do acontecimento da arte, nem reduzir a arte à linguagem ou à comunicabilidade, nem se interessa em criar uma imagem aplicável diretamente a um contexto artístico (ainda que o artista virtuoso seja uma imagem para o trabalho imaterial), o desenho de uma esfera pública parece

tangenciar a instância reflexiva de parte das proposições contemporâneas de interesse o que, por sua vez, introduz práticas políticas como intervenção no cerne da constituição desse campo de problemáticas, e que se estende agora para a prática historiográfica.

Se, em um momento, a intenção de um arquivo poderia ser produzir uma sistemática, organizando materiais documentais em um índice classificatório (“assuntos”), diante desse quadro (ou diagrama) o feito se apresenta em parte contraditório visto que a natureza dos eventos pode ser exatamente escapar à determinação de uma indexação, mas talvez não de um conceito, nem da imersão em um campo de forças. Os espaços dialógicos que os eventos promovem interatuam com as nomeações da experiência proposta (“arte”), mas este não é seu desejo último. Antes, acontecem *através* da arte, não por ela. Se nomear é conhecer, no campo dos arquivos, nomear também pode ser fazer pertencer e, portanto, nomear enquanto arte é demarcar um território de sentidos instável e problemático. Ainda que a não normatividade das práticas artísticas atuais distante das formalizações modernas poderia atestar uma inviabilidade total de aliar uma formação à outra (o evento ao arquivo), prefiro propor uma observação íntima das metodologias atuais. Então, renomear, por outro lado, pode ser visto como colocar algo em movimento: rearticular. (Esta é também a natureza de um conceito.)

O arquivo, como *elemento de articulação*, pode ser pensado então como um laboratório de emergência discursiva, que poderá servir como teoria reflexiva de outros arquivos. Expondo o próprio Arquivo de emergência, ele surge da urgência de produzir uma estratégia de articulação reflexiva de práticas em acontecimento, que oferecem, por sua vez, uma trama complexa impossível de ser mapeada em totalidade. O Arquivo resulta antes de uma prática de colecionismo simultânea à atuação e acompanhamento de diversos movimentos nos 10 anos que decorrem, e se especializa na determinação de uma “lei” de arquivo movente como o embate constante das dinâmicas criativas e expressivas em curso.

Os eventos selecionados pelo arquivo respondem antes a uma chamada comum: caracterizam-se como eventos “artísticos”, mas não estritamente enquanto tais, mesmo que na grande maioria dos acontecimentos este “dado” não seja um enunciado visível. Eventos inventam também seus novos conceitos, criam vocabulários e quando muito, até linguagens. Por exemplo, os encontros e festivais do grupo desforme Submidialogia (ou

Submidialogias) não se interessa em produzir arte, mas fazer da arte ou da criação uma de suas ferramentas. Escreve Fabiane Borges, na apresentação do mais recente livro organizado:

“Submidialogias é a construção de imaginários, troca de fazeres e conhecimentos: a subversão do logos. Espaço de expansão e contensão dos pensamentos constitutivos. Expansão porque o conhecimento não é tratado como sistema proprietário, mas aberto ao desenvolvimento coletivo. E contensão, devido às inúmeras impossibilidades de aplicação prática do conhecimento e a necessidade de concentrar saberes e poderes para a execução de projetos e programas.”¹⁸

Outro aspecto comum é que, segundo entrevistas realizadas, os eventos de interesse derivam de acontecimentos posicionados em uma virada histórica repleta de quebras de paradigmas sociais e culturais: textos de Hélio Oiticica, experiências relacionais e descolamento da identidade-artista de Lygia Clark, recuperação intensiva do movimento Internacional Situacionista e leitura coletiva de edições traduzidas autonomamente de movimentos urbanos que fazem da criatividade ferramenta de protesto e posicionamento e uma literatura que não se produz de forma alguma amarrada aos referenciais históricos de uma especificidade “história da arte”.¹⁹

Brasil

Uma nova produção artística brasileira, vinculada mais ou menos a lutas locais articuladas entre intelectuais, artistas e políticos acontece na mesma dinâmica de uma revolução cultural mundial (uma “transformação diagramática” talvez!²⁰). Essa mudança, ou ruptura, na ordem do sujeito, como apontada por Helio Oiticica é simultaneamente observada pelos estudos da filosofia do sujeito e, de uma forma atualizada e revista, na teorização do evento ou do acontecimento. Oiticica diz em “Programa ambiental”, referindo-se a seus “Núcleos”, “Penetráveis”, “Bólides” e “Parangolés”:

“Há tanta liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra classe de manifestação, que se inclui também dentro da ambiental, visto que seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais completamente através do discurso: é a manifestação social incluindo aqui fundamentalmente uma posição ética (como também política) que se resume em manifestações do comportamento individual. Antes de tudo, devo esclarecer que esta posição só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal é o grau de liberdade implícito nela.”²¹

Este aporte absolutamente político e sensível não ocorria evidentemente, de forma homogênea no campo cultural do Brasil. O próprio movimento Concreto considerava o homem um “agente social e econômico”, enquanto que o Neoconcreto, a investigação de um “ser no mundo”. A anarquia primada por Oiticica expunha uma forma de pensar mais dinâmica que uma polaridade sujeito/objeto.

Em um texto Ronaldo Brito estava igualmente um apelo de ativação do sujeito situado em uma “dança”, visto que o “circuito”, no vocabulário do autor, é ativado pela proposição de tensionamentos e coreografias.²² Gostaria então de sobrepor uma imagem à outra: a noção de circuito e a de um campo de forças. Em “Análise do circuito”, texto de 1975, publicado na revista *Malasartes*, Brito expõe organizadamente três articulações com o circuito: (1) circuito e mercado; (2) circuito e produção; e (3) circuito e ambiente cultural. O “circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica”. Tentar desenhar esse diagrama de relações sempre parecer “reduzir” um ambiente vivo, pleno de encontros, proposições e debates. Porém Brito também se interessa em produzir uma imagem que contenha o mapa das relações em uma dinâmica não estagnante: realiza a imagem do circuito por mais que ele possa “*abrigar* toda e qualquer obra que julgue *não* afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável” (grifo meu). Ele diz que, se por um lado, é impossível modificar “a ideologia do mercado”, “é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto”, o que torna o circuito uma mediação viva com demais formalizações. Há uma intersecção com “um fora” visto que precisa-se estabelecer um vínculo entre “arte” e “ambiente cultural” e, sugere que deve-se “atuar em todo o espaço *ao redor* do trabalho [de arte]”.²³

Nesse sentido imaginar um campo de constituição sediado entre dentro e fora não quer ressituar o acontecimento da arte em determinados espaços da “sociedade”, ou encontrar o “social” como um denominador comum. Brito parece propor um circuito em constituição, realização empírica ou formação sempre *em processo*, considerando que a construção de uma imagem diagramática faz Brito afirmar, em 1977, uma “relativa irreabilidade do circuito da arte”, em texto escrito a quatro mãos com José Resende.²⁴ A relativa irreabilidade faz pensar, sem dúvida, na afirmação quase traumática que recalca no Brasil até hoje, no senso comum, a “inexistência” de uma tal história e uma tal crítica da arte locais. Diferente disso, eles propõe reconhecer um “espaço da contemporaneidade”, o que

“(...) implica saber, medir e intervir no real dessa irrealidade e com isso deixar de exorcizar o vazio (...). A questão é saber se as forças interessadas numa posição de contemporaneidade podem escapar desse exorcismo (...). Nesse caso, a sua função mais uma vez seria denunciar a disfunção, segurar a ambiguidade, tensionar o ambiente, piscar o olho e atravessar o ritmo.”²⁵

Cabem a esperteza para vivenciar o conflito ou o atravessamento nessa “dança” de forças inerente à dinâmica de um campo.²⁶

Hoje a constituição política de um campo da arte como instituição ampla parece dever elaborar a heterogeneidade das ações remetidas a um possível *lugar* de significação comum, e, para tal, observar os próprios eventos artísticos como articulações móveis, instrumentos vivos dessa constituição que atravessa vetores espaciais ou temporais, e infringem intensivamente naquilo que se toma por “artístico” ou sobre as formas dos acontecimentos artísticos em seu potencial político. Inventariar “nomes” para esse “lugar” é um desafio, e parece que por isto reverberam nos arredores

...

contracultura

antiarte

marginalidade

táticas subversivas

...

O espaço ou território que um “campo” cria parece possível de sediar embates, inclusive de uma cooperação lingüística que compõe com a criatividade do campo. Negri nos diz: “a linguagem é um viés do ser e, como qualquer viés, é um conjunto de singularidades.”²⁷

Então o que caberia ao arquivo como instituição em relação aos eventos? Seria o arquivo assim como a história sempre “posterior” aos mesmos? Ricardo Basbaum, no estudo dos diagramas, nos mostra que aquela “máquina abstrata” criada por Deleuze e Guatarri reside num limiar de matéria e função; não de forma ou substância. Assim que se o arquivo quisesse se tornar diagrama deveria ser pensado a partir de que os diagramas servem a coisas ainda em construção, “colocada[s] ‘antes da história’, na medida em que constitu[em] pontos de criação ou de potencialidade.”²⁸

A proposição de incitar novas historiografias a partir do arquivo requer o desenho de uma complexidade, visto que se pretende ultrapassar, sobretudo, a tese básica equivocada em relação à historiografia: de fato de que a gravação não/nunca totaliza o evento. A noção de produção de valor e modos de captura não está longe, contudo. A proposição do Arquivo (de emergência) nas articulações campo e evento aprende das intervenções elas mesmas, e modifica sua forma de acontecimento precisando uma *tática tópica* (visto que também se trata de *lugares*) e uma *incisão laminar*: duplamente divergir e afirmar a atuação em um campo; o que é muito do que caracteriza as produções artísticas atuantes na crítica das estruturas reificantes do campo das artes, e na afirmação mesma que insistem em *carimbar*, que, pode-se dizer, resume-se em uma constituição duplamente crítica e restitutiva do acontecimento artístico. O Arquivo, por sua vez, parece dessa forma liberar-se da categorização “dentro e fora”, conectando-se mais diretamente às articulações amplas já mencionadas, ou seja, incorporando-se às instâncias discursivas que multiplicam as vozes de uma esfera pública. O arquivo se torna ele mesmo elemento em “dança” no campo de forças.

Sem dúvida, essas são “questões foucaultianas”, já que se trata de investigar as discursividades pelo método de uma “história arqueológica”:

“na verdade, não há nada antes do saber, porque o saber, na nova conceituação de Foucault, define-se por suas combinações do visível e do enunciável próprias para cada estrato, para cada formação histórica.”²⁹

Ou seja, há uma inversão, se a história seria uma plasmação narrativa do acontecido, ela se torna uma investigação discursiva daquilo a que se refere. A historiografia produz assim o próprio tecido daquilo que expõe; tece, portanto o território desse campo e articula-se livremente com o arquivo. Torna-se intervenção e ruptura, tempo não de começo, mas *em* começo. Não se trata de qualquer arquivo ou qualquer evento, nem de criar modelos estáticos a replicar, mas de inovar imagens que tragam, ativas, as potencialidades e os afetos da arte.

E, talvez, o que diferencie os eventos em práticas artísticas hoje daqueles eventos de 30 anos atrás seja que no trabalho de arte como evento dinamiza-se ainda mais a captura de valor – algo já analisado na obra como espetáculo, na “sociedade do espetáculo” dos

Situacionistas. A produção de valor hoje acontece pautada em mobilidade (acúmulo de lugares, ou cidades que se tornam novas *brands* a atomizar o acontecimento), e capacidade de produção de imagens para captura (capacidade de se tornar produto para consumo). O acontecimento contém, por isso, diversas dimensões de participação, camadas, leituras, mediatizações e discursos criados exatamente no mesmo momento em que a experiência estética. As relações de cooperação linguística operadas por seus agentes são atravessadas evidentemente pelas positivações ou heranças de uma história e de normatizações de uma prática, discursos, produção e captura de valor. E as dimensões discursivas são o que também interessa agenciar nesses eventos, em relação ao arquivo. Talvez da mesma forma que já se pôde avaliar que a potência das realizações em arte a partir de coletivos e coletivações está absolutamente incorporada ao “sistema”, naturalizada como modo produtivo, o necessário aqui se torna enaltecer a inteligência ativa de uma provável anarquia enunciada por Oiticica, essa sim, quase como ferramenta que pode ser replicada, que atualiza o que há potente a ser mobilizado, discernindo das instâncias de captura e criando maneiras de que o *tempo*, a temporalidade que atravessa o evento, atravesse também o arquivo. Mas, será que resistem os arquivos a esse tempo?



Arquivos do Presente
Organizado por A Arquivista e Cristina Ribas, Arquivo de emergência
Museu da Maré, Rio de Janeiro, 2009

Nesse sentido, o arquivo deve buscar corroborar com a elaboração crítica de sua própria articulação (exposição crítica do próprio arquivo) que não abafe por meio de seus “documentos”, sua teoria ou sua lei às micropolíticas agenciadas pelos eventos. O arquivo contemporâneo precisa sofrer uma articulação ampla, e tornando-se novo dispositivo de articulação, não é um arquivo que promove o *dentro* e o *fora*, mas que se faz *através* dos eventos.

Cristina Ribas é artista visual e pesquisadora. Atua em projetos coletivos organizando residências artísticas, e escreve regularmente sobre arte contemporânea. Mestre em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ, 2008). Artes visuais no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (1998-2004) e graduação no Instituto de Artes da UFRGS em 2004. Recebeu diversos prêmios e bolsas. Participa de eventos de arte contemporânea desde 2002, integrando exposições individuais e coletivas. Integra a Red Conceptualismos del Sur, rede de investigadores sobre arte e arquivos latino-americanos de 1970 até o presente.

Notas

¹ Negri, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003: 149, grifo meu.

² Entendo o conceito referindo-me à esfera pública caracterizada por Paolo Virno: esfera da publicização de assuntos comuns para fins de liberdade, não estatal, formada pela interatuação entre a singularidade, a unicidade, a individuação e a dimensão pré-individual do intelecto, o *general intellect*. Virno, Paolo. *Virtuosismo e revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008:45.

³ Nos últimos anos programas específicos tem sido criados pela Secretaria de Cidadania Cultural (organizada a partir de 2008). Os programas, grande parte viabilizado via editais públicos, promovem a circulação de profissionais entre iniciativas autônomas, projetos efêmeros, instituições de ensino, assim como em Pontos de Cultura; promovem o fomento à culturas tradicionais (Bolsa Griô), subsidiam iniciativas culturais de pequeno porte com a facilitação de acesso a recursos que dispensa a necessidade de constituição jurídica, entre outros. Informações em: <http://www.cultura.gov.br/site/sobre/secretarias/secretaria-de-programas-e-projetos-culturais/>

⁴ Ericson Pires refere-se ao Rio de Janeiro como um epicentro das ações coletivas urbanas no Brasil em meados de 2000-2002. O termo me parece apropriado para pensar a emergência de ações similares também em outras cidades, atestando da mesma forma relações intensas com características dos espaços urbanos e não havendo, como afirma o autor, “relações de causalidade” entre as regiões, por mais que se consensuem cooperações, atravessamentos, contaminações. Pires, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007:22.

⁵ Esse texto se inscreve num corpo de produção dedicado a elaborar discursivamente o próprio contexto. Recomendo a leitura de “Da *paisagem-trovée* ao território inventado: observações sobre os circuitos de arte contemporânea no Brasil”, de Newton Goto; publicado em Tatuí: revista de crítica de arte. Número 00 (desnumerado). Ana Luisa Lima e Clarissa Diniz (org.) Recife, 2010. (p. 10-32)

⁶ Neste texto a noção de “campo” não corresponde à de Rosalind Krauss em “A escultura no campo ampliado”, estudo que postulou na década de 70 um “campo surgido da problematização do estatuto da “escultura”. A escultura passa a ser qualquer coisa que não paisagem nem arquitetura: torna-se assim uma “combinação de exclusões”.

⁷ Lazzarato, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

⁸ Blog do encontro <http://jogosdeescuta.wordpress.com/>. Participaram do encontro os grupos 13 numa noite, Atracidades Maravilhosas, Brecha Coletivo, Chelipa Ferro, Coletivo Pague Leve, Filé de Peixe, Grupo Gomo, Grupo PY, Grupo Um, Imaginario Periférico, Nuvem, Opavivará, Radial.

⁹ A citação encontra-se no verbete Cristal de tempo (ou de inconsciente), em Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. André Telles (trad.) Rio de Janeiro/Campinas: IFCH – UNICAMP, 2004. (p. 17) Disponível em <http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>.

¹⁰ O “diagrama” é estudado por Ricardo Basbaum em “Além da pureza visual”. Porto Alegre: Zouk, 2007. (P. 63-79)

¹¹ Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988:76-78.

¹² Id., *ibid.*:84-85.

¹³ Fraser, Andréa. In *Artforum*. Nova York, setembro 2005:276-783.

¹⁴ O Arquivo de emergência é organizado desde 2005 pela A Arquivista com meu apoio. Agrupa cerca de 400 documentos produzidos por artistas e grupos de artistas, críticos, historiadores, entre outros; contém hemeroteca (artigos de jornal, revista) e catálogos de arte, e demais materiais produzidos pelos próprios autores dos eventos. Parte dos textos críticos escritos pelas organizadoras e outros arquivistas estão em [HTTP://arquivodeemergencia.wordpress.com](http://arquivodeemergencia.wordpress.com). O Arquivo de emergência em sua dimensão material viaja por instituições do Brasil, para saber sua localização atual acesse o site.

¹⁵ A participação do Arquivo de emergência no projeto Arte e esfera pública organizado por Graziela Kunsch e Vitor Cesar foi essencial para elaborar estas assertivas. Consulte o site: <http://arte-esferapublica.org>; e também a organização de Arquivos do Presente realizado no Museu da Maré no Rio de Janeiro. Textos e imagens: <http://arquivosdopresente.wordpress.com>.

¹⁶ Aponto especialmente o artigo escrito por Gavin Adams, sobre a relação entre grupos de artistas, o movimento dos sem teto e os moradores da ocupação Prestes Maia em São Paulo. Adams, Gavin. Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo. In Documenta Magazines/Rizoma. (<http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=9&NrArticle=245>.) Consulta em 20.02.2008.z

¹⁷ Virno, op. cit.:101.

¹⁸ BORGES, Fabiane. "Submidialogia. Ideias perigozas", texto de apresentação do livro homônimo. São Paulo: Fiar e Des.Centro, 2010. P. 10.

¹⁹ Ricardo Rosas organizou grande parte do acervo de textos no site atualmente inexistente Rizoma.net. O boom do pensamento dos Situacionistas e manifestações políticas urbanas em diversas cidades do mundo veio também através de livros. Considero relevantes Paola Berenstein Jacques: *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2001) e *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista* (2003); e toda a Coleção Baderna, da editora Conrad, grande parte editada por Giseli Vasconcelos. Entre eles Z.A.T. *zonas autônomas temporárias*, de Hakim Bey, *Critical Art ensemble*, *Greve da arte e assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*, de Stewart Home.

²⁰ Deleuze e Guattari apud Basbaum. 2007. Op. Cit. p. 69

²¹ Oiticica, Hélio. Programa ambiental. Publicado originalmente em *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986 e reproduzido em *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume. Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam), 1992:103.

²² Brito foi um dos importantes articuladores críticos da arte brasileira no surgimento das práticas artísticas neoconcretas. Publicou em *Opinião* (1972-1977), organizou com outros artistas e críticos as revistas *Malasartes* (a partir de 1975) e *A parte do fogo*.

²³ Brito, Ronaldo. Análise do circuito (1975). In Ferreira, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006:266-267.

²⁴ Brito, Ronaldo; Resende, José. Mamãe Belas Artes. In Ferreira, op. cit.:274.

²⁵ Idem.

²⁶ Do texto e Brito e Resende complemento a citação acima, visto que o ritmo que se atravessa é o de uma dança, que se apenas dançada "não vai fazer chover". "Deve-se atravessá-la."

²⁷ NEGRI. 2003. Op. cit. p. 147.

²⁸ Basbaum, 2007. Op. Cit. p. 69.

²⁹ Deleuze, 1988. Op. Cit. p. 60.