



Jarbas Lopes. *Troca-troca*, Rio de Janeiro/
Curitiba, 2002/2004

* Sheila Cabo Geraldo é doutora em História pela UFF, onde defendeu a tese *Arte e Modernidade Germânica*, em 2001. É professora de História da Arte no Instituto de Artes e no programa de Pós-Graduação em Artes da Uerj. Pesquisadora Procientista da Uerj desde novembro de 2006, participa também do grupo de pesquisa Arte e Política: Argentina, Brasil, Chile e Espanha 1989-2004. É editora responsável da revista *Concinnitas*, do Instituto de Artes da Uerj.

1 Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 18.

2 Foucault, Michel. "Theatrum Philosophicum". In *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 140.

3 Seria importante esclarecer que estaremos falando de campo no mesmo sentido que Deleuze e Guattari definem o mapa, ou seja, como fazendo parte do rizoma e, portanto, "aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente." Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

4 Esse foi um pensamento recorrente nos anos 80 e 90, quando da proclamação "volta à pintura" e da disseminação do "fim da utopia", que considerou as duas décadas anteriores marcadas por uma proximidade, naquele momento impossível, entre arte e política. Cf. Goto, Newton. *Sentidos (E Circuitos) Políticos da Arte: afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*.

5 O final dos anos 60 é marcado no Brasil pela intensa discussão desencadeada pelas mostras Opinião 65 e Opinião 66, mas sobretudo pela mostra Nova Objetividade, de 1967, que apontou para a antiarte e para uma declarada tomada de posição em relação aos problemas políticos. Hélio Oiticica, que escreveu um verdadeiro manifesto na apresentação da mostra de 67, refere-se a um "estado típico da arte brasileira de vanguarda atual", enumerando os itens do que poderíamos chamar de "programa" dos artistas: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência essa que pode ser incluída no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 6 a 30 de abril de 1967, catálogo.

Qual política: microagências artístico-historiográficas

Sheila Cabo Geraldo*

Identificando a ação de artistas e coletivos de artistas no Brasil contemporâneo, o texto tem como questão principal o desafio da escrita da história e da crítica de arte, concentrando-se na discussão sobre a memória histórica e a atuação política.

Considerando o debate sobre a hegemonia cultural, assim como o das fronteiras na definição da arte, da teoria histórica e da atividade crítica, a discussão historiográfica desenvolve-se a partir das noções de exterioridade, resistência, agenciamento e micropolítica.

Microagenciamento, contemporâneo, resistência

O solo sobre o qual repousa é o que ela descobriu.

Michel Foucault¹

Gostaria de começar citando uma frase que Foucault escreveu ao resenhar os livros *Lógica do sentido* e *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze – que ele considerou o grande pensador do século 20. Ei-la: "O pensamento tem que pensar aquilo que o forma e se forma do que pensa".² É dessa maneira que considero fundamental pensar a ação dos artistas e dos grupos que serão mostrados aqui, no sentido de reconhecê-los como formadores do pensamento contemporâneo em arte-política, assim como considero minha ação historiográfica incluída na formação desse pensamento.

Entretanto, antes de passar às ações que acredito constituírem esse campo³ conceitual, e de acordo com o tema deste encontro, vou fazer uma breve introdução sobre o que entendo como arte política na contemporaneidade. Ao contrário do que mais facilmente se poderia supor, sobretudo se se fala em América Latina, a arte política não está aqui entendida como arte de protesto e engajamento na luta contra os regimes políticos autoritários, como foi contra a ditadura a arte dos anos 60 e 70 no Brasil.⁴ Não podendo desconsiderar a potência política dos trabalhos de Hélio Oiticica,⁵ Cildo Meireles, Artur Barrio, Luis Alphonso, Carlos Zilio, Antônio Dias e Antônio Manuel – cujas transgressões experimentais os fizeram, no final dos anos 60, serem chamados de subversivos –, o sentido do que estaremos tratando aqui como aproximação entre arte e política é outro.

Evidentemente alguns desses artistas, além das experimentações na linguagem, já vinham tratando a arte como uma estratégia de inserção e contextualização nas tramas sociais, agindo por meio de mensagens explícitas, metáforas e analogias. O caso mais notório parece ser o da série *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles. Entretanto, o que se percebe hoje como sentido político da arte parece ser uma espécie de recriação dessas inserções, agora especialmente marcadas pelo crescente deslocamento do campo específico da linguagem e do meio para o ambiente ampliado das relações culturais, que conectam distâncias e negociam significados.⁶

Mostram-se, assim, políticas as ações artísticas enquanto mapeamento e apropriação de códigos culturais, enquanto trânsito entre diferentes referências de cultura e etnia, enquanto mediação entre a alta e a baixa cultura, assim como as ações que quebram os paradigmas vinculados às noções de centro e periferia. São políticas também as ações artísticas enquanto críticas da indústria cultural e, ainda, o que se identifica como as ações de transbordamento dos espaços institucionais, assim como as ações de ocupação dos espaços não institucionais da arte. Entrariam aí, também, como afirmativa política, as experiências de autogestão individual ou coletiva em circulação e mercado.

Mas política também é a ação artística que hoje, reconhecendo a impossibilidade de definição da arte pelos meios, insiste na crítica dos meios, que, diante do inexpugnável avanço da tecnologia, investe na crítica dos aparatos técnicos, que, diante da perda inadiável da memória, mobiliza reconstituições de memórias coletivas, assim como busca alternativas de discurso histórico que fujam às determinações filosóficas e à história centrada no sujeito transcendental.⁷

Como minha intenção inicial era discutir a história da arte na relação arte/política, pareceu-me que perguntar ‘em qual história’ estaria no mesmo registro que perguntar em qual arte política estaríamos pensando aqui. Dessa maneira é que cheguei na primeira ação artística enquanto manifestação de arte política, que chamei de a arte, a história e a política como fotografia.

No texto *Pequena história da fotografia*,⁸ de 1931, Walter Benjamin anuncia que naquele momento o debate moderno não poderia ser mais em torno da “fotografia como arte”, mas deveria dar-se, necessariamente, a partir do reconhecimento da “arte como fotografia”, um designio de seu tempo. É a partir dessa afirmação que Rosalind Krauss vai pensar não só sobre a arte na modernidade, mas sobre outra possibilidade de história da arte, que pudesse dar conta da arte no mundo contemporâneo.

6 Seguimos aqui a demarcação que Hans Belting identificou entre a modernidade – caracterizada pela discussão que a arte empreendia nas estruturas do fazer, do exhibir e do interpretar – e a contemporaneidade, caracterizada pelo que o historiador alemão enumerou como: a perda da hegemonia norte-americana conquistada no pós-segunda-guerra; a globalização cultural, que desafia a definição ocidental de arte; e a revisão da participação das chamadas minorias na história da arte. Belting, Hans. *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

7 Foucault, M. *A arqueologia do saber*. Op. cit.

8 Benjamin, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Hubert Damisch, no prefácio que escreve para o livro *O Fotográfico*,⁹ identifica Krauss fazendo ali um deslocamento epistemológico no que diz respeito ao estudo histórico da fotografia, que acaba se mostrando determinante para a história da arte como um todo. Partindo da fotografia para fazer história, a autora estaria recusando a história da fotografia, que tem a história da arte moderna como modelo, ou seja, estaria recusando uma certa história que, tratando de objetos artísticos, se constrói por estilos, e cujos parâmetros formais e essencialistas levariam para o estudo de uma fotografia que, tal qual a pintura, apontaria para o plano e para a forma.

Como escreveu Damisch, “a fotografia é sempre do outro, do outro discurso que não o estritamente artístico.”¹⁰ Ela opera no discurso da viagem, do arquivo, da ciência”. Assim é que anuncia a história da arte na contemporaneidade, já que não trata dos fatos, mas daquilo que, sendo-lhes exterioridades, os explicitam nas transversalidades. Constitui, portanto, uma outra história, num registro que recusa¹¹ os limites constituídos pela crítica moderna, sobretudo a greenberguiana, e acaba, como escreveu Stéphane Huchet,¹² por ser um discurso político no fazer histórico, pois submete a História da Arte tradicional a uma implosão. O trabalho do historiador, então, na aproximação dos trabalhos do artista e do filósofo, faz da História uma teoria que acorda do sono positivista.

Para falar, portanto, neste registro histórico-teórico da arte realizada no Brasil após 1989, no que essa história se revela um empreendimento político, tanto no sentido da opção por uma determinada epistemologia histórica quanto pela escolha dos acontecimentos (objetos e proposições artísticas),¹³ que vão constituir a História da Arte a ser aqui desenvolvida, impõe-se, como dito inicialmente, a produção da arte que identificamos contemporaneamente como fotográfica,¹⁴ em especial a que reconhecemos no trabalho de Paula Trope. Se nos anos 60 e 70 a fotografia aparece no circuito brasileiro de arte como rastro de ações e proposições artísticas ou, ainda, como apropriação, a partir dos anos 80, no bojo da discussão sobre a globalização, fim da arte e da história da arte, Paula, a exemplo do que Damisch escreveu, insiste em sua exterioridade enquanto discurso simbólico. A iconicidade desfocada e indefinida de suas fotografias, resultante de uma opção pelo precário em aparato fotográfico – a câmera *pinhole* –, remete para o que está na fronteira entre o visível e o invisível, entre a objetividade e a subjetividade, resguardando espaço para a negociação de significados.

9 Krauss, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. Prefácio de Hubert Damisch.

10 Damisch, H. Prefácio. In Krauss, Rosalind, op.cit., p. 11.

11 Danto, Arthur C. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

12 Huchet, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte: prefácio à edição brasileira. In Didi-Huberman, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

13 Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*, op. cit.

14 Dubois, Philippe. “A arte é fotográfica”. In *O Ato fotográfico*, Campinas: Papyrus, 1993.



Na série de trabalhos denominada *Os Meninos*, Paula faz aparecer o que ela chamou de um sujeito da linguagem resultante da contaminação entre o discurso artístico e o que seria seu objeto.¹⁵ Mais do que isso, a série, desenvolvida na década de 1990 e que se constituía de fotografias de meninos de rua do Rio de Janeiro que, ao se deixarem fotografar, poderiam fotografar o que desejassem imediatamente depois, acaba por abrir a discussão sobre o artista como co-produtor de significados em um mundo de subjetividades que, muitas vezes espetacularizadas, são freqüentemente recolhidas ou encurtadas pela violência da cidade. Abre também, em arte, o debate sobre a ação dos excluídos, da mão do outro, do não-artista. As fotos, assinadas em colaboração com os meninos-fotografados-fotografantes, acabam constituindo um trânsito entre a fotografia e as circunstâncias do mundo contemporâneo, sobretudo o brasileiro.¹⁶

Na série *Contos de passagem*, mediante depoimentos de crianças e jovens que vivem e trabalham nas ruas, a artista realizou, em uma experiência em vídeo, um mapeamento da cidade do Rio de Janeiro na passagem de 2000 para 2001. A série é constituída como uma espécie de geografia, em que se contaminam a documentação e a ficção, o público e o privado. Produzida, como *Os Meninos*, com

Paula Trope. *Futebol. Rocinha*, Rio de Janeiro, 1997

15 Trope, Paula. "Tempo, corpo, alteridade". In *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, 2004, n. 7.

16 Formada em cinema e voltando-se também para o vídeo, a artista desenvolve experiências que trazem ainda outra questão na fotografia, quando uma certa narrativa, própria do vídeo, em suspensão, passa a concentrar a temporalidade como duração e a inscrever-se na imagem, apresentando-se, como escreve Paula, citando Deleuze, enquanto "tempo em estado puro". Trope, Paula, op. cit.

opção por uma tecnologia de imagem precária, agora desenvolvida com “câmera sem lente”, substituindo-a, como a própria autora relata, por “buraquinhos”,¹⁷ resulta ainda em imagens híbridas, em que é impossível distinguir o atual do virtual, o real do imaginário.

A consolidação do campo das ações artísticas híbridas, implícita na impossibilidade contemporânea de definir o campo da arte pelos meios e materiais, vem-se revelando desde as práticas das vanguardas dadaístas e surrealistas, sobretudo com Marcel Duchamp, quando o artista agrega enunciados aos objetos visuais. De acordo com Ricardo Basbaum,¹⁸ a prática híbrida de enunciados discursivos e visualidade remeteria mesmo a Baudelaire, para quem a arte se faz do encontro dos objetos que se pretendem puramente visíveis com os textos críticos, ou seja, com o campo enunciativo. Ampliando tal campo, na constituição da arte na contemporaneidade, caberiam, então, as relações com a crítica, mas também com a literatura, com o discurso histórico, com os textos teóricos, com as biografias, os manifestos e os ensaios.

Se inúmeros artistas das chamadas vanguardas históricas do século 20 adotaram o texto-manifesto como modalidade discursiva, em um processo de soma às obras visuais, sem com elas se confundir, Duchamp, ao abrigar como agregado o enunciado, teria rompido com a máxima segundo a qual no centro da obra haveria uma matéria inerte que permanece intocável, como o inefável da arte. Na relação híbrida de texto e imagem, entretanto, os significados originam-se nas experiências relacionais, anulando a noção de interioridade fixa. A produção artística que desde os anos 60, sobretudo com Joseph Kosuth, vem agregando definitivamente as palavras como parte da materialidade do objeto, admitindo-as como um elemento na relação com os estímulos visuais, admite-as, portanto, em sua tessitura contextual e acaba desencadeando novas relações, que podem levar à narrativa, à ficção e à memória.

No trabalho *Persisto*, de Rosana Ricalde, o texto escrito e tautologicamente repetido, podendo tomar o sentido de resistência ao logos do discurso, revela, ainda, a iminência da polaridade lembrança/memória, já que a escritura como repetição seria sinônimo do processo associado ao ato de forçar a lembrança, mas pode também estar associada à memória involuntária, dado o automatismo da repetição e o desencadeamento dos processos inconscientes, como foi para os surrealistas. No caso de Rosana, persistir é o verbo que quer levá-la, enquanto lembrança, a não esquecer, mas que, também, é capaz de levá-la aos processos simbólicos implícitos no

17 Idem.

18 Basbaum, Ricardo. Migração das palavras para a imagem. In *Gávea*. Rio de Janeiro, PUC-Rio, n.13, 1995.

automatismo, como o da rememoração. Simbólica é também a inserção que a artista faz no prédio do Memorial da América Latina, na cidade de São Paulo, quando os verbos sofrem a interferência dos prefixos 'des' e 're', apontando para uma rede de significados possíveis em suas combinações, assim como na memória que trazem à tona.

A relação entre arte e memória está impressa, ainda, no trabalho que Leila Danziger denominou *Para Irineu Funes*. Como relata a artista,¹⁹ Irineu Funes é o personagem do conto Funes, o memorioso, de Jorge Luís Borges,²⁰ cuja memória extraordinária ele alcança ao sofrer um acidente e perder os movimentos do corpo.

São trabalhos com jornais ordenados em superposição, que têm a densidade das camadas da sedimentação do vivido, que se transformam em experiência e memória, mas têm também as falhas, que o tempo impõe na lembrança, corroendo-a como esquecimento. Entretanto, os jornais acumulados deixam aparecer resquícios de palavras, sombras de frases, de imagens e, acima de tudo, de cores. Nessa série, como diz a artista, "Trata-se de materializar a operação seletiva da leitura, que repele todo o texto informativo, transformando os jornais em um murmúrio de associações cromáticas". Para além do entendimento da língua em sistema, o mais fundo que o vermelho "é em mim",²¹ o mais longínquo do verde que se faz agora. Uma presentificação da cor que, qual as imagens fotográficas para Barthes, pode desencadear o que chamou de *punctum*, "esse acaso que, nela, me punge".²²

Na série Diários públicos, de maneira mais intensa, com os jornais apagados, aparece o processo que se dá como enumeração de dispersos. Espectadora do exato que há nas imagens cotidianas que acompanham as reportagens da imprensa escrita, a artista, na ação de catalogar essas imagens como lembrança, que necessariamente se tornam esquecimento, como o texto que ela propositalmente apaga, fazendo sobraem as imagens fotográficas, está todo tempo nos fazendo lembrar que esquecemos os contextos, mas também nos está incitando às relações. Nessa série parece ressurgir o que Ernst Bloch vê em Rua de Mão Única, de Walter Benjamin: fragmentos que se relacionam, iluminando-se reciprocamente. Cada imagem, deslocada do mundano, agregada a outro texto, como uma frase, um verso de poema, um pensamento ou a própria memória do que foi o texto jornalístico, resistente nas manchas amarelas, que constituem outras imagens, abre o espaço de significação, de sentido. Acontece ali, talvez, o mesmo que Foucault vê acontecer em Borges, especialmente quando, no prefácio de *As Palavras e as Coisas*,²³ se



Leila Danziger. *Diários públicos*, 2004

19 Danziger, Leila. Entrevista concedida ao projeto.

20 Borges, Jorge Luís. Funes, o memorioso. In *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

21 Barthes, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

22 Barthes, op. cit, p. 46.

23 Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

refere ao conto no qual uma certa enciclopédia chinesa classifica seus verbetes de tal maneira que haveria uma contaminação entre o real e o imaginário, desencadeando uma possibilidade de sonhar.

Willi Bolle²⁴ refere-se ao texto das Passagens, de Walter Benjamin, como um “canteiro de obras inacabadas”, aberto e fragmentário, resultante de uma intenção de “salvar despedaçando”, já que o autor, ao perceber a impossibilidade de terminar o estudo, o desconstrói, mantendo o tema, que é o da modernidade. A imagem de um “canteiro de obras inacabadas” parece bastante adequada para este ensaio que aqui apresento, mas também para se falar de mais uma presença artístico-política na contemporaneidade. Assim é como se identificam os grupos ou coletivos de artistas que aparecem em várias cidades do Brasil no final dos anos 90 e cuja ação, pulverizada, no sentido do pensamento descentralizado em história e filosofia de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari, nos leva ao desafio de encontrar, na fragmentação, proposições artísticas, enquanto pensamento e ação efetiva.

Desses grupos, citamos o Atrocidades Maravilhosas,²⁵ do Rio de Janeiro, que, antes de ser um grupo, foi um evento em cujos desdobramentos acabou configurando um coletivo. Durou pouco, mas deixou rastros que uma aproximação histórico-teórica da arte realizada no Rio de Janeiro nos últimos anos não pode ignorar. No Atrocidades Maravilhosas as questões eram tão variadas quanto os artistas que compunham o grupo, mas, de alguma forma, giravam em torno da relação do homem contemporâneo com a cidade, no que ele se percebe envolvido por uma paisagem modificada não mais pela arquitetura urbana moderna, mas pelo que essa arquitetura absorve das imagens pós-midiáticas.

Se as galerias mudam Paris no século 19,²⁶ definindo a cidade, que se moderniza nas passagens, como verdadeiros “centros comerciais de mercadoria e luxo”,²⁷ contemporaneamente, para além do urbanismo moderno ordenado em função da arquitetura funcionalista, são as relações simbólicas que acabam conformando a cidade na medida dos grandes cartazes e *outdoors*, imagens de informação comercial e formação do imaginário como imagem-produto, sobretudo nas cidades em que o poder regulador do Estado está submetido aos interesses econômicos do setor privado, como escreve Frederic Jameson.²⁸ Ao passar por esses milhares de paredes cobertas com propaganda comercial, como diz Alexandre Vogler – o artista que, de alguma forma, centralizou as ações do grupo –, há que pensar que se a paisagem urbana moderna foi traçada pelo

24 Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Fapesp/Edusp, 1994.

25 Aparecem também os grupos Vaca Amarela (2001), Pipoca Rosa (2000), Empreza (Goiânia), Urucum (Macapá), Imaginário Periférico (RJ), Chelipa Ferro (RJ), Rradial (RJ), Projeto Tapume (RJ), Esquina (RJ), Hapax (RJ), Laranjas (Porto Alegre), Grupo Camelo (Recife), Clube da Lata (Porto Alegre), Açúcar Invertido (RJ), entre outros. Além desses coletivos, cabe citar, também, a criação, em várias cidades brasileiras, de organizações de artistas: Agora/Capacete (RJ), Alpendre (CE), Torreão (RS), Linha Imaginária (SP), Espaço Experimental Rés do Chão (RJ), que buscam ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte.

26 Benjamin, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In *Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Ática, 1985. Org. Flávio R. Kothe.

27 Idem.

28 Jameson, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.



planejamento racional de convívio, como Brasília, no caso do Rio de Janeiro, uma cidade histórica que se moderniza na medida da voracidade econômica, a condição de modernidade, mas, sobretudo, de contemporaneidade, recairia na determinação da imagem comercial, ou seja, a paisagem urbana do Rio, para além dos estereótipos turísticos, seria a que a propaganda impõe ao meio urbano. Esse foi o problema que deflagrou a intervenção na cidade com cartazes que pervertiam a lógica do econômico, pela lógica do simbólico que a imagem da arte visual carrega, enquanto imagem densa. Funcionando como “ruído” ou um “vírus”, os cartazes lambe-lambe do Atrocidades descarregam provocação e conflito, mas são, ao mesmo tempo, vontade de “emancipação do cidadão”.²⁹

Trabalhos como *Coca-coca*, do artista Ducha, ou *O que o sabão faz com as mãos da mulher*, de Alexandre Vogler, ou ainda *Público e privado*, de João Ferraz, assim como o de Felipe Barbosa ou, ainda, o de Rosana Ricalde, configuram o que, mais precisamente, o nome do evento suscitava. Aproveitando o *slogan* da prefeitura ‘Rio, Cidade Maravilhosa’, os trabalhos assumem a ação-intervenção enquanto afrontamento do poder instituído, revelando, assim, o maior problema do Rio de Janeiro: cidade corroída e empobrecida pela ganância dos grandes capitais – entre outros, de empreiteiras e construtoras –, que a fazem crescer e se modernizar em um processo de exclusão e alienação, que se demonstra uma verdadeira atrocidade.

O grupo desmembrou-se depois no Projeto Tapume, no Zona Franca e, podemos dizer, nos grupos Rradial, Hapax e Imaginário Periféricos. O Zona Franca foi um evento criado em 2001, coordenado por artistas, que funcionou como autogestão por 52 semanas ininterruptas em uma

Rosana Ricalde. *Atrocidades Maravilhosas*, Rio de Janeiro, 2000.

²⁹ Vogler, Alexandre. “Atrocidades maravilhosas: ação independente de arte no contexto público”. In *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, n. 8.

sala, até então desocupada, da Fundação Progresso, quando, como escreve Vogler, “artistas, não-artistas e artistas-não-artistas” procuravam uma estrutura mais aberta de circuito. A participação era espontânea, os artistas eram “curadores” de suas próprias ações, e o clima era de anarquia, reforçado pela banda de *bit-industrial* “Hapax”. O Zona Franca significou uma afirmação de circuito independente, anárquico e transversal na produção e circulação de arte.

Nesse registro seria ainda importante citar o grupo Radial, que realizou, durante o Colóquio Resistências,³⁰ o *Fumacê do Descarrego* e que, também aberto, conta com a participação de Luis Andrade e Ronald Duarte. Ronald também é o artista que centraliza o grupo Imaginário Periférico, criado em 2002 e integrado inicialmente por Deneir Martins, Jorge Duarte, Roberto Tavares e Jarbas Lopes, da Baixada Fluminense – uma região periférica ao Rio de Janeiro –, mas que, atualmente, promove acontecimentos de adesão livre e incentivada como forma de relação transcultural.³¹

Ainda como uma microorganização artística seria relevante citar o Espaço Experimental Rés do Chão, coordenado pelo artista Edson Barrus, que havia participado do Atrocidades com o trabalho *Cão-mulato*, uma alegórica referência ao homem, como ao cão, brasileiro comum. O Rés é um organismo catalisador de propostas de caráter independente e funciona como uma espécie de laboratório. Começou com a experiência Açúcar Invertido, entre maio e junho de 2002, na Fundação Nacional de Arte, quando o artista foi convidado para organizar uma exposição e propôs uma “quarentena de artistas para manifestar sintomas da arte contemporânea”. A convivência proposta por Barrus como exercício artístico foi uma ocupação polêmica, sobretudo com a dos artistas do grupo Urucum, do Amapá, no Norte do país, que transportou para o espaço da Fundação seis troncos de árvores retiradas das margens do Rio Amazonas e as destruiu com motosserras ao longo do evento. Desde então, o Rés do Chão passou a funcionar como organismo sem vínculos, tendo promovido o Açúcar Invertido 2, em Nova York (2003/2004); o Açúcar Invertido 3, em Macapá (2005); e o Açúcar Invertido 4, na Semana do Brasil na França (2005).³²

A pergunta que alavancou este texto volta com força imponderável quando se pensa nas ações individuais ou coletivas desses artistas. A questão “qual política”, se é uma pergunta associada à relação arte/política, nos leva, necessariamente, àquela que Walter Benjamin fez no texto *O autor como produtor*,³³ escrito para a conferência de 1934 no Instituto para o Estudo do Fascismo, em Paris. Nesse texto,

30 Colóquio Transdisciplinar Resistências. 22 a 28 de novembro de 2002. Rio de Janeiro. Organização geral de Tatiana Roque.

31 Andrade, Luis. “Rio 40º Fahrenheit” In *Concinnitas*: Revista do Instituto de Artes da Uerj. Rio de Janeiro, n. 5, dez. de 2003.

32 Barrus, Edson. *Nós Contemporâneos*. Paris: Barrus [?] Má impressão editora, 2005, n. 27.

33 Benjamin, Walter. “O autor como produtor”. In Walter Benjamin, op. cit.

refutando a pergunta sobre como a obra de arte se vincula às relações sociais de produção de uma época (que implicam relações políticas), pergunta recorrente da crítica literária de então, Benjamin diz que a questão não seria “como se vincula”, mas “como ela se situa dentro dessas relações”,³⁴ ou seja, qual a sua “tendência”, melhor dizendo, qual a “função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época”,³⁵ que Benjamin associa às experimentações técnicas e que nós, ampliando, chamaríamos de experimentações de linguagem. A partir dessas considerações é que Hal Foster³⁶ vai discutir a produção contemporânea, tendo em vista a mudança fundamental na arte após o alto modernismo, considerando que, desde o pós-Segunda Guerra, sobretudo com a Pop Art norte-americana, para além de considerar a relação de produção, é preciso considerar a relação cultural. Passando a arte do embate com a esfera moderna de produção para a relação com a esfera da cultura, na contemporaneidade o artista, se quer salvar a arte de sua propalada morte, a exemplo do que Benjamin percebeu na Rússia revolucionária, haveria de promover uma invasão da vida pela arte, ou uma “artificação” da vida, sobretudo, da produção diferenciada dos povos, enquanto cultura, que fez Foster chamar os artistas de etnógrafos, como uma espécie de mapeadores das ações culturais, sejam elas do nível material, lingüístico, simbólico ou mítico.

Dessa maneira é que se pode perceber a ação de um artista como Jarbas Lopes, em especial aquela que se pode ver no vídeo que resultou da viagem em 2002 de três “fuscas” pintados de azul, vermelho e amarelo, cujas partes foram trocadas. Os carros, de um modelo popular da Volkswagen, foram os protagonistas de uma viagem que, saindo do Rio de Janeiro, na Região Sudeste, a mais desenvolvida economicamente, chega à cidade de Curitiba, na Região Sul, mais especificamente ao Museu de Arte Contemporânea da cidade, hoje chamado Museu Oscar Niemeyer, que estava sendo inaugurado. O grupo de artistas e músicos que levava os carros faz um verdadeiro mapeamento da região, passando por cidades como São Paulo, mas também por algumas que poderíamos chamar de “esquecidas” no processo civilizacional, mas que fazem efetivamente parte da cultura ocidental contemporânea, pela absorção, sobretudo através da mídia televisiva, dos modos de vida, da linguagem e dos mitos pós-midiáticos.

Aqui seria importante entender, com Didi-Huberman,³⁷ o que ele percebeu em Carl Einstein no início do século 20, quando o historiador alemão escreveu sobre a relação da arte negra com o cubismo, e

34 Id., *ibid.*, p. 122.

35 Idem.

36 Foster, Hal. O artista como etnógrafo. In *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, ano 12, n. 12, 2005.

37 Didi-Huberman, George. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. In *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Mônica Zielinsky (org. e Introdução). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.



Jarbas Lopes. *Troca-troca*, Rio de Janeiro/
Curitiba, 2002/2004

que Huberman diz remontar a Benjamin. O que Carl Einstein desvela é a relação anacrônica, propulsora do que Benjamin chamou de “imagem dialética”. Aqui, com Jarbas Lopes, podemos identificar o ponto em que o formal e o antropológico se chocam, criando o que Benjamin denominou “um relâmpago para formar uma constelação” e assim, como um agora benjaminiano, denso na contenção dialética da forma e cultura, é que se pode perceber os carros do trabalho *Trocatroca*: três carros quase mondrianescos, cuja pintura demonstra preocupação formal e apurado envolvimento com a cor; três carros cujo modelo remonta ao pós-Segunda Guerra e que, mesmo no Brasil, está fora de linha, mas é muito usado na periferia, sobretudo por pessoas de baixa renda; um deslocamento ao longo de cidades “perdidas”; o documentário da viagem; a chegada à confirmação institucional dessa empreitada como manifestação no campo da arte, ou seja, a chegada à institucionalização, num arranjo de inteligência artística que só podemos chamar de político.