



ARQUIVO PRESENTE

Resolução nº 100, de 19 de maio de 1964  
O Conselho de Administração da Fundação  
de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo  
FAPESP, no uso das atribuições que lhe são  
conferidas pelo Decreto nº 17.074, de 24 de  
março de 1964, resolveu, em sessão  
pública, em 19 de maio de 1964, aprovar o  
regulamento de funcionamento da Comissão  
de Seleção de Pessoal, de acordo com o  
artigo 1º do Decreto nº 17.074, de 24 de  
março de 1964.

Art. 1º - A Comissão de Seleção de Pessoal  
será composta por cinco membros, sendo  
quatro nomeados pelo Conselho de Administração  
e um representante do pessoal, a ser escolhido  
pelo próprio pessoal, em sessão pública.  
Art. 2º - A Comissão de Seleção de Pessoal  
terá por finalidade a de avaliar e classificar  
os candidatos a cargos de confiança, de acordo  
com o regulamento de funcionamento a ser  
elaborado e aprovado pelo Conselho de  
Administração.

28  
3  
7  
São Paulo deseja a taça

ORALADOR  
No 5

Resolução nº 100, de 19 de maio de 1964  
O Conselho de Administração da Fundação  
de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo  
FAPESP, no uso das atribuições que lhe são  
conferidas pelo Decreto nº 17.074, de 24 de  
março de 1964, resolveu, em sessão  
pública, em 19 de maio de 1964, aprovar o  
regulamento de funcionamento da Comissão  
de Seleção de Pessoal, de acordo com o  
artigo 1º do Decreto nº 17.074, de 24 de  
março de 1964.

## Campo/evento/arquivo, as possibilidades do arquivo atual como exposição problemática de (algumas) obras contemporâneas

Cristina Ribas

*A partir de uma prática de arquivo propõe uma articulação dinâmica entre o campo da arte, os eventos que o circunscrevem e iniciativas historiográficas tais como os arquivos. Realizações atuais em arte contemporânea brasileira motivam a escrita do artigo, que remonta a estudos locais, como o conceito de "circuito" desenvolvido por Ronaldo Brito para pensar um campo em constituição.*

*Arquivo, arte contemporânea, evento, historiografia.*

*O sentido nasce da, se forma na cooperação linguística.<sup>1</sup>*

Observando alguns trabalhos de arte realizados no Brasil, entre meados de 1999 e a atualidade, elaborei "epitese"<sup>2</sup> e dúvidas que analisam a forma como eventos selecionados interferem – e simultaneamente corroboram – na circunscrição de um campo da arte, de um campo móvel e problemático, que interage nas determinações de uma história e de um arquivo. Apresento questões para elaborar no contexto brasileiro um debate que corre o mundo na atualidade: a necessidade dos arquivos e a ativação de memórias a partir deles. O artigo apresenta uma pesquisa em curso, sem tomar o tempo necessário de elaborar uma tradução mais afinada dos termos que trafica (elementos de investigação ancorados em autores citados) e arriscando observar uma propriedade (campo artístico) no atravessamento de outros estudos, a ver de que forma historiadores, pesquisadores, críticos e artistas identificados com o próprio "campo da arte" têm elaborado sua constituição.

O foco motivador da pesquisa constitui-se de iniciativas organizadas por artistas e suas "coletivações". Artistas que muitas vezes não

se caracterizam estritamente enquanto tais, visto que pelo perfil de suas ações fazem migrar práticas críticas e políticas, incorporando-as, desenvolvendo cruzamentos entre elas e tornando-se organizadores, educadores, gestores, historiadores, mediadores, entre outros atores, dessas mesmas ações. Refiro-me a eventos recentes, cuja característica comum é, além de propor articulações específicas para o acontecimento da arte, a constituição dessa especificidade na forma de "esferas públicas"<sup>3</sup> de debate sobre tal acontecimento. Importam nessa "esfera pública" as intensas trocas sociais proporcionadas entre participantes não identificados estritamente ao campo, mas a ele associados pela via direta das práticas artísticas, comunicativas, criativas e expressivas que se desenvolvem e de problemáticas sociais vividas por todos. Os conceitos "campo", "evento" e "arquivo" não são, antes de tudo, utilizados como vocabulário comum pelos organizadores desses eventos e são invocados neste artigo como *instrumentos de sua articulação*, abrindo um debate formulado em perguntas e desejos partilhados.

Observo os eventos Arte esfera pública/Base Móvel (2008), Circuitos Compartilhados (2007-2009), Jogo do E.I.A. e Experiência

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

Imersiva Ambiental (E.I.A.) (2005-2009), Assembleia Pública de Olhares, coletivo Contra Filé (2007), FebeaRio (Festival de Besteiras que Assola o Rio de Janeiro, 2008), MIL971 (2007), Lotes Vagos (2005-2009), Reverberações (2004/2006/2008) e anteriores Rejeitados nonono (2002), Encontro ACMSTC ou Coletivos no Prestes Maia (2003), Salão de Maio (2004) Catadores de Histórias (2003-2006), entre outros. Eles são “epicentros”<sup>4</sup> de outros tantos eventos que os atravessam, sendo também efêmeros e preocupados, cada um a sua maneira, em estabelecer esferas públicas dirigidas também a um debate sobre a arte e o artístico longe espacialmente das instituições de investigação ou legitimação, como a universidade, o museu, a escola e a galeria de arte. Os eventos evidentemente “vazam” as incursões do texto provocando atravessamentos conceituais e espaciais incapturáveis. O desafio é manter o olhar atento à forma de articulação que propõem ao campo da arte e ao arquivo sem sucumbir à captura de uma estabilização (historicizar sem crítica?). Como parte do método, o denominador comum eleito para analisar a relação dinâmica campo/evento/arquivo não pretende achatá-los em uma definição majoritária, classificatória. O “evento” é problemático em si, apresentando as contradições que o constituem, sendo por isso essencial apontar a relação com a complexidade de um “campo” (e não um sistema), visto que interatuam incitando novos paradigmas às articulações entre as porções acadêmica ou científica, autônoma, militante, estatal, institucional e mercadológica da arte, e arquivística.

As assertivas surgem de uma prática do arquivo chamado de Arquivo de emergência,<sup>5</sup> que começa no Brasil em 2005, como dispositivo formado por material documental impresso e pela realização de ações, destinado a articular eventos em arte contemporânea brasileira que atuam, conforme a tese do próprio Arquivo, na (in)determinação de

um campo da arte pela natureza dialógica das negociações de valor ou emissão de forças nesse campo. Atualmente observa-se no Brasil, tal como em outros sítios, o (res)surgimento de práticas artísticas coletivas e efêmeras significativas, que elevam o evento ao teor de obra (e confundem os lugares/conceitos que apartam obra e evento) e que, portanto, articulam diferencialmente sua relação com instituições de legitimação, como o museu de arte e seus agregados. A organização desse arquivo, levada a cabo pela Arquivista com meu apoio,<sup>6</sup> mistura-se de certa forma a minha própria trajetória artística e, sem dúvida, surge de uma paixão conferida também nos eventos: reaver um espaço público não como palco, mas como território colaborativo de significação, de produção de valor e de revolução sensível cujas ferramentas comuns podem ser criatividade, sensibilidade, expressividade, intervenção, imaginação, *ad infinitum*.

O conceito de “esfera pública” reelaborado por Paolo Virno é central. Espaço de performatividade, onde as ações humanas são compartilhadas ou tomadas públicas e por isso exercitadas em modos políticos. Assim também o conceito de *General intellect* (capacidade criativa e cognitiva elevada à categoria de “recurso” no capitalismo contemporâneo) que o autor associa à virtuosidade das obras contemporâneas e eu adiciono as iniciativas críticas que as acompanham e agora as constituem. Na atualidade, segundo o autor, a comunicação é “competência linguística comum”, mobilizada por um “intelecto [que] tornou-se a principal força produtiva, premissa e epicentro de qualquer *poiesis*”.<sup>7</sup> A instância reflexiva de parte das proposições contemporâneas de interesse parece tangenciar o desenho dessa esfera pública que, por sua vez, introduz práticas políticas de ordem não hierárquica como intervenção no cerne da constituição desse campo, perto ou não de algumas possibilidades de cristalização ou de um “limiar

de formalização" (história da arte?), aproximando conceitos de Michel Foucault.<sup>8</sup> Portanto, o desejo da Arquivista seria articular o arquivo da seguinte forma: se o arquivo está conectado às ferramentas que herda do seu feito "fazer-história" e os eventos são a abertura de perguntas; ao emitirem-se críticas ao primeiro o mesmo deverá fazer-se como o segundo, estrutura duplamente rígida e macia, determinante e aberta instigando sua participação em uma dita esfera pública.<sup>9</sup>

Se, em um momento, a intenção do Arquivo de emergência diante desses eventos seria produzir uma sistemática de arquivo organizando materiais documentais em um índice classificatório ("assuntos"), esse feito se apresenta em parte contraditório visto que a natureza dos eventos pode ser exatamente escapar à determinação de uma indexação, mas talvez não de um conceito. Os espaços dialógicos que os eventos promovem interatuam com as nomações da experiência proposta ("arte"). No campo dos arquivos, nomear é fazer pertencer e, portanto, nomear enquanto arte é demarcar um território de sentidos. A não normatividade das práticas artísticas atuais distante das formalizações modernas poderia atestar uma inviabilidade total de aliar uma formação à outra (o evento ao arquivo), análise fatalista que só pode ocorrer distanciada da íntima observação das metodologias criativas atuais propostas pelos coletivos ou mesmo distan-

te do potencial crítico que pode fomentar iniciativas historiográficas. Renomear, por outro lado, pode ser visto como colocar um nome em movimento: rearticulá-lo. Essa é também a natureza de um conceito.

Os eventos selecionados pelo arquivo respondem antes a uma chamada comum: caracterizam-se como eventos artísticos, mesmo que na maioria dos acontecimentos esse "dado" não seja um aporte visível nem condicionante da experiência. Outro aspecto comum é que, segundo entrevistas realizadas, derivam de acontecimentos posicionados em uma virada histórica repleta de quebras de paradigmas sociais e culturais: "ambientes" de Hélio Oiticica, experiências relacionais de Lygia Clark, recuperação intensiva do movimento Internacional Situacionista e leitura coletiva de edições traduzidas autonomamente de movimentos urbanos que fazem da criatividade ferramenta de protesto e posicionamento.<sup>10</sup> Reiterando o foco nos problemas de arquivo, é necessário investigar a natureza disruptiva de eventos em arte contemporânea brasileira e pensar se podem arquivos expor a circunscrição problemática dos próprios eventos, ao mesmo tempo em que o arquivo, ele mesmo, corrobore a elaboração crítica de sua própria articulação (exposição crítica do próprio arquivo) e não sobreponha por meio de seus documentos sua teoria ou sua lei às micropolíticas agenciadas pelos eventos.

Arte e esfera pública,  
organizado por Graziela  
Kunsh e Vítor César  
Centro Cultural São Paulo,  
São Paulo, 2008  
Participavam os projetos  
Arquivo de emergência,  
Café Educativo e Base  
Móvel



## Epitese

Aponto duas epitese como proposição de abertura de um espaço discursivo, neologismo para delatar a investigação em curso. A primeira, a proposição de um campo de significação artístico tomado por “campo da arte”, cujo atributo mais intensivo consiste nas relações de cooperação linguística operadas por seus agentes, atravessadas evidentemente pelas positizações ou heranças de uma história e de normatizações de uma prática, discursos, produção e captura de valor.<sup>11</sup> A segunda proposição, a de que uma teoria ou uma história recente da arte se assumem como paradoxo das práticas políticas e de suas negociações sociais,<sup>12</sup> modificando as sistematizações e as historiografias (crítica dos processos históricos). Nesse sentido a “esfera pública” instiga a produção distinta das teorias e das histórias, sobretudo porque se orienta por conhecimento colaborativo, mais perto das dinâmicas anárquicas de aprendizagem do que exatamente da linearidade mestre/aluno que caracteriza os modos de ensino e parte das trocas sociais que vão fundamentar a universidade (e por consequência a sociedade) ocidental.

### Arquivo/laboratório

Primeiro *instrumento de articulação*: o ponto de articulação comum (ou o laboratório) de emergência dessas epitese é o Arquivo (que poderá servir como teoria reflexiva de outros arquivos), investigando sua natureza e sua especificidade no desafio de resguardar na *situação* proposta acontecimentos em curso. O Arquivo de emergência não aparece gratuitamente como instrumento discursivo das práticas artísticas, mas da urgência de produzir uma estratégia de articulação reflexiva dessas práticas em acontecimento que oferecem uma trama complexa impossível de ser mapeada em totalidade. Investiga e interpõe-se com as *transmissividades* uma vez que as rupturas

caracterizam a história moderna e contemporânea.

*O [AE] ARQUIVO DE EMERGÊNCIA é um arquivo independente, de interesse público. A Arquivista o concebeu e é encarregada de gerenciá-lo. O [AE] é aberto para o futuro. O marco temporal dos MATERIAIS [M] que o [AE] arquiva são ações realizadas no Brasil inscritas no > CAMPO a partir de meados de 1998 quando se observa não só neste território uma mobilização diferencial na criação e coletivização da ARTE em contato intenso com demais práticas artísticas, comunicativas, criativas e expressivas que constituem uma > ESFERA PÚBLICA.*

*O [AE] possui um formação [M] MATERIAL e uma porção [CS] CRÍTICO-SITUACIONAL exposta na > PESQUISA. A dimensão [CS] é a parte que cabe ao ARQUIVO no fomento de uma ESFERA PÚBLICA, participando de redes e projetos e promovendo ações como o acompanhamento da produção de grupos e artistas, conversas, entrevistas, encontros, exposições, produções críticas, seminários, entre outros.*

O Arquivo resulta antes de uma prática de colecionismo simultânea à atuação e ao acompanhamento de diversos movimentos nos 10 anos que decorrem, e se especializa na determinação de uma “lei” de arquivo movente como o embate constante das dinâmicas criativas e expressivas em curso. Incerta se é possível de desviar, o desejo inapagável do arquivo de operar o registro (ou “marca”) é uma vontade de “absoluto começo”, uma eficiência que devo equacionar em sua forma potente (poeticamente?), e não com índices paternalistas de

FebeaRio, organizado por Grupo Py (Daniel Toledo, Julia Cseko, Joana Cseko), Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2008



origem, identidade, estigmatização. Jacques Derrida indica que o princípio do arquivo é o princípio ele mesmo: da natureza ou da história, “ali onde as coisas *começam*, princípio físico, histórico ou ontológico, mas também princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*”, lugar de onde se exerce a “ordem social” e a partir de onde ela é dada: “princípio nomológico”.<sup>13</sup> É preciso, portanto, rever os caminhos que instalam esse princípio nomológico e as conversas que articulam suas ressignificações.<sup>14</sup>

O “absoluto começo” não é aquele absoluto “no passado” de algo que foi “perdido”: lidamos aqui com uma história em emergência, de fatos recentes e atuais, cujas reverberações não deixam silenciar as potências criativas. Não se trata daquela utopia iluminista (conhecimento/verdade) – por mais que depois de mencionar “arquivo” o encadeamento de *nomos* seguintes, pendurados nessa “sanga”, sejam a universidade, o conhecimento, a enciclopédia e outros tantos...<sup>15</sup> – e aí manteremos os olhos atentos para não sucumbir às determinações normativas de um superdispositivo cuja operação violenta “dentro e fora” (do arquivo) dê seguimento a práticas disciplinares. O alargamento do arquivo contemporâneo precisa sofrer uma articulação ampla: arquivo não dentro e fora, mas *através* dos eventos. Arquivo como novo dispositivo de articulação...

*O ARQUIVO DE EMERGÊNCIA surge numa articulação entre o COMUM e algo que se propõe chamar CAMPO. Não se sabe se pode ser chamado de lugar. O CAMPO surge no acontecimento da ARTE. É inscrito pelas próprias ações. O CAMPO é o lugar de RESIDÊNCIA MÓVEL das práticas que promovem a ARTE nas suas mais vari-*

Lotes Vagos, projeto realizado por Louise Ganz e Breno Silva, convite para lançamento do livro Espaços Colaterais, Belo Horizonte, 2008



*adas formações / MATÉRIA DE AÇÕES / CARIMBOS EXISTENCIAIS / lugar de liberdade, contradição, limite, embate.*

*Observando a INSTITUIÇÃO PROBLEMATICA dos [E] [EST] ao forçarem barreiras de condicionamentos ou cerceamentos das > CONDIÇÕES DE PRESENÇA possíveis para a ARTE na atualidade considerando vetores sociais, econômicos, políticos e seus infinitos entrecruzamentos, o [AE] pretende expor esta / INSTITUIÇÃO PROBLEMATICA / e colocar-se também como instrumento de > RUPTURA.*

## Campo

Aportando o segundo *instrumento de articulação* neste *trabalho dos conceitos*, a noção de “campo” aplicada a este artigo trafiquei da concepção no Arquivo de emergência, já exposta. Rosalind Krauss, em um exercício de aplicação inicial do conceito postulou na década de 1970 um “campo surgido da problematização do estatuto da “escultura”.<sup>16</sup> A escultura passa a ser qualquer coisa que não paisagem nem arquitetura: torna-se assim uma “combinação de exclusões”. “Campo”, portanto, não é apenas a aparição de um novo termo no corpo de práticas artísticas, mas refere mudanças processuais que consideram a incidência de “vetores de forças” que modificam a ideia de autonomia de um objeto artístico.

Ampliando espacialmente, e transportando para um contexto brasileiro e atual este “campo” pode ser tomado como ambiente relacional de acontecimento, inscrição, valoração e institucionalização da arte. Um campo cujo objetivo subjacente parece ser a investigação epistemológica da arte, visada a partir de relações desenhadas no campo da filosofia política ou na filosofia do sujeito. Constitui-se na projeção conceitual um “plano de imanência”, segundo Gilles Deleuze.

Um “fazer pensar o que há”, como experiência constituinte do sujeito, no próprio acontecimento que não estagna nem se subordina, atravessa... Intervém o sujeito na própria experiência “traçando o mapa de seus impasses e suas questões.”<sup>17</sup>

## Brasil

No Brasil, a “arte ambiental” de Hélio Oiticica ativa a sua forma um “campo”. O artista primava pela ética na manifestação e na consciência dos vetores em atravessamento: “é a manifestação social incluindo aqui fundamentalmente uma posição ética (como também política) que se resume em manifestações do comportamento individual.”<sup>18</sup> Insisto então na observação desse propositor, ou “incitador” ... Hélio Oiticica se refere à capacidade atribuída ao artista de agir mediante um “subjetivo renovado”,<sup>19</sup> o que será base de uma nova produção artística brasileira, que se vinculará a sua forma, a lutas locais articuladas entre intelectuais, artistas e políticos e a uma investigação das sensorialidades e da matéria visual em acontecimento. Essa mudança, ou ruptura, na ordem do sujeito operante apontada por Oiticica é simultaneamente observada pelos estudos da filosofia do sujeito e, de uma forma atualizada e revista, na teorização do evento ou do acontecimento. Situados diferencialmente nesse deslinde histórico, os artistas concretos consideravam o homem um “agente social e econômico”, e os neoconcretos, a investigação de um “ser no mundo”. Emerge a subjetividade como constituinte de uma interatuação (cooperação) e não a objetividade da manipulação dos objetos geométricos (comando); e com base no que se pode afirmar que os neoconcretos propunham, por sua vez, uma nova relação com a obra, que fazia dela antes um acontecimento.

Com Ronaldo Brito,<sup>20</sup> pode-se observar igualmente um apelo de ativação do sujeito situado em um possível campo, visto que o “circuito”, no vocabulário do autor, é ativado

pela proposição crítica de tensionamentos. Sua concepção de circuito pode ser aproximada à imagem de um campo de forças. Em *Análise do circuito*, texto de 1975, publicado na revista *Malasartes*, do Rio de Janeiro, Brito expõe organizadamente três articulações com o circuito: (1) circuito e mercado; (2) circuito e produção; e (3) circuito e ambiente cultural. O “circuito de arte é lugar de um incessante tráfico de signos de ascensão e estabilidade social e recíprocas trocas de sinais de cumplicidade ideológica”. É, contudo, “reduzido”, mas parece potente para sediar embates, associações, conflitos, entre outros, por mais que ele possa “abrigar toda e qualquer obra que julgue *não* afetar a sua condição de sistema autônomo e inatacável” (grifo meu). Por um lado, se é impossível modificar “a ideologia do mercado”, “é sempre possível intervir criticamente na ideologia do circuito em seu conjunto”, o que torna o circuito uma mediação viva com demais formalizações. Há uma interseção com “um fora” visto que é preciso estabelecer um vínculo entre “arte” e “ambiente cultural” e, sugere, deve-se “atuar em todo o espaço *ao redor* do trabalho [de arte]”.<sup>21</sup> Brito parece propor um circuito em constituição, realização empírica ou formação sempre *em processo*.

A construção dessa imagem diagramática faz Brito afirmar, em 1977, uma “relativa irrealidade do circuito da arte”, em texto escrito a quatro mãos com José Resende,<sup>22</sup> constatação que não pode ser lida erroneamente nem colocada da forma quase traumática que recalca no Brasil até hoje, no senso comum, a “inexistência” de uma história e uma crítica da arte locais. Eles propõem que reconhecer um “espaço da contemporaneidade (...) implica saber, medir e intervir no real dessa irrealidade e com isso deixar de exorcizar o vazio (...). A questão é saber se as forças interessadas numa posição de contemporaneidade podem escapar desse exorcismo (...). Nesse caso, a sua função mais uma vez seria denunciar a disfunção, se-

gurar a ambiguidade, tensionar o ambiente, piscar o olho e atravessar o ritmo”.<sup>23</sup> Cabem a esperteza para vivenciar o conflito ou o atravessamento nessa “dança” de forças inerente à dinâmica de um campo.<sup>24</sup>

### Forças

Outro *elemento de investigação* contemporâneo a Krauss é “campo de forças”. Segundo Michel Foucault,<sup>25</sup> uma força nunca é singular, existe apenas em relação a outras forças. “Incitar, suscitar, produzir (ou todos os termos de listas análogas) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos (...) Cada força implica relações de poder; e todo campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações.”<sup>26</sup>

As relações de poder não podem ser “conhecidas” porque a tentativa de sistematizá-las será uma “diferença” ou uma produção desencadeada sem nunca reduzir totalmente (há uma irreducibilidade do poder ao saber). Assim, “a integração só atualiza ou opera criando, também, um sistema de diferenciação formal. Em cada formação, uma forma de receptividade que constitui o visível, e uma forma de espontaneidade que constitui o enunciável (...) As substâncias formadas se distinguem pela visibilidade, e as funções formalizadas, finalizadas, se distinguem pelo enunciado”.<sup>27</sup>

Ambos os *elementos* motivam o desenho historiográfico dos eventos observados. De que forma eles ocorrem em um limiar de institucionalização e de que forma incitam inovações, modificações, cooperações nas práticas políticas do campo da arte? Sem querer estabelecer uma linha de resignação ou captura, gostaria de sinalizar a possibilidade dialógica e a condição de luta travada na produção do valor no cerne de tais realizações a partir de uma série de perguntas. Refiro-me a um *campo da arte* em constituição elaborando: que especificidades de-

marcariam esse campo ou diferenciariam suas práticas (suas formas de vida e de promoção do vivo) de outras práticas mundanas? de que vale reavê-lo, senão para evitar sucumbir a uma territorialização congelada e vazia? que insurgências ele aponta em relação à crítica e à história da arte atual? quais são os vetores, atores ou ferramentas que produzem o que se pode chamar de *campo da arte* no Brasil? que formas de articulação crítica desdobrariam as iniciativas que elaboram esse campo em constituição?

### Evento

O evento atravessa o tempo dos arquivos, que resistem. Segundo Maurizio Lazzarato, “no evento um vê o que é intolerável de uma era e as novas possibilidades de vida que isto contém ao mesmo tempo. O modo do evento é problemático”.<sup>28</sup> Para Mikhail Bakhtin, citado por Lazzarato, o evento revela a natureza do ser como uma questão ou um problema – especificamente na maneira em que a esfera de acontecimento do evento é simultaneamente aquela do “responder e perguntar”, costurando arranjos corporais e singularidades individuais e coletivas. O evento “abre um possível”.

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

contracultura  
antiarte  
marginalidade  
táticas subversivas

... e não por acaso em alguns eventos apon-  
tados pelo Arquivo de emergência na cena  
da arte brasileira recente a *rua* reaparece  
como espaço possível do embate, dessa  
cooperação linguística. Negri nos diz: "a lin-  
guagem é um viés do ser e, como qualquer  
viés, é um conjunto de singularidades."<sup>30</sup> Da  
trama do "estriado",<sup>31</sup> com as políticas de  
controle do espaço público que se  
radicalizam no Brasil atual tenta-se reavê-la  
como "espaço liso": espaço de apresenta-  
ção, representação, insurgência, ou de uma  
"dança" que, nesse caso, é coletiva.

Na elaboração da segunda epítese, propo-  
nho incitar novas historiografias, tendo a di-  
nâmica de uma "integração"<sup>32</sup> como *elemen-  
to de investigação* possível. A "integração"  
elaborada com base em Michel Foucault re-  
fere-se a uma "atualização" que estabiliza as  
relações de força, que as estratifica. Refere-  
se a "concatenar as singularidades, alinhá-las,  
homogeneizá-las, colocá-las em séries e fazê-  
las convergir". A assegurada "impossibilida-  
de" da normatização do fato artístico  
reconstruído pela história é esquecida, dado  
seu nascimento já morto como tese equivo-  
cada em relação à historiografia (a gravação  
não/nunca totaliza o evento). A proposição  
do Arquivo nas articulações campo e even-  
to aprende das intervenções ao modo de  
um "plano de imanência"..., o que modifica a  
forma de acontecimento precisando uma  
*tática tópica* (visto que também se trata de  
*lugares*) e uma *incisão laminar*: duplamente  
divergir e afirmar a atuação em um campo,  
muito do que caracteriza as produções ar-  
tísticas atuantes na crítica das estruturas  
reificantes do campo das artes, e na afirma-  
ção mesma que insistem em *carimbar*; que,  
pode-se dizer, resume-se em uma constitui-  
ção duplamente crítica e restitutiva do acon-  
tecimento artístico. O Arquivo, por sua vez,  
parece dessa forma liberar-se da categoriza-  
ção "dentro e fora", conectando-se mais  
diretamente às articulações amplas  
já mencionadas, ou seja, incorporando-se às  
instâncias discursivas que multiplicam as vo-  
zes de uma esfera pública.

Sem dúvida, essas são "questões foucaultianas".  
Estou tratando de investigar as discursividades  
pelo método de uma "história arqueológi-  
ca", por meio da qual a repetição tautológica  
do termo não permitirá nunca encontrar um  
significado potente nem transformar a his-  
tória em algo epistemológico.<sup>33</sup> Ou seja, há  
uma inversão, se a história seria uma  
plasmação narrativa do acontecido, ela se  
torna uma investigação discursiva daquilo a  
que se refere. A historiografia produz assim  
o próprio tecido daquilo que expõe; tece,  
portanto, o próprio campo e articula-se li-  
vremente com o Arquivo. Torna-se inter-  
venção e ruptura, tempo não de começo,  
mas *em* começo.

---

Cristina Ribas é artista visual e atua em projetos coletivos  
organizando residência artísticas, e mestre em Processos  
Artísticos Contemporâneos, UERJ, 2008. Integra a Red  
Conceptualismos del Sur, rede de investigadores sobre arte  
e arquivos latino-americanos de 1970 até o presente.

#### Notas

- 1 Negri, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003: 149, grifo meu.
- 2 "Epíteses" não corresponde ao termo "epítese" (inserção de um fonema ao final de uma palavra); mas à criação de uma palavra que se articula com a noção de "aparição", em contraposição à ideia de "centro", como em "epicentro".
- 3 Estendo o conceito referindo-me à esfera pública caracterizada por Paolo Virno: esfera da publicização de assuntos comuns para fins de liberdade, não estatal, formada pela interatuação entre a singularidade, a unicidade, a individuação e a dimensão pré-individual do intelecto, o *general intellect*. Virno, Paolo. *Virtuosismo e revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008:45.
- 4 Ericson Pires refere-se ao Rio de Janeiro como um epicentro das ações coletivas urbanas no Brasil em meados de 2000-2002. O termo me parece apropriado para pensar a emergência de ações similares também em outras cidades, atestando da mesma forma relações intensas com características dos espaços urbanos e não havendo, como afirma o autor, "relações de causalidade" entre as regiões, por mais que se consensuem cooperações, atravessamentos, contaminações. Pires, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007:22.
- 5 O Arquivo de emergência é organizado desde 2005 pela A Arquivista com meu apoio. Agrupa cerca de 400 documentos produzidos por artistas e grupos de artistas, críticos, historiadores, entre outros; contém hemeroteca (artigos de

- jornal, revista) e catálogos de arte, e demais materiais produzidos pelos próprios autores dos eventos. Parte dos textos críticos escritos pelas organizadoras e outros arquivistas estão em <http://arquivodeemergencia.wordpress.com>
- O Arquivo de emergência em sua dimensão material viaja por instituições do Brasil, para saber sua localização atual acesse o site.
- 6 A formação desse arquivo e dessa pesquisa desenvolvem-se no curso de minha trajetória artística e do cruzamento com mobilizações sociais às quais me vinculei. É importante salientar dois fatos pontuais: a sensação de "insuficiência" por parte de uma instituição pública de registrar um ano de vivência artística do qual fiz parte, e o desejo de encontrar, no curso das "coletivas" artísticas, mobilizações políticas que afetem as políticas cooperativas e produzam forças não subordinadas a regras às quais um não se identifica.
- 7 Virmo, op. cit.:101.
- 8 Foucault, Michel. *Arqueologia do saber*: Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005:213.
- 9 A participação do Arquivo de emergência no projeto Arte e esfera pública organizado por Graziela Kunsch e Vitor Cesar foi essencial para elaborar essas assertivas. Consulte o site: <http://arte-esferapublica.org>; e também a organização de Arquivos do Presente realizado no Museu da Maré no Rio de Janeiro. Textos e imagens: <http://arquivosdopresente.wordpress.com>.
- 10 Ricardo Rosas organizou grande parte do acervo de textos no site atualmente inexistente Rizoma.net. O boom do pensamento dos situacionistas e manifestações políticas urbanas em diversas cidades do mundo veio também através de livros. Considero relevantes Paola Berenstein Jacques: *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* (2001) e *Apoloia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista* (2003); e toda a Coleção Badema, da editora Conrad, grande parte editada por Giseli Vasconcelos. Entre eles *Z.A.T. zonas autônomas temporárias*, de Hakim Bey, *Critical Art ensemble, Greve da arte e assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*, de Stewart Home.
- 11 Pasquinelli, 2008. *Guerra Civil Imaterial: Protótipos de Conflito dentro do Capitalismo Cognitivo*. Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Laboratório Território e Comunicação. LABTeC/ESS/UFRJ - Vol 1, n. 1, (1997) - Rio de Janeiro: UFRJ, n.25 - 26. mai-dez 2008. Tradução de Alexandre Mendes e Gilvan Vilarim.
- 12 Aponto especialmente o artigo escrito por Gavin Adams, sobre a relação entre grupos de artistas, o movimento dos sem teto e os moradores da ocupação Prestes Maia em São Paulo. Adams, Gavin. Coletivos de arte e a ocupação Prestes Maia em São Paulo. In *Documenta Magazines/Rizoma*. <http://magazines.documenta>, consulta em 20.02.2008.
- 13 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001:11.
- 14 Recordo-me da conversa com Eduardo Verderame que integra o coletivo E.I.A. Para Edu o problema do Arquivo de Emergência é chamar-se "arquivo".
- 15 Lambier, Joshua. *Encyclopedics, Archiviolithics and Technologies of Theory*. *Skandalon*, v.1. n.1, 2005.
- 16 Krauss, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". In *Gávea*, n.1. Rio de Janeiro, 1981:87-93.
- 17 "Plano de imanência" e "acontecimento" são conceitos deleuzianos, explorados em Zourabichvili, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>. P. 17.
- 18 Oiticica, Hélio. Programa ambiental. Publicado originalmente em *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986 e reproduzido em *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume. Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam), 1992:103.
- 19 Oiticica, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil (Propostas 66). In Ferreira, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil*. temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006:148.
- 20 Brito foi um dos importantes articuladores críticos da arte brasileira no surgimento das práticas artísticas neoconcretas. Publicou em *Opinião* (1972-1977), organizou com outros artistas e críticos as revistas *Malasartes* (a partir de 1975) e *A parte do fogo*.
- 21 Brito, Ronaldo. Análise do circuito (1975). In Ferreira, op. cit. : 266-267.
- 22 Brito, Ronaldo; Resende, José. Mamãe Belas Artes. In Ferreira, op. cit.:274.
- 23 Idem.
- 24 Do texto de Brito e Resende complemento a citação, visto que o ritmo que se atravessa é o de uma dança, que se apenas dançada "não vai fazer chover". "Deve-se atravessá-la."
- 25 Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988:76-78.
- 26 Id., *ibid.*:79.
- 27 Id., *ibid.*:84-85.
- 28 Lazzarato, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- 29 Fraser, Andréa. In *Artforum*. Nova York, setembro 2005:276-783.
- 30 Negri, 2003, op. cit.:147.
- 31 Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. V.5. São Paulo: Ed. 34, 1997: 47.
- 32 Deleuze, op. cit.: 83.
- 33 Foucault, op. cit.: 213.