

ARQUIVE-SE

por Ligia Velloso Nobre

O CRÍTICO

A economia de um curto-circuito

Vamos assim nos afastar da representação literal para encontrar, mais do que uma simples imagem, uma estrutura operacional que nos ajude a pensar a cultura da cidade através do espaço do museu.

Karen Shanski e Eduardo Aquino, in Carta ao MAM RJ

Não estamos sofrendo de um vazio, mas de meios inadequados para pensar sobre tudo o que está acontecendo.

Michel Foucault

1 Ver ROLNIK, Suely. "Despachos no museu: Sabe-se lá o que vai acontecer..." in *A Quietude da Terra*, 2000.

2 SHANSKI, Karen e AQUINO, Eduardo. *Panorama da Arte Brasileira 2001* (livro). mam-sp, p. 27, ou notas dos autores.

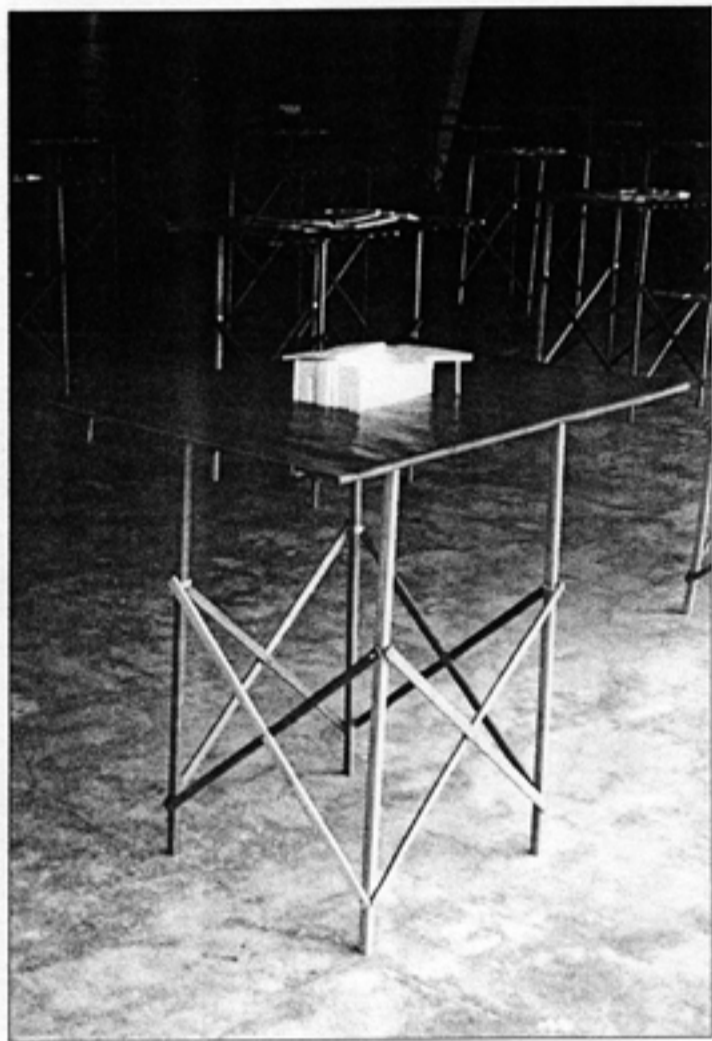
Karen Shanski e Eduardo Aquino em *Projeto Camelô* buscam ferramentas conceituais para investigar questões do mundo atual. Trata-se da ampliação do campo de atuação da arte, pela instauração de uma discussão de caráter ético, estético e político, além da reflexão acerca do objeto em si¹. A arte é compreendida como um campo criador, imbricando processos ativos de engrenagem entre os atores envolvidos e a natureza de suas relações. Shanski e Aquino são formados em arquitetura e constituem a associação *smb*, que procura envolver novos modos de operação através de estratégias multidisciplinares. Estão engajados em criar

uma prática que "subverta a visão instrumentalista da arquitetura e a categorização disciplinar da arte"². *Projeto Camelô* é o terceiro da série denominada *Trilogia da Troca*, em que diferentes sistemas de troca são problematizados conforme o contexto de cada projeto, além da crítica à institucionalização da obra de arte. A trilogia inicia-se com *Tapume (Re-partição)* apresentado por Aquino em 1998 no Centro Cultural São Paulo. Neste trabalho há uma apropriação do jogo de circulação do museu, de obras de arte e da cidade através da incorporação de um regime de relações com coletores de lixo de São Paulo. *IIII01* foi desenvolvido

T NOBRE, Ligia Velloso 2003 (3 p.)

In: REVISTA
ITEM 6. *Fronteiras*. Agora/Capacete. Rio de Janeiro,
2003. p. 55-57

no Canadá no ano de 2000, nas cidades de Winnipeg e Ottawa concomitantemente, explorando criticamente a idéia de que informação e conhecimento tornaram-se formas de moeda na vida contemporânea. Camelô apresenta-se, conforme os autores, como "um curto-circuito entre as diferenças localizadas no meio urbano brasileiro"³, envolvendo camelôs, comunidades de favelas, uma ONG, a elite financeira e o Museu de Arte Moderna (MAM) da cidade do Rio de Janeiro. Este projeto só pode ser entendido como um processo, uma *estrutura operacional*, cujos desdobramentos escapam necessariamente ao controle dos propositores. Conforme os circuitos são entrelaçados as relações podem adquirir naturezas diferentes e serem reiterativas ou transformadoras.



Camelô consiste em 100 maquetes distribuídas sobre mesas de camelô e a escolha e o convite das 100 pessoas 'mais ricas' da sociedade carioca para a aquisição dessas 'obras de arte' como meio de participação e troca monetária para o programa de ação comunitária *Jardineiros do Bairro*. Cópias das 100 cartas enviadas, com o nome e endereço dos destinatários, foram alinhadas na parede do espaço de exposição. À medida que os 'objetos de arte' (mesas + maquetes) fossem adquiridos, dispersos pela cidade e 'transformados' em jardins, o museu seria esvaziado, restando as

cartas e o registro do espaço anteriormente ocupado.

O signo 'mesa de camelô', como meio e suporte para a atividade de um sistema de trocas de economia informal – no limiar do visível e do invisível nos centros urbanos, na sociedade brasileira –, invade o museu como presença física organizado numa grelha a ser potencialmente multiplicada. A mesa do camelô (i.e. a mesa + a maquete + o museu) estabelece uma fronteira – distância e ligação – entre dois extremos da sociedade brasileira. Sobre as mesas, maquetes de edificações, brancas, iguais, desmontadas, plastificadas, apresentando a justaposição e a disparidade de dois ícones da paisagem carioca: a favela e a arquitetura moderna. Ambas são identificadas como sistemas de elementos gerados a partir de um léxico já dado. Nas maquetes expostas ficam evidentes os elementos quase modulares que podem ser juntados, colados, para criar uma espacialidade definida. É perspicaz a identificação de como atualmente esses dois sistemas arquitetônicos (favela e arquitetura moderna) e sociais (mais ricos e mais pobres) estão indexados e de como se relacionam na cidade.

A elite foi convocada a adquirir um 'objeto de arte'. A maquete procura agregar a si valor de troca, mas passa a tê-lo à medida da ocorrência da transação. Se adquirida, passa a ser um signo da transferência de um valor – monetário – do 'patrimônio da elite' para a realização e melhoria da condição de vida coletiva. A transferência, catalisada por *spmb*, seria legitimada pela ONG Viva Rio e pelo espaço e instituição do Museu. A partir do momento da transação a maquete torna-se mais que uma 'obra de arte', adquire um caráter monumental relacionado à memória, a exemplo de moedas comemorativas ou ícones urbanos, e um registro de um ato (i.e. a transferência de dinheiro e a conseqüente realização dos jardins nas favelas). Adquire, assim, um valor histórico e uma indexação no mercado da arte; uma vez que, a princípio, não teria um valor agregado para continuar a circular em qualquer praça. O valor do 'objeto de arte', neste caso, é o seu valor de troca, ressonante à transferência da moeda, imbricado potencialmente em ambas as direções: na maquete ao ser adquirida pelos mais ricos (conforme a apropriação), e nos jardins e processos de realização e de vivência destes pelos jovens e comunidades das favelas envolvidas.

O "curto-circuito entre as diferenças" da espessura social é difícil de ser ativado dado o alto grau de

3 Karen Shanski e Eduardo Aquino in proposta do projeto ao MAM-Rio de Janeiro.



smb
Projeto Camelô, 2001
Vista geral da instalação,
MAM-Rio de Janeiro

indexação dos atores e das relações envolvidas no processo. Qualquer relação social necessariamente implica alteridade e risco, e a estratégia dos autores é tentar estabelecer nesses circuitos identificados nos regimes de poder vigentes, outras relações. Os papéis e distâncias sociais presentes na sociedade e no meio urbano foram *a priori* expostos, através do Museu e dos artistas como mediadores e testemunhas de uma transação: a troca do dinheiro por uma 'obra de arte' por um jardim. Processos de transformação também foram ativados. I.e., inquietação e engajamento catalisados a partir da compreensão de regimes de poder constituídos, das disparidades de distribuição da renda e dos efeitos sintomáticos da atuação de alguns atores presentes no "Galpão das Artes" através das cartas, mesas e maquetes em relações de forças pulsantes e estancadas.

Shanski e Aquino operam num sistema de produção e troca (numa economia em um sentido mais amplo) discutindo a condição do valor no mercado. Apontam o problema do valor não estar atrelado a uma prática estética, ética e política. Os "curto-circuitos" acabam acontecendo através de desdobramentos imprevisíveis do próprio projeto.