

8

DESPACHOS NO MUSEU: SABE-SE LÁ O QUE VAI ACONTECER... SUELY ROLNIK

7



“TRATA-SE SEMPRE DE LIBERAR A VIDA  
LÁ ONDE ELA É PRISIONEIRA, OU DE TENTAR  
FAZÊ-LO NUM COMBATE INCERTO.”  
– GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI<sup>1</sup>

CONFERÊNCIA APRESENTADA EM *THE DELEUZIAN AGE*, CALIFORNIAN COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS (SÃO FRANCISCO, 2000) E EM *IT IS HAPPENING ELSEWHERE: INDISCIPLINE*, “BRUXELLES/BRUSSELS 2000”, EUROPEAN CITY OF CULTURE OF YEAR 2000<sup>2</sup> (BRUXELAS, 2000). PUBLICADO EM: MORIN, FRANCE (ORG.). *THE QUIET IN THE LAND. EVERYDAY LIFE, CONTEMPORARY ART AND PROJETO AXÉ*. SALVADOR: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2000. E NO SITE [HTTP://WWW.STRETCHER.ORG/ESSAYS/SUELY/DESPACHOS.HTML](http://www.stretcher.org/essays/suely/despachos.html) SÃO FRANCISCO, 2001.

<sup>1</sup> Percepto, Afecto e Conceito. In: *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 222.

A vida, em sua potência de variação, constitui um dos alvos privilegiados do investimento do capitalismo contemporâneo. Tendo esgotado os horizontes visíveis para sua expansão, é no invisível que o capital irá descobrir esta sua mina inexplorada: extrair as fórmulas de criação da vida em suas diferentes manifestações será seu alvo e também a causa de sua inelutável ambigüidade. É que se, por um lado, para atingir seu alvo, lhe será indispensável investir em pesquisa e invenção, o que aumenta as chances de expansão da vida, por outro lado, não é a expansão da vida a meta de seu investimento, mas sim a fabricação e a comercialização de clones dos produtos das criações da vida, de modo a expandir o capital, seu princípio norteador. O exemplo mais óbvio são as pesquisas genéticas que resultam num banco de dados de DNA, que alimenta a indústria biotecnológica com matrizes a serem reproduzidas, até mesmo num futuro remoto. Porém, não é só da vida biológica que interessa ao capitalismo extrair a fórmula, mas igualmente da vida subjetiva, na qual se produz o sentimento de si e um território de existência se configura, sem o qual dificilmente se consegue sobreviver. Como a biodiversidade na natureza, fonte exuberante de investimento para o capital, há um multiculturalismo de modalidades de constituição de subjetividade.

Assim o neocapitalismo convoca e sustenta modos de subjetivação singulares, mas para serem reproduzidos, separados de sua relação com a vida, reificados e transformados em mercadoria: clones fabricados em massa, comercializados como “identidades *prêt-à-porter*”<sup>2</sup>. O que se vende são imagens dessas identidades/mercadoria que serão consumidas inclusive por aqueles de cuja medula subjetiva o capital se alimentou para produzi-las. Na reinvenção contem-

2 Cf. “Toxicômanos de identidade”, conferência de Suely Rolnik na “X Documenta” (Kassel, 1997).

3 Distinção proposta por G. Canguilhem, em seu livro *Le normal et le Pathologique* (Paris: P.U.F., 1966, p. 81-82) e retomada por G. Deleuze e F. Guattari, em 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Platô 10. In: *Mil Platôs*. v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

4 “Instauração” é o nome dado por Tunga para uma estratégia recorrente em seu trabalho. Consiste em incorporar à obra pessoas estranhas ao mundo da arte, protagonistas de uma espécie de performance, seguindo um ritual com objetos e materiais sugeridos pelo artista; restos da performance compõem uma instalação que permanece exposta. O conjunto formado pela performance + processo + instalação “instaura” um mundo.

porânea do capitalismo, a distância entre produção e consumo desaparece: o próprio consumidor torna-se a matéria-prima e o produto de sua maquinação.

Clones de subjetividade constituem padrões de identificação efêmeros. Para fazer girar esse mercado, é necessário que novos tipos de clone sejam produzidos o tempo todo, enquanto outros saem de linha, tornam-se obsoletos. A diferença entre anomalia e anormalidade pode nos ser útil para avançar nesta reflexão. “Anomalia” é uma palavra de origem grega que designa o rugoso, o desigual, o singular, e “anormalidade”, uma palavra de origem latina que qualifica aquele que contradiz a regra, definindo-se em relação a características genéricas<sup>3</sup>. Assim, na tradição latina as manifestações do que é o mais próprio da vida, sua potência criadora, são interpretadas como negação e, conseqüentemente, condenáveis. Aparentemente, no modo de produção atual essa tradição estaria se deslocando: as manifestações da potência criadora tendem a não mais ser interpretadas como anormalidade, transgressão de uma referência absolutizada, mas sim como anomalia; tomadas em sua positividade, tais manifestações deixam de ser malditas. Pelo contrário, a anomalia é acolhida exatamente por sua singularidade, ganhando não só lugar garantido, como incentivo e prestígio. No entanto, a meta desse forte investimento na anomalia é sua conversão em matéria-prima na fabricação de novos clones, novas formas genéricas de viver, novos tipos de referência homogeneizadora. É portanto a tradição latina que insiste, numa versão atualizada.

Em outras palavras, o estatuto da potência criadora hoje é intrinsecamente marcado por uma ambigüidade: a criação nunca foi tão festejada, mas desde que o princípio de sua produção deixe de ser prioritariamente a vida (a problematização do que impede sua expansão e a invenção de territórios que a viabilizem), para submeter-se ao capital como princípio organizador central. Caso contrário, por não haver outras vias de reconhecimento social a não ser por semelhança e analogia em relação aos padrões, mesmo que efêmeros, a anomalia corre o risco de cair numa espécie de limbo, sem qualquer presença efetiva na cena social e, portanto, sem qualquer poder de interferência nas transformações desse

5 Já em *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milão, 1980), obra em que Tunga trabalha com vários tipos de luz, o artista incorpora a performance de dois albinos e dois negros, o claro e o escuro. O albino fica dizendo que veio fazer uma “instalação” elétrica e que esse negócio de arte não lhe interessa. Depois dessa primeira experiência, virão instaurações que se repetirão em diferentes contextos, diferenciando-se a cada vez, formando séries, como acontece com suas instalações. São elas: *Xifópagas Capilares* (três vezes em 1985 e três vezes em 1989); *Sero te amavi* (três vezes em 1992 e uma em 1995); *Caro amigo* (1996); *Passeio de Vanguarda em Veneza* ou *Debaixo do meu chapéu* (abertura da “Bienal de Veneza”, 1995, e retorna incorporada a *Inside Out, Upside down*, abertura da “X Documenta”, Kassel, 1997). As séries de instaurações são sempre intercaladas com séries de desenhos, esculturas, ou instalações sem performance. Além disso, os vários tipos de séries se compõem entre si resultando em outras tantas obras. Por exemplo: *Xifópagas Capilares* com a instalação *Lagarte/Lizart/Lesarte* (Congresso de Psicanálise, RJ, 1985).

cenário. Assim, as subjetividades neste regime têm duas opções: serem criadoras, mas para converter-se em matéria-prima de identidades *prêt-à-porter*, ou serem suas passivas consumidoras. Fora disso, as invenções da vida tendem a não ter qualquer sentido ou valor.

Exploração invisível de um bem invisível, a vida, é igualmente no invisível que deverão operar as artimanhas para combatê-la. A resistência, hoje, tende a não mais se situar por oposição à realidade vigente, numa suposta realidade paralela; seu alvo agora é o princípio que norteia o destino da criação, já que, como vimos, esta tornou-se uma das principais se não a principal matéria-prima do modo de produção atual. O desafio está em enfrentar a ambigüidade desta estratégia contemporânea do capitalismo, colocar-se em seu próprio âmago, associando-se ao investimento do capitalismo na potência criadora, mas negociando para manter a vida como princípio ético organizador. Este é um desafio que se coloca atualmente em todos os meios, com problemas específicos em cada um deles.

A arte é um meio onde tal estratégia incide com especial vigor. É que a arte constitui um manancial privilegiado de potência criadora, ativa na subjetividade do artista e materializada em sua obra. Artistas são por princípio anômalos: subjetividades vulneráveis aos movimentos da vida, cuja obra é a cartografia singular dos estados sensíveis que sua deambulação pelo mundo mobiliza. A anomalia dos artistas e suas criações é o que faz girar o mercado da arte. Mas se isto intensifica as oportunidades de criação e circulação no mercado, por outro lado, para entrar no circuito, a obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou; também clonada tende a ser a subjetividade do artista, esvaziada de sua singularidade em processo, e transformada em identidade, de preferência glamorizada. Juntas, obra e subjetividade traficadas formam o pacote a ser veiculado pela mídia e vendido no mercado da arte, cujo valor será determinado por seu poder de sedução. Se atingir um valor alto, poderá ser ainda vendido em outros mercados, como é o caso da moda, para agregar valor de *glamour* cultural à marca que o comprar. Ao artista não clonado, restam em geral poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*: design, publicidade etc. É no meio da arte que este capitalismo renovado irá encontrar os artífices de suas clonagens.

Em função dessa política específica de separação entre arte e vida, própria do contemporâneo, a utopia de religá-las continua na ordem do dia; mas esta questão, que atravessa toda a história da arte moderna, recoloca-se hoje em novos termos. É exatamente neste ponto que encontramos Tunga e suas “instaurações”<sup>4</sup>. Dispositivo singular que, com sagacidade e humor, instala-se no âmago da ambigüidade do capitalismo contemporâneo, e de dentro dele problematiza e negocia com sua nova modalidade de relação com a cultura. Estratégia que mantém viva a função político-poética da arte e impede que o vetor perverso do capitalismo tome conta da cena, reduzindo a arte a mera fonte de mais-valia, esvaziando-a por completo de sua função.

Embora o nome “instauração” seja uma invenção recente do artista, a proposta que designa encontra-se em sua obra desde os primórdios<sup>5</sup>. É a possibilidade de nomeá-la que surge certamente depois de um determinado ponto de sua trajetória, em que o procedimento se refina e se radicaliza, ganhando uma



6 Com *Espasmos Aspi-ratórios Ansiosos* (A.I.S. ou *Anxious Inhaled Startles*; Rio, MAM, 1996); *Experiência de Física Sutil* (*An Experiment on Keen and Subtle Physics*) ou *Avant-garde Walk in Soho* (Nova Iorque, 1996), que retorna com outro nome em 1996, e novamente em 1997, incorporada a *Inside Out, Upside down*.

7 É o caso das instaurações: *Cem Terra*, SP, 1997, que volta no Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, entrega do “Prêmio Johnny Walker”, Museu de Belas Artes, RJ, 1998, que retorna no mesmo ano na galeria Christopher Grime, Los Angeles, em 1999, no Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, e, em 2000, na “Bienal da Coréia” e na “Bienal de Lyon”; e, por último, a proposta para “The Quiet in the Land II”, Salvador, 2000, aqui privilegiada.

8 N. E.: Tunga reintitulou o trabalho posteriormente como *100 Rede*.

explicitação maior<sup>6</sup>. É quando passam a acontecer mais sistematicamente as séries de instaurações que os objetos, materiais, questões, personagens e elementos com os quais a obra se cria não apenas são extraídos do próprio meio onde a instauração se faz, mas, o que é mais significativo, muitas vezes eles são componentes do modo de fazer território no meio em questão. Além disso, os universos escolhidos são não apenas os mais distantes do universo da arte, mas principalmente aqueles em que o vetor perverso do modo de produção dominante atinge seus extremos.

Numa ponta, *office boys*, figurantes classe D, desempregados, sem-teto, sem-terra, ex-presidiários e, mais recentemente, meninos que já viveram na rua<sup>7</sup>. As sobras do sistema, aqueles que, não podendo ser nem matriz de clone, nem seu consumidor, não chegam sequer a entrar no circuito e ficam vagando pelo limbo. Na outra ponta, *top models*, as mais radicalmente reduzidas a suporte de identidade *prêt-à-porter*, adolescentes cujo maior desejo é prestar-se à clonagem, assim como consumir os clones de si mesmas. A tal ponto que, quando acaba a adolescência e são expelidas desse mercado, é comum sua subjetividade esvaziada cair em depressão.

Assim, os protagonistas que Tunga elege para suas instaurações são aqueles que ficam totalmente fora do campo de visibilidade e aqueles que, ao contrário, ocupam toda a extensão do campo e que são eles mesmos pura imagem. Os totalmente excluídos e os totalmente incluídos. Duas formas de empobrecimento da vida enquanto potência criadora. Miséria material e social de uns. Miséria espiritual e subjetiva de outros. O que acontece quando essas figuras tornam-se personagens de si mesmos no cenário da arte? Examinemos algumas instaurações de Tunga.

Convidado pelo Instituto Itaú Cultural para propor uma obra na avenida Paulista, Tunga decide trabalhar com *office boys*, numa instauração que ele chamará de *Cem Terra*<sup>8</sup>. *Office boys* transitam pela avenida durante todo o horário do expediente, pois são eles os mensageiros não-eletrônicos entre os escritórios de luxo das corporações que substituíram as mansões dos barões do café, e entre a elegante avenida e outras áreas da cidade. E, no entanto, é como se não pertencessem à paisagem oficial, a qual se interpõe entre o olho e a realidade, como um filtro que impede de enxergá-los e os transforma em “sem-terra”. Quando Tunga leva uma centena deles a ocupar um quarteirão inteiro da avenida, o que se instaura ali é uma terra que eles criam a seu modo, com a cultura de seus gestos, suas marmitas, as redes onde descansam seus corpos nordestinos, sua facilidade em montar barraca em qualquer lugar a qualquer hora, habituados que estão a nomadizar pela cidade. É a instauração desse mundo que se fará aqui obra de arte. O nada daquelas vidas supostamente inexistentes reanima-se, sai do limbo e volta a pulsar. Anarquiza-se a cartografia da avenida: instalados ali inteiramente à vontade, eles ganham uma existência na paisagem, agora não mais passível de ser ignorada: o espectador/transeunte é obrigado a vê-los, e a relação entre eles não pode mais ser denegada. A força do resultado formal, tanto na escolha dos objetos e corpos, quanto em sua disposição na avenida, é inseparável do sucesso da problematização que a obra opera, seu efeito disruptivo.

Já em *Tereza*, Tunga trabalhará com um grupo de sem-teto. O nome da instauração vem de uma conhecida prática dos presidiários que consiste em usar

9 A este respeito, são significativas as anedotas em torno de *Tereza*. Quando a instauração foi feita pela primeira vez, com figurantes recrutados no Rio de Janeiro, muitos deles já haviam passado por registro policial, talvez a maioria deles fosse composta de ex-presidiários. Quando Tunga lhes ensinou como fazer uma tereza, foi motivo de gargalhada geral. Na terceira vez que a instauração foi feita, em Buenos Aires, os protagonistas foram sem-teto recrutados nas ruas por um grupo de jovens anarco-surrealistas. A notícia de uma vaga de emprego, tão rara para aquela população, espalhou-se muito rapidamente pela cidade, provocando uma fila enorme de candidatos no dia da seleção.

10 “A Quietude da Terra II” é um projeto criado por France Morin (fundadora da revista de arte canadense *Parachute* e ex-curadora do New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque). A curadora convidou 17 artistas contemporâneos de diferentes países para que cada um desenvolvesse, durante um mês e meio, um projeto com grupos de crianças que já viveram nas ruas de Salvador. O conjunto dos trabalhos teve sete meses de duração, entre 1999 e 2000. Uma exposição com as obras resultantes dos 17 projetos foi organizada no MAM da Bahia em julho de 2000, acompanhada de um livro/catálogo bilingüe. O acesso às crianças se deu através de uma parceria com o Projeto Axé, instituição baiana que há vários anos vem desenvolvendo um trabalho pedagógico e artístico com meninos que vivem na rua.

os cobertores disponíveis para fazer tranças de vários metros com as quais tentam fugir da prisão. Os sem-teto deverão fazer “terezas” que, neste caso, servirão para fugir do museu ou galeria onde a instauração se faz. Como pontua o próprio artista, a obra aqui é ao mesmo tempo individual e coletiva, ao mesmo tempo escultura e instrumento de fuga do espaço da arte, instauração de uma ligação entre o espaço do museu e o espaço da rua onde vivem os sem-teto. Mais uma vez, instaura-se uma confusão no mapa dominante, ao qual esses personagens não estavam incorporados, como os *office boys Cem Terra*.

Muitas das vezes que realizou tanto *Cem Terra* como *Tereza*, Tunga foi obrigado a utilizar-se de figurantes classe D para fazer os papéis de *office boys* ou *presidiários*. A razão alegada foi a exigência de leis trabalhistas que protegem os atores, mas talvez a razão implícita, mais decisiva, tenha sido o pavor que provoca, nos espaços institucionais da arte, a idéia de serem ocupados por essa “corja de marginais”. De qualquer modo, a estratégia não perde seu vigor, pois o que são tais figurantes senão desempregados que desempenham papéis de quem não teve oportunidade de aprender coisa alguma, e só cumpre funções inespecíficas, no palco, como na vida? Eles pertencem à mesma população que *office boys*, sem-terra e sem-teto, adultos ou meninos – todos eles figurantes classe D deste mundo em que vivemos<sup>9</sup>. Continua, portanto, sendo no mesmo meio que o trabalho instaura um deslocamento crítico.

Em todas estas instaurações, reativa-se a função poético-política da arte, produz-se uma resistência à tentativa de pervertê-la: a obra volta a ser problematizadora do meio onde ela se faz. Na contramão do sistema que ou reconhece modos de fazer território para cloná-los, ou marginaliza os “inclináveis”, Tunga cria para esses modos de subjetivação um espaço de visibilidade onde eles atuam ao vivo, protagonistas de si mesmos, com seu próprio elenco de ferramentas e materiais de construção de território. Os clonáveis, como é o caso das *top models*, vivem na cena o movimento contrário àquele que os converte em clichês: a instauração parte exatamente de sua imagem clonada, no próprio meio em que é lançada ao mercado, o desfile de moda, mas para tentar liberar a vida que ficou ali aprisionada. Os não-clonáveis, sobras tornadas invisíveis, como *office boys*, sem-teto, presidiários e figurantes de classe D, saem dos bueiros da marginalidade e ganham a cena. Embaralham-se as cartas, redistribuem-se os sujeitos no campo de visão, desautoriza-se a cartografia oficial estabelecida pelo capital como princípio norteador.

Neste contexto podemos problematizar a instauração *Salitre + Enxofre + Carvão*, que Tunga propôs para a parceria entre “A Quietude da Terra II” e o Projeto Axé<sup>10</sup>. Criar um cotidiano de convívio entre um certo tipo de artistas, de diferentes origens, e garotos ex-habitantes das ruas de Salvador que, inseridos no Projeto Axé, tentam libertar-se do confinamento na marginalidade, tendo na arte uma de suas principais armas. A que vem essa curiosa iniciativa? É verdade que entre crianças e artistas há ressonâncias. Ambos tendem a explorar o meio onde vivem, ensaiar conexões e desconexões; experimentar devires. É nessa lúdica irreverência que tomam corpo seus territórios de existência – brincadeira, num caso; obra, no outro –, subjetividades em elaboração, indissociáveis do meio. Criança e artista seriam, portanto, os modos de subjetivação que mais se distanciam da situação reinante de torpor do sensível e nivelamento da percepção, e mais se aproximam da anomalia.

Mas a realidade está longe disso: exatamente por sua anomalia, artistas e crianças interessam especialmente ao capitalismo renovado. Se o artista, como vimos, é incontestavelmente atraente para a indústria da clonagem, na criança, o exercício da capacidade poética tende a ser inibido pela infantilização, produto das forças aliadas do familismo, da pedagogização e do mercado que fazem dela um consumidor mirim.

Ora, crianças que vivem ou viveram na rua talvez sejam as que mais escapem à infantilização. É que sua própria condição as obriga a explorar e cartografar os meios por onde circulam, de modo a improvisar territórios de existência. São pequenas comunidades autogeridas, que se formam e se dissolvem na velocidade de seu nomadismo forçado pelos imprevisíveis remansos da vida urbana. Mas atenção, seria certamente ingênuo idealizar essas crianças: confinado à cloaca da cidade, o exercício dessa sua potência não desemboca em nada além da sobrevivência, isto quando bem sucedido, o que já é muito face ao destino de morte violenta e prematura que ameaça aquelas existências sem-valia.

É verdade que o equívoco mais recorrente em relação a essas crianças não é sua idealização, mas sua diabolização ou vitimização. Quando diabolizadas, o desejo é de eliminá-las do cenário e o caso é de polícia ou de justiça; quando vitimizadas, o desejo é de salvá-las, e o caso fica então entre a psicologia, a pedagogia e a arte. É evidente a necessidade de criar para essas crianças oportunidades de sair da marginalidade, e portanto é incontestável o valor de iniciativas com esta pretensão, seja da psicologia, da pedagogia, da arte, ou de qualquer tipo de associação entre elas. O perigo é de que, ao invés de reconhecerem o modo próprio de subjetivação daquelas crianças em sua positividade, para dele extrair uma potência em sua inserção, tais iniciativas as enxerguem como vítimas que deverão ser salvas através do modelo da criança infantilizada, que tentam projetar sobre elas. Quando isto prevalece, um efeito paradoxal pode resultar da generosidade que move esse tipo de prática: não encontrando ressonância, a força poética, especialmente viva naquelas existências, corre o risco de minguar. Neste caso, em vez de combatida, a inibição dessa força estará sendo reiterada, agora não mais pela exclusão social, mas pela domesticação, que pretende integrar essas crianças ao mundo dos clones infantis; no lugar de anômalos, lhes caberá então o destino de cidadãos normais, provavelmente com menos chances de “sucesso” – isto quando não caírem na categoria de anormais, e em sua consequente patologização.

Como criar meios para favorecer a inserção dessas crianças sem que elas percam sua preciosa anomalia? O que a arte tem a ver com isto? Estas e outras perguntas envolvem tal complexidade que o único que se pode pretender é pensá-las o mais precisamente possível, e experimentar estratégias que as problematizem o mais agudamente que se conseguir.

A proposta de Tunga vai nesta direção: encontrar procedimentos que façam do encontro com aqueles garotos a ocasião, por mais fugaz e incerta, de driblar, na alma da criança que já viveu na rua, mas igualmente na alma do artista, a faceta perversa do sistema econômico vigente que tende a cercar sua potência criadora, excluindo um e clonando o outro. Para isto o artista terá que contar com a cumplicidade de uma sintonia efetiva com aquelas crianças. É na anomalia, comum aos dois, que ele irá encontrar esta cumplicidade; mais precisamen-



11 Cf. Gil, José. A confusão como conceito. In: *Os anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

te, na anomalia que busca afirmar-se enquanto tal, sem ser clonada nem marginalizada. De fato, há provavelmente sintonia entre uma criança que já viveu na rua e está em luta contra sua marginalização, mas tentando através da arte não perder sua singularidade, e um artista que se associa ao sistema da arte, que lhe oferece oportunidades de realização, mas não perde a força problematizadora de seu trabalho de criação, artista que resiste portanto à cafetinagem do sistema, sem cair no *no man's land* da marginalidade – sem dúvida, o caso de Tunga. De todo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de criança e esse tipo de artista do que entre uma criança que já viveu na rua e a maioria das crianças infantilizadas que vivem em família. Do mesmo modo, há provavelmente mais sintonia entre esse tipo de artista e esse tipo de criança do que entre ele e artistas que se submetem sem crítica a tal cafetinagem, e até a desejam, chegando inclusive a conduzir a criação para tornar-se seu objeto<sup>11</sup>; ou entre esse tipo de artista e os que se mantêm fora da jogada, remanescentes tardios de um romantismo supostamente heróico. Atualizar essa sintonia virtual entre anômalos, para criar um campo de forças que os sustente, lhes permita resistir à cafetinagem de sua força criadora e libere devires nos dois campos, ainda que infinitesimais, é o desafio que Tunga parece propor-se a enfrentar. O quanto isso será possível, não dá para prever. Efeitos desse tipo dependem de uma trama complexa e sutil de fatores; não há como planejá-los; eles acontecem ou não.

12 Entre os objetos, Tunga privilegia os de folha-de-flandres, utensílios artesanais que imitam aqueles de alumínio fabricados industrialmente, e recriam à sua maneira, no dia-a-dia das casas mais humildes, um certo cenário das casas abastadas – funis, raladores, assadeiras, batedores de clara, pás de pegar farinha ou açúcar em barracas de feira, lamparinas, fiófos, agulhas e fios. Acrescentará, ainda, objetos de algodão: rolos e cotonetes, mas também limpadores de copo e garrafa, coadores de café etc. E mais outros tantos apetrechos: luvas de borracha de operário, rabinhos de coelho e coisas afins. Entre as substâncias, ceras, farinhas e ingredientes do gênero, e três bacias contendo salitre, enxofre e carvão respectivamente.

13 Deleuze, G. e Guattari, F. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. [1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... Platô 10. Op. cit..]

14 Cf. Nietzsche. *Utilité et inconvénient des études historiques*. In: *Considérations intempestives*. (paragrafe 1); Apud Deleuze e Guattari. Op. cit..

Tunga apostará todas suas fichas na potência do ritmo na cultura baiana, que ele pretende convocar em sua instauração *Salitre + Enxofre + Carvão*. Importante força no processo de subjetivação dos baianos que, por sua exuberância, tornou-se de uns anos para cá a menina dos olhos da indústria fonográfica, a qual extrai daí matéria-prima para a fabricação de um de seus mais rentáveis produtos, seguindo a lógica do capitalismo contemporâneo anteriormente mencionada. Em sua ambigüidade imanente, essa estratégia tem ampliado espantosamente as oportunidades para os músicos baianos; mas, por outro lado, a tendência é o ritmo ser clonado e destituído de sua vitalidade, para ser devolvido ao mercado como um conjunto limitado de trejeitos estereotipados, mímica empobrecida que forma a identidade *prêt-à-porter* “estilo baiano”: carcaça de um corpo reduzido a clichês de sexualidade, que perdeu o erotismo e a potência poética de sonhar mundos. A vertente perversa se completa com o consumo desse produto pelo próprio baiano de quem se extraiu a seiva para produzi-lo. O “baiano” que vem conquistando seu lugar no mercado multicultural do Brasil e do mundo globalizado tende a ser, em muitos casos, essa imitação servil de seu clone.

“Axé music” é o nome de um dos produtos dessa vampirização do “axé” – palavra de origem iorubá que designa a energia sagrada dos Orixás, poder vital presente em todos os seres e todas as coisas, força criadora, e que neste sentido mais amplo foi incorporada à língua brasileira. A indústria fonográfica, em seu vetor perverso, tem o cínico requinte de usar o próprio nome da força que parasitou, o axé, para batizar o clone estéril que ela fabrica e comercializa. Mas o ritmo naquela cultura é um manancial tão rico que, apesar do sucesso dessa maquinaria sinistra, seu axé não se esgota, sua força de existencialização mantém-se viva, a criação não pára.

A instauração terá início com os garotos reunidos numa área lateral da exposição, como numa concentração de escola, formando um grupo compacto e fazendo uma certa algazarra. Com um aceno de Tunga, a arruaça se generalizará sob a forma de um bloco que desfilará arrastando e rolando os tambores pelo chão, armando uma verdadeira hecatombe musical. Aos poucos, cada um irá se desgarrando do grupo, sozinho ou em par, com a tarefa de encontrar seu lugar naquele espaço. Uma vez instalado, irá descobrir as substâncias e utensílios domésticos que Tunga colocou a seu dispor<sup>12</sup>. Com curiosidade investigativa, deverá então improvisar um uso musical daqueles apetrechos, com a única ressalva de evitar qualquer referência conhecida.

Tunga fará do museu o espaço de um ritual, que oficiará a abertura da exposição, transformando-o num híbrido de arte e terreiro. Ao pedir aos garotos que busquem um a um seu lugar naquele espaço, é o traçado de seus corpos que demarcará ritualmente os territórios, criando uma nova paisagem, tanto na geografia do museu, quanto na geografia de suas existências. Ao pedir, em seguida, que uma vez instalados pesquisem os utensílios de seu cotidiano e façam com eles um som desconhecido, também os objetos estarão adquirindo uma função ritualística. O tambor é o objeto emblemático por excelência do tráfico do ritmo efetuado pela indústria fonográfica, a qual o faz transitar, de instrumento ritualístico e criador, para matriz de clonagem e sua mimese. Não por acaso, aqui é exatamente o tambor que será o agente do caminho de volta, ou mais precisamente do caminho de ida, agente da resistência. Com

os tambores se arrastando e rolando pelo chão, produzindo aquela balbúrdia sonora e, depois, no encontro dos tambores com os utensílios domésticos transformados em instrumentos improvisados, gerando aquele som estranho, um quebra-quebra ou arrastão sonoro se anunciará eventualmente na memória. Mas na verdade se algo estará se quebrando, por um breve momento, é o invisível jogo de cartas marcadas da relação entre o museu e seu fora, levando de roldão a marginalização daqueles meninos, a clonagem de seu ritmo e da força do artista. Por um breve momento, talvez se quebre a tendência a mimetizar o clone de si mesmo que uma cena como esta, de grande visibilidade e prestígio, poderia estar mobilizando no artista, como nos garotos; e, ao invés disso, se reative, no artista, a potência crítica da arte e, nos garotos, a potência do ritmo como agente de construção de território. Um quebra-quebra invisível, macumba para os novos tempos.

O caráter ritual das instaurações de Tunga situa-se no rastro do caminho aberto na arte por Lygia Clark, para quem o artista contemporâneo é o propositador de “um rito sem mito”. De fato não haverá aqui nem rito nem mito estabelecido a priori. O ritual será comandado pela realidade sensível daqueles garotos, convocada em sua alma e encarnada em seus gestos, na ginga refinada de seus corpos e em seu modo de explorar os objetos conhecidos naquele universo desconhecido, Tateando o estranhamento que essa ambigüidade mobiliza. O mito se engendrará do próprio ritual, mapa imanente da singularidade daquelas vidas. É essa liberdade de cartografar, driblando a clonagem de suas cartografias, que estará se inscrevendo em sua alma, como um mito apropriado para o contemporâneo, na contracorrente da eternidade de mitos absolutizados do passado, mas também do valor genérico dos mitos descartáveis do presente.

Terminada a instauração, espera-se que o acontecimento não se pacifique, e que sua memória permaneça vibrando durante todo o tempo da exposição, nos objetos que compõem a instalação: restos do ritual que se deu naquele recinto, como ficam restos de despachos na natureza ou em encruzilhadas das cidades, esperando que o recado chegue aos Orixás. Contaminada pelo meio onde se produziu desta vez, a obra de arte revela-se como despacho, portadora de um poder mágico de interferência energética no ambiente, para nele combater as forças reativas e liberar a criação. Interferência imperceptível mas efetiva. E, como todo despacho, fica na obra gravada a memória desta experiência: a afirmação da força político-poética na prática artística e a afirmação da força do ritmo de criança não infantilizada na subjetividade daqueles meninos – memória de uma linha de desterritorialização que os arrastou a ambos, o que só foi possível por se tratar de um encontro entre as forças da anomalia em cada um deles, e assim mesmo por um breve instante. Não dá para saber se essa memória estará reverberando naqueles objetos, se os Orixás a terão ouvido e abençoado, nem por quanto tempo permanecerá no ar depois que a instalação tiver sido desmontada.

“Não há ato de criação que não pegue a revés, ou não passe por uma linha liberada”, escrevem Deleuze e Guattari<sup>13</sup>. Promover algo que se pareça “com uma atmosfera ambiente, onde só a vida pode engendrar-se”<sup>14</sup>, ainda que fugazmente, é o que Tunga deseja com seus despachos nos museus. E, mesmo assim, como ele próprio prudentemente adverte, “sabe-se lá o que vai acontecer...”.

SUELY ROLNIK É PSICANALISTA E PROFESSORA TITULAR DA PUC-SP (COORDENADORA DO NÚCLEO DE ESTUDOS DA SUBJETIVIDADE DA PÓS-GRADUAÇÃO DE PSICOLOGIA CLÍNICA). AUTORA DO LIVRO *MICROPOLÍTICA. CARTOGRAFIAS DO DESEJO*. EM CO-AUTORIA COM FÉLIX GUATTARI (1986; 7ª EDIÇÃO REVISITADA, 2005), ENTRE OUTROS, E DO PROJETO DE DOCUMENTAÇÃO “NÓS SOMOS O MOLDE. A VOCÊS CABE O SOPRO. LYGIA CLARK, DA OBRA AO ACONTECIMENTO”. TRADUZIU PARA O PORTUGUÊS A OBRA *MILLE PLATEAUX* (VOL. III E IV), DE GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI (ED. 34, 1997).

PRESENTED AT THE SYMPOSIUM *THE DELEUZIAN AGE*, CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS (SAN FRANCISCO, 2000) AND AS OPENING CONFERENCE OF *IT IS HAPPENING ELSEWHERE: INDISCIPLINE*, IN "BRUXELLES/BRUSSELS 2000, EUROPEAN CITY OF CULTURE OF THE YEAR 2000" (BRUSSELS, 2000). PUBLISHED IN: MORIN, FRANCE (ORG.), *THE QUIET IN THE LAND. EVERYDAY LIFE, CONTEMPORARY ART AND PROJETO AXÉ*. SALVADOR: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2000. AND IN THE ELECTRONIC REVUE *STRETCHER*. [HTTP://WWW.STRETCHER.ORG/ESSAYS/SUELY/DESPACHOS.HTML](http://www.stretcher.org/essays/suely/despachos.html). SAN FRANCISCO, 2001.



"It is always a question of freeing life where it has been imprisoned, or trying to do so in an uncertain combat."  
– Gilles Deleuze and Félix Guattari<sup>1</sup>

DESPACHOS<sup>2</sup> AT THE MUSEUM: WHO KNOWS WHAT MAY HAPPEN... [SUELY ROLNIK](#)

Life, in its power of variation, constitutes one of the privileged targets of contemporary capitalist investment. The visible horizons for its expansion being exhausted, it is in the invisible that capital will discover its untapped mine: extracting life's creative formulas, in their different manifestations, will be its goal and the cause of its inevitable ambiguity. If, on the one hand, it will be essential to invest in research and invention to achieve its goal, thus increasing life's opportunities of expansion, on the other hand, the goal of its investment is not the expansion of life, but rather the manufacturing and the commercializing of clones of the products of life's creations, in order to expand capital, its leading principle. The most obvious example is genetic research resulting in a DNA databank that feeds the biotech industry with codes to be reproduced, even in a very distant future. However, capitalism is interested in extracting codes not only

from biological life, but also from subjective life, where a sense of the self is generated and a territory of existence is shaped, without which it would be extremely difficult to survive. Just as biodiversity in nature forms a never-ending wellspring for capital investment, so there is a multiculturalism in the modes of constituting subjectivity. Thus, neo-capitalism summons and supports singular modes of subjectivation, but only to reproduce them, detached from their connection with life and turned into products: mass-produced clones, commercialized as *prêt-à-porter* identities<sup>3</sup>. What is sold are images of those identity-commodities that will be consumed even by those whose subjective marrow capital sucks dry in order to produce the clones. In the contemporary re-invention of capitalism, the distance between producing and consuming vanishes: the consumer himself becomes both raw material and product.

Subjectivity-clones constitute ephemeral patterns of identification. To make this market function, new types of clones have to be produced again and again, while others go out of production and become obsolete. A look at the difference between the notions of anomaly and abnormality could take this reflection further. Anomaly is a word of Greek origin that indicates the rough, the uneven, the singular; while abnormality is a word of Latin origin that qualifies one who goes against the rules, and is therefore defined in relation to generic characteristics<sup>4</sup>. Thus, in the Latin tradition, the manifestations of what is the most peculiar feature of life, its power of creation, are interpreted as negative, and therefore, as reprehensible. Apparently this Latin tradition is changing within the current mode of production: the manifestations of the power of creation tend to be interpreted, not as an abnormality, a transgression of an absolute refer-

ence, but instead as an anomaly; taken in their positive aspect, such manifestations cease being accursed. On the contrary, the anomaly is welcome because of its very singularity, acquiring not only a place of choice, but also encouragement and prestige. However, the aim of this special investment in the anomaly is its conversion into raw material for the production of new clones, new generic forms of living, new kinds of homogenizing reference. It is therefore the Latin tradition that persists, but in an updated version.

In other words, today the status of the power of creation is intrinsically marked with an ambiguity: creation has never been so lavishly praised, but only if its productive principle ceases to give priority to life (thematizing what obstructs its expansion and inventing the territories that make it possible), in order to submit to capital as its guiding light. If not, lacking any other means of social recognition except similarity and analogy to the existing patterns, ephemeral as they may be, anomaly tends to fall into some kind of limbo, without any effective presence on the social scene, and therefore, without any power of intervention in reality. In a nutshell, subjectivities in this regime have two options: either to be creative, but as raw material for *prêt-à-porter* identities, or to be the passive consumers of those identities. Beyond this, life's inventions tend to have neither sense nor value.

Since this exploitation of an invisible commodity (life) is itself invisible, it is in the invisible that ruses will have to operate in order to fight it. Resistance today tends not to place itself in opposition to current reality, in an alleged parallel reality; its focus is now the principle that leads the destiny of creation, since the latter, as we have already seen, has become one of the most important, if not the main, raw material of the current mode of production. The challenge is to face the ambiguity of this contem-

porary strategy of capitalism, to settle in the very core of it, becoming a partner of the investment in creative power, but negotiating in order to keep life as a leading ethical principle. This is a challenge that currently arises in every milieu, with specific issues to be problematized in each one.

Art is a milieu in which such strategies develop with particular strength, because it forms a privileged source of creative potency, active in the artist's subjectivity and materialized in his or her work. In principle, artists are anomalous: subjectivities vulnerable to life movements, whose works are singular cartographies of the sensitive states mobilized by their wandering through the world. What makes the art market function is the artist's anomaly and his or her creations. Yet although this increases the opportunities of creation and circulation on the market, still the works tend to be cloned for acceptance into the circuit, and thereby emptied of the vital problem they have mapped; the artist's subjectivity also tends to be cloned, emptied of its changing singularity and turned into identity, preferably a glamorized identity. Manipulated in tandem, work and subjectivity together form the package to be transmitted by the media and sold on the art market, where their value will be determined by their power of seduction. When they reach a high value they can also be sold on other markets, as is the case of fashion, in order to add cultural glamor-value to the brand that will buy them. As for the non-cloned artist, few possibilities for the circulation of his or her work remain. Most are fated to work for the creative departments of the very agencies that produce the *prêt-a-porter* identities: design, advertising, etc... It is within the milieu of art that this re-invented capitalism will find the artisans for its cloning process.

In relation to this politics of the dissociation of art and life, specific to

the contemporary period, the utopian ideal of re-linking them continues to be on the agenda; but the issue, which has existed throughout the history of modern art, is currently considered in quite different terms. It is at exactly this point that we find Tunga and his "incitations" (*instaurações*)<sup>5</sup>. Through this singular device, the artist problematizes the new mode of relation between capitalism and culture, with a sagacity and humor that touches on the raw nerve of its ambiguity. It is a strategy that gives art a powerful visibility and, at the same time, keeps the perverse vector of capitalism from occupying the scene and reducing art to a mere source of *surplus value*, emptying it completely of its political-poetical function.

Even though the artist has only recently given the name "incitation" to his work, this kind of proposal has existed in it since the beginning<sup>6</sup>. The possibility of giving it a name occurred after a precise point in the trajectory of his work, when the process had been refined and radicalized, becoming more explicit<sup>7</sup>. It is when the series of incitations begin to occur more systematically that the objects, materials, questions, characters, and elements from which the work is created are not only extracted from the very milieu where the incitation takes place, but, more significantly, are often the components of the unique ways of generating a territory within that milieu. Besides, the chosen universes are not only the most distant from the universe of art, but they are mainly the ones where the perverse vector of the ruling mode of production reaches its extremes.

At one end, the office boys, the extras, the jobless, the homeless, the landless, the former prisoners, and more recently the children who once lived in the streets<sup>8</sup>. The remainders of the system, those who cannot even be either a clone-code or its consumers, and therefore don't

even come close to stepping into the circuit and keep on wandering in limbo. At the other end, the top models,<sup>9</sup> the ones who have been most radically reduced to mere supports of *prêt-a-porter* identities, teenagers whose main desire is to lend themselves to cloning and to consume their own clones – to such an extent that, when adolescence ends and the models are expelled from the market, their emptied subjectivity commonly falls into depression.

Thus, the protagonists selected by Tunga for his incitations are those who remain completely outside the field of visibility, and those who, on the contrary, occupy the whole extension of that field and are themselves mere images. The completely excluded and the completely included. Two aspects of the impoverishment of life as creative potency. Material and social poverty for some; spiritual and subjective poverty for others. What happens when these people become actors of themselves on the art scene? Let's examine some of Tunga's incitations.

Invited by Itaú Cultural Institute to suggest a work of art on Paulista Avenue<sup>10</sup>, Tunga decided to work with office boys, for an incitation that he entitled *Cem Terra*<sup>11</sup>. [N.E.: Afterwards Tunga changes this title to *100 Rede*]. Office boys walk across the avenue throughout working hours, because they are the non-electronic messengers linking the sumptuous offices of the corporations that have replaced the mansions of the *Barões do café*<sup>12</sup>, and linking the elegant avenue with other areas of the city. However, it appears as though they did not belong to the official landscape, which interposes itself between our eyes and reality, like a filter that keeps us from perceiving them and turns them into the "landless." When Tunga brought a hundred of them to occupy a whole block on the avenue, they created a land in their own way, from the culture of their gestures, their pots and pans, their hammocks

where they rest their northeastern bodies<sup>13</sup>, their dexterity in pitching tents anywhere, anytime, being so used to roaming across the city. It is the incitement of this world that becomes a work of art. The absence of those supposedly non-existent lives revives, leaves limbo, and pulsates again. The cartography of the avenue veers toward anarchy: well settled and totally at ease, they now acquire an existence in the landscape, impossible to be ignored; the spectator/passers-by is obliged to see them, and the relationship between them cannot be denied any longer. The strength of the formal result, in the choice of the objects and the bodies as well as their arrangement on the avenue, is inseparable from the success of the problematization that the incitation realizes, its disruptive effect.

In *Tereza*, Tunga worked with a group of homeless. The name of the incitation comes from a well known practice among prisoners, in which they use all available blankets to make long braids to try to escape from jail<sup>14</sup>. The homeless would have to make *terezas* which, in this case, would help them escape from the museum or the gallery where the incitation takes place. As the artist emphasizes, the work is here at once individual and collective, at once a sculpture and an instrument for escaping from the space of art, the incitation of a connection between the space of the museum and the space of the street, where the homeless live. Once more the incitation confuses the ruling map, where these characters are not incorporated, just like the office-boys of *Cem Terra*. Formally, *Tereza* refers to Tunga's sculptures in which braids are frequent<sup>15</sup>, and it retroactively gives to those works the sense of a line of flight from the art market's deck of predetermined cards: a link between the space of art and its outside, a transversality of milieus, which is a sense that had virtually

existed but now becomes explicit and hardly separable from its form.

When Tunga carried out both *Cem Terra* and *Tereza*, he was obliged on many occasions to use extras to play the parts of the office boys or the prisoners. The alleged reasons are labor laws demanding the protection of the performers, but the implicit reason may well be the fear provoked within art institutions by the idea of being occupied by the "mob." The strategy does not lose its strength, as these extras are just unemployed people who play the role of individuals who had no chance to learn anything, and can only fulfill nonspecific functions, on stage as well as in real life. They belong to the same population as the office boys, the landless, the homeless, adults or children – all of them extras in the society in which we live<sup>16</sup>. It is therefore within the same milieu that the work incites a critical displacement.

In these incitations, the poetical-political function of art is reactivated, and a resistance against the effort to pervert it is produced: the work of art comes again to problematize the milieu in which it is carried out. Against the grain of a system that either recognizes modes of making territories in order to clone them, or puts aside the "non-clonable," Tunga creates a space of visibility for these modes of subjectivation, where they can act "live," as protagonists of themselves, with their own set of tools and materials for the construction of territories. The clonable, in the case of top models, live out on stage the very opposite of the movement that converts them into clichés: the incitation starts exactly from the cloned image of the models, and in the very milieu where that image is launched into the market (the fashion show), but it does so in order to try to free the life that had been imprisoned there. The non-clonable, the remainders that have become invisible, such as office boys, homeless, prisoners and extras, exit from

the sewers of marginalization and come on stage. The cards are reshuffled, the subjects are differently distributed through the field of vision, the official cartography established by the leading principle of capital is disavowed.

In this context we can problematize Tunga's incitation *Salpeter + Sulfur + Coal*, suggested by the artist for the partnership between "The Quiet in the Land II" and Projeto Axé<sup>17</sup>. The motivation behind France Morin's proposal was the hope of creating a daily coexistence between certain kinds of artists of different origins and children who formerly lived in the streets of Salvador – and who, incorporated into Projeto Axé, will try to escape from the confinement of marginality, finding one of their main weapons in art. What is the purpose of this peculiar initiative? It is true that between the children and the artists, some resonances do exist. Both tend to explore the milieus where they live, to rehearse connections and disconnections, to experiment with becomings. Within this playful irreverence their territories of existence take shape – a game, on the one hand; a work, on the other – subjectivities in the course of elaboration, inseparable from the milieu. Child and artist would therefore be the modes of subjectivation most removed from the reigning situation of sensible torpor and leveled perception: the closest to anomaly.

But reality is far from this: precisely because of their very anomaly, artists and children offer special interest to the new capitalism. If the artists, as we have already seen, are undeniably attractive to the cloning industry, in the case of the children, the practice of the poetic capacity tends to be inhibited by infantilization, a product of the allied forces of "family values," "pedagogical aid", and the market that turns them into compulsive miniconsumers.

Children who live or once lived

in the streets may escape more easily from infantilization, for their very situation obliges them to explore and draw cartographies of the milieus they move through, so as to improvise territories of existence. These are small self-administrated communities, which take shape and dissolve at the speed of their forced nomadism from one unexpected ephemeral refuge produced by urban life to the next. But it would certainly be ingenuous to idealize those children: confined to the sewers of the city, the practice of their potency does not lead to anything but survival – when it is successful – which is already an achievement in view of the fate of violent and premature death that threatens their "valueless" existences.

It is true that the most frequent oversight with respect to these children is not their idealization, but their demonization or victimization. When demonized, the wish is to remove them from the scenery, a matter of police or justice. When victimized, the wish is to save them, a matter for psychology, pedagogy or art. The necessity of creating opportunities for these children to leave marginality is obvious, and therefore, the value of initiatives with this intention, from either psychology, pedagogy or art, or any association between them, cannot be denied. The danger is, instead of recognizing the characteristic mode of subjectivation of these children in its positiveness, and trying to extract power from it, such initiatives understand them as victims who must be saved by projecting the pattern of infantilized children on them. When this prevails, a paradoxical effect can result from the generosity that motivates this kind of initiative: without any resonance, the poetical force, particularly alive in those existences, is exposed to the risk of waning. In this case, the inhibition of this force, instead of being fought, will be reiterated, no longer by social exclusion, but by domestication,

which seeks to insert these kids into the world of child-clones; instead of remaining anomalous, they might then become normal citizens, probably with much less chance of success – if they do not fall into the category of abnormal, who will be considered pathological.

How to create means to help these children be integrated without losing their valuable anomaly? What does art have to do with those concerns? These questions involve such complexity that the only thing one can aspire to is to think them through as precisely as possible and to experiment with strategies that problematize them to the highest degree.

Tunga's proposal goes in this direction: it attempts to find procedures that can turn the meeting with these children into a possibility within the soul of kids who once lived on the streets and also within the soul of the artist – even if it is transitory and uncertain – of tricking the perverse facet of the current economic system that tends to restrict their creative power, excluding one and cloning the other. For this purpose, the artist will have to count on an effective complicity with these children. It is in the anomaly, common to both artist and child, that he will find this complicity: more precisely, in the anomaly that seeks to exist as anomaly, without being either cloned or marginalized. As a matter of fact, there is probably a resonance between children who once lived on the streets and are fighting marginalization, but trying, through art, not to lose their singularity, and artists who join the art system that offers them opportunities of realization, but do not lose the problematizing force of their work – artists who resist the pimping of the art system without falling into the no man's land of the marginality, as certainly is the case of Tunga. Anyway, there is probably more resonance between this kind of child and this kind of artist than between those children

who have once lived on the streets and most of the infantilized children who live with their families. In the same way, there probably exists more resonance between this kind of artist and this kind of child, than between this kind of artist and the others who submit themselves to such pimping without any critical reservations, even desiring it and creating works intended to be the object of this pimping<sup>18</sup>; or between this kind of artist and those who stay out of the game, the last residue of a supposedly heroic romanticism. Actualizing this virtual resonance between the anomalous, in order to create a force field that should support them, allow them to resist the pimping of their creative force, and free becomings on both sides, even infinitesimal ones, is the challenge Tunga seems to be willing to face. How much of this will be possible cannot be foreseen. Effects of this kind depend on an intricate and subtle scheme; there is no way to plan them. They happen or they don't.

Tunga places all his bets on the power of rhythm in the culture of Bahia, which he summons up for his incitation *Salpeter + Sulfur + Coal*. Rhythm is an important force in the process of subjectivation for *Baianos*<sup>19</sup>, and because of its exuberance it has become, in recent years, the apple of the recording industry's eye, which extracts raw material from it for the manufacture of one of its most profitable products, following the logic of contemporary capitalism to which we referred above. With its immanent ambiguity, this strategy has surprisingly increased the opportunities of creation, distribution and support for Bahian musicians; but on the other hand, the tendency is to clone Bahian rhythm and deprive it of its vitality, to send it back to the market as a limited set of stereotypical gestures, impoverished simulacra that constitute Bahian-style *prêt-à-porter* identity: the carcass of a body reduced to clichés of sexuality, which

has lost the eroticism and the poetic potency for dreaming worlds. The perverse circuit is completed by the consumption of this product by the very *Baiano* from whom the sap has been extracted to produce it. The *Baianos* who have been earning their place on the multicultural market of Brazil and the globalized world tend to be, in most cases, servile imitations of their own clones.

"Axé music" is the name of one of the products of this vampirization of *axé* – a word of Yoruba<sup>20</sup> origin, that indicates the sacred energy of the *orixás*<sup>21</sup>, the vital power that is present in all human beings and all things, the force of creation; the word in its larger sense has been incorporated to Brazilian everyday language. The recording industry, in its perverse vector, shows cynical sophistication in using the very name of the force that it has sucked to christen the sterile clone that it produces and commercializes. But the rhythm in that culture is such a rich source that, despite the success of this sinister plot, *axé* does not get exhausted, its force of existentialization remains alive, creation does not stop.

The incitation begins by gathering the children to the side of the exhibition space, like a school assembly, in a compact and quite noisy group. On Tunga's signal, the tumult spreads, taking the shape of a *bloco*, or carnival group, that parades about, dragging and rolling the drums on the floor, generating a real musical cataclysm. Gradually, the children move apart from the group, whether alone or in pairs, the assignment being to find their place in the space. Once in place, they discover the substances and household implements of their usual repertory that Tunga has put in and outside the drums<sup>22</sup>. Using their investigative curiosity, they have to improvise a musical use of these elements, the only condition being to avoid any allusions to known references.

With his incitation, Tunga turns

the museum into a space for a ritual, a ritual that will preside over the opening of the exhibition, transforming the museum into a hybrid of art and *terreiro*<sup>23</sup>. When the children are asked to find a place, one by one, inside the space, it is the lines of their bodies that ritually draw the boundaries of the territories, creating a new landscape in the geography of the museum and also in the geography of their existences. When, once established, they are asked to investigate the instruments of their everyday life that the artist has provided inside the drums, and to create unknown sounds with them, the objects also acquire a ritualistic function. The drum is the emblematic object of the recording industry's traffic in rhythm, which makes it shift from a creative and ritualistic tool to a matrix of cloning and its mimicry. It is not by chance that, in this context, the drum will be the agent of move back, or more precisely, a step forward – the agent of resistance. When the drums are dragged and rolled on across floor, producing a musical cacophony, and when the encounter occurs between the drums and domestic implements which have become improvised instruments creating a bizarre outpouring of sound, then some *quebra-quebra* (outbreak) or sonorous *arrastão*<sup>24</sup> may arise in memory. But if something must break, for a brief instant, it would be the invisible deck of predetermined cards governing the relationship between the museum and its outside, dragging within the confusion of those children's marginalization, the cloning of their rhythm and of the artist's strength. For a brief moment, the tendency to reproduce the clone of him-or herself, that such an exposed and prestigious scene could mobilize in the artist as well as in the children, is broken; instead, the power of art to criticize is reactivated in the artist, even as the power of rhythm as an agent for building territories is reactivated in

the children. An invisible *quebra-quebra*, a *macumba*<sup>25</sup> of the new times.

The ritual characteristic of Tunga's exhibitions follows the path opened by Lygia Clark, for whom the role of the contemporary artist is to propose "a rite without myth." There will neither be preestablished rite, nor myth. The ritual will instead be commanded by the sensible reality of the children, summoned into their souls and embodied in their gestures, in the sophisticated swinging of their bodies and in the way they explore known objects in that unknown universe, probing the feeling of strangeness mobilized by this ambiguity. The myth will be generated from the very ritual, the immanent map of the singularity of those lives. It is this freedom to draw a map, while feinting with the cloning of their cartographies, that will be registered in the children's soul, as a fitting myth of the present, against the grain of the eternity of the absolutized myths of the past, as well as the generic value of the disposable myths of the present.

Upon the completion of the incitation, the hope is that the happening will not calm down, and that the memory of it will remain vibrating throughout the duration of the exhibition, in the objects that constitute the installation: the remains of the ritual that occurred in that space, just as remains of *despachos* are left in nature or in cities at crossroads, hoping the message will reach the *orixás*. Contaminated by the milieu where it has been produced this time, the work of art is revealed to be a *despacho*, carrying a magical power of energetic intervention onto the surroundings, where it will fight reactive forces and free up creation. An imperceptible but effective intervention. And, like any *despacho*, in the work remains registered the memory of this experience: the affirmation of the political-poetical force in artistic practice, and the affirmation in the subjectivity of these children

of the force of rhythm of a non-infantilized child – the memory of a line of deterritorialization that dragged them both together, that was only possible through a meeting between the anomalous forces in each of them, and even so, only for a brief moment. It is impossible to say if this memory will be reverberating in these objects, if it will be heard and blessed by the *orixás*, or for how long it will remain in the air after the dismounting of the exhibition.

"There is no act of creation that is not transhistorical and does not come up from behind or proceed by way of a liberated line," write Deleuze and Guattari<sup>26</sup>. To promote something that looks like "an atmosphere within which alone life can germinate"<sup>27</sup>, even ephemerally, is what Tunga wishes for his *despachos* at the museums. And even so, as he cautiously advises, "who knows what may happen..."

1 Percept, affect et concept. In: *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Minuit, 1991, p. 162.

2 *What is philosophy?*. Trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchell. New York: Columbia University Press, 1994.

3 N.do.T.: "Despacho" is a practice within *Candomblé*, an Afro-Brazilian religion.

4 It consists in making offerings to the *orixás*, or divine forces, in order to realize wishes.

5 Cf. "Toxicomanes d'identité," a lecture of Suely Rolnik at "Documenta X" (Kassel, 1997).

6 A distinction proposed by G. Canguilhem, in his book *Le normal et le pathologique* (Paris: P.U.F., 1986, p. 81-82). Apud Deleuze et F. Guattari. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible..., Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*; p. 298. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 243-44).

7 Instalação [which can be approximately translated as "incitation"] is the name given by Tunga to a frequent strategy of his work: the incorporation into the work of art of people who are strangers to the art world, who improvise a performance with rituals and objects suggested by the artist. The remains of the performance then stay in the exhibition as an installation.

8 Already in *Camera Incantate* (Palazzo Reale, Milano, 1980), a work where he used

different kinds of light, Tunga included the performance of two albinos and two black men, the light and the dark. One albino keeps saying that he has come to make an electric "installation" and that he has got no interest in this art business. After this first experience, certain incitations were repeated in different contexts, differing each time one from the other, constituting series, like the artist's installations. They are: *Xifópagas Capilares* (three times in 1985, and three times in 1989); *Sero te amavi* (three times in 1992 and once in 1995); *Caro Amigo* (1996); *Avant-Garde Walk in Venice or Debaixo do meu chapéu* (at the opening of the "Venice Biennial", 1995, and then it returns incorporated into *Inside Out, Upside Down*, at the opening of "Documenta X", Kassel, 1997). The series of incitations always alternate with series of drawings, sculptures, or installations with no performances. Furthermore, the different types of series can be rearranged into new compositions, resulting in new works: for instance, *Xifópagas Capilares* with the installation *Lagarto/Lizard/Lesarte* (Congress of Psychoanalysis, Rio de Janeiro, 1985).

9 This happens in *Espasmos Aspiratórios Ansiosos* (A.I.S. or *Anxious Inhaled Startles*; Rio, MAM, 1996); *An experiment on Keen and Subtle Physics* or *Avant-Garde Walk in Soho* (New York, 1996), that returns under another name in 1996, and again in 1997, incorporated then into *Inside Out, Upside Down*.

10 It is the case of the incitations: *Cem Terra*, São Paulo, 1997, redone at Reina Sofia, Madrid, 2001; *Tereza*, at "Johnny Walker Award", Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1998, redone the same year at Christopher Grime Gallery, Los Angeles, in 1999, and in 2000, at Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, the "Korean Biennial" and at the "Lyon Biennial"; and finally, the proposal for "The Quiet in the Land II", Salvador, 2000, emphasized here.

11 It is the case of the incitations: *Sempre gostei de bagunça* and *Serei a?*, both for M. Officer fashion shows during "Morumbi Fashion", São Paulo, 1997.

12 N.do.T.: "Paulista Avenue" is a very well known and important avenue in São Paulo, a kind of financial district.

13 N.do.T.: A phrase that sounds like *Sem-Terra*, or "landless." In Brazil the landless movement (*MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra*) is one of the strongest and most singular social movements. The artist is playing with the ambiguity in Portuguese of the words *cem*, meaning "hundred," and *sem*, meaning "without": a "hundred lands" becoming of the "landless."

14 N.do.T.: Literally, "the Coffee Barons", as the landlords of coffee plantations in the

State of São Paulo used to be called when they constituted the ruling class in Brazil. Paulista Avenue, before being a financial district, was the privileged neighborhood of the "Coffee Baron" mansions.

15 N.do.T.: Many workers in São Paulo come from northeast of Brazil, where it is customary to sleep in hammocks.

16 N.do.T.: Blankets are torn to make ropes; with the ropes, braids of the length of the blanket are made; and finally, these are bound together to constitute the *tereza*.

17 Examples: *As sobrinhas do Dr. Masoch* (GB Arte, 1984); *Enquanto...* ("XIX São Paulo Biennial", 1987); *Barrocos de Lírio* ("X Havana Biennial", 1994), *Vanguarda Viperina* (1985, 1986, 1993 and 1995); *Lagarto/Lizard/Lesarte* (many times, all in 1989: Whitechapel Gallery, London; Kannal Art Foundation, Kortrijk; Stedelijk Museum, Amsterdam; Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro; Museum of Contemporary Art of Chicago).

18 With respect to this subject, some anecdotes about *Tereza* are significant. When the incitation was first created, extras were recruited in Rio de Janeiro, many of them had a police record, perhaps ex-convicts for the most part. When Tunga taught them how to make a *tereza*, they roared with laughter. The third time the incitation was carried out, in Buenos Aires, the protagonists were homeless people recruited by young anarcho-surrealists. The news of a vacancy, such a rarity for these people, spread very quickly all over the town, causing a huge line of candidates on the day of the selection.

19 "The Quiet in the Land II" is a project created by France Morin (former curator of the New Museum of Contemporary Art in New York, and founder of the Canadian art magazine *Parachute*). In this project, seventeen contemporary artists from different countries developed a work, each one during one month and a half, with a group of children who once lived in the streets of Salvador, the capital of Bahia, a state situated in northeast of Brazil. The whole project lasted seven months, between 1999 and 2000. An exhibition at the Museum of Modern Art of Bahia was organized in July 2000, along with a bilingual book/catalog of the resulting works. In order to realize this project the curator joined the team of Projeto Axé, which has been developing a pedagogic and artistic work with this kind of children in Bahia for many years.

20 Cf. Gil, José, *A confusão como conceito*. In: *Os anos 80*. Lisboa: Culturgest, 1998.

21 N.do.T.: The people of Bahia.

22 N.do.T.: One of the African origins of Brazilian people, who came as slaves during Brazil's colonization.

23 N.do.T.: "Orixás" are the divine forces in *Candomblé*, an African Brazilian religion.

24 Among the objects, Tunga privileges the ones made of tinplate, handicraft that imitate industrial aluminum tools and re-create in their own way in the everyday life of simple homes, a certain scenery belonging to wealthier neighborhoods: funnels, graters, roasting pans, egg beaters, recipients found in market stalls to measure flour or sugar, oil lamps, glass and bottle cleaners, needles and threads. He also puts cotton objects: cotton rolls and Q-tips, as well as cloth coffee filters, and so on. And some more stuff, including workmen's rubber gloves and rabbit tails (small talismans). Among the substances, waxes, flours and similar items, there are, more specifically, three basins containing *salpeter, sulfur and coal*.

25 N.do.T.: Place of worship and rituals in *Candomblé*. The rhythm of the drums, the songs and the entranced bodies, is an important element of those rituals.

26 N.do.T.: Spontaneous popular eruptions in big Brazilian cities during which large groups loot businesses and rob people on the beaches.

27 N.do.T.: Generic name of all kinds of Afro-Brazilian magical religious practices, such as *Candomblé*.

28 Deleuze, G. et Guattari, F.. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Plateau 10. In: *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*; p. 363. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 296).

29 Cf. Nietzsche. On the Uses and Disadvantages of History for Life. *Untimely Meditations*. Apud Deleuze, G. et Guattari, F.. 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... Op. cit., p. 363. (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Op. cit., p. 96).

SUELY ROLNIK IS A PSYCHOANALYST AND FULL PROFESSOR AT PUC-SP (COORDINATOR OF THE SUBJECTIVITY STUDY CENTER OF THE POST-GRADUATE PROGRAM IN CLINICAL PSYCHOLOGY). SHE WROTE THE BOOK *MICROPOLÍTICA. CARTOGRAFIAS DO DESEJO*, CO-WRITTEN WITH FÉLIX GUATTARI (1986; 7<sup>TH</sup> REVISED EDITION, 2005). AMONG OTHERS, AND IS AUTHOR OF THE DOCUMENTATION PROJECT "NÓS SOMOS O MOLDE. A VOCÊS CABE O SOPRO. LYGIA CLARK, DA OBRA AO ACONTECIMENTO". SHE TRANSLATED THE WORK *MILLE PLATEAUX* (VOL. III AND IV), BY GILLES DELEUZE AND FÉLIX GUATTARI (1997), INTO PORTUGUESE.