

Inicialmente, se faz necessário tecer uma série de considerações sobre as particularidades que envolvem as produções aqui selecionadas. O primeiro detalhe diz respeito à localidade da maior parte dessa produção: Rio de Janeiro. A opção por um recorte que priorizasse a produção realizada nesta cidade não é casual. Apesar de alguns grupos, em outras localidades do Brasil¹, agirem de forma efetiva e significativa, o Rio de Janeiro – de maneira bem peculiar - funciona como uma espécie de epicentro dessas produções, não estabelecendo qualquer lógica de causalidade com as outras regiões e suas produções.

Trata-se simplesmente de um espaço em atividade, um vórtice onde, na verdade, muitos desses eventos e acontecimentos acabam por tangenciar a cidade em algum momento de suas produções. Alguns pontos poderiam ser pensados como *leitmotiv* desse fenômeno. O esvaziamento cultural e financeiro pelo qual passa a cidade – com uma evasão, inclusive, no sentido demográfico -; a ausência total, ou quase total, de políticas públicas significativas no nível municipal e estadual; o recrudescimento e/ou fechamento de espaços e vias institucionais – sejam galerias, museus, salões, etc. –; ou a obstrução dos espaços públicos da cidade em nome de uma noção fundamentalista de segurança que, de fato, não gera os resultados esperados e acaba por aumentar a possibilidade de insegurança, na medida em que impede a circulação lúdica e criativa pelos espaços públicos.

Apesar de todos esses elementos, a questão que se coloca é: de que maneira se torna possível a proliferação desses diversos agentes, coletivos, ações, agenciamentos nesse quadro? A resposta talvez seja mais simples e direta do que se imagina: não se trata de pensar esses grupos, agentes e ações como reação ao contexto descrito acima. O quadro de produção de arte que se delineou do fim da década de 90 até agora está muito mais ligado a modos de concepção e a políticas

¹ Podemos apontar grupos e coletivos diversos em São Paulo, Brasília, Pernambuco, Goiás, Amapá, etc., tais como: *A revolução não será televisionada* e *Los Valderramas*, ambos de São Paulo; *Urucum*, de Macapá; *RRRadial* e *Atrocidades Maravilhosas*, do Rio de Janeiro; *Camelo*, de Recife; *EmpreZa* de Goiânia; *Entorno*, de Brasília; entre outros.

de afirmação *outros*, que escapam às ranhuras de sistemas e equações pré-estabelecidas pelo contexto. A maneira pela qual essas produções se realizarão parte muito mais do caráter necessário dessas afirmações do que de uma reação específica a um contexto determinado e falido. A necessidade de atuar, de se constituir como/enquanto real produtor de arte, nesses contextos, deve ser pensada como uma ação de resistência.

A resistência não se dá de forma frontal, unilateral, nem age na negatividade ou na reação tardia. A resistência consiste num modo de ser. É uma forma/força de estar imerso no movimento, perceber-se como acontecimento corporal ativo, única possibilidade de tornar-se ação criativa de arte. A resistência é a dobra do ser². E essa dobra insiste na diferença, no outro, na produção de singularidades múltiplas. A multiplicação de atividades, de fóruns, de articulações e agenciamentos nos primeiros anos do século XXI tem, em seu caráter afirmativo, a chave de entendimento de suas próprias ações.

Um fator histórico que contribui, ainda que parcialmente, para esse contexto é a série de produções e acontecimentos da década de 60/70 realizados na cidade. Apesar de não ser determinante para explicar, ou mesmo compreender, a emergência desses acontecimentos na cidade e no Brasil em geral, podemos dizer que não só o neoconcretismo, mas também algumas produções posteriores e toda a emergência do conceitual têm um papel significativo nessas atuais ações. A maioria da produção que se seguiu nos anos 70, ligada à chamada arte conceitual, marcou o imaginário da cidade e de muitos desses atuais produtores de arte, através de recepções e/ou referências das mais variadas. Essas produções funcionam como elos possíveis para se pensar a forma pela qual a configuração atual se realiza. Não se trata de pensar de maneira causal, mas de se articular possíveis pontos para a explicitação deste acontecimento. Os encontros realizados com produtores de arte dos 70 e com a atual produção acontecem o tempo todo, a partir de diversas formas: aproximações, crítica, parcerias, diálogos, ataques e muitas vezes a própria presença dessas produções e de seus realizadores. A proximidade é, sem dúvida, um item para se levar em consideração.

² Ver ROQUE, T. *Resistências*. Rio de Janeiro: Revista Global, No. 0, 2002.

A maioria dos produtores de arte do período 60/70 goza, hoje, de certo ou relativo êxito e prestígio nos canais e mercados de arte do globo. O sucesso dessa produção abriu muitas possibilidades para os recentes produtores. A cidade acaba atraindo o interesse de curadores, galeristas, gerando mostras e bienais, e passa a *existir* nesse circuito de arte institucional. Sem dúvida, tais fatos não garantem o acesso a esses meios altamente seletivos e elitistas. Um dos casos mais gritantes é a história que envolve a *franchising* da Fundação Guggenheim a ser realizada pela prefeitura do Rio.

Não se trata de ser contra ou a favor de tal iniciativa, mas, simplesmente, de pensar a maneira pela qual as instituições públicas municipais praticam – ou seguem imaginando praticar – pretensas políticas públicas de democratização e acesso a bens culturais contemporâneos. Em que medida esse jogo de *marketing* político assumido pela prefeitura pode criar condições mais diretas de acesso? Se o fluxo das obras não fosse unilateral, propiciando uma maior circulação da produção local no circuito e no espaço da tal fundação, tendo ainda as mesmas condições de apresentação e destaque nos meios institucionais da mesma, talvez essa iniciativa ganhasse um caráter afirmativo. Mas a realidade não se mostra assim – isso é muito mais do que uma ilusão idealista. Mesmo com as formas de produção de controle generalizado incorrendo em níveis vários de modulações, mesmo o corpo sendo o espaço de ação dessas forças coercitivas, ainda existem resquícios de momentos históricos pré-imperiais em muitas partes do globo. Afinal, os elementos históricos e culturais nunca foram homogêneos e estáveis em seus movimentos e linhas de força. Esse tipo de raciocínio pertence ao *oitocento* e às suas questões.

Um dos pontos que vai chamar a atenção nesse quadro - ligado diretamente ao anterior -, é que a maioria das iniciativas institucionais raramente produz políticas ou projetos eficazes de investimento ou fomento coletivos na cidade. A lógica institucional imprime uma hierarquização constante a essas produções. O que acontece, na maioria dos casos, é que um ou outro produtor de arte chega a ser beneficiado por bolsas ou algum tipo de apoio mais restrito a esse gênero. Muitas vezes, isso não implica a possibilidade de que ele venha a entrar nesses circuitos,

ou faça circular suas produções por eles. Existe aqui um contexto que nos remete a situações de conflito pós-coloniais³. Mas não se pretende tangenciar nessa direção.

Existe um fator surpreendente neste contexto: um circuito paralelo de arte acaba por se articular para além dos campos territorializados dessas produções institucionais. É aí que irão surgir uma série de pequenos – ou menores, no sentido dado por Deleuze & Guattari – agentes, agenciadores e agenciamentos dessa produção atual.

AGENTES

A tática adotada por esses produtores de arte para veicular e realizar suas produções ganhará um sentido anti-institucional por excelência. A maioria deles vai se articular em pequenos e potentes focos de produção. Não há nenhuma identidade construída *a priori*, nem nenhuma espécie de programa comum, os únicos possíveis elos de ligação e articulação são basicamente a necessidade de ocupar e produzir, e a realização desse fato. Por mais que a maioria dos artistas tenha algum tipo de formação e passagem por instituições de arte – sejam escolas, universidades, sejam galerias, ou museus –, o discurso é prioritariamente anti-institucional. Na verdade, mais do que o discurso, as práticas giram, muitas vezes, em torno da construção de uma postura radicalmente contra o viés institucional. A aparente contradição que se demonstra não é tão significativa assim. Ela está intimamente ligada ao processo de produção desses produtores. O reconhecimento dos limites da crítica institucional, a falência de modelos modernos de vanguarda e a necessidade de se viabilizar a produção são elementos constitucionais das práticas e dos discursos desses produtores de arte. A contradição é um elemento comum.

Se na década de 60/70 tinha-se esboçado a possibilidade real de uma transformação radical dos regimes e sistemas de manutenção das ordens institucionais, a partir das mais diversas formas de pensamento e ação, elaboradas

³ Ver por exemplo BHABHA, H. K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

e explicitadas em projetos e programas, o que se percebe e se vive hoje é diametralmente o oposto. Não há espaço para nenhuma possibilidade de construção de projetos ou programas, e um dos motivos mais significativos deste fato refere-se à ausência de desejo de construções homogêneas e hegemônicas.

Não se trata de uma pretensão de superação do moderno enquanto evento histórico. Isso colocaria a produção atual no mesmo patamar belicista das neovanguardas do 60/70. Trata-se muito mais da afirmação de outros trajetos, de outros reais, de outros *outros*. Sem dúvida, é uma tomada de posição, uma tática constituinte necessária no sentido de uma afirmação da diferença. Como analisa Antonio Negri, a grande utopia moderna se transformou no Estado e na guerra⁴. E o que sobrou dessa experiência totalitária foram as instituições de controle e as reproduções de produção de controle. O regime utópico do Estado, das instituições e da guerra é hoje pensado por esses produtores de arte como algo desnecessário, que deve ser desqualificado na raiz de suas práticas, escancarado e desmistificado sem nenhum pudor – mesmo quando se trata de estar dentro delas ou em torno delas.

O trabalho de resistência se dá em um regime de ocupação permanente. As produções desses produtores afirmam a todo o momento a potência da diferença. Suas ações explicitam o jogo e suas próprias contradições. Uma série de táticas é desenvolvida para a realização de suas ações. Essas táticas não configuram programas, mas, através de seu contágio, estabelecem trocas e articulações de experiências: trata-se da experiência da criação de linguagens, que devem sempre ser pensadas e tratadas no plural. Uma das grandes questões que perpassa essas produções diz respeito à forma pela qual eles irão articular alguns contágios através da rede de resistências. Em outras palavras, como eles conseguem criar elementos comuns em busca de linguagens minimamente compatíveis, e como, através disto, podem estabelecer algum tipo de comunicação e/ou articulação. Uma das possíveis e parciais respostas a essa questão pode ser estabelecida pelo vetor da ação. Em grande parte, a ação é o elemento definidor dos processos. Sua

⁴ Afirmação feita na conferência dos Estados Gerais de Psicanálise no Salão de Convenções do Hotel Glória, no Rio de Janeiro em novembro de 2003.

prioridade é reforçar a intensidade e a necessidade do ato. Será por ela que passarão as discussões relativas à ocupação e à atividade dos circuitos de arte.

Qualquer meio, qualquer espaço, qualquer corpo, qualquer um, qualquer mídia, qualquer situação, qualquer proposição, qualquer suporte – ou ausência dele -, qualquer gesto, qualquer fala, em suma, qualquer coisa pode ser transformada e apropriada pela ação de arte. Isso não significa uma desqualificação do ato ou da ação, uma espécie de vale tudo generalizado através do qual os critérios de valor são dispensados, mas sim de uma ressemantização dos possíveis circuitos nos quais se deseja agir e atuar. É claro que, em uma certa medida, existe uma profusão de possibilidades completamente impensáveis há até pouco tempo. E também é óbvio que certas noções de valor anteriormente estabelecidas através de critérios determinados pela crítica *especializada* não são mais suficientes – e não interessam mais - para a realização de uma leitura dessa produção.

Esse deslocamento é muito mais uma tática ofensiva num campo de ação do simbólico contra o viés institucional de controle do que um evento de superação – pura e simplesmente – do moderno; algo tachado como pós-modernismo. As armadilhas presentes nessa leitura devem ser vistas com atenção. Muita produção crítica justificou – e ainda justifica - posturas conservadoras, comprometidas prioritariamente e/ou exclusivamente com a lógica de controle, pela qual a idéia de uma superação modernista do próprio moderno prevalece como um fetichismo intelectual redutor, buscando impedir qualquer tentativa de leitura que prima por uma produção de diferença.

Voltemos às noções de contágio e circuito. Produtores de arte como Ducha - que realizou ações significativas no cenário atual de produção -, aparecem como elementos importantes, justamente pela maneira como lidam com essas questões. O já notório *Cristo em Vermelho*⁵ é um acontecimento na direção das apropriações e propagações de circuitos através do contágio. Trata-se de uma ação que se desenvolve no Cristo Redentor do Rio de Janeiro: duas pessoas – o próprio Ducha

⁵ Projeto Cristo Redentor, de Ducha, fez parte Interferências Urbanas, Santa Tereza, tendo ganho o Primeiro prêmio, foi realizado em maio de 2000.

e uma menina, que tenta registrar o acontecimento⁶ – penetram no espaço que circunda o monumento e, próximo ao mesmo, buscam os holofotes de iluminação principais. Chegando aí, introduzem papéis gelatina de cor vermelha em todos os holofotes, e escapam sem ser vistos. Essa ação *pintou* o Cristo de vermelho durante algumas horas daquela noite.

Nada dessa intervenção teve apoio institucional de espécie alguma. Ela foi realizada em sigilo e algumas poucas pessoas – a maioria ligada aos círculos de relação de Ducha – sabiam do acontecimento. Mas o que realmente surpreendeu foi que, indiferente da ação *per si*, no dia seguinte o evento foi capa de um dos principais jornais da cidade, tendo também grande destaque nos outros. Nesse sentido, a ação de Ducha se realizou quando atingiu o circuito dos *mass media*, extrapolando o próprio acontecimento. Os jornais foram transformados em suporte para a ação, que, por sua vez, decorreu de maneira completamente extra-oficial, sem qualquer espécie de vínculo ou relação com qualquer meio institucional. O trabalho de Ducha é atualizado pela sua capacidade de contágio, ou seja, a realização da ação se dá na medida em que penetra em espaços e meios completamente inesperados e inusitados, potencializando-os com sua capacidade de deslocamento, de movimento, embaralhando signos instituídos, gerando produção de diferença como necessidade da ação.

Os contágios – realizações da ação como produções de diferenças no campo das recepções – e os circuitos – espaços e meios ocupados e transformados em parte potencial da ação - são dois pontos importantes para se pensar as particularidades e singularidades desses produtores de arte em suas diversas ações.

⁶ Na verdade, é a sua namorada, Fran, que teve a idéia da ação como revela Ducha em entrevista para o Capacete Planet, n 6. Quem realiza a filmagem é Laura Lima, e um grupo de produtores de arte o auxilia na ação: Bob N., André Amaral, Clara Zuñiga e Geraldo Marcoline. Ver jornal de arte Capacete Planets, n. 6, outubro/novembro/dezembro 2002. Projeto Cristo Redentor, Ducha, Interferências Urbanas, Santa Tereza Primeiro prêmio, Maio de 2000.

COLETIVOS

Em meados do ano 2000, houve uma significativa emergência de coletivos, grupos e/ou propostas cuja característica primará pela busca e articulação de agenciamentos - em lugar de exclusivas trajetórias individuais - no campo das produções de arte na cidade do Rio de Janeiro. Essa realidade já vinha se desenhando desde a década de 90, a partir do recrudescimento das atividades – tanto institucionais, quanto de mercado - do campo e do surgimento de uma nova geração de produtores de arte sem possibilidade e/ou compatibilidade com o cenário então que se coloca.

Se desejarmos pensar que esse fenômeno tem a ver, exclusivamente, com um *retour* das propostas neoconcretas dos anos 60, com ecos tardios de um construtivismo russo e de seus projetos coletivos de ocupação do espaço público, não estaremos de todo errado. Mas o que realmente surpreende aqui vai muito além de qualquer perspectiva evolucionária de processos históricos determinantes. A presença dessas linhas de força da contemporaneidade – no caso, o neoconcretismo e o construtivismo russo -devem ser pensadas como elementos imersos no jogo que irá se configurar no campo de ações desses coletivos. Talvez se deva levar em conta que esses momentos de arte históricos, diante da atual produção de arte do Rio de Janeiro, tenham tanta importância quanto a presença dos *mass media* e de suas formas e forças de conformação de mundo.

A geração que nasceu vendo TV é a mesma que irá se colocar de maneira afirmativa em meio às configurações comprometidas do campo da arte. Mas questionar se determinada linha evolutiva de artistas, ou determinadas referências histórico-culturais, ou ainda determinados programas de ação podem determinar os processos de atividades presentes na atual cena de produção de arte seria pensar, a partir de suas ações, como se dão suas interações com essas redes de significação histórica e cultural sem, contudo, adentrar no equívoco da busca de um sentido determinante a esses processos. Sendo assim, a melhor tática a executar é a do encontro direto com essas produções em seus campos de significação.

O agrupamento, o coletivo, ou o agenciamento de produtores de arte *Atrocidades Maravilhosa* foi criado a partir de uma proposição de Alexandre Vogler. Esse trabalho surgiu a partir de conversas com Guga Ferraz – parceiro de criação e articulação de Alexandre – em suas idas e vindas do campus da Ilha do Fundão, onde ambos faziam pós-graduação em Artes.

A Avenida Brasil é uma via expressa que liga o centro da cidade à zona norte/ zona oeste. Ela foi criada por Getúlio Vargas, e seu intuito inicial estava ligado a um regime de defesa da cidade: caso o Rio de Janeiro fosse atacado por mar, o recuo do governo e de seus associados se daria naquela direção, e para isso foram construídos muitos quartéis e um campo de aviação, que serviria tanto para a defesa quanto para a fuga. Posteriormente, ela foi pensada e utilizada pelos golpistas de 64 para dar agilidade e rapidez de acesso ao centro da cidade a grandes contingentes de combate contra o inimigo interno. Prioridade: manter o controle e a ordem. Foi ali que se desenvolveu ao longo do período do *milagre*, parte do parque industrial carioca.

Hoje, ela não tem mais essa importância fundamental como centro produtor: é uma área pós-industrial, sucateada pela evasão da grande indústria da cidade. O que se vê são grandes espaços ocupados por toda uma imensa gama de comunidades populares, em suas vilas, casebres, barracos, amontoados umas sobre as outras, lançando no ar uma sensação de desolação e complexidade. Porém, existe toda uma vida que sobrevive ali criando *outras* formas de viver e de sobreviver às condições mais tensas, econômica, psicológica e existencialmente. Ao longo da via, veiculam-se dezenas de milhares de *outdoors*, cartazes de toda a espécie, letreiros, luminosos, toda sorte de materiais e meios de comunicação de grandes proporções. A quantidade de pessoas que passa por ali é imensa. Em termos visuais, o ambiente é tão saturado, tão poluído quanto as margens da via. Essa aparente periferia é também um centro; centro de produção de mão de obra, imensa cidade dormitório, funcionando autonomamente para além de um espaço, como a Zona Sul, que se comprime cada vez mais entre a crescente miséria e o mar – é um gigantesco espaço de produção de signos. É a partir da convivência cotidiana com esse cenário que Alexandre Vogler vai realizar sua proposição.

Trata-se de um desejo de extrapolar qualquer espaço que não esteja em contato direto com o público – qualquer espaço que não seja, de maneira direta ou indireta, público - e potencializar sua capacidade de circulação, veiculação, invenção e problematização. A maneira como a realidade visual da Avenida Brasil se encontra disposta, abre a possibilidade de se intervir e criar outras disposições, extrapolando, se servindo e rompendo com o regime de signos restritamente comerciais que ocupam os espaços da via expressa. Nas palavras de Vogler:

No início de abril de 2000 o Rio de Janeiro abrigou uma série de "atrocidades" realizada por um grupo de 20 artistas que, com milhares de cartazes lambe-lambe, tomaram pontos estratégicos da Cidade Maravilhosa. Esse "assalto" surgiu como desdobramento de meu projeto de pesquisa no Mestrado em Linguagens Visuais, em que investigava, entre outras coisas, a apreensão visual da imagem repetida sobre o prisma da velocidade, ou seja, mediante o espectador em movimento.

Diante de questões que tocam tal pensamento – escala, arte fora do circuito e intervenção num contexto de paisagem -, resolvi tornar coletiva essa ação reunindo artistas para atuarem segundo as estratégias de mídia lambe-lambe: criar imagens para serem reproduzidas em grande formato e com tiragem de 250 cópias, e eleger um local específico de aplicação dos cartazes, o que tornaria indissociável do seu conteúdo e as relações com seu entorno. Recorria, com isso, a uma atitude política de se fazer arte independente dos muros das instituições, pensada para questionar e alterar a paisagem urbana. (VOGLER, 2001, p. 113).

O que Vogler explicita no início deste artigo, dedicado à experiência, são duas questões chave para se entender o funcionamento da ação do grupo. O primeiro detalhe é o desejo de estabelecer uma ordem de relações de criação que rompa com a centralidade – tanto no campo espacial, quanto no autoral – dos trabalhos de intervenção de arte no meio urbano. A grande maioria de intervenções que se encontram no meio urbano está relacionada a uma noção decorativa/descritiva do objeto artístico e/ou do artista como epicentro do evento. Isso remete à idéia do *oitocento* – ainda de cidades e sociedades pré-modernas -, do *monumento*, geralmente ligado a fatos ou personagens de alguma maneira *heróicos*, intimamente ligados aos grupos de poder e a suas práticas – guerras, literatura, política institucional, etc. Num momento historicamente posterior, surge, no

mesmo sentido de monumentalidade, a arquitetura moderna e suas formas de controlar/contornar o espaço⁷.

A experiência do espaço público enquanto local de intervenção/criação esteve, na grande maioria das vezes, ligada a textos e discursos de poder, sejam eles o institucional ou econômico. Para além da discussão de ocupação do espaço, e do teor público desta ocupação, é significativa a idéia de pensar o espaço público como algo que, para além de um suporte, funciona como meio de produção de sentido, que se desloca o tempo todo, extrapolando as tentativas de significação estática, distendendo e nomadizando as iniciativas institucionais através da lógica do uso do corporal, da corporeidade. É o corpo na cidade e suas experiências de deslocamento que a transformam – e são por ela transformados – em aspectos dessas pulsões de nomadismo e distensão.

Outro ponto que Vogler explicita em sua proposição diz respeito à tentativa de escapar da ordem institucional – um trabalho final que deve ser apresentado como quesito para o grau de obtenção de Mestre em Artes Visuais - buscando, de maneira afirmativa, outros espaços e outras formas e forças de ação, que consigam extrapolar as fronteiras de uma exigência institucional. É interessante perceber que Vogler não vai propor esse trabalho num sentido de negação do institucional, no sentido reativo da relação, mas sim de maneira afirmativa. Vejamos suas palavras:

Apesar de o trabalho lidar diretamente com a problemática institucional da arte, não julgo ter sido esse o motivo formador da iniciativa. Até por que o próprio ato de negar essa situação o leva para o mesmo discurso institucional (ainda que negando, toca-se o mesmo assunto). Preocupava-me, antes resolver certos aspectos ligados à abrangência do trabalho, ou seja, torná-lo visível. Me passava pela cabeça a possibilidade de em dois minutos de "exposição" o trabalho ter o equivalente à média mensal de visitantes nem espaço de grande porte. Melhor ainda era o fato de tornar dispensável essa ruidosa pré-disposição do espectador em encontrar um "trabalho de arte" num "espaço de arte".

A circunstância de o trabalho apresentar-se camuflado na paisagem, dota-o de um certo "conteúdo virótico" capaz de instaurar uma reflexão efetiva no pedestre descuidado. (VOGLER, 2001, p.114).

⁷ É interessante pensar que a primeira experiência em concreto armado da arquitetura moderna foi realizada no Brasil, mais precisamente o atual Palácio Capanema, criado na gestão de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Cultura da Ditadura Vargas.

O que chama atenção aqui é não só a disposição afirmativa da proposição de Vogler, mas a maneira pela qual essa mesma disposição vai contaminar a produção de sentido e os produtos de arte. Escapar será a forma pela qual se vai propor uma outra capacidade de singularização, presente no deslocamento de sentido em meio ao espaço urbano. A contaminação se dá pela visão desse outro deslocado em meio aos mesmos da paisagem significada das paredes de *outdoors*. O mais interessante é que não se pretende *dizer o que é*, pretende-se não definir qualquer parâmetro de obra – ou coisa do gênero – por esses dejetos visuais.

A camuflagem pela qual passam esses lambe-lambes os transforma em dejetos de arte, em trechos de deslocamentos que adquirem valor na ação própria do deslocamento. Pouco importa o olhar do especialista, importa a experiência de massa – que a partir da experiência adquire um caráter de multidão. Tanto a ação, quanto os dejetos, quanto os olhares, as experiências do ato, a interferência no campo visual, são atualizações de um devir-multidão da produção de arte. É a potência de singularizar a multiplicidade de múltiplos através de uma experiência corporal. A idéia de *tornar visível* os dejetos nessa paisagem hiper-significada é da dimensão de uma densidade corporal associada à experiência de arte.

Outro aspecto de suma importância nesta ação refere-se a sua capacidade de articulação e agenciamento. Para além de muitas ações de grupos e coletivos no cenário de produção de arte do Rio e do Brasil como um todo, esse acontecimento acabou, de uma maneira ou de outra, viabilizando a emergência de uma rede de produções e de produtores de arte - alguns ainda jovens, outros nem tanto – que pode ser pensada como um encontro de contemporaneidade atual. Mesmo que já houvesse alguns grupos – uns bem sólidos, financeira e institucionalmente bem resolvidos –, a atualização de linhas de forças que potencializou resistências a determinados quadros de produção, e que assumirá posições afirmativas diante do cenário de arte como estava configurado, veio desta proposição, deste agrupamento.

Um simples e direto fato contribui para isso: pela maneira como esta configuração se apresentava, não se cogitava a entrada em qualquer nível de circuito de arte. A impossibilidade concreta – seja pela maneira de se pensar e de

se agir arte, seja pelas tendências de mercado, ou ainda pelos nichos de poder e suas práticas - levou-os à alternativa de se afirmar como trabalho vivo. Tal fato não se configurou como reação, simplesmente se agia, porque se tinha que agir.

A ocupação e a tomada desse espaço se dá, portanto, *a favor* da própria produção e não – como ocorria nas belicosas neovanguardas dos anos 60 -, contra ou sobre nenhuma outra tendência ou forma, de se relacionar com os meios e produções de arte. Essa é uma grande contribuição para o debate das produções de arte no Rio de Janeiro e no Brasil. Agora, seria interessante tratar, de maneira mais específica, a produção de algumas ações desses produtores de arte.

AÇÃO

Um dos participantes do *Atrocidades* era Edson Barrus – cujo trabalho intitulava-se *Disk Cão Mulato*. Tratava-se de cartazes lambe-lambes, distribuídos por orelhões, com telefones de sua casa, nos quais se ouviam trechos de seus processos: a busca da mistura do maior vira-lata possível, em outras palavras, uma pesquisa de fundo aparentemente científico, em que genes de cachorros vira-lata eram misturados. Alguns frutos desse trabalho foram mostrados em coletivas no Paço Imperial. Mas o que se mostra realmente significativo para a presente reflexão são algumas das iniciativas que Edson irá assumir como propositor e articulador na cena de produção.

Edson vai participar – conjuntamente com Alexandre Vogler, Guga Ferraz e Aimberê Cezar, Roosilvelt Pinheiro, Ducha e Adriano Mehlen – da proposição de criação de um espaço permanente de produção e referência para dar escoamento a essas experiências. O *Zona Franca* aconteceu semanalmente na Fundação Progresso, na Lapa, ao longo de 2001. Durante um ano, esse evento foi realizado - impreterivelmente todas as segundas -, sem nenhum intervalo. Tornou-se um espaço importante para a articulação dos diversos textos que circulavam em meio às distintas produções que perpassavam diferentes gerações, grupos e pontos de vistas sobre as ações de arte e suas significações. Por lá passou toda a – senão a

maioria da – produção contemporânea carioca, e muitas produções brasileiras e até internacionais.

Em uma pequena resenha, realizada por Adriano Melhem – também um dos articuladores do espaço -, se explicita o caráter coletivo, para além de hierarquizações:

Há cerca de uns dois anos estava no Ateliê 491, na Rua Joaquim Murtinho, em Santa Tereza – na ocasião eu já não integrava o ateliê -, e estavam lá também o Marssares e o Márcio Ramalho. Me lembro de que eles falaram que competição não tem nada a ver com arte; na época estava rolando a primeira edição do Itaú Cultural. Acho que aquilo que eles disseram me ajudou, a partir dali mais ou menos, a ter uma relação um pouco mais desdenhosa com os salões, os críticos, os curadores, etc. Outro dia o Luiz (Andrade), lá no Castelinho, disse uma outra coisa também: o livro que eles lêem (os críticos) eu também leio e está na livraria para todo mundo comprar.

Não estou querendo ser maniqueísta dizendo, dizendo que os críticos são todos péssimos, mas o que mais me anima em particular no Zona Franca é esse caráter anticuratorial do evento. Se a superação do paradigma modernista tem a ver com a retirada de centro, retirada de uma voz totalizante, então como ainda persistir com essa coisa de seleção, pior, melhor, hierarquia, etc.? eu sei que ser contrário aos críticos pode receber a crítica de ser hipismo, romantismo e aquela história do "Kant After Duchamp" do Thierry de Duve. Mas o movimento *hippie* passou, o *punk* veio, os anarquistas estão aí (o cara que foi morto na Itália, movimentos antiglobalização), e eu me pergunto até quando essas pessoas vão ficar dizendo que ruptura é coisa de *hippie*. (...)

Talvez o problema seja outro: pessoas que são da geração *hippie* (no caso do Thierry) que não conseguem ver ruptura para fora do movimento *hippie*. Se quiserem rotular o Zona Franca de ingênuo, de *hippie*, de não profissional, podem rotular, não tem problema, até porque existem outras ações como esta acontecendo hoje em dia, não é só uma coisa que houve nos anos 70. (...)

Como conciliar a ausência de centro e a curadoria? O pior é que a questão do curador não é um problema de hoje em dia, como mera incompatibilidade entre pluralismo e curadoria – a curadoria é um problema em si, independente da época. (MELHEM, 2001, pp. 207 –208).

O tom irônico e provocativo do texto de Melhem ressalta pontos importantes sobre algumas discussões relativas aos processos de criação coletiva da atual produção no Rio do Janeiro. A maneira como qualquer dessas iniciativas coletivas acaba sendo clichêizada por uma crítica especializada – muitas vezes, acostumada a se posicionar de forma reativa - é ponto pacífico, lugar comum, se pensarmos em relação à produção crítica e aos clichês que envolvem essa própria produção crítica. O *Zona Franca* foi, para muitos, um espaço de articulação e afirmação de produtores e produtos de arte, que buscava escapar das formas de captura do

chamado mercado de arte. A ausência de uma linha - ou até mesmo de uma pretensão – curatorial, propiciou níveis de experimentação significativos para essa jovem produção. A busca comum não era, exclusivamente, a inserção ou a legitimação para as ações que se davam no evento. O que se procurava ia muito mais na direção de uma dispersão tática, uma efemeridade afirmativa, algo como a busca da intensidade das próprias ações.

Freqüentemente o *Zona Franca* não apresentava nada, nenhuma performance, nenhuma mostra, nada estava sendo exposto ou oferecido; o que estava acontecendo de fato era a própria disposição do local como espaço de acontecimentos, ou seja, as conversas, as articulações, as trocas rompiam com a obrigatoriedade linear de um evento de arte e entretenimento.

A partir desta experiência, Edson Barrus criou um evento chamado *Rés do Chão*. Deixemos que ele explique por suas próprias palavras, através de entrevista realizada por *e-mail*, e articulada por Daniela Labra⁸ o seu intuito:

- Então o Rés do C(h)ão abriga o que , por causa de quê, para quem, por que e por quem?
- É a minha casa !, ou melhor, é o apartamento 302 do 106 da rua do Lavradio, que é usado por um grupo de // para produzir algo dentro dos nossos desejos e pensamentos e tentar ampliar a discussão e o Texto da arte. (...)
- O que pensar sobre isso?
- Que o Rés é um programa processual. É um Projétil. É uma atividade aberta aos fenômenos que estão aí.atuamos na urgência.esta não tem hora para aparecer, ta aí o tempo todo. (LABRA & BARRUS, 2003. p.7)

Essa pequena passagem da entrevista ressalta o caráter aberto da experiência de arte como processo de vivificação das próprias experiências de criação. Se a casa do produtor de arte é transformada em parte do processo, a distinção entre o que é o evento de arte ou o que não é, cai para uma área de interesse menos significativa. Mais do que pensarmos o que pode – ou deve – ser arte ou espaço de arte, mais do que incorrer numa objetividade formalista dos processos de criação, o que deve ser percebido é a atividade de arte como e enquanto atividade da/na/pela vida. O Rés do Chão é antes de tudo um espaço de vivência, de provocação, de encontros e diálogos que não buscam afunilar ou determinar o que é o comum entre

⁸ Ver LABRA, D. *Rés do Chão, um espaço em processo*. In.: Jornal UM, número um, maio/junho 2003, USP.

eles, mas sim afirmar a realização do comum como constante produção de diferença. Essa produção de diferença é a transformação do espaço em ação de arte, e a ação de arte em espaço de afirmação da vida. Assim, as experiências sensoriais desenvolvidas por esses produtores - a partir da proposição de transformar o espaço em espaço de vida, espaço para ser vivido como e através da experiência de arte - vai apontar para os fatores afetivos presentes nessas ações de arte. Aqui - semelhante ao que ocorreu no Zona Franca -, o que se torna mais significativo é a experiência dos processos de vida e a potência constituinte do tecido afetivo na criação de um *outro* comum afirmativo e singular.

INSTITUCIONAIS

Segundo as palavras do próprio Alexandre Vogler⁹, eles não pensavam - e não desejavam, de maneira direta - a entrada em nenhum circuito de arte institucional quando organizaram as intervenções propostas no *Atrocidades Maravilhosas*. Muitos deles não imaginavam qualquer possibilidade de diálogo ou relação com circuitos de galerias, museus, ou mostras que tivessem algum tipo de importância para o institucional circuito de arte. A grande expectativa girava em torno da recepção de mídia e público da cidade. Para eles, o trabalho se realizaria no impacto sobre a mídia não especializada, sendo transformado em um evento *sui generis* em meio à paisagem urbana, criando ruído e estranhamento.

Mas o que aconteceu, na realidade, foi uma pequena repercussão nesses meios. E, de maneira surpreendente, o circuito de arte institucional recebeu bem a iniciativa. O primeiro sinal concreto foi o convite para a participação do Panorama de Arte Brasileira de 2001, organizado pelo MAM de São Paulo. Deve-se levar em conta que esse Panorama tem características bastante singulares. A primeira delas é um curadoria coletiva, que conseguiu não estar unicamente ligada ao eixo Rio -

⁹ Essa e algumas outras informações foram obtidas através de entrevistas, diálogos e discussões com os produtores de arte citados. O autor participou, com seu trabalho coletivo *Hapax*, das três edições do Panorama - São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador - como parte integrante das proposições do agenciamento *Atrocidades Maravilhosas*.

São Paulo, e ter em seu perfil a prioridade de produtores de arte. A curadoria não era basicamente composta por críticos ou pessoas exclusivamente associadas a interesses do mercado de arte. Os três curadores – Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende - priorizaram em suas escolhas grupos, coletivos ou produtores de arte que tivessem trabalhos ligados a ações de rua, a intervenções em espaço público ou que, simplesmente, tangenciassem diálogos com o público, como participante da ação de arte.

Claro que havia produções mais ligadas ao mercado e/ou artistas já estabelecidos, mas o que soa mais interessante é o risco assumido pela linha curatorial: os limites entre o desejo de objetividade de olhares intimamente associados à lógica da causalidade final das formas entram em choque com a efemeridade das ações e com o deslizamento produzido por elas em relação aos campos e áreas de produção de sentido de arte. O perigo de um desejo de recepção direcionado e pré-estabelecido perde sua função.

Alguns críticos mais conservadores atacaram com suas resenhas a iniciativa. Essa questão não merece ser mencionada aqui, a não ser por um detalhe. O ponto interessante é ver a forma pela qual iniciativas tão tencionadas em suas relações com o campo institucional conseguiram manter coerência e potência suficientes para constituírem suas ações. O *Panorama* de 2001 alcançou, sem dúvida, o mérito de ter sido realizado para além das dicotomias e tensões presentes em sua produção. As palavras de Basbaum esclarecem esse antagonismo:

Talvez um primeiro balanço que se possa fazer da presença de diversas estratégias coordenadas por artistas no atual momento da arte brasileira (...) deva passar pela percepção de que está em curso um outro arranjo poético da cultura – um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras: há um desejo de escrever (ou reescrever) inscrições, deslocar certos acomodatamentos para um arranjo mais dinâmico e produtivo, movimentar e reinventar mecanismos e circulações. Quando o poético se aproxima deste modo do jogo institucional (do qual não deveria realmente se afastar), forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma e sinal de alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramentas necessárias – menos idealizadas e mais próximas das lutas do dia-a-dia. Não é por acaso que manobras antagônicas, de grande porte - sempre sob a aura de alguma grandiosidade desmesurada ou truculência na condução do processo -, estão em curso no presente momento enquanto estratégias ligadas à construção de uma possível realidade da arte

brasileira para exportação: tal antagonismo entre "presença insinuante do poético" *versus* "grandiosidade brutalista do jogo econômico-institucional" somente confirma a importância do sintoma e aponta como o primeiro termo da dicotomia se faz significativo e decisivo no quadro da atualidade. (BASBAUM, 2001, p.39)

De fato, a dicotomia apresentada por Basbaum é muito interessante¹⁰. Essas produções extrapolam a relação reativa presente em suas próprias posições e ultrapassam os limites impostos pela lógica institucional. O rearranjo que Basbaum pretende afirmar é muito mais da ordem da produção de atuais sentidos poéticos do que de uma pré-disposição dos níveis institucionais de circulação. Quando o *Atrocidades* entra neste circuito, acaba por explicitar mais o valor da ação – enquanto evento poético de afirmação de singularidades - do que o espaço institucional e seu caráter de legitimação e poder.

Não se trata de pensar os dois campos como espaços antagônicos irreconciliáveis. Trata-se muito mais de perceber os riscos presentes no processo de contágio existente entre as produções de arte e seus níveis de institucionalização. O que parece se caracterizar como elementos antagônicos, na realidade se desenha como campos de forças complementares que, dependendo das circunstâncias e/ou das conjunturas, se colocam em suas linhas de força ativas ou reativas em relação a uma ou a outra. Ambos os campos são eixos e vetores de tensão. O campo institucional não consegue sobreviver diante de um esvaziamento poético de suas relações: estamos discutindo, aqui, campos de produção de arte.¹¹ Nesse sentido, fica claro que a produção da reprodução elaborada exclusivamente pelo campo do institucional não contém elementos suficientes de sustentação. É a partir de um capital cognitivo que se dá a apreensão do trabalho de arte pelos meios institucionais. Sem alguma experiência poética – de qualquer nível – o campo instituído da arte não consegue sobreviver sobre nenhuma hipótese.

¹⁰ É interessante sublinhar que o atual Panorama de Arte Brasileira (2003/2004) teve uma curadoria inteiramente voltada para interesses de mercado e para os circuitos institucionais de arte, esquecendo toda a experiência realizada pela anterior, e recuando – em termos conceituais – aos fins dos anos 80, início dos anos 90, afirmando o caráter paradoxal da presença destes projetos no circuito institucional de arte.

¹¹ Neste mesmo catálogo existe um texto de Nicolau Sevechenko, cujo sugestivo título - *Quem faz arte é desobediente* - diz muito a respeito da relação singular que as produções de arte desenvolvem com o campo institucional.

As ações agenciadas pelo *Atrocidades* se deram nesta área de tensão, sem abrirem mão de seus conteúdos poéticos, alinhavando-os por uma tática que primava pelo efêmero, impedindo qualquer possibilidade de objetivação que não fosse a ação criadora em sua potência constituinte. Algumas instaurações foram realizadas em espaços públicos de São Paulo – na Av. Paulista; em tapumes pela cidade; no próprio MAM; na Praça da República, etc. – ocasionando uma impossibilidade de manutenção dos resíduos dessas trajetórias. A própria viagem – o trajeto Rio - São Paulo, realizado pela Via Dutra – tornou-se espaço e campo de atuação, instaurando um estado de ação permanente: o trajeto fora transformado em produto de ação de arte.

Façamos uma pausa em relação à discussão que se segue sobre *Atrocidades*, para pensarmos o caso de um produtor de arte que consegue estabelecer com seus trabalhos um significativo desvio das relações institucionais sem, contudo, romper com elas. Jarbas Lopes levou para o Panorama de Arte Brasileira um trabalho bastante significativo: *Deegraça*; Este consistia de um labirinto de ráfia – material de faixas de avisos populares -, onde se criavam ambientes, cuja atividade do trabalho se dava na sua montagem – a ser realizada em qualquer lugar – e na atividade lúdica que a seguia.

Essa cabana de ação fora montada em diversas ocasiões, e era constituída por restos e/ou recortes de trechos de textos retirados de faixas de aviso já utilizadas. O deslocamento proposto por Jarbas não elimina a objetividade do objeto e da relação que com ele se estabelece, mas, contudo, não se limitava a uma simples caracterização objetiva causal: de fato a ação se realiza na montagem e na festa que se segue. Estas são as ações, o acontecimento do trabalho. Sem romper com a noção de autoria, Jarbas possibilita uma ação que se sustenta nela mesma, e ainda há espaço para a objetividade de um resíduo que pode ser re-atualizado a cada montagem, a cada festa.

Há pouco tempo, Jarbas realizou um trabalho para a Bienal do Mercosul¹² que consistia em levar três fuscas, de cores diferentes, e à medida que o trajeto se desenvolvia, as peças dos carros eram trocadas, embaralhando cores e peças. Por

¹² Realizado em outubro de 2003.

mais que os carros – esculturas criadas e apropriadas pelo trajeto – fossem um resíduo do percurso, foi no próprio percurso – realizado com outros produtores de arte – que se deu a ação ou, em realidade, o trabalho. Nesse sentido, o trabalho é o trajeto, é o corpo em ação, a realização de um real constituído pelas ações dos corpos. Jarbas Lopes, portanto, consegue manter um certo nível de objetividade sem, contudo, sucumbir à capacidade de captura presente no circuito e nas instituições de arte.

Laura Lima é também um outro bom exemplo desta relação. O trabalho que ela apresentou para o Panorama foi *Capuzes (homem=carne/mulher=carne)*. Trata-se de uma instauração constituída por dois homens nus, encapuzados e interligada pela cabeça, através de uma peça de tecido, e um roteiro pré-elaborado para uma dança tensa e muda. Essa instauração atravessava os espaços dos museus sem nenhum tipo de relação direta com o público presente. Essa dança-enfrentamento durava um tempo determinado e só acontecia na abertura da exposição.

Mais do que uma simples performance, o trabalho sugere a implementação de um deslocamento poético que escorra ou que abra mão de qualquer relação estável com o espaço institucional de arte. O trajeto da instauração não afirmava nenhuma forma discursiva direta, nem nenhum tipo de objetivação possível, a não ser o fato de que o próprio deslocar-se impunha no espaço uma deflagração da ação poética daqueles corpos em movimento.

Em outra ação mais recente, Laura foi a um congresso de arte e política¹³ vestida com um traje - definido como desenhos - feito por ela e simplesmente se deslocava pelo espaço: usava-os. Mais uma vez, a experiência era a ação da experiência em movimento. Esse primado da ação pode ser pensado como uma tática comum a esses produtores de arte que se encontram realizando ações nos limites dos modelos de institucionalização. Seus trabalhos são movidos pela necessidade de se afirmarem nesta área de litígio, em que movimento e corpo são potências de afirmação de suas singularidades criativas em meio ao jogo de forças do controle e da reprodução.

¹³ Colóquio Internacional Resistências, Cine Odeon, Rio de Janeiro, novembro de 2002.

Voltando ao *Atrocidades*. Outra relação interessante que o agenciamento realizou com níveis institucionais marcantes foi o convite recebido para participação na já citada mostra de arte contemporânea, intitulada *Caminhos do Contemporâneo: 50 anos de arte contemporânea brasileira*¹⁴. O texto colocado na pequena banca com tv – acompanhada por uma série de materiais: vídeos de ações artísticas, de música, das mais variadas referências, jornais, fotos, revistas do movimento Zapatista, etc. – era pontuado com uma pequena descrição dos caminhos do coletivo e de suas produções:

Atrocidades Maravilhosas funciona com o objetivo de agregar artistas tendo em vista a produção coletiva e recíproca. Não se apresenta como grupo (com participantes determinados) – pelo contrário, seu caráter é aberto e não se configura por integrantes e sim por ações, agindo sempre num contexto público. (...) Recorria-se, com isso, a uma atitude política de se fazer arte independente das instituições, pensadas para questionar e alterar a paisagem urbana (...) no momento o *Atrocidade Maravilhosas* atua como co-patrocinador da mostra *Caminhos do Contemporâneo* juntamente com o BNDS, em exposição no Paço Imperial, subsidiando a exibição de seus trabalhos nesta instituição pública. (VOGLER, 2002.)

O tom irônico e sintético dos trabalhos que foram levados à mostra e do texto de Vogler explicitam a posição do coletivo diante de uma tentativa cronológica de classificação e qualificação do trabalho de arte. Mas o que chama a atenção é que, de uma maneira ou de outra, o *Atrocidades* estava ali: qualificado e encaixado temporalmente na produção dos 90/2000. Para quem pensava em não chegar a ter diálogo possível, forma alguma de fazer circular suas produções em meio a canais extremamente oficiais, a legitimidade institucional – e, também, da mídia – veio rapidamente. A questão que se levanta é semelhante à de Basbaum: estariam as instituições necessitadas de um fluxo poético rejuvenescedor? E, por sua vez, os produtores de arte desejariam estabelecer um diálogo, ou até um espaço de fala e de produção em meio aos canais institucionais? Talvez duas afirmativas às perguntas sejam corretas. Não se trata de trabalhar antagonismos, mas de demarcar as linhas de força de ambos os campos, as que afirmam a possibilidade de resistência e as que estão intimamente ligadas às formas de controle. Neste jogo, ficam as últimas palavras do já citado texto de Basbaum:

¹⁴ Ver subcapítulo 7.

É sempre interessante quando se percebe a arte se aparelhar com um tecido poético-institucional que incorpora em sua prática dimensões não-discursivas de linguagem; tais situações não são freqüentes, de modo que, quando ocorrem, merecem atenção. (BASBAUM, 2001, p.40)

Para além das dicotomias e dos lances de legitimação e/ou marginalidade, o ponto potente desta discussão sublinha a singularidade da atual produção de arte que emerge na contemporaneidade. Sem dúvida, esse é um trabalho que ainda está por fazer-se. Cabe a nós agir, seja produzindo pensamento, seja produzindo ações, para que o jogo continue.

MAIS AÇÕES E MAIS AGENTES (Breviário: traços e trajetos)

Gostaria de salientar mais alguns coletivos e produtores de arte que se fazem necessários na presente reflexão. É mister articular aqui um veloz breviário de agentes e grupos. A grande maioria deles já se encontra presente em muitas passagens e argumentos anteriores. Mesmo que não se possa desenvolver toda a potencialidade presente nessas produções, o gesto de incluí-los no presente texto já explicita a força de seus trajetos e de suas ações.

O Articulador paraense Arthur Leandro é mais um agente potente em meio a essas produções e ações, coletivas e individuais. Seu trabalho no *Atrocidades* é uma reprodução fotográfica ampliada de suas nádegas nuas e de seu ânus. Em torno da imagem se lê *círculo/privado/esfera/pública*. Esse lambe-lambe foi fixado nas rampas de acesso ao Maracanã.

Arthur é professor da Universidade do Amapá e fundador do grupo Urucum. Para sua última ação na cidade, no evento *Açúcar Invertido*, coordenado por Edson Barrus¹⁵, na galeria Funarte, do Palácio Capanema no Rio de Janeiro, o grupo trouxe de Macapá 18 toras de madeira, as quais foram depositadas nos pilotis do

¹⁵ É necessário fazer uma pequena referência a *London Bienale* - uma proposição do produtor de arte filipino David Medalla - que quebrou, de maio a agosto de 2000, a forma centralizadora estabelecida pelas Bienais tradicionais, expandindo a inscrição para uma simples ação: quem estiver interessado em participar, tire uma foto em frente à estátua de Eros, no Piccadilly Circus, em Londres, com o nome e a inscrição BIENAL DE

Palácio, e passaram quarenta dias – o que fazia parte do evento: cada grupo ou produtor de arte deveria criar um processo que durasse exatos quarenta dias, uma *quarentena* de arte - triturando-as, serrando-as com moto-serras, sem parar durante todos os dias do evento.

Arthur – que também é um dos articuladores do *Rés do Chão* - não só é um elemento que ajuda a dar uma configuração mais ampla aos agenciamentos cariocas, como também vive a questão de fazer parte de uma instituição – no caso a universidade – e de ser um artista e um articulador pouco convencional em suas produções. De maneira semelhante a Vogler – que também é um recente professor universitário¹⁶ –, Arthur vai conviver com o conservadorismo gritante de instituições de ensino de arte ainda totalmente presas a noções modernas de valoração do elemento artístico. A distância de outras áreas de produção poderia isolá-lo mas, na realidade, ampliou sua possibilidade de ação e criou uma situação singular de circulação de produção. A criação de vetores que escapem às territorializações impostas pelas instituições ou pelas delimitações geográficas locais devem ser desarticuladas pelas potências de criação através de suas ações e para além de regionalismos. As marcas da localidade não podem se transformar em clichês decalcados sobre as superfícies em ação. É no movimento que se dá a produção do outro como produção de diferença.

Há mais um produtor de arte que será analisado rapidamente neste trabalho: Cabelo. Sua formação de poeta e de músico garantiu-lhe a necessidade de construções de experiências marcadas e baseadas no/pelo corpo. Ele desenvolve trabalhos em que as ações se encontram interligadas a um imaginário urbano recorrente e a signos ou arquétipos primitivos, da ordem da terra, do corpo, dos répteis, do úmido. Seus materiais são precários, como suas ações. Mas seu maior trabalho é ele mesmo.

Cabelo é um produtor de arte que torna sua própria vida uma experiência de arte. O fluxo constante de uma verve poética original precipita seus deslocamentos em encontros produtores de experiência de arte. O estado de produção é uma

LONDRES e mandar para ele. Essa iniciativa, sem dúvida, influenciou muitos produtores de arte do atual cenário de ações. Ver toda a proposição no seguinte endereço: <http://www.londonbiennale.org>

¹⁶É professor no Instituto de Arte da UERJ.

constante. A atividade de Cabelo é a reiteração da vida como *constructo* de arte. Talvez, uma boa maneira de descrever a atividade de Cabelo seja citar o que disse certa vez Waly Salomão: *a vida é paródia da arte*. Para além de uma bem sucedida relação com o mercado de arte, com as galerias e os circuitos institucionais de arte – por exemplo, o único desses jovens produtores de arte que expôs na Documenta de Kassel¹⁷ -, sua particularidade reside na forma como ele trata essa relação. Ao desmistificar as figuras do circuito institucional, cria a possibilidade de uma crítica indireta, que se realiza através de sua postura, de seu desenho corporal, de sua constante performance, ativando a forma pela qual sua força criativa vai irromper em meio aos clichês relacionais.

A presença de Cabelo no circuito cria possibilidades de se furar o bloqueio de imposições institucionais. O sucesso obtido por suas produções ressalta a potência afirmativa presente nas trajetórias de muitos desses artistas citados. A interlocução que sua produção vai estabelecer com outras – por exemplo as parcerias com Jarbas Lopes, Franklin Cassaro, etc - cria situações que alteram os regimes de valor acumulativo baseados em lógicas de carreira individual e defendem, exclusivamente, a autoria acima de qualquer possibilidade real de articulações coletivas. Torna-se impossível dissociar sua produção da produção de sua própria gestualidade, de sua própria vida, de seu próprio corpo. Sua trajetória aponta para um caminho no qual a produção, as necessidades da produção, a produção de produção configuram-se como processos de criação de resistência, de resistência e criação. Resistir aos modelos de institucionalização não é se isolar dos processos de produção, muito pelo contrário, é criar a resistência como processo de produção. Cada vez mais, nesse momento em que o trabalho se precariza a passos largos, o processo de produção é também o processo de criação de resistência. Cabelo é um ponto de conexão real entre muitos eixos de produção, e sua força consiste em transformar, criar processos de afirmação e de singularização de seus trabalhos, de seu corpo, de sua matéria de ação que é a própria vida.

¹⁷ Inclusive sua passagem pela penúltima Documenta de Kassel foi bastante polêmica: os resíduos de sua performance acabaram sendo proibidos por terem provocado acidentes, ele passou mal e foi para o hospital, tendo que voltar rapidamente para o Brasil; segundo ele: *existem mais minhocas dentro de mim do que na*

Para terminar essa sessão, abordarei sinteticamente alguns coletivos e algumas de suas ações mais significativas. O grupo *RRRadial* – formado por um agenciamento entre Ronald Duarte, Luis Andrade, Alexandre Vogler, Tatiana Roque e pelo presente pesquisador - foi articulado a partir da organização de um colóquio internacional de filosofia, política e arte realizado no Rio de Janeiro em 2002¹⁸. Suas ações mais significativas foram o *Fumacê do Descarrego* – proposição de Alexandre Vogler -, consistindo em uma chaminé de três metros de altura, com cinquenta quilos de defumador, colocada sobre uma Kombi, realizando uma deambulação sonora pela cidade; o *Foguetório*, um reveillon fora de época realizado na Praia do Recôncavo, em Sepetiba, no dia onze de setembro de 2002; e uma proposição de Ronald Duarte realizada para o projeto Interferências Urbanas, de Santa Tereza, *Fogo Cruzado* - trata-se de um trabalho que recebe seu nome como autor, mas que pode ser pensado como uma atividade relacionada ao RRRadial -; foram colocados querosene e estopa em quinhentos metros de trilhos de bonde no Largo do Guimarães, em Santa Tereza. O RRRadial funciona como um grupo de ação articulado através da realização de instaurações públicas, criando rituais de re-significação desses mesmos espaços públicos, atualizando potências virtuais de desobediência imanentes na composição social local. Suas atividades são basicamente lúdicas, ativando a produção de subjetividades *outras* em meios a constante reprodução de mesmos.

O grupo *Imaginário Periférico* é formado por um grande contingente de artistas – entre eles Ronald Duarte, Jarbas Lopes, Jorge Duarte, etc -, todos eles provenientes de áreas da baixada fluminense e arredores. A maioria de suas atividades se dá, também, em espaços públicos tais como a Central do Brasil, a velha estação de trem de Fragoso, o centro de Nova Iguaçu, etc. A tentativa de criação de núcleos de reativação do tecido social – tão esgarçado, tão detonado por processos de estagnação e falta de políticas públicas locais - é uma função que o grupo deseja desenvolver a partir de suas ações. Outro ponto forte deste grupo é o vetor de descentralização das produções de arte, o escoamento e a produção de arte

minha criação de minhocas (citação extraída de entrevista dada ao programa da Rede Globo, Jô Soares 11:30h.)

¹⁸ Ver nota 86.

para além do eixo Zona-Sul/Centro da cidade, alcançando diversos espaços e criando possibilidades de diferença em áreas consideradas à margem de qualquer debate para além das políticas de polícia e segurança.

O grupo de ação de arte Hapax – formado por Daniel Castanheira, Marcelo Mac, Ricardo Cutz e o presente pesquisador - surgiu a partir de instaurações musicais instantâneas realizadas na Lapa, Centro da cidade, durante oito meses de 2000. Logo após, o grupo se associou a outros coletivos – o Atrocidades, o RRRadial, o Imaginário, o espaço Zona Franca, entre outros -, realizando ações nos mais diversos espaços e situações. O Hapax é uma proposição de intensificação dos processos de diferenciação realizados a partir de suas experiências em movimento. A intensidade instaura a potência de realização de um outro real, o instante viabiliza a ação à liberdade de atuação do acaso e da dispersão, transformando a experiência em processo de experiência coletiva, rompendo com a acumulação e controle, criando, assim, uma atividade de desobediência, pensada aqui como uma posição política a favor da afirmação dos processos de singularização e diferença. Hapax é a instantaneidade do instante.