



Marcel Broodthaers. Décor. A Conquest
by Marcel Broodthaers – Salle "XX siècle".
Ocupação no ICA, Londres, 1975.

RIO 40° Fahrenheit

Luis Andrade*

Em seu primeiro movimento, o artigo recorta algumas transformações ocorridas no campo das artes visuais brasileiras, durante a última década do século passado. No segundo, contextualiza número expressivo de manifestações que aconteceram na capital carioca após a consolidação dessas transformações. Por razões intrínsecas às questões que emergem do primeiro movimento, a cidade do Rio de Janeiro foi tomada como paradigma de centro nessa discussão, onde sua periferia não seriam outras cidades, senão nossas próprias mentes.

Atos & ações, grupos, instituições, Rio de Janeiro, arte brasileira contemporânea

It's coming from the feel that this ain't exactly real,
or it's real, but it ain't exactly there
Leonard Cohen, Democracy - (*)

We do not trade money here. We trade information and skin
The Golden Palominos, The Ambitions Are - (**)

Pressão & temperatura

Quando, no calor inicial do Modernismo, em 1868, Berthe Morisot posou para Manet, então às voltas com a execução de seu quadro “O Balcão”, talvez não pudesse projetar na tela da própria imaginação as conseqüências desse simples gesto. A artista não poderia desconfiar que em dia remoto aquela pintura atrairia as atenções de uma personagem singular da dramaturgia francesa. Jean Genet nos deixou, em testemunho, o fato daquela obra ter-lhe motivado escrever um de seus textos mais intrigantes para teatro, “O Balcão”, de 1956. Nele, a pequena sacada de um bordel de luxo emerge como o signo que sintetiza uma revolução de desejos, aparências, fantasias e poder. Dos primórdios da planaridade pictórica moderna até a sagração das casas de fetiches do cenário contemporâneo, talvez existam muito mais coisas além daquilo que nossa filosofia vulgar poderia supor...

Posta a questão, a razão de rememorar essa curiosa conexão histórica nos serve apenas para focar a atenção numa série de eventos e situações

* Artista hipermédia, mestre em linguagens visuais (EBA/UFRJ) e professor-assistente do Instituto de Artes/UERJ.

(*) “Vem da sensação de que isso não é exatamente real, ou é real, mas não está exatamente aí”

- Leonard Cohen, Democracy -

(**) “Aqui nós não negociamos dinheiro. Negociamos informação e pele”

- The Golden Palominos, The Ambitions Are -



que nos últimos tempos ganharam relevância no panorama das artes, na cidade do Rio de Janeiro.

Desde 2000 – estabeleço o marco secular apenas para ficarmos num registro temporal mais redondo – o Rio tem sido palco de inúmeras manifestações, muitas delas organizadas por e pelos artistas, locais e/ou não-locais, para todo tipo de público e interessados. Refiro-me à emergência de alguns organismos independentes, coletivos de inventores variados, agências múltiplas, exposições e movimentos radiais ao grande circuito das instituições de arte metropolitanas. Poderia citar de imediato as exposições Orlândia, que aconteceram em suas edições iniciais, no decorrer de 2001, justamente num... bordel! Melhor: numa termas recém-desativada – um bordel térmico¹. Como outros que mencionarei em suas características mais pronunciadas, o evento de curta mas intensa duração obteve inesperadas repercussões: além de figurar na relação das exposições mais importantes do ano na cidade, segundo periódicos locais², a mostra também foi matéria de revistas internacionais, como da italiana Flash Art³. No entanto, para abordar e compreender melhor o período que abrange essas múltiplas emergências, devemos recuar um pouco mais no tempo: até fins do século passado.

O ano de 1990 foi significativo para nós. Ele (re)inaugurou politicamente um espaço-tempo para as artes brasileiras. Sob os auspícios de uma Presidência da República nefasta, a extinção de importante órgão público dedicado ao fomento, arquivo e circulação da cultura – leia-se FUNARTE – deu início a um período quase-medieval para determinados campos da atividade criativa no Brasil. No gesto, as artes visuais foram atingidas, incluindo-se aí também o cinema – vitimado à época com o fim da Embrafilme.

Nos anos que se seguiram após essa jogada de desmonte dos processos de discussão ético-estética, o país – em particular a cidade do Rio, sede do órgão extinto – teve de enfrentar um vazio minuciosamente calculado para neutralizar alguns de seus setores e personagens. Quem testemunhou, sabe. Inventariar os episódios que contribuíram para a consolidação dessa cena tomaria mais tempo e dedicação de qualquer outro articulista, comparado a meus propósitos. Mas podemos lembrar alguns deles, sabendo de antemão que só uma pesquisa – certificada por datas precisas e informações documentadas – daria conta em expor todos os fatos. Pelas suas conseqüências, devemos admitir que a constituição dos poderes, democraticamente disfarçados, revelou nesse momento um modelo de narcisismo oficial para o trato com as artes cujas conseqüências ainda se farão sentir por muito tempo⁴.

À extinção da FUNARTE e seus espaços de atuação, seguiu-se um esta-

1 Instalada numa casa da Rua Jornalista Orlando Dantas, no bairro de Botafogo.

2 CAMILO OSÓRIO, Luiz. 'Orlândia e Nova Orlândia'. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/12/2001.

3 CARVALHO, Denise. 'Nova Orlândia: The Temporary Occupation of a House'. In: *Flash Art – International Edition*, n. XXXIV. Milano, outubro 2001.

4 Semelhanças com os idos de dezembro de 1968 não seria coincidência quando, por decreto, as condições de invenção, produção e circulação da atividade cultural no país se viram submetidas a duras políticas executivas, entrando num período invernos de subsistência – onde o profissionalismo, tal como o concebemos, vira necessariamente exceção.



do de expectativa no país, no qual contabilizamos um número relevante de outras “baixas”, sucessivas, no setor.

Importante, contudo, verificar que os reflexos dessa situação se deixaram sentir rápido pela precária sustentação que o mercado de arte oferecia então à produção local. Se abordarmos o que aconteceu com o reduzido circuito de galerias ou espaços expositivos privados da cidade, veremos os primeiros efeitos. Durante os anos 90, espaços comerciais como as galerias Bonino, César Aché, Petit Galerie, Paulo Klabin, Gabinete Orlando Bessa, Thomas Cohn, a meteórica Joel Edelstein Arte Contemporânea – com dois anos de funcionamento, de 1995 até 1997 – e, de algum modo, a Saramenha – todas importantes na manutenção econômica do meio de artes visuais da cidade – encerraram em definitivo suas atividades. Quando não, permaneceram abertas sobrevivendo na ausência de um programa renovador – caso do último exemplo. Outras preferiram manter uma agenda mais assegurada, digamos assim. Caso da GB Galeria de Arte. Pode-se alegar que foram abertos novos espaços comerciais: a Galeria Paulo Fernandes seria um, ainda na primeira metade da década. Mercedes Viegas Escritório de Arte, outro – em fins da década. Ainda assim, a contrapartida aos fechamentos foi fraca. A galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, bem como o Artur Fidalgo Escritório de Arte – isso se estende a exemplos isolados – pertencem ao século XXI da cidade.

No universo institucional, o quadro não foi nada promissor. A começar pelo seu maior espaço físico: o MAM. Segundo consta, “historicamente o local privilegiado da vanguarda brasileira”⁵. O museu, misto de lugar privado e público, reabriu e retomou suas atividades no início da década, mas pareceu sempre envolto em dificuldades que fez com que sua agenda – além dos méritos – passasse por períodos ora ociosos, ora desprestigiados, seguidos com trocas relativamente rápidas de direção artística. Reflexos do impacto ocasionado pela tentativa de desmonte generalizada? Senão vejamos.

Enfocando sua economia, é importante assinalar o fato do museu ter passado a abrir seus salões e dependências para eventos tais como feiras variadas, inclusive de bebês & gestantes, cumeleiras políticas internacionais, desfiles de moda – fashionweeks – festivais de música e outros. Isso reflete alguma coisa. Procurando paralelos, poderíamos apontar o fato da prestigiada Fundação Guggenheim, sediada em Nova Iorque, ter vivido durante mesma década processo similar. Nas rampas e salas de sua matriz, objetos artísticos e fetiches⁶ passaram a conviver institucionalmente sob as mesmas condições de realidade, pertinência e destaque. Conseqüências do industrialismo cultural tardio? Ou, quem sabe, do pós-industrialismo? O MAM do Rio de Janeiro, para não ostentar semelhante quadro, mereceria

5 FERREIRA, Fábio [et al]. 1 Mostra Rio Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: RIOARTE / MAM, 2002. Catálogo da exposição.

6 Ternos e tailleurs Armani, pinturas Cézanne, motocicletas Harley Davidson ou obras de Matthew Barney.



outra realidade? Afinal, é o museu latino-americano que acomoda das mais importantes coleções particulares de arte moderna e contemporânea brasileira. Na posição de porta-voz do Modernismo latino, poderia ser “um livrão aberto”⁷, mas não apenas economicamente. Abolindo sempre resquícios de dinâmicas passadistas, tais quais a de confirmar-se novamente enquanto mero gabinete de curiosidades – ainda que de curiosidades do pós-industrialismo.

Foi aberta em meados da década passada uma pequena galeria na cidade, no Museu da República. A instituição inaugurou espaço próprio para as artes contemporâneas - duas salas contíguas de média metragem. Logo depois reduzido e por onde passaram eventos que nos sugeriram sua vocação em criar relações de intercâmbio: estabelecer algum tipo de sistema de pequenas mostras itinerantes com outros pólos urbanos de produção ou do ensino em arte. Em 1997, uma mostra reuniu ali artistas brasileiros bolsistas de instituições na Grã-Bretanha, durante o início e meio da década passada⁸. Essa seria uma das lacunas que a situação das artes na cidade pareceu também deixar em suspenso: a possibilidade de se criar e integrar pequenos pólos de intercâmbio nas artes visuais, onde fosse possível contrastar ao reunir as respectivas produções envolvidas. Seria a vocação possível de um museu local que concentra caráter histórico-político e perfil turístico, com apêndice e rins de museu contemporâneo: o Museu da República⁹.

Na segunda metade da década, foi aberto – e extinto rapidamente – outro espaço promissor, o Centro Cultural da Light, voltado para a produção contemporânea brasileira, mas que abrigou também importantes mostras internacionais. Por exemplo: as obras terminais de um dos principais articuladores do Minimalismo histórico¹⁰. O Centro foi capaz de coisas que hoje se verificam notáveis, mas que talvez passaram despercebidas. Com dois anos de funcionamento, logo depois suas dependências destinadas à arte serviram para exibir os trabalhos de artesanato de seus funcionários, num verdadeiro contrapé administrativo. Em 1998 seus proprietários cortaram as verbas destinadas ao Centro.

Outro espaço que surgiu nesse apagar de luzes foi o Centro Cultural dos Correios: um espaço mais afeito a exposições de caráter convencional – com uma agenda que oscila entre o folclore e as artes decorativas, em meio às exceções. Poderia ser melhor conduzido numa aproximação com a dinâmica criativa do momento. Quem sabe, dedicando parte de sua agenda à arte postal. O Museu do Telephone – leia-se Telemar – também abriu suas portas nessa época mas após algumas boas iniciativas fechou para reformas, em fins de 1999¹¹.

O Museu Nacional de Belas Artes durante os anos 90 foi responsável

7 Depoimento de Ivo Mesquita, então diretor do MAM / SP, em entrevista a Helmut Batista, janeiro de 2002. In: Planeta CAPACETE, Ano 2, n.3. Ver informações mais adiante.

8 Razões & sensibilidades, realizada em junho de 1997, com curadoria de Luiz Camilo Osório. Realização e apoio: The British Council. Metrôpole & periferia, reunindo artistas brasileiros e alemães, em 1995 no MAM / RJ, seria outra – mas ao que se sabe, sem as devidas contrapartidas: brasileiros não foram à Alemanha, nem mesmo depois que alemães vieram ao Rio. Essas seriam faces da moeda frágil de intercâmbios culturais com metrópoles que só enxergam periferias além de si, e vice-versa.

9 Em 2001, convidado a realizar ali uma mostra individual, propuz ocupar sua galeria com um trabalho – Suíte Adigital – e usar sua sala multimídia com outro, durante um mês. Os ambientes são contíguos. A sala foi gentilmente disponibilizada para a apresentação do Sync Hall. O título geral da mostra, Noites em Claro na M... da República, teve de ser alterado para Noites em Claro na (...) da República. Decisão da direção da casa – devida à sugestão das reticências do título original, muito embora a consoante em desavença oferecesse inúmeras designações femininas, em que prevaleça o senso imediato.

10 Dan Flavin. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998. Catálogo da exposição. O público talvez não saiba que o show na Light reunia algumas das últimas obras do artista – exibidas numa individual em sua galeria americana: a mesma exposição. Ver: KALINA, Richard. 'In Another Light'. In: Art in America, n.6, junho 1996. Matéria sobre o artista, com imagens da PaceWildenstein Gallery, NY, em exposição de março-abril.

11 Em 2001 retomou suas atividades. Sua continuidade depende – como já vimos – da boa vontade da iniciativa privada de seus detentores. Linhas telefônicas também emudecem.

12 Mostras como essas “são sempre feitas às pressas, pois dependem de um patrocinador que quer retorno rápido de seu investimento em marketing”. MESQUITA, Ivo. 'Colonizados'. In: Jornal do Brasil, 22/08/2002. Em entrevista concedida a jornalista Cleusa Maria, o ex-curador da Bienal de São Paulo diz que a maioria das mostras internacionais que vem ao país são



por apresentar ao grande público exposições blockbusters, mostras do tipo “arrasa-quarteirão”, em que grandes somas de dinheiro, verdadeiros orçamentos barrocos¹², foram empregadas para trazer pela primeira vez ao Rio – e ao Brasil – obras de mestres modernos. Rodin, Monet e o nem-tão-mestre-assim Dali foram estrelas de temporada – apesar de, em certos casos, as obras trazidas não pertencerem exatamente às melhores safras de seus autores. Um museu onde faltam ainda serem tomadas decisões que assegurem a catalogação definitiva de sua própria coleção enquanto patrimônio cultural do país (!)¹³. O que nos permite inferir, na ordem dos valores e interesses vigentes, que se presta primeiro atenção naquilo que não é nosso, para então cuidar do que já se tem. A atenção dispensada ao processo aquisitivo de manifestações que uma sociedade é capaz de exprimir, através de sua arte, seria sempre uma prioridade. A formulação das políticas públicas para a realização de grandes eventos, ao existirem de fato, pede mais critérios¹⁴.

Quero dizer que o propósito com essas notas rápidas não é, em absoluto, fazer a análise tópica dos espaços mais recentes, mais tradicionais ou mais representativos do circuito local. Trato apenas de apontar algumas características de suas diversas instâncias, de modo que tenhamos um registro não-hierarquizado do panorama encontrado por uma ou mais gerações de artistas, público e afins, com suas ambiguidades expostas.

O decorrer da década teve outras surpresas. Como o aparecimento e multiplicação dos Museus de Arte Contemporânea em muitas capitais e províncias do mundo – um divertido contra-senso, em termos. O Grande Rio agora possui um – fica em Niterói. Além do que, não chega a ser propriamente um museu – está mais para uma grande escultura contemporânea, com alma de museu, fruto dos riscos de Oscar Niemeyer. Arquitetura espetacular, espaços muito específicos. É uma regra funcional da qual não se escapa com facilidade. Paredes curvas, planta-baixa circular, grande salão principal: ele incorpora uma tendência global em estender ao projeto arquitetônico dos museus um pouco da sua finalidade. O museu enquanto a obra.

Acrescentando, nesse sentido, o fato dessas iniciativas não raro estarem vinculadas a projetos urbanísticos que visam à criação de grandes corredores culturais – campos urbanos propulsivos, lastreados na circulação em massa da cultura e de seus consumidores, atrelados a manobras político-partidárias. Como diria Jack Lang, ex-ministro francês dos Affaires Culturelles: “A cultura é o nosso petróleo”¹⁵. O caso mais revelador dessa tendência talvez seja o do Museu Guggenheim-Bilbao, no País Basco, Espanha – um museu que, pelo seu projeto de implantação, arquitetura e significância, parece ter dado novo rumo às empreitadas culturais de grande porte¹⁶.

13 Dado colhido junto a um funcionário, que manterei no anonimato: basta o fato – aliás, verificável.

14 Critérios que não sejam apenas artifícios para atrair as atenções. Em depoimento durante sua gestão, a ex-diretora Heloísa Lustosa revelou: “No MNBA executamos uma estratégia. Já que as artes plásticas talvez não chamem tanto a atenção, oferecemos shows e vídeos e, inevitavelmente, as pessoas acabam assistindo às exposições”. RIANI, Mônica. Três décadas de ruptura – a procura de identidade sintetiza a produção das artes plásticas no país. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15/09/1995.

15 ARANTES, Otília. ‘Cultura da Cidade: Animação sem Frase’. In: *Urbanismo em Fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998.

16 “Lance político ou ousadia estética? Ou ainda, quem sabe uma combinação nada inocente das duas coisas?... Não há dúvidas de que assistimos, em plena desaceleração econômica e relativo desmanche do welfare state nos países europeus, a uma verdadeira guerra entre os Estados e talvez muito particularmente entre as cidades, na competição desenfreada para conquistar empresas e mercados (e isto não só lá), por museus, centros culturais e reabilitações urbanas interpostos. E todo este patrimônio cultural, alardeado com estardalhaço, o que exige muita imaginação de arquitetos e urbanistas, vai criando um verdadeiro star system mundial disputadíssimo (...).” ARANTES, Otília. ‘A “Comodificação” Urbano-cultural’. In: *Op. cit.*



Tratamos aqui de uma profunda transformação nas políticas de desenvolvimento urbano que se valem das práticas criativas, das manifestações do pensamento e da comunicação, muito embora sem contemplar de perto as obras de arte que lhes servem para tal fim: “não se consomem mais obras, mas ‘pacotes’, destinados a ativar o turismo cultural”¹⁷. Os museus-obra, embora contemporâneos, devem cultivar o cuidado em não incorrer no problema dos museus de uma forma geral: não se transformar numa cristaleira do século XVIII, ou seja, ser uma estrutura rígida e impermeável à diversidade de procedimentos próprios da arte. Uma ação procedente: o pior que pode acontecer a um espaço dessa natureza é recair no ranço que instituições assumidamente tradicionalistas praticam.

O Centro Cultural Banco do Brasil foi criado no Rio de Janeiro, e suas primeiras atividades coincidem com a penúltima virada de décadas. Em seu projeto original, está prevista a criação de uma filial em cada uma das capitais do país. Por hora, apenas o Rio, São Paulo e Brasília dispõem dos seus. Também voltou sua vasta programação para a divulgação e circulação da produção atual. Resta saber quais níveis de amplidão seu projeto democrático de difusão nacional do pensamento em arte será capaz de atingir, ao atender às expectativas do que é contingente. Um projeto de tal envergadura deve ter em mente seus respectivos alcances.

O Paço Imperial, com a implantação do programa Atelier FINEP, bem como a realização de muitas individuais e coletivas – às vezes, com “individuais simultâneas” – foi outra notável pousada para shows contemporâneos durante a década. Um ciclo abrangente de mostras nacionais e internacionais começou em 1993 e, até hoje, tem papel relevante na gradativa retomada das atividades culturais da cidade. Um período que lhe valeu o estatuto de instituição referencial: apenas consultando seu histórico teríamos a dimensão de sua importância no período. No entanto, vale dizer aqui que ali a experimentação pôde e continua a colidir com um dado típico de construções que abrigam muitas das instituições culturais no Brasil: a importância histórica do prédio e sua arquitetura – nesse caso, residência imperial da ‘colônia’ Brasil, no século XIX. O mesmo vale para outros edifícios ou sítios públicos destinados a abrigar alguma manifestação inventiva. Muitas vezes, as instituições não se encontram preparadas, adaptadas, ou sequer familiarizadas, aos procedimentos de montagem e intervenção que a atualidade reivindica. Vejam bem: não são cifras que farão avançar as soluções do problema.

O Espaço Cultural Sérgio Porto, aberto no meio dos anos 80, foi se firmando ano após ano enquanto mais outro lugar referencial para os anos 90. Sobretudo por ter abrigado uma série de exposições experimentais de grande número de jovens artistas, brasileiros e estrangeiros



– muitos deles, artistas de minha própria geração – desde 1992. Isso se deveu inclusive pelo fácil acesso que sua administração proporcionou às propostas de ocupação daquele espaço. Esse perfil pode ter-lhe custado a pecha de “espaço alternativo”. Tanto melhor. Por outro lado, hoje penso que seu delineamento e relevância talvez tenham sido méritos exclusivos dos artistas expositores, e não da administração da casa – quero dizer com isso que sua agenda, nem sempre bem gerida, lucrou conceitualmente com a performance de muitos de seus agendados, uma vez que oferecia pouco mais que o estritamente necessário para a realização de uma mostra institucional, o que é bastante compreensível. O “alternativo” passa invariavelmente por isso – e, por isso, a pulsação do espaço permanece¹⁸.

Um vôo panorâmico pela presença, pertinência e atuação das instituições de arte locais não poderia deixar de louvar a abertura do Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1997 – por razões óbvias. Corrijam-me: pelo que consta, o primeiro espaço na cidade criado e dedicado à difusão, em caráter permanente, do pensamento inventivo de um brasileiro pioneiro, onde também é difundido o pensamento de outros artistas, através de um elástico programa de mostras temporárias.

Creio que devemos observar também o que aconteceu com certas exposições institucionais, que se pretendiam periódicas – os salões – mas que naufragaram junto às incertezas que nasceram com a nova (des)política cultural. Com um formato remanescente do século XIX, os salões de arte que costumavam ocorrer todos os anos na cidade constituíram-se num dos poucos meios para o escoamento de uma produção que não encontrava muitas alternativas. Só que todos acabaram. O Salão Carioca – promovido pelo RIOARTE – acabou. O Salão Nacional, uma mostra que abarcava os diversos meios produtivos de artistas de todo o território nacional, mas que acontecia na cidade, acabou. O Projeto Macunaíma, realizado pela FUNARTE e que incluía a concretização de exposições individuais e coletivas com participação de gente de todo o Brasil, também deixou de existir¹⁹.

Todo esse processo estendeu-se na situação das bolsas de fomento à pesquisa. Durante os anos 90, esse dispositivo de trabalho – que existe de forma mais consistente noutros grandes centros urbanos – foi muito incipiente entre nós. O Programa de Bolsas FAPERJ, que em sete anos de existência não cumpriu anualmente seu destino de atender a demanda, só passou a existir graças ao encaminhamento de projeto realizado e organizado por um artista carioca, em 1996 – não se trata, portanto, de um programa elaborado dentro dos gabinetes de competência da administração pública. O Programa de Bolsas RIOARTE, outro produto da época – criado na segunda metade da década – manteve-se instável em seus poucos anos de vida, tendo sofrido meses atrás um golpe na lisura

18 O ECSP seria uma das – sempre raras – instituições na cidade a apoiar a produção da música contemporânea realizada por compositores, maestros e intérpretes locais. Dedicava-lhe ao longo do ano um ciclo de apresentações, cuja última edição foi em setembro passado, com o DesConcerto: em esquema de experiência única, um evento que trafegou na intersecção música / artes visuais – mídias de ponta, manipulação de sons e imagens ao vivo, integrando público, obra e autores com superposição de sons, tempos e espaços. Um dos mais interessantes eventos de 2003 dessa natureza. A programação ressentiu-se apenas da audição única – que priva o público do contato com produções reunindo universos em interface. DesConcerto teve música, argumento e dinâmica de concerto de Vânia Dantas Leite; roteiro, vídeos (imagens / edição) e dinâmica espacial de sistema de Simone Michelin; processamentos em tempo real de Elaine Tomazzi de Freitas.

19 Na tentativa de suprir seu fim, foi criada na cidade uma mostra que buscou reunir suas características a partir daquelas que marcaram esses eventos: uma mostra competitiva periódica, aberta a projetos de outros Estados. A 1 Mostra Rio Arte Contemporânea saiu do papel e foi realizada no MAM, mas apenas em 2002 – portanto, já no século XXI. Não tivemos sua edição em 2003.



de seu funcionamento: foi reformulado durante o período de divulgação dos resultados das bolsas em vias de concessão, referentes ao biênio 2003/2004 – uma atitude que gerou mal-estar coletivo sobre o modo como os projetos foram e podem continuar sendo tratados pelas instituições que os encampam.

Essa realidade gerou um quadro que permaneceu ou permanece insuficiente para atender às necessidades de projetos individuais e coletivos, que não cessam de brotar. Não se trata de contemplar a todos – não discuto aqui a Utopia: os tempos são pós-utópicos – mas, sim, procurar alargar o espectro de ofertas que não recaiam em assistencialismos culturais, espetáculos políticos do tipo for export ou ainda em reservas de mercados eleitorais. O terreno pode ser fértil para o populismo.

Restam-nos conferir a situação das bolsas oferecidas pelos cursos de especialização nas áreas acadêmicas – pós-graduações, mestrados e doutorados – da capital. No caso das Universidades públicas, é preciso destacar que muitas vezes encontramos dificuldades no cumprimento dos prazos e compromissos acordados entre as partes para a apresentação dos resultados relativos às proposições de pesquisa. A interrupção das bolsas, muito ligada às greves e paralisações, criam dificuldades provenientes da irregularidade dos repasses das verbas oficiais, graças de uma administração neoliberal.

É preciso salientar que algumas Universidades – como a UFRJ, UERJ, Universidade Cândido Mendes, PUC, entre outras – mesmo que em alguns casos viciadas em modelos anacrônicos de ensino – o que inclui os cursos de arte – desempenharam papel relevante no período. Para começar, temos de admitir que algumas dessas instituições passaram a abrigar em seus corpos docentes personagens da crítica de arte brasileira, artistas e pesquisadores, representando nesse sentido uma forma de resistência ao desmantelamento generalizado do meio ou circuito, conforme pudemos observar. A presença expressiva de membros atuantes nos muitos campos da arte brasileira dentro dos setores de educação superior é, talvez, um dado novo entre nós. Tábua de salvação? Em parte. Mas, como falo em nome de ninguém, diria melhor: creio mais na vontade comum de ocupar os espaços e não permitir que o barco afundasse ainda mais. Pelo que me consta, foi apenas após os anos 90 que esse aspecto do circuito, em tais proporções, pôde ser confirmado e melhor identificado. A Escola de Artes Visuais do Parque Laje, já anteriormente constituída enquanto pólo de ensino que abrigasse personagens atuantes nesse sentido, desde os anos 80, seria apenas mais uma instituição local a ser citada.

Temos ainda o caso das revistas especializadas. Na ausência de empreitadas de caráter privado para a criação e manutenção de periódicos



RRadial. Foguetório. Ação na Praia do Recôncavo, Sepetiba // RJ, setembro 2002 - stills do vídeo, 7', p/b.



20 A agência foi criada em 1999, enquanto a revista existe desde 1995. Editores originais: Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum – membros fundadores da agência AGORA. Ver: www.revistaitem.com.br.

21 Editores responsáveis: Glória Ferreira, Paulo Venancio Filho e Rogério Medeiros. A revista – anual – completa em 2003 10 anos de vida, sendo que a atual editoria conduz sua pauta de publicação há cerca de cinco anos.

22 Ver informações no editorial do presente

específicos ao meio e ao assunto, tivemos durante os anos 90 a emergência de revistas como a item (independente), a Arte & Ensaios (EBA/UFRJ) e, mais recentemente, a Concinnitas (UERJ), para ficar com os títulos mais à mão – ressaltando, claro, o aspecto fundamental dessa menção: o fato de serem publicações advindas da iniciativa de artistas ou de quadros acadêmicos mais avançados. Publicações que adquiriram personalidade com a periodicidade, ainda que em alguns casos irregular, de seus números. Não me parece exagero afirmar que essas revistas – após adquirirem seus perfis enquanto veículos surgidos e aprovados durante a década passada – estariam cumprindo as vezes daquilo que uma Malasartes ou uma Módulo cumpriram nas décadas de 70 e 80, para a capital. Ou ainda, noutra escala de importância – pelo teor editorial – de uma Revista Galeria ou do Guia das Artes. Há de se fazer uma distinção dos interesses estritamente econômicos destas, em favor do aprofundamento do debate naquelas.

A item, uma iniciativa de artistas, foi editada até pouco tempo atrás pela recém-desfeita agência AGORA²⁰, sob patrocínio da Petrobrás. A Arte & Ensaios é produzida e editada pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ²¹. A Concinnitas é uma publicação do Instituto de Artes/UERJ²². Cabe citar ainda o surgimento da revista Veredas, publicada pelo Centro Cultural Banco do Brasil há cerca de cinco anos, que abrange a programação cultural local e nacional da instituição financeira, onde as artes plásticas // visuais cumprem papel. Suprindo mais lacunas, teríamos que observar com atenção as inúmeras propostas pessoais, individuais e coletivas, inclusive institucionais, na Rede (www), que com o advento da Internet terminou por oxigenar e expandir um pouco mais o embate que igualmente se trava no mercado editorial.

Com tantas variáveis turvas, podemos dizer que a cidade do Rio, durante os anos 90, transformou-se em atraente tubo de ensaio cultural. Se as dificuldades habituais que atrasam determinados processos aqui se transformaram em regra, podemos dizer também que as ausências de apoio converteram-se em combustível.

Para concluir a primeira parte deste artigo, mencionarei ainda, a título de arremate, a confirmação da importância de novos mediadores que, a partir de determinado momento, passaram a existir e atuar junto às instituições e à produção dos artistas. Trata-se do surgimento da figura do curador – sem o qual mostras ou outros acontecimentos realizados de uns tempos para cá correriam o risco de se verem desmerecidos. Pelo menos de antemão. Sua importância se deve, em linhas gerais, ao fato do curador ser hoje uma espécie de articulador conceitual e executivo de eventos, figura central para a apresentação pública da produção intelectual e prática de vários segmentos no setor da cultura. É um assunto polêmico



demais para ser tratado, nesse instante, em profundidade. Fiquemos por hora apenas com sua menção: como se não bastassem as variáveis turvas, durante a década surge e confirma-se – em caráter histórico – a figura intermediária do curador na viabilidade e projeção de uma exposição de artes no Brasil²³. Algo que, num sistema em dismantelo, dobra sua própria complexidade.

Não seria honesto tecer considerações sobre quaisquer dos fatos que me motivaram a redigir este texto, sem antes situar o leitor nas entrelinhas de seu próprio objeto. Só assim poderíamos abordar o assunto.

Bunker & resort

A partir disso tudo, vemos que desde 2000 o Rio – bem como o Brasil – tem sido palco de inúmeras manifestações criativas, muitas delas organizadas por e pelos artistas, locais e/ou não-locais, para todo tipo de público e interessados. Refiro-me à emergência de alguns organismos independentes, coletivos de inventores, agências múltiplas, exposições e movimentos radiais: todos essencialmente periféricos ao grande circuito das instituições de arte metropolitanas. Sintomas do espírito da época? Não apenas. Há de se reconhecer suas especificidades.

Oferecer a lista completa dessas várias manifestações – uma inutilidade-em-si – estaria além de minhas possibilidades, portanto vamos por partes. Uma delas consiste em abordar o surgimento dos grupos de artistas – ou ‘coletivos’, em outra nomenclatura – que passaram a se organizar em torno de um grande número de questões levantadas acima. Como primeiro exemplo, vejamos o Atrocidades Maravilhosas.

Surgido na cidade em fins de 1999, o Atrocidades nasce de uma proposta individual feita a outros artistas – com dinâmica mais próxima de um coletivo aberto do que propriamente de grupo.²⁴ Sua meta, ocupar os espaços urbanos do Rio – ruas, avenidas, túneis, pontos de turismo, cemitérios, até a fachada dos ministérios – em manobras noturnas, empregando mídias de baixo orçamento, rápida aplicação e grande circulação – os cartazes lambe-lambe. Tudo para a veiculação de imagens, slogans, signos e até de alguns produtos industriais. As inserções e os cartazes que o coletivo foi capaz de produzir foram múltiplos,²⁵ seus conteúdos, de outra ordem, além das existentes em signos e slogans aos quais estamos mais habituados.

Em sua primeira edição,²⁶ isto é, nas primeiras incursões do coletivo, o processo contou com a presença de uma equipe de registro audiovisual trabalhando com restos de película 16mm, que acompanhou grande parte de seus movimentos. O resultado da parceria foi o filme Atrocidades Maravilhosas, finalizado apenas em 2002.²⁷ Um filme de luz própria, fruto da

23 A proliferação de curadores profissionais em diversos setores da produção de valores é flagrante. No terreno da indústria cultural, os encontramos seja na realização de feiras literárias, nas seleções de elenco para o showbiz, na exibição de documentos pertencentes ao Poder Judiciário ou importação de programas Endemol. A profissão do curador – atividade nascida no contexto das artes, a partir da função desempenhada pela crítica de arte – estende-se atualmente a qualquer processo de seleção e arranjo de elementos que envolvam aparição e contato públicos. Mantém pouca ou nenhuma distância do que se conhece no campo da moda por castings: moldes objetivos / subjetivos de seleção. Deduzindo-se daí que a crítica figura, pelo atual figurino das mostras, enquanto “forma de controle de qualidade do mundo da arte”. Duncan, Carol. ‘Who rules the art world?’. In: *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. New York: Cambridge University Press, 1993. Trad. do autor.

24 A proposta foi do artista Alexandre Vogler, prontamente aceita por cerca de 20 outros. Tomando como base de operações a Fundação Progresso, na Lapa, a seguir estão seus nomes, bem como os logradouros escolhidos por cada um: Alexandre Vogler (Cemitério do Caju), Ana Paula Cardoso (Metrô-Maracanã / São Cristóvão), André Amaral (Flamengo / Casa do Estudante), Adriano Melhen (área da rodoviária), Arthur Leandro (área do Maracanã), Bruno Lins (Largo do Machado), Clara Zuñiga (Av. 24 de Maio), Cláudia Leão (área portuária), Ducha (Estação da Leopoldina), Edson Barrus (orelhões), Felipe Barbosa (Perimetral), Geraldo Marcolini (Armazém 3 / Cais do Porto), Guga Ferraz (Av. Presidente Vargas / Praça 11), João Ferraz (Av. Presidente Vargas / Piranhão), Leonardo Tepedino (Túnel Velho / Copacabana), Luis Andrade (Ministérios e Mergulhão da Av. Pasteur), Marcos Abreu (Av. Presidente Vargas), Ronald Duarte (Av. Beira-Mar / Aeroporto Santos Dumont), Rosana Ricalde (Lagoa Rodrigo de Freitas / Av. Pinheiro Machado) e Roosivelt Pinheiro (Santa Teresa / Rua Joaquim Murtinho). A primeira incursão do Atrocidades aconteceu em abril de 2000.

25 À razão de cerca de 200 cartazes por participante – serigrafias de grande formato impressas manualmente – a dispersão do material pela cidade totalizou milhares de unidades aplicadas em seus espaços.

26 A segunda, terceira e quarta edições das Atrocidades Maravilhosas aconteceram durante a itinerância do Panorama Atual da Arte Brasileira, em 2001/2002 – mostra para a qual o coletivo, bem como outros, foi convidado – nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador respectivamente. Ao que parece, pela primeira vez grupos foram convidados a integrar o Panorama – um sinal.

27 Um filme de Renato Martins, Lula Carvalho e Pedro Peregrino.

28 Em 2002, o filme *Atrocidades Maravilhosas* foi agraciado com o Prêmio Melhor Documentário, no I Festival Primeiro Plano, Juiz de Fora / MG, e com o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no I Paracine, em Paraty / RJ; em 2003, recebeu o Prêmio Melhor Fotografia de Documentário, no XII CinePe, Recife / PE, e o Prêmio Melhor Trilha Sonora Original (Pedro Luís), no VI Festival de Audiovisual do Mercosul, Florianópolis / SC. Recebeu também Menção Especial do Júri pelo Trabalho dos Artistas em Colaboração com a Linguagem Cinemato-

Arthur Barrio. Situação..... blo-
queio + ruas.....1971. Situação na Av.
Atlântica, Rio de Janeiro, 1971.

concepção de seus realizadores, muito embora seja também, para quem não esteve presente nas ações noturnas, o melhor documento possível de sua realização – um sinal das possibilidades que esforços complementares podem gerar entre si.²⁸ Isso se dá também pelo fato de o filme, com algumas cópias em circulação, estar levando adiante – a outras platéias urbanas – um breve boletim de ocorrências do município do Rio de Janeiro, cidade maravilhosa.

O resultado da proposta do *Atrocidades Maravilhosas* – mais bem avaliado, creio, se compreendido na produção do binômio ação/ registro, a partir do espaço da metrópole – parece resgatar algo de outras propostas dos passados recente e longínquo, na prospecção de meios mais diversos onde depositar a energia de invenção. Existem hoje vários coletivos que já extrapolaram suas condições criativas com relação à existência ou disponibilidade de espaços ideais, prestigiados, para a consecução de suas propostas. Diante dos rumos institucionais para os quais as mutações do meio de artes no país apontaram, depreende-se que o espaço da cidade – qualquer cidade, brasileira ou não – se transforma cada vez mais no





campo de provas para os processos criativos em andamento, estabelecendo relações entre partes que as instituições, salvo excedentes, talvez não consigam estabelecer – talvez porque não as intuem.

Em conseqüência de fugacidades tão expressas surgiu o Projeto Tapume,²⁹ tocado pelos mesmos artistas: a ocupação permanente – com cartazes – de tapumes da construção civil numa mesma esquina do bairro da Lapa, em diálogo constante com a velocidade e quantidade de cartazes publicitários que ali são normalmente aplicados. O Tapume permaneceu nesse estado de ocupação por um período de cerca de dois anos.

Podemos apontar também, no que tange à formação de grupos ou outros focos com claros esforços coletivos, a criação na cidade da agência AGORA³⁰ – sigla para Agência de Organismos Artísticos: iniciativa de três artistas no sentido de fundar um espaço de atuação que acarretasse a criação de mostras contemporâneas – nacionais ou estrangeiras – bem como sua difusão e documentação, com desenvoltura diversa daquela dos grandes gestores de mostras atuais – as instituições. A criação de uma agência com tais características, frisando aqui suas demandas administrativas, muito embora pareça, não trai o princípio que podemos perceber por trás de uma iniciativa como a perpetrada pelo Atrocidades Maravilhosas – conforme vimos acima. Antes o contrário, pois sua criação fundamentalmente também “se integra numa discussão que toma para si uma reflexão da própria situação das artes no contingente das metrópoles”³¹

O AGORA em pouco tempo fundiu-se a outra agência, de mesmo perfil – igualmente embrionária, conduzida a princípio por uma única pessoa: CAPACETE Entretenimentos³² – dando origem ao AGORA / CAPACETE. Num rápido movimento, a parceria se constituiu e, após um ano de atuação sem espaço próprio, a dupla agência se estabeleceu em endereço no bairro da Lapa, onde aconteceu grande parte de seus eventos – mesas-redondas, exposições e shows, projeções de filmes, lançamentos de publicações, criação de atelie, etc.³³ Vale lembrar que as atividades do CAPACETE Entretenimentos deram seu torque inicial numa série de manifestações ocorridas em uma residência no bairro de Santa Teresa, em pequenos espaços alugados, em dependências da Fundação Progresso, na praia e num apartamento do bairro do Flamengo.³⁴ O que se seguiu foram dois anos de parceria com resultados significativos em muitos níveis, lubrificados em certo momento pelo patrocínio obtido junto à Petrobras – por meio do programa de subvenções culturais criado pela empresa estatal do petróleo, no ano de 2000, contemplando inúmeros projetos de vários setores. O programa patrocinador, o espaço AGORA / CAPACETE, bem como a parceria entre as agências, não existem mais.

Enquanto uma das agências encerrou seu ciclo vital, a outra segue im-

29 Pede-se fazer as devidas distinções entre o Projeto Tapume e outros trabalhos que o tomem por objeto, a começar pelo Tapume dos locais reservados, exposto por Raymond Hains, na I Bienal de Paris, em 1959 – ao que se saiba, uma das primeiras manifestações nesse sentido, mas em caráter de Bienal.

30 Em fins de 2002, a agência publicou livro sobre uma mostra realizada dentro de um hotel da Lapa. A mostra, Love’s House, foi das últimas que a agência produziu e contou com a criação de obras que fundamentalmente considerassem a natureza do lugar onde se realizava. Treze artistas conceberam 13 obras diferentes, para 13 quartos distintos, durante 11 dias – Eduardo Coimbra, João Modé, Ricardo Becker, Marcos Chaves, Chelipa Ferro, Livia Flores, Carla Guagliardi, Laura Lima, entre outros. Mais informações sobre a mostra, além da cronologia completa das atividades da agência, em: Andrade, Luis [et al]. Love’s House. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Ver: www.agora.etc.br.

31 Op. Cit: 163.

32 Responsável pelas atividades do CAPACETE Entretenimentos: o artista carioca Helmut Batista.

33 Entre as mostras que circularam pelo Espaço AGORA / CAPACETE, realizadas em sistema de alternância pelas agências, estiveram aquelas dos artistas Paulo Bruscky (Recife), do grupo carioca Chelipa Ferro, de Livia Flores, Marssares, Fernanda Gomes, Tiago Carneiro da Cunha, entre outros; dos artistas estrangeiros, as de Jordan Crandall (EUA), Pierre Huyghe (França), Uri Tzaig, Tsuzuki Kyoichi (Japão), Joachim Koester & Matthew Buckingham, além do grupo Foreign Investment (UK) – mas não só eles.

34 espaço p produções: Rua Paissandu 93 / 904. Em 1998, provavelmente onde tudo



pulsionada em seus compromissos: no momento, conduz programação de filmes e obras experimentais em mostras periódicas nas dependências do prédio que abriga o recém-criado Instituto Brasileiro Audiovisual – Escola de Cinema Darcy Ribeiro.³⁵ Prepara edição do Cinema CAPACETE, mostra com filmes-de-artista em paralelo ao Festival de Cinema do Rio BR.³⁶ Edita o jornal Planeta CAPACETE³⁷ e publica catálogos de artistas – tecendo uma rede de informações, mostras e edições que conta com uma banca própria, o CAPA-móvel, espécie de livraria-escritório nômade, montado tanto indoors quanto outdoors. Seu sistema executivo faz vislumbrar meios dinâmicos de promover a produção atual, pouco à vontade quando exposta ao jogo burocrático de decisões e prioridades das grandes instituições. O que, por outro lado, não a impede de freqüentá-las. A agência também foi parceira na produção de alguns eventos ocorridos na Esquina.

A Esquina – literalmente, uma esquina do traçado urbanístico, no Centro do Rio – foi mais uma proposta de atuação direta surgida nesse período, em 2001.³⁸ Sua forma de funcionamento presume a natureza de sua própria realidade – ser encruzilhada de gestos e desempenhos, atuando no fluxo da vida social e comercial da cidade. Sem uma agenda prévia, a Esquina define em si sua especificidade, onde as ações dos artistas e participantes são percebidas ou vividas pela massa. Criando por vezes espetáculos sutis que se confundem com o ritmo de eventos característicos do lugar – uma chuva de papéis picados,³⁹ típica de fins de inquérito ou de ano – ou rompantes que provoquem microdoses de susto, pequenos traumas asfálticos.⁴⁰

Em meados de 2001, fez-se sentir na cidade um vapor que subia em direção à realização de novas – ou apenas “outras” – dinâmicas de trabalho no campo das artes. Em face do marasmo que pudemos observar, fizera-se sentir por aqui a necessidade de dinâmicas de trabalho que suprissem o vácuo das evidências ao redor e nem por isso fossem menos efêmeras. Coisas menos sistemáticas, menos subordinadas a um esquema, porque no mais das vezes falamos de coisas instáveis: coisas que independam das regras e lógica funcional que as regem normalmente. O que se produz nesse momento na cidade do Rio passa pela regeneração e adaptação de zonas de sensibilidades éticas. Não mais zonas criadas pelo entendimento e aplicação de éticas derivadas das formas, ou seja, originais do rigor com o qual se tratam as distinções existentes de formas para com formas, materiais com materiais ou de áreas entre áreas – tomo aqui de empréstimo o raciocínio espacial moderno, planar ou não.

O instante atual não requisita formalismos com relação à definição de suas superfícies, mas a geração de zonas nas quais as relações entre as partes do jogo que compõem o panorama criativo e social local assumam

35 To Free the Cinema – Atuais mediações em filme e vídeo de Nova York, ciclo com quatro programas, realizado em parceria com Cinema Tropical NY, Le Fresnoy e Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology.

36 Em 2003, pelo terceiro ano consecutivo, a agência apresenta um programa de filmes paralelo ao festival: “Loop – não é cinema, não é televisão nem é vídeo”, exibindo produções recentes de artistas internacionais, algumas delas com importante circulação no exterior. Entre elas obras de Cristian Lemmerz & Michael Kvium (Dinamarca), Johan Grimont (Bélgica), Dominique Gonzalez-Foerster (França), Andréa Fraser (EUA), Seppo Renvall (Finlândia) e Jun Nguyen-Hatsushiba (Vietnã); entre brasileiros, obras de Brígida Baltar, Marepe e Duchá.

37 Publicação trimestral, com dois anos de vida e oito números editados. O Planeta CAPACETE tem seu projeto gráfico, a cada edição, entregue a um artista, que o concebe de modo sempre autoral. O resultado fica próximo do que podemos chamar da produção de jornais-objetos, diários-objetos. Ver: www.capacete.net.

38 Uma proposição do artista Duchá, em meados de 2001, de usar uma esquina da Av. Rio Branco, no Centro do Rio, como sítio de experiências voltadas para a performance e para produção de esculturas sociais.

39 Happening de Camila Rocha, em 7/12/2001.

40 Performance de Márcio Ramalho, em



seu estado crítico comum. Os modelos executivos tomados por adoção e praticados pela administração das grandes instituições culturais brasileiras não mais dão conta do estado crítico a que chegamos. Algo que se estende aos espaços públicos. As cidades atuais, com seus normativos em funcionamento, parecem constringer a qualidade hipotética de “público” que acreditávamos ser plena dos espaços disponíveis em seu território mais amplo: ao que tudo indica, o público não é tão público quanto foi pensado. Quando espaços institucionais se sujeitam e os espaços comerciais privados mingam – para só depois esboçar alguma vida – é de se presumir que restariam às atuações da arte seus espaços públicos – a própria cidade, suas vias, logradouros, etc.

Mas houve nuances. Ao mesmo tempo no qual interpõem uma coluna de questões fundamentais aos processos de intervenção na paisagem urbana, essas relações da cidade com a arte encontraram outro importante terreno de discussão, capaz de alargar o diálogo entre nós, onde a rua é também assumida, na perspectiva de uma casa ou de um apartamento – moradias com máscaras privadas, tomadas de caráter público. Mais uma vez provocando as passagens, provocando a substituição da instituição por outros espaços, o deslocamento e atribuição de suas funções – elaboração, produção, reunião, apresentação, manutenção e divulgação⁴¹ de mostras – para uma casa ou apartamento, em caráter mais do que temporário.⁴²

Nesse aspecto, ganha importância o ciclo de exposições que hoje conhecemos por Orlândias (Orlândia, Nova Orlândia e Grande Orlândia), que, pelo número de edições e circunstâncias, foram mostras reveladoras da situação atual no Rio. A partir de um lance de oportunidades, uma residência em obras, na Zona Sul da cidade, transformou-se em curto-circuito ativo na realização de um evento que ocupou completamente o espaço ali disponível.⁴³ Segundo um de seus mentores e organizadores, “a idéia de fazer as Orlândias surgiu da oportunidade de [eu] estar fazendo obras na casa da minha família em Botafogo. Era a idéia de fazer uma exposição sem vínculos institucionais, contando com performances simultâneas, e principalmente que abrangesse vários grupos de artistas, de idades e linguagens diversas”.⁴⁴ Um evento que se revitalizou sucessivamente em edições cada vez mais inclusivas e, por isso mesmo, esclarecedoras – no sentido de reunir diversidade e quantidade, lado a lado – desde Franz Weissmann e Bernardo Damasceno, até o ilustre desconhecido – na concretização de alternativas ao grande circuito. Onde “o maior mérito não é de quem teve a idéia (...), e sim dos artistas que participaram com entusiasmo e fizeram das exposições aquele grande barato”.⁴⁵

Visto no foco, o ciclo é manifestação química de certa opinião em que já não tratamos mais da reunião pulsante de práticas dialógicas ou

41 Hipotéticas funções institucionais, no que tange à realização de mostras.

42 Epígonos modernos, bem como obras dos anos 60 e 70 – do Minimalismo norte-americano e Novo Realismo europeu ao Neoconcretismo carioca, seguidos por grande número de propostas advindas da Arte Conceitual, Land Art e Body Art ao longo dos últimos 35 anos –, relativizaram a natureza dos espaços disponíveis para a apresentação da arte em muitos estratos de entendimento. Para não restringir essa manobra de ação às acepções estrategicamente específicas das artes plásticas, chamo atenção também para as propostas advindas da dança e da música, artes igualmente espaciais – como as plásticas.

43 O ciclo de mostras foi uma iniciativa conjunta de três artistas locais, Márcia-X, Elisa de Magalhães e Ricardo Ventura, cobrindo um período que vai de 2001 a 2003. Em nenhum momento houve projeto prévio que definisse a realização de um ciclo: o é apenas porque as mostras foram três. As duas primeiras edições foram realizadas numa casa em Botafogo. A terceira, Grande Orlândia – artistas abaixo da Linha Vermelha, num sobrado da Rua Bela, no bairro de São Cristóvão, em 2003. Todas com cerca de 15 dias de duração. Ver: www.grandeorlandia.kit.net.

44 Depoimento de Ricardo Ventura.

45 Idem.

46 O programa Rés do Chão é parte do trabalho do artista Edson Barrus, que para isso disponibiliza a própria residência durante um dia inteiro, no primeiro sábado de cada mês. Por lá passam, em suas várias edições, obras-eventos de Carmem Riquelme, Daniela Mattos, Lívia Flores, PhP, Banda Phodre e outros artistas do Rio; além de proposições de artistas de outros estados, como de Rubens Pileggi (Paraná), Newton Goto (Paraná), Orlando Maneschi (Pará), do grupo empreza (Goiás) e do grupo Urucum (Macapá). Ver: www.resdochao.hpg.ig.com.br.

47 Em 11 de novembro de 1998, o artista fluminense Marssares negociou com o inquilino de um apartamento em Copacabana a realização de uma empreitada pessoal. Trata-se da produção e realização da Infração (Blow-up HI-FI), que se constituía enquanto trabalho como uma ação relâmpago, com monitoramento por câmera, alguma penumbra e distribuição – pelo propositositor – de uma cartela de LSD. O inquilino pediu que seu nome fosse mantido em sigilo, dissociado da proposição, que baseava-se no consumo de auto-retratos.

48 Labra, Daniela. “Rés do Chão, um espaço em processo”. In: Revista Número, Ano 1, n.1. São Paulo: Centro Cultural Maria Antônia / USP, 2003.

49 Evento com 40 dias de duração – uma quarentena. O projeto, coordenado pelo artista Edson Barrus, consistiu em ocupar suas dependências com processos e sintomas da arte contemporânea. Ver: Revista Nós Contemporâneos n.10. Rio de Janeiro: Rés do Chão / Má Impressão Editora, 2002. Em dezembro de 2003, acontecerá o Açúcarinvertido II, no The Americas Society, em NY.

50 Fruto dos intercâmbios entre o moderno pensamento arquitetônico internacional e a vocação de invenção da intuição projetiva nacional: o primeiro edifício moderno, segundo os anais construtivos do século 20.

51 O resultado da experiência consistiu na criação de uma gama de pós-produtos, seguindo o princípio químico de inversão similar àquele em que a sacarose se converte em mel. Na época, foi realizado na Funarte – no Auditório Gilberto Freyre, ambiente anexo àquele no qual o açúcarinvertido foi sintetizado – um seminário internacional denominado “Um século de Lúcio Costa”, de 13 a 17 de maio de 2002. Dele, recordo uma data em particular, o dia 15, no qual foi constituída mesa de discussão para o tema: “Lúcio Costa e o Racionalismo nos Trópicos”, com a presença de Carlos Alberto Martins e Otília Arantes, ambos da USP / SP, e mediação de João Masao Kamita, da PUC / RJ.

52 Colóquio transdisciplinar em cooperação do Brasil com a França, realizado pela UFRJ e o Collège International de Philosophie de Paris. Envolveu áreas de filosofia, física, matemática, artes plásticas, cinema, direitos humanos,

monológicas com o “outro”, no campo da criação de obras ou montagens de mostras consideradas off-broadway. Trata-se, claro, de uma tomada de posição frente aos problemas que o baixo desempenho das instituições – dos órgãos competentes, bem como dos patrocinadores que porventura os sustentam – deixa transparecer na própria insuficiência. Haverá quem chame tudo isso de tribalismo.

Outro exemplo de iniciativa a ser citada, baseada nesses mesmos aspectos de localidade e produtividade, seria o surgimento do Espaço Experimental Rés do Chão,⁴⁶ no Centro da cidade. A rigor, um apartamento com fins residenciais.⁴⁷ Na real, um lugar destinado à experimentação. Com agenda periódica, mas nem por isso sistemática, desde o início de 2002 dedica-se a rearticular os procedimentos que norteiam o presente movimento da arte: ser centro de discussão, espaço à disposição, agregação de esforços mútuos, editora com independência gerencial – esses são alguns predicativos da proposta do Rés, que funciona “como estabelecimento artístico não-comercial e vem cavando um lugar autônomo no institucionalizado meio das artes”⁴⁸. Como o nome insinua, coisa (res) do nível da rua, do chão – onde a validação social da empreitada só se dá como decisão coletiva.

Extensivo ao Rés do Chão encontra-se o açúcarinvertido:⁴⁹ ocupação coletiva de importante instituição local, nas novas galerias da Funarte, no Palácio Gustavo Capanema. Um acontecimento em que a experiência aberta da exposição discutiu em público seus múltiplos papéis. Mais estimulante é saber que o evento tomou corpo num legítimo monumento moderno.⁵⁰ Digamos que o resultado final de sua estratégia de realização tenha sido a invertase: síntese das relações que eventualmente norteiam convites à concretização de uma pauta institucional.⁵¹

O sentido e vontade de promover transformação e outros focos de discussão, de revisão de questões prementes no campo da mobilização comum, ganharam importância na virada do calendário. (Re)abriram-se os debates públicos para reatamento de questões latentes, que extrapolariam a realização de eventos-tão somente relacionados à exibição de obras ou publicação de posições antagônicas aos grandes meios de produção cultural. Em novembro de 2002, foi realizado no Cine Odeon-BR, na Cinelândia, um encontro com duração aproximada de uma semana, em que se propôs discutir abertamente com o grande público uma série de posturas e atividades possíveis, dentro de um ambiente sociocultural que se sabe cada vez mais ambíguo ou refratário à produção das diferenças. O Colóquio Internacional Resistências⁵² aconteceu no Rio com o firme propósito de reunir diversas cabeças, provenientes de inúmeras áreas do pensamento e lugares, em torno do mesmo tema, a produção das resistências. Sua tese

central foi defender a idéia de que “a resistência pode ser um conceito afirmativo, que não se define por aquilo a que, ou contra o que, se resiste; mas diz respeito à afirmação de um modo de existência. Trata-se da criação de uma re-existência, já que, na atualidade, só a vida é capaz de resistir”,⁵³ partindo do princípio de que, em diversos campos de atividade, existiria um constrangimento das emergências e urgências das linguagens que procuram re-definir seus espectros de ação, praticado por um poder cada vez mais homogeneizador das causas. O Colóquio pensou em público a própria natureza dos efeitos. Efeitos que extrapolassem as circunstâncias individuais, em nome de maior espaço para todos participantes do jogo fiéis ao axioma de inseparabilidade entre ação e pensamento – a multidão. Resistência é uma produção na cultura, e não de Cultura.

Amolado diretamente nas discussões em que a concepção do Colóquio Resistências se desenvolveu, o RRadial⁵⁴ foi mais outro procedimento de campo experimental surgido na cidade durante os últimos anos. Fruto da colaboração comum, sua disposição coletiva concentra-se em levar para além do cinturão urbano da capital carioca uma série de ações públicas, visando re-potencializar a flânerie contraposta à objetividade em que se constitui nosso presente contínuo.⁵⁵ O RRadial, conjugado ao conceito de resistência, é uma identidade rizomática simpaticante no fomento dos antipólos de decisões e de produção de conhecimentos, sejam estes assertivos ou aplicados, estejam aqueles vinculados ou não a qualquer tipo de instituição – incluindo-se aí a culinária. RRadial é tomar de assalto a dinâmica funcional da cidade.

O que nos remete, pelas afinidades e semelhanças de propósitos, ao evento conhecido como Rio – trajetórias,⁵⁶ em 2001. Em novembro daquele ano, inspirada na London Biennale,⁵⁷ a cidade do Rio de Janeiro foi transformada numa grande rede de mostras e trabalhos, ultrapassando sua condição de sítio ou suporte para a arte e ser – ela mesma – uma obra em processo, inclusiva e participativa. Com inúmeras situações, ocorrências, flagrantes e exposições – muitas das vezes acontecendo em simultâneo – o Rio-trajetórias nos ofereceu a oportunidade de experimentar uma manobra sui generis da arte de invenção: a apropriação de uma macroestrutura de difusão de bens culturais – uma Bienal de artes – por parte de um artista, com sua posterior subversão, grande adesão de participantes, sem qualquer prejuízo de resultados. Emancipando-se em nome de uma autogestão e definição de posturas – para o público, os artistas e hipotéticos apoiadores.

Essa atitude, da qual leituras precipitadas enxergariam apenas gestos imprecisos em busca da própria autonomia, não nos deixa dúvidas quanto às intrincadas relações que presidem os meios de produção e apresentação

economia, literatura e psicanálise. Comissão organizadora: Giuseppe Cocco, Ivana Bentes, Peter Pal Pelbart, Sílvia Ulpiano, Charles Feitosa, Cristina Rauter, Ericson Pires, Alexandre Vogler, Ronald Duarte, Fernando Santoro, Luis Pingueli Rosa, Sueli Rolnik, Luis Andrade, Marici Pasini e Bárbara Santos. Organização geral: Tatiana Roque. Durante suas jornadas, com mesas abertas para discussão pública, projeções de filmes, documentários, quase-documentários, shows e apresentações performáticas, leituras e danças, o Colóquio Resistências contou com a presença de centenas de colaboradores participantes, de Osvaldo Saidon (Argentina) e Alain Badiou (França) até AfroReggae (Vigário Geral), Jorge Mautner e Jards Macalé, entre outros. Um livro, com todo o material do colóquio copilado, está em vias de ser publicado.

53 ROQUE, Tatiana. ‘Resistências’. In: Revista GLOB(A.L.) n.0. Rio de Janeiro: Universidade Nômade, 2003. A revista é um braço contemporâneo para a América Latina da GLOBAL Magazine, originalmente publicada em Roma, em fins de 2002. Uma revista política, em que as artes visuais fazem o papel de rosto.

54 O RRadial surgiu em 2001. É uma proposição conjunta de Alexandre Vogler, Ronald Duarte e Luis Andrade, que contou desde o início com a colaboração, suporte e apoio de Tatiana Roque e Ericson Pires – este último representando o grupo musical Hapax, parceiro produtivo constante nos compromissos do coletivo. O RRadial concretizou uma pequena gama de atuações que concentraram modelos de ações na confirmação dos estados críticos em que se encontram nossos costumes e instituições culturais.

55 Fritando ovos no asfalto sob temperaturas acima de 40 graus, em Bangu; descolorando uma pintura em tinta acrílica sobre tela – uma imagem da bandeira norte-americana – no cloro, em Santa Teresa; realizando um revêillon fora de época, na Praia do Recôncavo, em Sepetiba; ou defumando a cidade num automóvel preparado, por toda a zona da Leopoldina e Centro – Ovo no asfalto, Julho de quatro, Foguetório e Fumacê, respectivamente –, ações levadas a cabo nas datas de primeiro de maio, quatro de julho, onze de setembro e oito de outubro de 2002.

56 Uma iniciativa da artista brasileira Cristiana de Melo, radicada em Londres, o Rio-trajetórias – ações transculturais reuniu grande número de artistas – perto de 100 – e instituições de apoio, na criação de um movimento transversal ao Mês da Cultura, na cidade: a intensificação de seu cotidiano com processos de criação, em regime de antiexclusividade, evocando a sigla de potência que uma Bienal Internacional geralmente comporta.

57 Uma grande mobilização coletiva, orquestrada pelo artista filipino David Medalla na



cidade de Londres entre maio e agosto de 2000. A London Biennale, tomando de empréstimo a figura de Eros, foi uma iniciativa dinâmica, plural e independente que subverteu o modelo de bienais fechadas. "A exclusividade da Bienal típica é explicada como resultado de seleção segundo algum tema, ou alguma noção do melhor. Isso é simplesmente outro aspecto da filosofia da finalidade." Brett, Guy. 'Três Incidentes Memoráveis'. In: Rio-trajetórias – ações transculturais. Rio de Janeiro: RIOARTE / Secretaria das Culturas, 2002. Catálogo da exposição. Medalla esteve no Rio, por conta do desdobramento carioca de sua proposição.

58 O evento, ao longo de suas exatas 51 edições, teve manutenção dos seguintes artistas locais: Adriano Melhem, Guga Ferraz, Aimberê César, Roosevelt Pinheiro, Ducha e Alexandre Vogler. Não caberia aqui uma lista dos participantes nas inúmeras situações e processos que ali aconteceram, até porque talvez ela nem exista.

59 Respondem pelo projeto os seguintes artistas: Deneir Martins, Jorge Duarte, Júlio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares, a rapaziada da Baixada Fluminense. As adesões ao projeto são inúmeras, e entre suas investidas constam, ocupações momentâneas da Praça de Pau Grande, em Magé; da Estação Central do Brasil, no Rio; em São João de Meriti e outros.

60 Noite única, no Armazém nº.5, zona portuária da cidade, na Praça Mauá, em 15 de janeiro de 2003. Artistas escalados: Alex Hamburger, André Amaral, Andrei Sacjarov, bob n, Cabelo, Celina Portella, Centro de Mídia Independente, Hapax, Clara Zuñiga, Daniela Mattos, Dido, Ducha, Fernando de la Rocque, Flávia Costa, Francini Barros, Gabão, Gabriel Muzak, Geraldo Marcolini, Guilherme Levi, Guilherme Zarvos, Hélio "Scub", Jarbas Lopes, Joana e Júlia Traub Csekö, Marcelo Cidade, Márcia X e Ricardo Ventura, Márcio Ramalho, Marlá Dardot e Cinthia Marcelle, Marssares, Maurício Ruiz, Newton Goto, Ricardo Basbaum, Romano, Ronald Duarte, Rubinho Jacobina, Suelli Farhi, Xico Chaves, Yoav Passy, Jorge Barreto, Marcão e Aldrin, Maurício Negão e Luis Andrade, entre outros – além do grande público. Em 15 de novembro aconteceu a sua segunda edição.

61 Seria importante ter em mente o fato de a zona portuária do Rio estar passando, já há algum tempo, por delicado processo de revisão de suas propriedades. Antes, então, e ainda hoje, uma área bastante abandonada pelas administrações municipais e estaduais. Para o futuro estão previstas substanciais transformações urbanísticas, em nome da sua "revitalização". Entre elas, criação de uma sucursal do Museu Guggenheim na cidade, fortalecimento do eixo – já existente – de funcionamento dos barracões de escolas de samba locais, inau-

da arte. Em meados de 2001, a Fundação Progresso, localizada no bairro da Lapa, passou a abrigar numa de suas salas, sempre às segundas-feiras, um evento no qual interessados, participantes, organizadores e desavisados eram convidados a apresentar seus trabalhos e idéias, num ambiente de franca liberdade. Refiro-me à emergência da Zona Franca na cidade. Suas datas foram pautadas por estruturas de produção executiva muito próximas da anarquia clássica, ao colocar em evidência o exercício da liberdade contraposto à relativa escassez de meios em que a atividade de invenção sobrevive – quando não se encontra submetida às burocracias e formulações que caracterizam inequivocamente as instituições ou o mercado:⁵⁸ firmes provedores de meios, com relativas provisões de fins. Após um ano exato de atividades, a Zona concluiu seu ciclo laboratorial proporcionando momentos de rara beleza.

Os aspectos institucionais que cercam a atividade de invenção não são, a meu ver, um problema umbilical do meio de arte no Brasil, como podem deduzir alguns. As instituições se questionam pouco em proporção a suas atribuições. Como hoje essas são muitas, deveriam estar em curso algumas readaptações nos mares de seu imaginário. Acrescento ao balanço o surgimento de mais uma manifestação que tem se imposto ao realizar-se nas muitas "periferias" do Rio de Janeiro. O Imaginário Periférico foi criado em 2002⁵⁹ e funciona na promoção de investidas que aconteçam em outros pontos de circulação pública, na cidade tendo por princípio a relação simbiótica com seu contexto: o que pode parecer repetido ou episódico na verdade é decorrência de uma manobra que gradativamente desfaz a noção mesma de centro, ao designar o periférico enquanto imaginário. Bingo. Iniciativas como essa dão margem para se pensar a própria noção de margem, diga respeito à arte, economia ou a qualquer outra área de atividade. Para se pensar: onde estariam os verdadeiros pontos de mutação de uma área ou atividade?

Espelhando esses mesmos aspectos da criação – na simples atribuição de importância aos lugares e objetos – foi realizado na zona portuária da cidade o Alfândega.⁶⁰ Pensado à luz dos intercâmbios alfandegários, no modo como mercadorias são trocadas, negociadas ou transportadas, ao acontecer num lugar dessa natureza revela-nos a especificidade difusa: ao mesmo tempo em que acontece contemplando o instante atual da arte, as invenções temporárias e autônomas, assinala com sutileza a política do livre ir-e-vir e do trading praticados pelos regimes vigentes – atuando precisamente na zona das trocas e taxas que presidem a circulação dos objetos e pessoas.⁶¹

Como podemos inferir, dessa pequena massa de dados emerge um número significativo de possibilidades de atuação que relativizam a



soberania do grande circuito de instituições de arte. O que não significa, em nome das possibilidades apresentadas, virar-lhes totalmente as costas: o que também se apresenta como interessante, além das experiências que pulverizam por completo a dependência institucional, são os novos embriões de discussão e negociação dos processos ético-estéticos,⁶² na medida em que não discutimos mais aqui apenas relações de exposições de obras de arte, mas sim ações esteticamente operantes – com sérias implicações quanto à natureza das propostas criativas ou expositivas que se pretendam atuais. Discutimos coisas e durações que possam ser “obras”, segundo um novo esquema de apropriação e negociação das realizações – ao lado das instituições.⁶³

O projeto Inclassificados também nos aponta aspectos nessa direção. Realizado durante alguns meses do ano de 2003 e dividido em duas partes, compreendeu a realização de uma exposição itinerante – pelas unidades disponíveis de conhecida instituição cultural – da qual uma dúzia de artistas participaram e também a publicação de um jornal, em que colaboradores – artistas, jornalistas, críticos e professores atuantes – publicaram textos, imagens e entrevistas baseadas na produção contemporânea e nos aspectos das obras em gira.⁶⁴ Criação e tour de uma mostra, além do documento com livre distribuição, inspirado nos cadernos de Classificados. No registro de atividades que nos interessa discutir, o Inclassificados seria um projeto que buscou negociar a própria realização junto aos órgãos competentes em sua área, corroborando uma preocupação perceptível de nosso momento: reunir o possível numérico com a condição institucional.⁶⁵

Resta comentar ainda algumas iniciativas que efetivaram relações de produção com outros veículos e aparatos difusores, sabidamente mais vitais à indústria cultural corrente. São iniciativas que abordam determinadas instâncias de divulgação, circulação e aquisição de produtos dessa indústria – sejam elas as transmissões em broadcast, os sítios de informação on line,⁶⁶ estabelecimentos comerciais, livros e outros.⁶⁷

Em meados de 2003, foi criado na cidade o programa de rádio O Inusitado. Seu pólo de transmissão vem a ser a Rádio Madame Satã 92.1 FM, com ondas que atingem todo o Centro da cidade, sendo suas dependências num sobrado da Rua da Lapa.⁶⁸ Quinzenal aos sábados, o programa vai ao ar às 18h. No momento, já contabiliza uma dúzia de edições, em poucos meses de atividade. Seu esquema de atuação está na difusão de obras do passado e do presente que abordem a natureza do som ou da “música”, em caráter experimental, isto é, sem raízes ou vínculos com o grande mercado fonográfico no uso, geração ou comércio dos sons. A existência de um programa assim faz falta em qualquer contexto, na me-

guração de novos hotéis, centros de lazer e turismo, etc. Tudo para atender, à perfeição, o importante fluxo de visitantes no cais do porto. Sobre o evento, a imprensa carioca conseguiu assim se referir: “A festa ‘Alfândega’ concretiza, enfim, a ocupação da Praça Mauá”. Name, Daniela. ‘As delícias do caos’. In: O Globo, Rio de Janeiro, 17/01/2003.

62 Como alguns poucos eventos comentados na segunda parte deste texto tiveram sua realização parcialmente apoiada por instituições locais – seja na forma de apoio logístico, publicitário ou financeiro – seria importante fazer as relações devidas. Aos interessados em pesquisá-las, sugiro um levantamento caso a caso.

63 Testemunhamos no momento a emergência de algo que se fazia anunciar há muito, embora surdamente: um novo horizonte de relações para usos e trocas entre o grande circuito institucional de artes, seus próximos e pós-aspirantes. Afinal, os aspectos das negociações intersubjetivas nunca estiveram tão em evidência.

64 Projeto concebido e produzido por Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, em parceria com o SESC-Rio. A exposição circulou pelas cidades de Niterói, Nova Friburgo, Barra Mansa e Petrópolis, no Estado do Rio. Contou com obras dos artistas Fabiano Gomper (Paraíba), Fernando Baena (Madri), Jorge Mena Barreto (Porto Alegre), Narda Fabiola Alvarado (Bolívia), Paola Parcerisa (Paraguai), além dos cariocas Leonardo Videla, Jhone Mariano, Nicholas Martins, entre outros. Mais informações, consultar o jornal que acompanhou o evento, lembrando que o nome do projeto, Inclassificados, não nos parece abdicar do sentido ambíguo de sua condição.

65 Uma das várias possibilidades que se nos apresentam. Nenhuma delas a priori melhor ou pior do que as outras.

66 Impraticável oferecer um olhar sobre os últimos tempos da cidade sem comentar a criação do Canal Contemporâneo, uma iniciativa da artista carioca Patrícia Canetti. Trata-se de um composto de domínio e serviço de informações na Rede, atuando na divulgação do calendário de mostras e atividades dedicadas à arte. Criado a partir do Rio, o Canal Contemporâneo veicula toda sorte de dados que cobrem o atual movimento da arte no Brasil e fora dele, compreendendo na medida do possível seus mais recentes encaminhamentos. Ver: www.canalcontemporaneo.art.br.

67 Na categoria “outros” estão obras ou trabalhos, mídias impressas, ações, etc. sem classificação, mas que ser imprescindíveis para ratificar as transformações em curso, na medida em que evoluem no tempo considerando a realidade de grupamentos e outras experiências, sem necessariamente serem “grupos”. Penso nos

seguintes trabalhos: Troca-Troca, de Jarbas Lopes; Cristo vermelho, de Duchá; Fogo cruzado, de Ronald Duarte e RhR, de Laura Lima; O Ralador, jornal de Roosivelt Pinheiro/Guga Ferraz; Alfabeto Visual, coluna experimental em jornal de Rubens Pileggi, que de Londrina escreve para o Brasil e o mundo, em reunião sob a forma de livro [Pileggi, Rubens. Alfabeto Visual. Londrina: Atrito Art Editorial, 2003]. Esses seriam alguns exemplos de “outros”.

68 A partir da referida rádio comunitária, o artista Romano propõe uma programação inusitada que tem contado com grande número de colaboradores convidados. Nele já foram veiculadas apresentações musicais ao vivo – direto do estúdio –, arquivos sonoros históricos, leituras de livros em lançamento, improvisos, trabalhos específicos para áudio, entre outras modalidades de radiodifusão.

69 Em frente ao Parque das Ruínas, no alto do bairro de Santa Teresa, está o Ed. Galaxy, onde acontecem atividades galaxy. No andar do nível da rua funciona A Loja – empreendimento de Guga Ferraz e Ed. Galaxy, com mostra inaugural do artista Geraldo Marcolini.

70 Um “lugar”, segundo os proponentes Laura Lima, Ernesto Neto, Marcos Botner e Franklin Cassaro. Um lugar em que estão pré-vistas atividades de envolvimento com transformações. Um lugar para “pensar e discutir sem pompa”, segundo os mesmos. Inaugurado com mostra do artista Fabiano Gonper (Paraíba), Gonper Museum Project, fica na Rua Gonçalves Ledo, 17, vizinho à Praça Tiradentes, no Centro.

71 Monachesi, Juliana. ‘A explosão do a(r)tivismo’. In: Caderno Mais! da Folha de S. Paulo, 06/04/2003. A matéria, capa do suplemento cultural do jornal e feita em esquema de free-lance, é fruto provável de matérias esparsas, que têm focado o mesmo assunto. Alguns grupos e eventos discutidos neste artigo páginas atrás estão registrados e comentados pela matéria do tablóide, razão pela qual traço alguns paralelos. A jornalista contou com preciosas informações de arquivo obtidas junto ao CCC – o Centro de ContraCultura, em São Paulo, que funciona na casa da artista Graziela Kunsch, peça-chave no fornecimento dos dados.

72 Artur Barrio, com a experiência de deriva urbana “4 Dias 4 Noites”, é apontado como deflagrador desses processos no país. A matéria apresenta também os nomes de Hélio Oiticica e Cildo Meireles. Omite Flávio de Carvalho, talvez por ser paulista. Embora, na minha opinião, três, cinco ou 15 artistas ainda seriam insuficientes para conferir identidade a um movimento com tamanha diversidade e abrangência. Tudo isso é muito restritivo.

73 Na manchete de capa, a matéria refere-se ao conceito de guerrilha e cita o espírito contestatório das grandes manifestações populares em Seattle e Gênova. Também fala em apropriação

dida em que mercado, instituições e sistemas radiodifusores dispensam pouca ou nenhuma atenção a esse tipo de produção – na quebra, de fruição também. Pode-se alegar que sua manutenção em tais bases seja problemática, entre demandas mais palatáveis. Tudo bem.

Quanto aos estabelecimentos comerciais, quero registrar a inauguração de dois espaços diferentes, voltados para o mesmo grau de experimentação. A Loja⁶⁹ e A gentil carioca⁷⁰ são dois endereços abertos por artistas do circuito local que, sem dúvida, refletem questões discutidas ao longo deste artigo.

Exposições, agências, grupos, organismos, obras e galerias que se organizam ao largo do grande circuito não constituem uma novidade no histórico da área. Nossas condições e contexto é que o seriam. No panorama mundial, acontecimentos como esses rechearam e continuam recheando de entrelinhas aspectos transformadores da arte em várias comunidades. Nas últimas décadas, foi estopim de importantes manifestações. Inclusive no Brasil. Acontece que as condições criadas pelo gesto inaugural de 1990 terminaram por (re)estabelecer um prisma específico para enfocarmos tal movimento, além de registrá-lo devidamente em seus campos de discussão específica.

Graus ex-Celsius

Em matéria publicada recentemente na grande imprensa, a emergência dos grupos ativos, já devidamente espalhados por todo o território nacional, recebeu uma engenhosa manchete de jornal: “a explosão do a(r)tivismo”.⁷¹ Na tentativa de desenvolver uma abordagem em que fossem discutidos o valor, a presença e função dos novos atores na cena artística contemporânea, a matéria lança seus pontos de vista da seguinte maneira: em primeiro lugar, procura identificar um artista que seria referencial para a discussão dessas manifestações no Brasil;⁷² em segundo lugar, atrela as novas estratégias coletivas aos movimentos antiglobalização,⁷³ por último, contrapõe o referido panorama aos comentários de um especialista.⁷⁴ Chamo atenção para a matéria por sua absoluta relatividade no que diz respeito à veiculação na grande imprensa de opiniões e conceitos sobre assuntos desconhecidos ou acidentalmente ocultos.

Das observações com que procurou cercar seu objeto de interesse, constaram opiniões no mínimo discutíveis. Em particular, quanto às razões de surgimento para tantas coisas em simultâneo e suas relações com a arte política dos anos 70, no país. O especialista introduz o leitor, ao abordar seu assunto, apontando-lhe a inconsistência:⁷⁵ “A fragilidade dos compromissos permanentes com idéias e causas no cotidiano contemporâneo, sua configuração híbrida e mutante, guarda uma evidente relação com a



nova realidade, tecida em rede”.⁷⁶ Provavelmente querendo ressaltar a ausência de certo lastro histórico, em dado momento conclama a figura de Michel Foucault para lembrar que “a consolidação da democracia no Brasil combinada com as questões essenciais do mundo contemporâneo aponta não mais para objetivos comuns a grandes grupos, antes representado pela utopia socialista, mas para aquilo que Foucault chamou de micropoderes. A luta social passa agora pelas inúmeras esferas constituídas por campos profissionais específicos”.⁷⁷ A memória de Foucault, sem dúvida, é oportuna.

De fato, em seu livro póstumo, o filósofo da vigília menciona a conduta dos reformadores do século 18, ao lembrar a importância da opinião no contexto social. Ao procurar traduzir em genealogia o poder da opinião pública, comenta como essa lhes era na verdade uma estranha: “Eles desconheciam as condições reais da opinião, as media, uma materialidade que obedece aos mecanismos da economia e do poder em forma de imprensa, edição, depois cinema e televisão”.⁷⁸ Foucault nos interessa. Principalmente como ferramenta para desvendarmos a seguinte opinião: “Como a instância política (...) se confunde hoje com práticas subjetivadas (uma espécie de neovoltarismo), os objetivos das ações (...) parecem ser fruto de pulsões agressivas, e não de objetivos claros que ampliem a base de apoio para o sucesso desses objetivos”.⁷⁹

A sugestão por parte da crítica especializada de uma suposta “fragilidade”, da existência de “pulsões agressivas” ou mesmo a idéia de um “neovoltarismo” em exercício, que aparentemente resumiriam as iniciativas em questão, não parece corresponder ao acúmulo de fatos que pavimentaram o caminho até o presente. Igualmente obtusa é a afirmação de que “difícilmente essas alternativas substituirão a objetividade do mercado e do circuito de arte, mas os melhores artistas desses grupos têm por destino um lugar certo nas instituições que, agora, tanto criticam”. Afirmação estranha, na medida em que consegue enxergar apenas secos e molhados no terreno das artes.⁸⁰ Seria esse o raciocínio que franqueia a construção de carreiras artísticas história afora, ao definir destinos para os inventores? Logo esses que, quando o são de fato, inventam-se a si mesmos... Evocar com ênfase aspectos de violência na produção atual também seria demasiado subjetivo – dado ser uma pulsão recorrente da arte, desde tempos remotos. O pensamento de Foucault é claro ao conferir que “vivemos cada vez mais sob o domínio do perito”.⁸¹ Ou não?

Pelo fato de ser um produto reflexivo de tamanha emergência, a matéria empurra todo o processo que culminou com a genial efervescência dos grupos e parcerias na arte brasileira para debaixo da toalha, diluindo tudo num jogo das subjetividades convergentes – o subtítulo da matéria.

das estratégias situacionistas dos anos 60, que visaram a “uma revitalização do urbano pela arte; por meio da ‘psicogeografia’ (...) uma re- ligação afetiva com os espaços desvitalizados”. Fico na dúvida se as referências e motivações atribuídas são elogiosas ou apenas um enquadramento. Em todo caso, alguns integrantes de grupos se encontraram em Porto Alegre, em janeiro desse ano, para prestigiar o III Fórum Social Mundial, levando seus trabalhos. Atrocidades Maravilhosas, empreza, HAPAX, RRadial, Zona Franca, Resistências, estavam todos lá.

74 O crítico de arte e atual curador-geral do MAM / Rio, Fernando Cocchiarale.

75 “Se os grupos nos anos 70 se formavam em torno de questões reais que a todos afetavam (a ditadura, por exemplo), atualmente eles se formam por uma espécie de empatia inter-

78 Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

79 Cocchiarale. Op.cit.

80 Mais perigoso, contudo, seria identificar sob tal afirmação a predisposição das instituições ou de seus representantes em determinar categoricamente quem deve ficar seco ou molhado, independente da produção realizada.

81 Machado, Roberto. ‘Por uma genealogia do poder’. In: Foucault. Op.cit.

82 Embora muito estranho, no momento “poderíamos dizer que não há Sujeito nenhum. O que há é um efeito que chamamos de Sujeito, efeito de significantes (...) Será que ainda devo falar em Sujeito? Ou o jogo logo fora?”. Magno, M.D. ‘Antes ainda de concinnitatis: de indivíduo e sociedade na arte de haver...’. In: *Revista Concinnitatis*, vol. 0, n.0. Rio de Janeiro: UERJ / Deart, 1997.

83 A definição de qualquer coisa sempre me pareceu algo utópico, quase como se com ela pudéssemos “descobrir” essa coisa definitivamente. Como saber, por exemplo, quando ou se “o ato de definição é um ato de descoberta? Ou um decreto soberano? Quais são os signos inconfundíveis de uma ciência?”. Dyke, Chuck. ‘Extralogical Excavations’. In: *Foucault and the Critique of Institutions*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1993. The Greater Philadelphia Philosophy Consortium. Trad. do autor.



Enfatizar a subsistência do Sujeito hoje é causa problemática de defesa, em plena era das multidões.⁸² Há muito que a redefinição de papéis está em curso. Em busca do original, ao criar ou intimar o desconhecido, deveríamos desiludir sem hesitação a realidade, ao invés de acomodá-la nas vias de sucesso garantido: dar mais vida às objetividades hemorrágicas. Evitar os atos de definição seria um bom começo.⁸³

Vejo como saudáveis as atuais relações travadas entre a arte, suas instituições e seus representantes, talvez contrariando a estatística geral dos comentários. São contingências assim que nos fazem ciosos de encarar o desafio no qual “fazer a análise institucional é questionar o lugar, o espaço do especialista, e atravessá-lo com outras práticas que a especialização e as disciplinas procuram recortar ou deixar fora de seu campo”.⁸⁴ Como vimos, as instituições funcionam mais enquanto moderadores do apetite. A mera admissão de posturas produtivas consensuais no plano histórico da arte brasileira – quando nela espelhamos as circunstâncias hereditárias que experimentações da arte em voga propagam – significa pouco. Além do que, “examinar a arte no ponto de inflexão com suas instituições, quando se instauraria esse campo de relações culturais que constitui a esfera pública, é tarefa difícil”.⁸⁵ Seja dito: pela tendência da matéria, o assunto só poderia ser abordado sob o signo da emulação, ou seja, tratado como se tudo não passasse de imitações de movimentos passados ou presentes. Ao enfocá-lo, aplica-lhe paralelos inorgânicos, como se tudo fosse uma questão dedutiva. Enfrenta o problema feito uma explosão, como se o incêndio não se fizesse crepitar rasteiro...

Há quase 18 anos, em 1986, a grande imprensa carioca publicou matéria de página dupla assinada a quatro mãos, em caderno especial, que discutia em forma de questionário, com depoimentos tomados na função de um certo número de tópicos, a herança e situação da “Arte do AI-5”.⁸⁶ Da arte surgida no Brasil após o decreto de dezembro de 1968. Na verdade, a matéria cobria a abertura de uma mostra com trabalhos realizados àquela época por artistas que sofreram seus primeiros efeitos,⁸⁷ ou seja, funcionou mais como termômetro jornalístico daquelas práticas, 18 anos após o ato. Deixou entrever também o perfil dos veículos de comunicação de massa, locais em plena redemocratização, ao remexer nas forças reativas do que houve de pior no âmbito das artes no país. O ato e seus efeitos nos permitem hoje ver com clareza o tipo de embate que a arte travou consigo mesma, com suas questões de autonomia e emancipação, espelhando-se em outro embate: entre si e o próprio presente revulsivo – suas vias de inserção e ação. Muito se falou daquele período. Talvez o assunto, cuja matriz seriam também os fatos globais pertencentes ao ano de 1968, permaneça sempre e paradoxalmente inesgotável. Não tenho

84 Saidón, Osvaldo. ‘Especialização e espacialização nas instituições’. In: *Clinica y sociedad – Esquizoanálisis*. Buenos Aires: Lúmen, 2002. Trad. do autor.

85 Salzstein, Sônia. ‘Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública’. In: *Caminhos do Contemporâneo 1952 – 2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial / BNDES, 2002. Catálogo da mostra.

86 Roels, Reynaldo, Santos, Joaquim Ferreira dos. ‘A arte do AI-5 hoje’. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03/08/1986. Os artistas enfocados eram Guilherme Vaz, Cildo Meireles, Umberto Costa Barros, Antonio Manuel, Tereza Simões, Wanda Pimentel, Luiz Alphonsus e Ascânio MMM.

87 Depoimento de uma geração 1969-1970, organizada por Frederico Moraes na Galeria Banerj, no mesmo ano. Em 1998, no aniversário de 30 anos do AI-5, em matéria publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, o mesmo crítico afirmou que, a partir do decreto, “a arte brasileira viveria momentos de grande inquietação, até estabilizar-se negativamente, com a autocensura, numa aceitação passiva do status quo”. A mostra parece ter balizado o receitual teórico de outra exposição, bem mais recente, realizada numa das instituições locais criadas no decorrer da década passada, a Casa França-Brasil: *Situações: arte brasileira – anos 70*, com organização de Paula Terra e Glória Ferreira, em 2000. Ver catálogo.

88 O encontro com o artigo de jornal causou-me espécie pelo fato de, naquele instante, estar ingressando no território das artes visuais. Nesse sentido, diria que cada experiência é, de certo, superior a qualquer modelo de desígnio ou toda forma de decreto – seus desertos.

89 Depoimento de Umberto Costa Barros. In: Roels. Op.cit.



coisas importantes a dizer sobre esse episódio – muito embora ele me informe.⁸⁸ No artigo, referindo-se à “Arte do AI-5”, um de seus entrevistados avisou “que as questões levantadas naquele momento permanecem. Elas só ficaram latentes, e um dia vão ter que aparecer”.⁸⁹ Quase 18 anos depois, faço meu próprio balanço.

Os anos 90 acabaram, e suas conquistas parecem ter cravado para a arte carioca e brasileira estacas importantes no cenário internacional. Após ter conquistado sua relevância perante os veredictos históricos, podemos agora talvez refletir melhor sobre o assunto – principalmente na perspectiva em que obras, instituições e cidades seriam avaliadas com respeito a seu conjunto... Penso no interesse apontado pelo circuito internacional com relação às obras, idéias e invenções da arte produzida na cidade do Rio nos anos 60, que por sua vez praticava no próprio tempo um giro sobre alguns códigos de criação em vigência – como do Minimalismo americano, por exemplo. Giro luminoso, se contrastarmos seu perfil com o “fundo” da cena à época, hoje História.⁹⁰ Esse giro, a arte carioca surgida nos anos 90 herdou e – porque não? – retomou. Algo que definitivamente abriu as janelas da produção local para a curiosidade alheia.

Ficam perguntas: em que medida um lugar ou movimento seria melhor ou mais importante do que outros? Em que bases? Funcionais ou disfuncionais? Esse modelo de enfoque do pensamento em arte, cujas distinções procedem por precedentes, parece subsistir devido ao problema que a situação das vanguardas modernas engendrou para seus analistas: o modelo da sobrepujança. Esse problema, caracterizado até hoje como um modelo – o trauma crítico da crítica-de-arte-do-século-passado – há muito deixou de existir. Ao menos patologicamente: o problema, de certo momento em diante, pouco parece dever às vanguardas. Os rumos institucionais que hoje determinam o meio de arte, de uma maneira geral, pedem uma reflexão mais complexa com respeito a suas noções de eficácia em transmitir a potência do instante com a colisão de consciências. Isso se dá talvez porque à Arte não cabe curvar-se à realidade, à própria institucionalização ou às críticas que algum dia possa fazer viver, pois que sua gênese é ser a curva aberta pela qual a realidade e sua crítica devem ou deverão trafegar um dia. Necessariamente.⁹¹

Cabe ainda detectar no período analisado o desempenho de um escritório empresarial baseado na capital de São Paulo, e que atualmente seria o principal porta-voz internacional pela ideologia da privatização com relação à presença e inserção da arte brasileira no exterior. O escritório tem sido importante instrumento para as seleções daquilo que o mundo deve ver e reconhecer como arte brasileira, ao mesmo tempo em que capta e compra mostras internacionais que devemos ver e reconhecer enquanto

90 Em Kassel, a Documenta X, realizada em 1997, teve como ponto de apoio para as discussões que pretendeu nutrir um tripé conceitual de artistas, que deveriam sustentar parte do projeto da exposição. – Lygia Clark, Hélio Oiticica e o belga Marcel Broodthaers.

91 Uma implicação que deve ser considerada sob diferentes aspectos. Evitá-la, apelar para a consciência imperiosamente histórica ou admitir apenas seus contrários, lega-nos o mesmo que um “poema enterrado” o faria.

92 A presença da empresa Brasil Connects, que acumula funções anteriormente competentes à Fundação Bienal de São Paulo – isso inclui a realização da própria Bienal – parece sinalizar para um estreitamento dos canais que permitiriam dar maior visibilidade à produção



tais.⁹² O que parece a extensão lógica de todo o processo cumulativo de decisões que a superestrutura das artes brasileiras – ou seu inconsciente – pareceu forjar durante todos esses anos, seguindo, para isso, a lógica das leis econômicas – que é a própria lógica probabilística. O Pragmatismo americano parece nortear parte nada desprezível das principais opções intelectuais e administrativas em atividade – no campo da cultura brasileira. Dá para tirar alguma conclusão desses dados? Ou nada disso é relevante?

Apenas lembrando: o fiel na balança dessa situação – cuja envergadura, imagino, ainda será discutida em outros contextos – é constatar em simultâneo as propriedades e suficiências criativas da arte brasileira a partir do reconhecimento que a comunidade internacional lhe tem concedido. São muitas as exposições, publicações e pesquisas mundo afora, que nos últimos 15 anos descobriram e enfocaram suas invenções. Atestando sua radialidade perante os grandes circuitos e correntes: um signo de sua originalidade adversa. Vale dizer que o Neoconcretismo e muitos dos artistas

93 Os exemplos não são poucos, se considerarmos a visão externa predominante sobre a realidade do Brasil – de regra encarado ainda enquanto país aspirante, embora muito cobinado, do Novo Mundo: o dado exótico de sua condição original.