



Patricia de Souza Matias

ARTE E POLÍTICA: um diálogo epistolar entre Jacques
Rancière e Ricardo Basbaum

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida

Rio de Janeiro
Setembro de 2019



Patricia de Souza Matias

ARTE E POLÍTICA: um diálogo epistolar entre Jacques
Rancière e Ricardo Basbaum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Filosofia. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida
Orientador
Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Tania Cristina Rivera
UFF

Prof. Pedro Hussak van Velthen Ramos
UFRRJ

Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Patricia de Souza Matias

Pós-graduada em Políticas Públicas(UERJ,2009) e em Direito Tributário (FGV, 2010) e em Direito do Trabalho e Processo do Trabalho (2012). Possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998).

Ficha Catalográfica

Matias, Patricia de Souza

Arte e política : um diálogo epistolar entre Jacques Rancière e Ricardo Basbaum / Patricia de Souza Matias ; orientador: Luiz Camillo Dolabella Portella Osorio de Almeida. – 2019.

140 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2019.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Estética. 3. Política. 4. Partilha do sensível. 5. Jacques Rancière. 6. Ricardo Basbaum. I. Osório, Luis Camillo. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Agradecimentos

Agradeço,

Ao Professor Camillo Osório, pela orientação tecida com aguda e sensível compreensão, pelo acolhimento poético, pela liberdade de pensar e escrever, e por me motivar a continuar acreditando na minha “nada ortodoxa pesquisa”.

Ao Professor Ricardo Basbaum, interlocutor que de algum modo sempre foi para mim uma inspiração.

Às valiosas sugestões dos professores Tania Rivera e Pedro Hussak, que participaram da banca de qualificação, agradeço muito pela troca, pelas conversas, pela generosidade e pela atenção com que leram o meu texto, e por me apontarem novos caminhos e possibilidades para que eu pudesse chegar aqui.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC - Rio, pela oportunidade de aulas inspiradoras.

Aos funcionários do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, por sempre terem sido extremamente solícitos e dispostos no auxílio a todo tipo de dificuldade.

A@s amig@s querid@s que, de diferentes maneiras, participaram dessa caminhada: André Ordacgy, Carlos Vinicius Taveira, Christina Fuscaldo, Fernanda Lagrotta, José Carlos de Souza e Faria, Kátia Maciel, Rafael Zacca, Tatiana Viana de Oliveira.

À minha afilhada Marina, por sua doce presença nesse processo.

À minha analista Ana Lucia Massot, posto que a possibilidade de ingressar, sustentar e concluir o Mestrado se situa para mim como efeito da análise.

A@s amores Felipe, Italo e Larissa, com quem compartilhei descobertas, alegrias, tristezas, gargalhadas e muito amor nesses dois anos de Mestrado. Tê-los ao meu lado foi a melhor coisa que podia ter me acontecido, obrigada BB´s!

Aos meus pais, João Matias e Elaide Matias, por estarem sempre ao meu lado, apoiando e incentivando minhas escolhas. E, agradeço, também, ao meu irmão José Claudio por seu apoio e carinho.

Resumo

Matias, Patricia de Souza; Osorio de Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella (orientador). *Arte e Política: um diálogo epistolar entre Jacques Rancière e Ricardo Basbaum*. Rio de Janeiro, 2019. 138 pp. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na presente dissertação buscamos pensar a relação entre arte e política a partir das proposições teóricas de Jacques Rancière em diálogo com a obra “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” do artista visual Ricardo Basbaum. A elaboração desse diálogo, compreendido aqui como princípio e criação filosóficos, se deu por meio de cartas, entre Basbaum e Rancière, nas quais, a partir do episódio “doação do NBP” (ação realizada pelo Coletivo Vaca Amarela na proposição “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”), são discutidas a relação entre estética e política, os papéis do artista e do espectador no circuito de arte. Para Rancière, a politicidade das obras de arte não reside na capacidade de dar a ver as estruturas de dominação ou os conflitos políticos nem na de descortinar alternativas e soluções. A política acontece, antes, quando ocorrem dissensos na Partilha do Sensível, isto é, na configuração implícita que define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito. A arte é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações. A consequência desta formulação é que a própria noção de “obra” enquanto um objeto deve ser ampliada para a ideia de regime das artes como um *a priori* que define toda rede de relações e articulações em torno da arte. Deste modo, não serão perscrutadas intenções ou motivações políticas na obra “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, aquilo que pretendemos é pensar de que forma Basbaum reconfigura o sensível sendo, portanto, política sua obra.

Palavras-chave

Estética; política; partilha do sensível; Jacques Rancière; Ricardo Basbaum.

Abstract

Matias, Patricia de Souza; Osorio de Almeida, Luiz Camillo Dolabella Portella (Advisor). *Aesthetics and Politics: a dialogue between Jacques Rancière and Ricardo Basbaum*. Rio de Janeiro, 2019. 138 pp. Dissertação de Mestrado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to present and discuss the relationship between art and politics from Jacques Rancière's theoretical propositions in dialogue with the work “*Would you like to participate in an artistic experience?*” by visual artist Ricardo Basbaum. The elaboration of this dialogue, understood here as a philosophical principle and creation, took place through letters, between Basbaum and Rancière, in which, from the episode “NBP donation” (action performed by the Collective Vaca Amarela in the proposition “Would you like to participate in an artistic experience? ”), the relationship between aesthetics and politics, the roles of the artist and the spectator in the art circuit are discussed. For Rancière, the politicity of works of art does not lie in their ability to reveal the structures of domination or political conflicts or to uncover alternatives and solutions. Politics happens rather when dissent occurs in Sensitive Sharing, that is, in the implicit configuration that defines places and forms of participation in a common world, which determines what is visible, audible, and what can be said, thought, or done. Art is political not for defending such or any cause, but as it mobilizes a complex set of relationships. The consequence of this formulation is that the very notion of “work” as an object must be extended to the idea of the regime of the arts as an a priori that defines the whole network of relations and articulations around art. Thus, no political intentions or motivations will be scrutinized in the work “*Would you like to participate in an artistic experience?*”, What we want to think about is how Basbaum reconfigures the sensible and therefore his work is political.

Keywords

Aesthetics; politics; distribution of sensible; Jacques Rancière; Ricardo Basbaum.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1	18
1.1 Carta 1 Rancière a Basbaum	18
1.2 Carta 2 Basbaum a Rancière	26
Capítulo 2	45
2.1 Carta 3 Rancière a Basbaum	45
2.2 Carta 4 Basbaum a Rancière	69
Capítulo 3	93
3.1 Carta 5 Rancière a Basbaum	93
3.2 Carta 6 Basbaum a Rancière	112
3.3 Carta 7 Rancière a Basbaum	128
Considerações Finais	130
Referências Bibliográficas	136

mãos e convidam para beber e comer;
 Um aprendiz entre os mais simples, e um professor entre os mais sábios,
 Um noviço pegando experiência com miríades de estações,
 Sou de cada raça e cor e classe, sou de cada casta e religião,
 Não só do Novo Mundo mas de África Europa ou Ásia... um nômade
 selvagem,
 De toda cor e casta eu sou, de toda classe e religião,
 Fazendeiro, mecânico, artista cavalheiro, marinheiro, amante ou quaker,
 Prisioneiro, gigolô, desordeiro, advogado, médico ou padre.
 Resisto a tudo menos minha diversidade,
 Respiro o ar e deixo muito mais ar atrás de mim,
 Não sou pretensioso, estou no meu lugar.
 A mariposa e as ovas de peixe estão em seus lugares,
 Sóis que vejo e não vejo estão em seus lugares,
 O palpável está em seu lugar, o impalpável está em seu lugar.
 Esses pensamentos são de todos os homens de todas as eras e terras, não se
 originaram comigo,
 Se não são seus tanto quanto meus, então, não são nada, ou quase nada,
 Se não são o enigma e a solução do enigma não são nada,
 Se estão perto tanto quanto longe não são nada.
 Esta é a relva que grassa onde quer que haja terra e haja água,
 Este é o ar comum que banha o globo.
 Este é o hálito das leis, canções, comportamentos,
 Esta é a água insípida das almas...este é o verdadeiro alimento.
 É pros iletrados ...pros juízes da suprema corte ...pra capital federal e o
 estado
 do capitólio,
 Pra comunidade admirável dos literatos e compositores e cantores e
 oradores
 engenheiros e sábios,
 É para as raças infinitas de trabalhadores, agricultores e marinheiros.
 Isto é o trinar de mil trompetes nítidos e o grito da oitava flauta e o ataque
 dos
 triângulos.
 Não toco marchas só pros vencedores ..., também toco pros mortos e
 vencidos com
 O mesmo espírito
 Já ouviu alguém dizer que foi bom ganhar o dia?
 Pois digo que também é bom cair ...batalhas são perdidas com o mesmo
 espírito
 Com que são vencidas[...]

Walt Whitman. *Folha de Relvas*

Introdução

O Constante Diálogo

Há tantos diálogos

*Diálogo com o ser amado
o semelhante
o diferente
o indiferente
o oposto
o adversário
o surdo-mudo
o possesso
o irracional
o vegetal
o mineral
o inominado*

*Diálogo consigo mesmo
com a noite
os astros
os mortos
as ideias
o sonho
o passado
o mais que futuro*

*Escolhe teu diálogo
e
tua melhor palavra
ou
teu melhor silêncio
Mesmo no silêncio e com o
silêncio
dialogamos.*

Carlos Drummond de Andrade,
*Discurso de primavera e algumas
sombras*

A partir de uma exposição do Coletivo Norte Comum, no Centro Municipal Hélio Oiticica (CMHO), onde assisti a um vídeo no qual artistas do Coletivo, durante o trajeto da sede do NC, em Benfica, até o CMHO, discutiam questões como transporte (uma “parte” da cidade que lota os pontos de ônibus às 6h da manhã para servir outra parte que acorda às 8h), a desigualdade econômica, a articulação da criatividade deles e eventual apropriação por instituições consolidadas (como Museus, Galerias, etc.), nasceu meu desejo de investigar, sob a perspectiva filosófica, a relação entre arte e política. Na cena da arte contemporânea, parafraseando Jacques Rancière, quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer sobre o que viu? Quem pode tomar parte, quer seja como artista, quer seja como espectador, nessa cena? Como se dá a distribuição dos lugares?

Iniciada a pesquisa com a investigação do pensamento teórico do filósofo francês Jacques Rancière e seu conjunto de questões relativas à estética e à política, participei de um evento cuja proposta era uma conversa com o artista visual Ricardo Basbaum acerca das questões que envolvem a proposição e o desenvolvimento da categoria de “artista-etc.”, formulada por ele, como maneira de pensar a prática do artista para além da mera produção de obras de arte. Vislumbrei, ali, o *corpus* desta dissertação: o diálogo que vi entre a obra de Basbaum e a do filósofo Jacques Rancière.

Esse diálogo, compreendido aqui como princípio e criação filosóficos, ocorrerá por meio de cartas entre Basbaum e Rancière, nas quais os autores discutirão o episódio “doação do NBP”¹, a partir da relação entre estética e política, dos papéis do artista e do espectador no circuito de arte.

Em *O Espectador Emancipado* (2012), Rancière sustenta que a politicidade das obras de arte não reside nem na capacidade de dar a ver as estruturas de dominação ou os conflitos políticos, nem na de descortinar alternativas e soluções. A política acontece, antes, quando ocorrem dissensos na partilha do sensível, isto é, na configuração implícita que define lugares e formas de participação num mundo comum, que determina aquilo que é visível, audível e o que pode ser dito, pensado ou feito. Deste modo, não serão perscrutadas intenções ou motivações

¹ Ação realizada pelo Coletivo Vaca Amarela na proposição “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”

políticas na obra. O que pretendemos é pensar de que forma Basbaum reconfigura o sensível sendo sua obra, portanto, política.

“*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” é um trabalho acerca do envolvimento do outro como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea, criado a partir do projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade). A ação é desenvolvida a partir de um objeto de aço pintado (Figura 1), nas dimensões 125 x 80 x 18 cm, oferecido para ser levado pelo participante, por um determinado período de tempo, para o local onde será realizada uma experiência artística. Objeto de metal, geometrizado, com uma abertura no centro sugerindo um atravessamento da forma, que é irreduzível. Esse objeto pode ser levado tanto por um indivíduo quanto por um grupo, por um coletivo ou por uma instituição. São os participantes que vão decidir o tipo de experiência, o local e como o objeto será utilizado. A experiência não indica qualquer instrução a respeito do que, nem de onde deve ser realizada, somente que deve ser registrada, e esse registro deve ser enviado ao site do projeto (www.nbp.pro.br) para futura publicação, na forma escolhida pelo participante (livros, textos, imagens, vídeos, objetos), podendo ele, inclusive, ter acesso à edição dessa documentação, que é de sua responsabilidade. O objeto deflagra situações que alimentam o sistema proposto pelo artista, o processo participativo é ampliado nos processos comunicacionais e atua como um vírus, carregando informação de ser vivo para ser vivo.

Figura 1: Imagem do objeto criado por Basbaum para “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”



Fonte: www.nbp.pro.br

Durante o processo, diversos participantes produziram significativo número de experiências e extensa documentação.

Em “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, existe a opção pela encenação dos protocolos relacionados aos papéis do artista e do participante da obra de arte contemporânea. O ritual dialógico é construído a partir do estabelecimento de algumas linhas-limite para cada um dos papéis: aquele que propõe e aquele que reage à proposição de modo participativo. Uma vez aceita a proposição pelo participante, uma ação ou um evento é produzido frente à/ao qual o artista é provocado a reagir, tornando o participante propositor, e conduzindo o artista à participação, visto que este vai reagir frente ao que foi produzido. Os papéis se invertem, o que contribui para outra composição das “ordens ou hierarquias” do circuito da arte, levando a preservar e estender as discussões acerca das noções de “obra e autoria”.

A dimensão política da obra, assim entendida como um novo modo de estar no mundo, pode ser pensada a partir de três índices: a opção do artista pela reprodutibilidade do objeto, o que implica na superação do objeto único e sua aura; a formação de um corpo coletivo de ação e pensamento, a partir das experiências realizadas pelos participantes e postadas no website; e, por fim, o apagamento das fronteiras entre o espectador e o artista.

Na presente dissertação, é importante ressaltar que essa questão da politicidade da obra terá como recorte a relação artista-espectador, e será realizada por meio do diálogo entre a concepção teórica de Rancière acerca do espectador emancipado e a participação/vivência do espectador na obra de Basbaum.

A escolha da obra de Basbaum se deu em razão de diversos aspectos, dentre os quais destaco dois determinantes: “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” é um projeto dinâmico e encontra seu modo de desdobramento no processo mesmo de seu desenvolvimento. Virtualmente, o projeto não apresenta qualquer fim imediato a curto prazo, uma vez que sua continuidade deriva diretamente da intensidade e do prosseguimento das experiências — o objeto é concebido como um múltiplo, e novos objetos podem ser produzidos sempre que se fizer necessário. Trata-se de um *work in progress*. Essa temporalidade também está presente na obra de Rancière.

Com efeito, o filósofo, em suas inúmeras entrevistas e textos escritos em resposta às críticas que recebe, reformula com frequência suas afirmações, o que torna um desafio o trabalho de interpretação e apropriação da rede de conceitos por ele utilizada para pensar e escrever sobre estética e política. Além da dificuldade de lidar com essa reflexão em processo, pensar a relação entre estética e política a partir de Rancière é mergulhar em um universo de conceitos que se complementam de tal forma que confundi-los ou dar a boa parte deles a mesma definição, reduzindo sua complexidade, é um risco ao qual se buscou estar sempre atenta no processo de escrita desta dissertação.

Importante ressaltar que é o esforço por tentar compreender melhor alguns desses conceitos, percebendo suas especificidades e os modos como eles se articulam, o que move a produção dessa pesquisa.

Assim, os conceitos fundantes da arquitetura político-estética de Rancière — partilha do sensível, emancipação, processo de subjetivação, cena, dissenso e dano —, permeados por outros conceitos do filósofo, serão abordados a partir de um diálogo com a obra plástica de Basbaum “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, experiência do Coletivo Vaca Amarela, articulada com sua produção teórica acerca da vivência do espectador e do conceito de “artista-etc.” (2010). Buscou-se aqui tensionar o pensamento do filósofo com o pensamento do “artista-etc.”, aí, portanto, o segundo aspecto determinante na escolha da obra de Basbaum.

Uma das ideias que a proposição “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” traz é a criação de um circuito próprio em que o objeto artístico deixa de depender dos sistemas das artes e das instituições para circular.

Ocorre que em 2005, na experiência do Coletivo Vaca Amarela, de Florianópolis, o objeto NBP foi retirado de circulação e entregue ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), mediante comprovante de recebimento (Figura 2). A questão é que no princípio da “*Você gostaria...?*” o objeto NBP era unitário. Ainda que fosse pensado como um múltiplo de tiragem aberta, o artista só dispunha de recursos para manter um em circulação.

Figura 2: cópia do recibo de doação do objeto NBP ao MASC



Fonte: www.nbp.pro.br

O coletivo fez uso da falta de prazos e de acordo para devolução do objeto, apropriando-se da liberdade total que lhe fora conferida para modificar os rumos do projeto, ao mesmo tempo em que, ao decidir por sua incorporação no sistema institucional, contrariou a característica itinerante do objeto. Este ato fez com que Basbaum fosse a Florianópolis e resgatasse o objeto.

É a partir desse evento marcado por desentendimentos, transgressões e tensões que a experiência do Coletivo Vaca Amarela com o NBP é aqui apresentada, pensando junto com Rancière como uma cena, ou seja, uma situação singular em que se produz uma performance, na qual é evocado o princípio universal da igualdade, criando sempre uma diferença em uma situação.

O filósofo, em sua obra *The method of equality*, explica:

Construo a cena como uma pequena máquina na qual se podem condensar o máximo de significações em torno a uma questão central, que é a partilha do sensível. A partir disso, construo a cena em função de sua capacidade para

interrogar todos os conceitos ou discursos, todas as ficções que tratam das mesmas questões, a saber, que relação existe entre o fato de ter tempo ou não ter tempo e o fato de poder pensar ou de não poder pensar (RANCIÈRE, 2016, p. 100).

No contexto da nossa discussão, as cartas que compõem essa dissertação podem ser consideradas cenas. Importante salientar, contudo, que cena não é a ilustração de uma ideia. Adotamos, assim, a definição do filósofo Pedro Hussak que, a partir da formulação do conceito por Rancière, diz que cena é:

um encontro singular que promove uma desidentificação que produz um recorte no âmbito da experiência sensível, experiência esta que sempre produz uma narrativa a partir da qual podem nascer outras narrativas que, circulando livremente, disseminam a igualdade (HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, 2017, p. 244).

Assim, a cena que aparece nas cartas não é a imagem representativa da reunião de palavras alinhadas, somadas a produzir um sentido único. Diferente disso, propomos na presente pesquisa não a ilustração dos conceitos de Rancière a partir da análise da obra de Basbaum, mas sim a construção de um diálogo a partir do tensionamento entre essa prática artística e os conceitos do filósofo, de modo que se deflagre a possibilidade de pensar *com* Basbaum e *com* Rancière, e não apenas *sobre* suas obras, a partir dos pontos que os distanciam e os aproximam em suas reflexões acerca da questão da relação entre estética e política.

Acerca da natureza complexa das mensagens epistolares, Marcos Antonio de Moraes, pesquisador e professor de Letras da USP, tece as seguintes considerações:

Enquanto "ato", no campo semântico da representação teatral, a carta coloca "personagens" em "cena". O remetente assume "papéis", ajusta "máscaras" em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. Sob o signo da encenação, a verdade expressa na carta — a do sujeito em determinada instância, premido por intenções e desejos — é sempre pontual e cambiante. Em outra direção, associando-se "ato" a "práxis" a carta pode testemunhar a "dinâmica" de um determinado movimento artístico (MORAES, 2008, pp. xii – xii).

Como elaborar um diálogo no qual não se estabeleça uma hierarquia entre a palavra do filósofo e a obra do artista?

A elaboração da dissertação na forma de cartas me ocorreu como uma estratégia para recortar; fragmentar as questões que norteiam essa pesquisa, a fim

de se estabelecer um movimento de dizer e responder, característico do diálogo. Além disso, o formato escolhido teve também como inspiração as correspondências trocadas por artistas e/ou críticos ao longo da História da Arte, e como justificativa a relação horizontal que se estabelece entre os interlocutores. Instaure-se entre eles uma comunidade de pensamento, articulando assim com o princípio da igualdade de inteligências em Rancière.

A hipótese da presente pesquisa é a de que uma das potências da proposição “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” consiste em propor novos lugares e novos mundos, desinstalar os corpos de uma ordenação natural, constituir percepções disruptivas, que, pelo apagamento da fronteira dos papéis do espectador e do artista, inserem uma nova lógica para o visível e o dizível.

Quanto ao método, a pesquisa é exploratória, utilizando como procedimento técnico a pesquisa bibliográfica, na qual foram levantadas informações em fontes secundárias, publicadas em meio impresso, livros, revistas, pesquisas acadêmicas e artigos online.

Outrossim, venho, desde janeiro de 2017, acompanhando o trabalho de Ricardo Basbaum, por meio de visitas a exposições de suas obras em museus, galerias, bem como cursei sua disciplina na UFF: “Arte e Política: ativismo”.

Insta pontuar que, no caso específico desta pesquisa, os emitentes das cartas são dois teóricos da arte que estão produzindo e em constante processo de reinvenção de suas obras. Trata-se de uma questão da qual busco não me distanciar, mas sim reconhecer e tê-la presente durante toda a produção desta dissertação. Com o objetivo não de retratar com total fidedignidade as posições dos autores em um determinado recorte temporal, mas sim, parafraseando Basbaum, construir um lugar que permita a continuidade do deslocamento.

Se a filosofia para Rancière é como um movimento, a arte em Basbaum corresponde a uma experiência da multiplicidade que se propõe acompanhar o fluir de diferenças. Nada se afirma além do próprio caminhar. Nesse desvio proposto tanto pelo filósofo quanto pelo artista, minha pesquisa se propõe a refletir sobre a relação entre arte e política.

Uma breve introdução ao teor desses diálogos epistolares

A proposição “*Você gostaria...?*” foi uma das performances escolhidas para integrar a seleta programação do evento MOVE, que ocorrerá em outubro de 2019 no Centre Pompidou, em Paris. Na intersecção entre performance e imagem em movimento, o MOVE² se apresenta como um espaço e um momento para reflexão sobre os modos de exposição da performance, questionando a coreografia social da instituição do museu, seus códigos, seus movimentos, seus usos.

Para escrever o texto sobre sua obra que fará parte do catálogo do evento, Basbaum convida Rancière, filósofo que conheceu num seminário em sua homenagem na UFRJ. Ao responder a esse convite, Rancière inicia os diálogos epistolares que são o *corpus* dessa dissertação.

O capítulo I versa sobre a posição (e limites) do artista-propositor da obra e analisa os desdobramentos político-estéticos em sua relação com o espectador na obra de Ricardo Basbaum aqui discutida. Ao condicionar o processo de construção da obra à participação do público, qual a relação que o artista estabelece com o imprevisível?

No capítulo II, com base na noção de espectador de Rancière, será discutida a questão do dissenso nas relações subjetivas (artista/espectador) e nas relações objetivas (produção/recepção/distribuição), estabelecidas a partir da intervenção do Coletivo Vaca Amarela.

No capítulo III, os diálogos buscam apresentar uma reflexão, a partir do conceito rancieriano de comunidade discursiva, sobre como a experiência do NBP pode produzir dissociações nas formas habituais de se ver e enunciar o “circuito da arte”. A arte, como exercício experimental da liberdade, permite ao indivíduo transitar por vários circuitos?

A fim de não interromper o fluxo na leitura do texto das cartas, o sistema de citação escolhido para elas foi o numérico, além das citações terem sido destacadas em fonte tipográfica distinta (em lugar do uso de aspas), criando camadas de vozes múltiplas.

² Descrição do evento disponível em: <http://bit.ly/30jrl3B> (acesso em 05 jul 2019).

1.

1.1

*Ainda bem que o que
vou escrever já deve estar
na certa, de algum modo
escrito em mim. Tenho que
me copiar.*

Clarice Lispector. *A
hora da estrela*

Paris, 10 de março de 2019

Caro Basbaum,

Foi com grande satisfação que recebi seu convite para escrever o texto sobre a proposição “*Você gostaria...?*” para o catálogo do MOVE no Pompidou. O evento ocorrerá em outubro? Qual seria a data limite para o envio do texto? A princípio, aceito o convite, no entanto, em razão do cronograma de outras demandas profissionais, solicito que me informe com urgência as datas acima mencionadas para que eu possa lhe confirmar meu aceite.

Esclareço, nesse instante, que não sou de forma alguma um especialista em artes visuais, muito menos no seu trabalho, que tive a oportunidade de conhecer há pouco. O meu trabalho segue seu próprio caminho, e se estende ao longo dos anos. De repente, alguém se interessa e pede que eu escreva sobre uma exposição, sobre a obra de um artista, uma ocasião especial, e, para mim, responder a essas solicitações inesperadas é, de alguma forma, colocar à prova o trabalho que normalmente faço sozinho.

Posso dizer que meu método de trabalho consiste em construir um mapa móvel de uma paisagem móvel [...]. É por isso, de fato, que seus “conceitos” são instáveis: polícia e política, partilha do sensível, estética, literatura, etc. não significam a mesma coisa do início ao fim do percurso; em primeiro lugar, porque o percurso é também uma luta, uma luta multifacetada na qual a ênfase pode ser posta em diferentes aspectos. Em segundo lugar, porque o percurso – ou a luta – descobre continuamente novas paisagens, caminhos ou obstáculos que obrigam a redesenhar a rede conceitual usada para pensar onde nós estamos¹.

Ademais, sempre trabalhei nas margens, eventualmente coletando fragmentos, quedas, com a ideia de que o que define as condições de pensamento e escrita nunca é o tempo e a situação, como descrito pelo discurso dominante. Existe uma textura sensível da experiência que se encontra e que só pode ser

encontrada eliminando completamente as hierarquias entre os níveis de conhecimento: o político, o social, o intelectual e o popular. Eu diria que estas são coisas que podem ser sentidas arrastando um pouco ao acaso, tendo agitado uma massa de papéis.

Para mim, o importante é sempre poder descobrir algo, ler algo que não leio, reler, descobrir como as coisas estão se saindo, de repente se conectar a outra coisa, traçar uma faixa, fazer soar uma harmonia.

Este é um ponto fundamental no meu trabalho, sempre estar perto de um material, seja um texto, um filme, um trabalho. Eu nunca consegui trabalhar à maneira da História ou das Ciências Sociais, onde nós coletamos dados e depois os tratamos. É impossível para mim. Minha maneira de trabalhar não é reunir dados que serão processados posteriormente, mas alcançar um certo nível de intensidade. Há algo que se destaca, como o outro diria, “isso força a pensar”. Existe um dinamismo do pensamento se alguém se coloca constantemente no risco de ser surpreendido pelo material, por uma provocação que vem de outro lugar.

Ao ler os comentários dos espectadores no site do projeto “*Você gostaria...?*”, me interessou particularmente a questão do deslocamento nos papéis do artista e do espectador, na medida em que há uma proposta de uma autoria compartilhada observada, no momento em que o participante é inteiramente responsável pelas decisões do que e como irá fazer em relação à experiência proposta e ao seu registro.

Me chamou a atenção o registro da intervenção do participante do “Vaca Amarela”, em que o objeto foi retirado de circulação e doado ao Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) com o respectivo instrumento jurídico que materializou a doação. De acordo com o relato da experiência, uma fotocópia foi enviada pelos correios e sua reação foi retirar a obra do museu a fim de devolvê-la à circulação.

Essa intervenção se configura como algo que denomino como casos fronteiriços, ou seja, fronteiras entre modos de visibilidade. Nesses casos, sobre os quais meu trabalho busca se debruçar, não se trata de ver o que estava encoberto, mas antes de ver de outro modo.

Nesse sentido, a cena dissensual da intervenção do “Vaca Amarela” suscita algumas questões: Quem pode tomar parte, quer seja como artista, quer seja como espectador, nessa cena? Como se dá a distribuição dos lugares?

Em 2014, Mårten Spångberg, diretor de uma Escola de Artes em Frankfurt, me convidou para dar a palestra que seria, naquele ano, a linha diretriz dessa instituição. Isto porque ficara entusiasmado com o meu livro *O mestre ignorante* (*Le maître ignorant*, de 1987), por vislumbrar nele uma conexão entre a ideia de emancipação de Jacotot e a questão do espectador na atualidade.

Para o método de ensino de Joseph Jacotot, educador e pensador da emancipação do século XIX, a igualdade é um ponto de partida: tanto o aluno quanto o professor têm a mesma capacidade de aprender, uma vez que o mecanismo de aprendizado é uma faculdade que os dois possuem. A partir dessa igualdade, qualquer pessoa pode ensinar qualquer coisa a qualquer outra: basta colocar em funcionamento um mecanismo de investigação e descoberta, e isso proporciona a emancipação intelectual.

O Ensino Universal de Jacotot não é o ensino de um conteúdo, mas de um método, cujo princípio era aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo o princípio de que todos os homens têm igual inteligência².

A partir da experiência de Jacotot, em texto intitulado *O espectador emancipado* (*Le spectateur émancipé*, de 2009)³, por meio de uma análise histórica do papel do espectador no teatro, observei uma contradição no debate sobre o assunto, que nomeei como paradoxo do espectador, isto é, a coexistência de dois pressupostos: um primeiro que afirma que não existe teatro sem espectadores, e um segundo que irá entender a condição do espectador como algo ruim. De acordo com esse pensamento, olhar é o oposto de conhecer e agir. Como espectador é aquele que olha, sua condição seria de ignorância e passividade.

O espetáculo seria, desta forma, o artifício que separa o homem da sua capacidade de agir. De acordo com essa lógica, era necessário reformular o teatro para retirar o espectador desse lugar.

Essa reforma teve proposições antagônicas. A primeira seria apresentar a esse espectador um espetáculo estranho, inabitual, cujo sentido ele precisa encontrar. Dessa forma, o espectador teria que assumir um papel de experimentador científico, que examina algo em busca de suas causas. A segunda

fórmula consistiria em diminuir essa distância reflexiva e retirá-lo da posição de observador, ao colocá-lo de alguma forma dentro da ação teatral.

Relaciona-se com a primeira proposição de reforma o teatro de Brecht, que é a favor de uma distância entre o espectador e o espetáculo, devido à exigência de um olhar reflexivo. Aqui se acredita na capacidade da mediação teatral de tornar os espectadores conscientes da situação social e com desejo de agir para transformá-la. Em contraposição, as iniciativas de Artaud se aproximam da segunda possibilidade de reforma, pois procuram anular a distância em favor da participação literal, na qual os espectadores são colocados no círculo da ação.

Essas iniciativas modernas de reforma do teatro tinham como objetivo tirar o espectador de sua condição passiva. O teatro faria a mediação entre uma condição de minoridade e uma de maioria do espectador.

De fato, o traço de semelhança entre esses dois modelos cênicos aparentemente opostos é a maneira como reproduzem o modelo pedagógico de um pressuposto de incapacidade do espectador de perder suas ilusões sem a ajuda do dispositivo montado pelo artista.

Não obstante, para mim emancipação não se trata de transformar os ignorantes em intelectuais (como pensava Brecht) e os espectadores em atores (como pensava Artaud). Primeiro, porque existe um saber no espectador. Segundo, porque há um valor na atividade própria do espectador.

Dentro desse contexto, defendo que a ignorância não é oposta ao saber, porque o saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição. Desta forma, os pedagogos preocupados em diminuir as distâncias com os seus ensinamentos e discursos retóricos são, na verdade, embrutecedores, e compartilham dessa visão com os novos diretores teatrais, que acreditam existir um abismo separando as posições dos espectadores, passiva, e dos artistas, ativa.

Em oposição a essa prática de embrutecimento, proponho uma prática de emancipação intelectual na qual não existe distância entre o saber do público e dos artistas, com fulcro na igualdade das inteligências. Isto porque o espetáculo ocupa a posição de um objeto alheio tanto aos artistas quanto aos espectadores, e não pressupõe uma única compreensão, diferentemente da lógica do embrutecimento na qual haveria igualdade entre causa e efeito, ou seja, entre o desejo do encenador e a recepção do público.

Olhar, em uma lógica emancipadora, surge como uma ação capaz de transformar, comparar e reconfigurar aquilo que é visto. Ao olhar, portanto, o espectador já exerce a sua atividade. E a compreensão daquilo que vê está muito associada à maneira como o ser humano aprende as coisas, observando e comparando uma coisa com a outra. Por conseguinte, a experiência como espectador pode ativar cada vez mais o seu olhar.⁴

De fato, a emancipação intelectual rompe um senso comum estabelecido acerca das posições do conhecimento e rearranja as diferentes forças em um novo status, dando a ver, a ouvir e a sentir, pessoas, discursos e sentimentos que outrora não teriam lugar para se manifestar. Logo, pressupõe um rearranjo desta partilha dada, a partir do litígio sobre as competências e incompetências predeterminadas no arranjo do sensível, como uma reivindicação da posição do saber e consequente visibilidade de uma parte usualmente tratada como desigual.

Desta forma, podemos dizer que pensar em um espectador emancipado significa emancipá-lo como espectador, sob essa sua condição, por meio de um tratamento igualitário. A emancipação está no reconhecimento desta igualdade como ponto de partida e não como destino.

Sublinho que meu trabalho pressupõe a igualdade como fator de articulação do pensamento, implicando na igual disponibilidade dos objetos. Em outras palavras, o método da igualdade enfatiza uma nova disposição da rede de significação a ser explorada desde um acontecimento singular, com o princípio de deslocar a posição do microacontecimento na cadeia discursiva apresentada na sua aparição e impor uma operação de deslocamento — e, ao mesmo tempo, de construção — de uma variação que inclui uma alteração na sua referencialidade temporal e espacial: a construção da cena.

Na cena, as condições são imanentes ao processo de sua execução. Isso também significa que a cena, como eu a vejo, é fundamentalmente anti-hierárquica. É o objeto que nos ensina como falar acerca dele, como lidar com ele.

O objetivo da cena é trabalhar uma forma de relato que não reproduza a ordem narrativa vigente de distribuição de lugares, vozes e corpos. Esse é o desafio da igualdade.

Nesse sentido é possível dizer que construo o palco como uma pequena máquina onde o máximo de significado

pode ser condensado em torno da questão central, que é a partilha do sensível. A partir dessa construção, entram-no como numa cena de acordo com sua capacidade de questionar todos os conceitos ou discursos, todas as ficções que lidam com as mesmas questões, para saber o relacionamento que existe entre ter o tempo e não ter o tempo, entre poder pensar e não poder pensar.⁵

Com efeito, a cena é antes de tudo um encontro. Eu encontro pontos que são como pontos da realidade, onde existe todo um sistema de relações simbólicas que também são como um encontro, um choque entre vários registros de fala. Existe esse núcleo real do encontro que eu vou reelaborar à minha maneira. Para mim o que constitui a cena é a intrusão dos níveis de significação e a transversal entre os níveis de fala.

Parece-nos que o encontro que constitui uma cena mantém algo incompleto, inacabado, que não chega ao fim. Assim como meu modo de escrita não é a aplicação de uma teoria. Ele é, para mim, idêntico ao trabalho teórico, ao trabalho que muda o que se chama as maneiras de ver, que são também maneiras de praticar a comunidade dos seres falantes.

A partir das considerações acima, gostaria de compartilhar algumas questões que surgiram com a pesquisa inicial que fiz do seu trabalho. São elas: em muitas obras suas, o espectador possui um papel essencial. Suas ações são múltiplas, podendo levá-lo a ler um texto, ouvir um áudio, modificar seu posicionamento corporal, ou mesmo inventar comportamentos e ações mistas. Como você pensa a intervenção de quem vai entrar em contato com uma obra sua? Ao condicionar o processo de construção da obra à participação do público, qual a relação que o artista estabelece com o imprevisível? O que pode o espectador?

Cordialmente,

Jacques Rancière

Notas

¹ RANCIÈRE, Jacques. A few remarks on the method of Jacques Rancière. In: *Parallax*, v. 15, n. 3, p. 120, 2009.

² No livro *O Espectador Emancipado* (2012), Jacques Rancière problematiza os procedimentos correntes do dispositivo crítico que operam no sentido de mostrar ao observador aspectos ocultos da realidade e incitar-lhe um sentimento de culpabilidade com relação à realidade negada. Trata-se de um modelo que intenta mostrar ao espectador aquilo que ele desconhece ou finge desconhecer, pressupondo que este aja da maneira prevista pelo artista. A este modelo, Rancière chama de modelo pedagógico da eficácia na arte, e pretende questionar a suposição de que há uma relação direta entre a intenção do autor e uma reação do espectador.

³ RANCIÈRE, Jacques. *O Mestre ignorante: cinco lições de emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 38.

⁴ A teoria da igualdade em Rancière, aplicada à espectralidade, assinala Peter Hallward (2009), credita ao público o poder de alterar as modalidades de seleção dos dados sensíveis, já que é o intérprete que seleciona (de modo direto ou indireto), dentre a superabundância de sentidos, aqueles que serão contabilizados e aqueles que serão descartados. Nessa esteira, Yves Citton destaca que qualquer partilha do sensível consiste na contabilização de certo estado de coisas e no abandono de outras, vez que uma política molecular propulsionada na emergência da experiência estética operaria no cerne da filtragem dos dados sensíveis, realizando uma mudança nas modalidades de seleção que não envolvem, necessariamente, uma atuação em público ou a expressão de um desconforto, mas sim a recomposição do que até então estava naturalizado na percepção.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. *The method of equality: Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabunyan*. Cambridge: Polity Press, 2016, p.100.

1.2

Para escrever um texto que fala das relações entre a arte e a luta necessitaria de uma língua estrangeira dentro da própria linguagem, uma língua de saltimbancos que materialize a possibilidade de dançar numa corda bamba e de combater.

Claire Fontaine. *Em vista de uma prática Ready-made*

Rio de Janeiro, 20 de março de 2019

Prezado Rancière,

Foi com surpresa que recebi sua carta, fico feliz que tenha aceitado meu convite para escrever sobre meu projeto “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” para o catálogo da exposição no MOVE. Esclareço que o evento ocorrerá em outubro e o prazo que tenho para o envio do texto termina em 30 de agosto. Esse prazo é viável para você?

É com muita satisfação que estabeleço esse diálogo com você, porque interlocuções são sempre boas e, por incrível que pareça, é rara a troca de ideias. São muitos anos de trabalho até você conseguir engatilhar algumas conversas, então fico contente pela possibilidade de diálogo.

O projeto “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” surgiu em 1994, em um momento em que ocorria a seguinte situação em meu trabalho: eu queria fazer objetos, objetos-esculturas, em vários materiais, sempre utilizando aquele desenho nas peças. Eu já havia feito uma peça em fórmica, uma peça em napa e espuma, uma peça em ferro, e aí fui fazer mais uma.

Eu estava passando um período em Londres, com uma bolsa de estudos, e acabei fazendo essa nova peça na linha de objetos domésticos que você encontra por lá: aquelas xícaras e pires esmaltados, brancos, com as bordas azuis. Pensei: “vou fazer o próximo objeto com esse material, nas mesmas cores, como um utensílio.” Na verdade, estava pensando, de um modo mais amplo, tentando perceber a circulação desse objeto, como objeto doméstico que pudesse ser levado para casa e depois retirado – enfim, o projeto foi se formalizando.

O objeto é um utensílio, é um container. E fui querendo perceber os diversos usos que esse objeto poderia ter, por participantes diversos, usuários, colaboradores (a nomeação da categoria de quem utiliza o objeto é sempre difícil de determinar, uma vez que a ideia de participação está um tanto saturada – mas

acabo utilizando a referência básica de “participante”) ¹.

O interessante é que esse objeto surge já com um projeto de distribuição e de circulação. Surge com seu próprio diagrama², mediando e pensando a sua circulação. O uso desse objeto produz efeitos de memória, de intensidade de memória. O objeto circula e, a partir daí, trata-se de pensar como essa circulação é mediada e compartilhada. Enfim, o vírus³ está de fato ali, organizado de maneira particular nesse objeto.

O objeto lembra um *ready-made*, embora projetado escultoricamente e sem nenhuma função além de se propor como arte, trazendo, na ambiguidade⁴ de leituras que possibilita, todos os paradoxos das obras propositivas e dos objetos artísticos imiscuídos aos artefatos mais prosaicos e cotidianos.

No entanto, a circulação da obra foi se fazendo aos poucos, demorou alguns anos para acelerar. Costumo dizer que o projeto está em sua quarta fase. A primeira fase, que durou mais ou menos de 1994 a 2000, foi a fase inicial em que eu tive que construir essa circulação.

A segunda etapa (2000-2006) fez com que eu conhecesse os participantes depois que recebiam o objeto ou realizavam as experiências, invertendo o procedimento adotado na primeira fase: há nesses percursos a indicação de uma rede interessante que se configurou pouco a pouco, à qual fui gradativamente me conectando, a partir do deslocamento do objeto.

Em consequência do episódio deflagrado pelo “Vaca Amarela”, voltei a intervir de modo concreto na movimentação do objeto, iniciando a terceira fase do projeto, fase que se caracterizou pela circulação paralela em diferentes cidades; implementação de um website com o arquivo do projeto; e a disponibilização de ferramentas de registro das experiências no momento de sua realização.

Costumo pensar na ideia de “construção de interesse”, é preciso construir um interesse. Essa circulação não pode ser forçada, ela só acontece a partir do momento em que há uma curiosidade e um interesse por parte de quem recebe esse objeto.

Note-se que são os participantes que vão decidir o tipo de experiência, o local e como o objeto será utilizado. A experiência não segue qualquer instrução do que, nem de onde deve ser realizado, somente que deve ser registrada, e esse

registro deve ser enviado ao site do projeto (www.nbp.pro.br) para futura publicação, na forma escolhida pelo participante — livros, textos, imagens vídeos, objetos —, podendo ele, inclusive, ter acesso à edição dessa documentação que é de sua responsabilidade. O objeto deflagra situações que alimentam o sistema e o processo participativo é ampliado nos processos comunicacionais, atuando como um vírus, que carrega informação de ser vivo para ser vivo.

É um arquivo, uma experiência literalmente polifônica, no sentido de que todo mundo que participa está pensando o projeto, está produzindo textos e falas. Eu uso o termo romance crítico para agregar todas essas falas; é muito instigante, e eu ainda não fui capaz (e acredito que não serei capaz sozinho) de compreender muitos desses desdobramentos. Para isso preciso me associar a outros.

Nesse ponto, ao lado das questões por você suscitadas, lanço para reflexão as seguintes perguntas: que lugares ocupam meus colaboradores em relação à obra? Poderiam ser considerados simultaneamente os coautores e o público primeiro? Poderia o artista ocupar simultaneamente o lugar de criador, mediador e público da obra que agencia?

Na minha tese de doutoramento, cujo título é “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” (+ *NBP*)⁵, desenvolvi a pesquisa em duas etapas complementares: em um primeiro momento é elaborada a noção de *Künstlertheorie* (ou Teoria de Artista) como procedimento de trabalho que envolve ao mesmo tempo a produção de textos e de obras de arte, articulando teoria e prática a partir de um sistema de revezamentos plástico-discursivos. Em um segundo momento, procura-se desenvolver o que seria a teoria do projeto “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, com a utilização da chamada escrita de artista na elaboração de uma nova narrativa, que incorpora diversos escritos já existentes — articulando, deste modo, formas visuais e discursivas. Como resultado, é produzido um texto que, ao mesmo tempo em que se inscreve como teoria de artista (*Kunstlertheorie*), indaga acerca da possibilidade de funcionar enquanto obra de arte.

Para mim, a questão de ser (ou não) um artista não é algo a que se possa exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas, combinado à produção de um espaço particular de problemas, com um determinado formular de questões em que objetos,

situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos. Este indivíduo (ou coletivo, claro) insere-se (é inserido: trata-se de uma atribuição que necessariamente envolve alteridade) numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações.

Nesse sentido, defendo a necessidade de se romper com a figura de um artista especializado e fechado em um meio único de atuação, o que demanda combater a discriminação entre materiais e meios artísticos e não artísticos, e ampliar o campo de atuação da arte para além de um espaço próprio, fechado, que não se relacione com outros campos de conhecimento. Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade.

Com isso, apreender ou receber o trabalho de arte é um ato construtivo que amplia e/ou expande o campo da sensorialidade estética, e invade áreas da vida e da existência, abrindo assim espaço para a vivência com o trabalho artístico.

De fato, uma perspectiva de vivência que já aponta outros modos de fruição possíveis, a partir de metamorfoses de seu significado inicial, a própria expressão, em seu sentido amplo de relação com o campo da vida e da existência, acentua o seu aspecto transformativo: viver, estar vivo, não é permanecer o mesmo, mas sim saber atualizar-se sempre numa relação direta com as coisas em torno.

Importante pontuar que o sentido da experiência vivencial vai sendo remodelado a cada novo episódio — através de desvios, rejeições e mudanças de contexto —, de modo que teríamos hoje, no momento em que se debatem os efeitos de uma reordenação geopolítica e econômica do mundo globalizado sob o impacto da nova esfera pública informático-mediática, uma perspectiva de “vivência” que já aponta para outros modos de fruição possíveis, a partir de metamorfoses em seu significado inicial⁶.

É necessário fugir de qualquer proposição linearizante e simplificadora de percursos tão complexos quanto aqueles da obra de arte. Acredito ser fundamental conectar o conceito de vivência a uma rede de relações que ultrapasse as

tecnologias de invenção sensorial dos trabalhos, rumo a um envolvimento que articule também aspectos de contato e interfaceamento com a dinâmica do próprio circuito de arte. É importante investigar como artistas e obras processam certos recortes conceituais, uma vez que os trabalhos sempre colocam em jogo, ao mesmo tempo, as dimensões sensorial e discursiva — é aí que residem algumas de suas mais significativas particularidades e possibilidades.

Dentro dessa tradição de obras participativas⁷, de fato o meu trabalho demarca lugares. Procuo, dentro do possível, pensar as relações artista/espectador, quebrar hierarquias, mas sem deixar de reconhecer esse momento em que ocorre o encontro.

Acho que seria uma hipocrisia eu desaparecer como artista se estou deflagrando um processo; não faço trabalho, como outros profissionais, relacionado a comunidades, acreditando que o artista possa desaparecer nesse processo. Entendo que seja mais honesto fazer com que ele apareça e mostre que está ali, porque se não estivesse nada estaria acontecendo. De qualquer maneira, busco manter uma horizontalidade na interação com o participante e fornecer com muita clareza as ferramentas para que o participante possa intervir e atuar no processo com a sua potência.

Respondendo a uma de suas perguntas, concernente ao gesto do espectador, entendo que a condição participativa não é proposta como mero entretenimento, (embora a diversão possa, é claro, fazer parte do processo) ou como produção vazia em si ou para si mesma, mas como o momento em que sujeito e obra de arte são levados a um estado liminar, um pressionando o outro, rumo a uma situação de mistura em que sujeito e trabalho de arte se sobrepõem, criando regiões comuns, membranas e dobras. Não apenas a peça artística é concebida para ser ativamente acionada, como também o sujeito é conduzido a ser produzido de modo diferente, em contato próximo com a obra, reinventando-se a si mesmo ali.

Procuo fazer o trabalho entregando as ferramentas, e nesse sentido é algo emancipatório, isso de responsabilizar o espectador. Ele de fato tem uma grande responsabilidade: desde os anos 1950 esse espectador vem sendo colocado no centro do processo, com os conceitos de obra aberta da teoria da recepção, de estéticas participativas e relacionais.

Fazendo uma breve digressão histórica, no Brasil, nos anos 50, os Movimentos Concreto e Neoconcreto estabeleceram suas principais linhas conceituais sob a nova condição epistemológica, que considerava a presença do espectador ou leitor como parte da poética deflagrada pela obra de arte. Não que houvesse uma especial percepção do problema entre artistas e intelectuais brasileiros. Na mesma época, na França, Yves Klein propunha *O Vazio (Le Vide, de 1958)*, que continha uma preocupação similar com a dissolução de tudo que antecederesse a recepção do trabalho, forçando o espectador ou espectadora a se reconstruir em contato direto com a obra.

Em outro giro, é possível dizer que a herança das vanguardas, em termos de práticas participativas, mostrou-se decisiva no contexto dos anos 1980 e 1990, quando a sociedade brasileira passou do controle ditatorial militar para a economia de mercado neoliberal, seguindo a expansão do capitalismo mundial integrado.

Comecei a trabalhar sob estas condições sociopolíticas e desenvolvi minha prática na direção de uma combinação de estratégias artísticas e comunicacionais - no sentido de organizar aspectos conceituais e visuais de modo que fossem capazes de fluir perceptivamente com facilidade, através de certas redes: utilizando signos, logotipos, diagramas, refrões e outras formas de comunicação gráfica que pressupunham contato direto com o observador. Entretanto, houve um momento em que uma decisão precisou ser tomada: em 1990, reduzi todo o meu trabalho a um simples desenho, concebido como partícula de fácil memorização, e desenvolvido (na forma de diagramas, objetos, instalações e desenhos) como um veículo ou um tipo de vírus, para circular em seu corpo (apontando, portanto, diretamente para o observador ou leitor). A metodologia artística adotada sugeria o uso da teoria do contágio, junto à repetição de refrões visuais.⁸

Fechando esse parêntese histórico, entendo que, no encontro com o trabalho, esse Outro, o participante, é necessário, e quero responsabilizá-lo, potencializá-lo.

Acredito que o trabalho só consiga fazer isso se produzir uma intensidade nesse encontro, nos limiares que criam esse híbrido, indivíduo/obra. Tenho que acreditar nisso, que esse agente, esse espectador, pode ser capaz de intervir no processo e até mudar os rumos, se for o caso, porque ele é quem faz a atualização radical do processo, é quem produz aquele presente — e esse espectador pode ser também o crítico, o curador. É preciso acreditar no encontro entre sujeito e obra. Acho que sujeito é uma palavra boa, porque indica alguém que está preocupado também em problematizar os seus próprios processos, alguém que se desnaturaliza. Claro que a radicalidade dessa experiência não vai acontecer em cada esquina.

Será preciso compreender que produzir a obra, articular os gestos de construção da poética, não é somente um trabalho que é produzido, mas, sobretudo, é essa área que se estende do mais ínfimo (a pele como contato do corpo) ao mais expandido (as construções de um corpo histórico e cultural): um terreiro de encontros⁹. O lugar da obra não compreende apenas sua materialidade física em situação (gesto, ação, intervenção), mas esse estranho molde plural para outros, outras (outrem, segundo ativação de Maurice Blanchot)¹⁰.

No processo de criação do “*Você gostaria...?*”, busquei apresentar recursos que pudessem, através das relações que são tecidas entre o eu e o você, reconfigurar tanto a presença do artista quanto a presença do outro, do participante, que se relaciona com propostas que se abrem para si no coletivo.

Para mim produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento de diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática de visualidade. A cultura como paisagem não natural configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, onde o trabalho de arte é um dispositivo de

processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação destas relações.¹¹

Nesse ponto, acredito oportuno apresentar, de forma breve e resumida, algumas considerações acerca das mudanças ocorridas na estrutura da arte contemporânea que desenvolvi no meu livro *Além da pureza visual*¹², que são:

1. Novo conceito de autonomia da obra. Refere-se à noção contemporânea de obra, que parte da autonomia da prática artística, na qual a obra não está mais “presa” a tendências formalistas ou a características específicas do objeto. A obra contemporânea incide sobre a conexão com o âmbito cultural, isto é, trata-se da relação estabelecida pela obra com os territórios do sistema da arte, muitas vezes intervindo na complexidade de oposições, conflitos e impasses pertinentes ao próprio circuito e, também, aos aspectos político e social;
2. Novo conceito de atuação da obra. Enfatiza que a intervenção artística ocorre no confronto com o entorno, sendo este o momento em que a obra se dá. O conceito de intervenção aqui possui sentido mais geral de intervenção no campo cultural, uma vez que a produção da ação artística ocorre no enfrentamento com o sistema de arte ao provocar uma ruptura com os limites socioculturais. Produz as condições espaço-temporais para a criação de objetos, a serem qualificados como obras de arte;
3. Nova consciência do artista-obra. Relaciona-se ao comportamento, à atitude de vida, ao próprio mito criado sobre a imagem do artista. A arte passa a ser um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. Percebe-se que o conceito de “nova consciência do artista-obra” é também fruto do conceito de obra enquanto processo, e não mais como produto;
4. Novas condições de fruição da obra. Pontua a atitude “criativa” como condição inicial de acesso ao território do jogo artístico. Ou seja, no campo das práticas artísticas contemporâneas, em

detrimento de uma fruição estética contemplativa, somos muitas vezes levados ao encontro de variadas formas que exigem a presença ativa e performativa do espectador para complementar, ou completar, o processo comunicativo e de significação das obras.

O espectador e o produtor de discursos críticos estão envolvidos em um mesmo “paradigma de fruição” da obra de arte contemporânea, que os impulsiona a uma condição de enfrentamento do trabalho plástico, no sentido de uma aproximação máxima, de uma taticidade intensiva, da construção de um espaço-tempo, em que suas próprias presenças, enquanto espectadores-atores, possibilitam o funcionamento da obra como máquina de expressão. Somente a partir do confronto com esses mecanismos que poderão ser construídas as relações positivas ou negativas vinculadas ao trabalho de arte, consideradas como construções que envolvem uma responsabilidade interativa.

Nas poéticas contemporâneas, é bastante comum nos depararmos com procedimentos artísticos que vão se afastando cada vez mais da necessidade de concretização de um objeto pronto para delimitar ou sacralizar a obra de arte. São procedimentos que vão abrindo a obra para seu aspecto processual e relacional, permitindo que o outro seja enredado em propostas de vivências poéticas compartilhadas na experiência de criação, tanto do artista quanto do público. O artista torna-se, assim, um criador-propositor, abrindo mão da posição de criador isolado. Em seus processos criativos, ele é atravessado pela multiplicidade que vem dos infinitos diálogos que são tecidos com o outro e com seu entorno.

Pensar a arte participativa é pensar as próprias relações com as outras pessoas: está em jogo toda uma série de paradigmas e confrontos, nos quais, quase sempre, algo é quebrado no momento de interação com o outro.

Dentro desse contexto, busco ativar a ação performativa e poética da recepção, colocando minhas proposições propostas no espaço coletivo, e abrindo sua criação para a multiplicidade gerada por esse encontro com o outro.

Acredito que a força e potência da obra de arte atravessada pela multiplicidade parecem residir justamente em fazer reverberar as ações e práticas de um contexto vivo, onde as interconexões e afetações estão em fluxo, propiciando que a realidade seja descrita por um processo vivencial, fugindo da

soberania linear de um discurso histórico que procura situá-la numa esfera afastada do cotidiano, da vida.¹³

No meu caso, existe o interesse concreto por um “pensamento coletivo”, na medida em que o espaço de funcionamento e reverberação da obra de arte é sempre resultado da mobilização de muitos. Busco constituir um corpo coletivo de ação e pensamento, a partir das experiências realizadas pelos participantes, e a construção de um pensamento polifônico e conjunto, apontando para diversas direções.

Costumo dizer que minhas estruturas arquitetônicas, que fazem uso de metais, espetam o corpo, carregam alguma violência, arranham. O espectador é arrancado de sua anestesia cotidiana e é colocado em outro lugar, em contato direto com os ritmos e as pulsações da instalação¹⁴. Passa por um processo de transformação. O trabalho pode acolher e desconstruir a sua rotina, indicando problemas ali, mas não tem a capacidade de resolver, por óbvio. Os problemas são lançados, mas cabe a cada um pensar por si. Claro que o trabalho não vai levar para um poço sem fundo, um lugar fascista, mas também resolver não é minha responsabilidade, pois isso foge ao meu controle.

São estabelecidas algumas linhas-limite para cada um dos papéis (aquele que propõe/aquele que reage à proposição de maneira participativa), de modo a ser construído um ritual dialógico. De fato, uma vez aceita a provocação inicial por parte do participante, o que ocorre é a produção de uma ação ou evento, frente ao qual sou provocado a reagir — o participante torna-se então ‘propositor’, contribuindo com algo que me conduz à “participação”, para que eu possa reagir frente ao que foi produzido e elaborado.

Há aí uma assimetria de papéis que se invertem, que considero produtiva e que contribui para uma outra composição das “ordens ou hierarquias” do circuito de arte, além de preservar e estender a discussão acerca das noções de “obra” e de “autoria”.

O leitor/espectador/participante e a proposta artística são suficientes para deflagrar uma situação e fazer a poética do trabalho funcionar: aqui, o agregado

"obra de arte + sujeito(coletivo)" é a unidade básica submetida à dinâmica transformacional (poderíamos acrescentar, a esse aglomerado, "o artista", já que estou incluído nas experiências, e, ainda, em certos casos, também o que denomino "parceiro institucional")¹⁵.

O trabalho de arte será sempre nó de um encontro coletivo, uma vez que indica, em seu funcionamento, tal coletânea de vozes, não necessariamente convergentes, efetivamente deflagradoras de complexidade, ao instaurar um espaço de problemas. A configuração de conflitos e a ritualização de confrontos pode ser aqui apontada como virtude, já que a obra investe na desmontagem de lugares-comuns e clichês, trazendo paradoxos, impasses e momentos de clausura para a arena do comum, em impulso sempre politizante.

Cria-se a impressão, que pode sempre ser implementada, de que ali se propõe um jogo no qual qualquer um pode intervir para muito além do especialista, o qual também ali realiza suas considerações (característica reveladora de uma polifonia). Mas, seria possível indagar, junto à arquitetura mesma da obra, acerca da presença de certas demarcações que trabalhariam conscientemente a instauração dos procedimentos coletivos apontados, ou estes seriam como que resultado de sucessivas apropriações por grupos sociais no trânsito mesmo de sua circulação?

Mesmo que a produção de valor decorrente, sobretudo, das vozes articuladas nesses processos, resulte de circulação e trânsito, há uma construção ou composição que deflagra algo a partir de momentos de contato, e aí se criam fios de textura singular e especial, de resistência ímpar.

Ou seja, não há que se diminuir a importância das camadas sensíveis, as regiões de encontro entre corpo e obra, pois sem tal dinâmica certamente não se poderá falar propriamente de "obra", uma vez que a problematização da sensorialidade é singularizadora e indicadora de um tipo de encontro que tem no campo da arte um espaço de agudização e radicalização possíveis.

Entre o deslocamento das ênfases, ora nos processos coletivos de uma circulação discursiva e contextual/ambiental, ora nas regiões de contato sensorial indicadoras de uma corporalidade, percebe-se a presença de um dispositivo

regulatório, como que a administrar uma dinâmica que não se deve cristalizar em um ou outro modo.

Isso me faz lembrar do episódio “doação do NBP”, ação realizada pelo grupo Vaca Amarela, a partir de meu projeto “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”.

Minha preocupação, desde o início, foi verificar se o “objeto NBP” teria sido o objeto da doação, pois aí teríamos uma situação mais intrincada: em primeiro lugar, nenhum participante pode efetivamente “doar” o objeto de aço, pois o fato de tomar parte do projeto não torna o participante “proprietário” do objeto com o qual estará trabalhando, realizando algo. Em segundo lugar, se o objeto NBP for catalogado dentro do acervo de um Museu, entrando para alguma coleção, todo o projeto “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” poderia estar comprometido, pois o objeto precisa circular, “fazer rede”, deslocar-se entre os participantes, e nunca repousar de modo definitivo em uma reserva técnica qualquer. E, ainda, uma vez que o objeto NBP faz parte de um projeto que não se reduz à sua materialidade, a sua simples entrada em uma coleção seria um gesto incorreto e incompleto, pois na verdade estaria se privilegiando apenas a dimensão “objetual” de um projeto que é efetivamente bem mais extenso e complexo, dotado de diversas camadas materiais e imateriais (envio em anexo relatório da minha visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005, quando expus publicamente minha posição sobre a ação do grupo Vaca Amarela).

O que é sempre interessante de se perceber, dentro de “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, é como os papéis de cada um dos agentes envolvidos no processo são sempre continuamente renegociados junto ao circuito, em busca dos posicionamentos adequados frente às ações propostas e realizadas. No caso da “Doação do NBP”, o Museu desloca-se da posição de “espaço expositivo” para “instituição exposta”; o grupo Vaca Amarela move-se para além de agente participante, assumindo a localização estratégica de proponente, aspirando a uma pretensa invisibilidade frente à consequência das ações; este artista propositor (que aqui escreve), que deflagrou a experiência inicial, converte-se em espectador do evento para, aos poucos, deslocar-se para o papel de negociador dos possíveis desdobramentos, ao positivar o problema instaurado e dinamizá-lo em movimento a ser retomado.

Há muita coisa ainda para acontecer, para se pensar. Todos os resultados são igualmente importantes; de modo algum o resultado de um sujeito é mais importante do que o de outro — tem gente que pode achar isso, mas não eu. Os que acompanham esse projeto com atenção — espectadores, todo mundo — deveriam se relacionar com cada uma das experiências como obras em si mesmas, realizadas pelos participantes, mas é difícil.

Em geral, o crítico e o curador olham para mim, mas não para cada uma daquelas realizações como obras de arte. No entanto, as experiências são bastante complexas e mesmo enigmáticas. Fico vendo o que as pessoas ou os grupos produziram (vídeos e fotos muito elaborados, com referências à vida pessoal de cada um, aos contextos culturais) e penso: Como é que olhamos aquilo?. Também são obras.

Tenho uma primeira chave de leitura que organizei um pouco há alguns anos, e que passa por momentos de intervenção nesse projeto. São intervenções que paradoxalmente encerravam a circulação do objeto — momentos em que tive que criar alguns embates, uma vez que o meu papel seria, por um lado, garantir essa circulação.

Nenhum objeto volta para mim, quero que eles continuem por aí se movendo, e nesse caso me coloco como um gerenciador, que faz com que o projeto continue andando e produzindo interesse (sendo que produzir interesse em 1994 era uma coisa, em 2018 é outra. “*Você gostaria...?*” se tornou muito mais público agora).

Com sua ponderação crítica, um projeto de híbrido artístico — artista e espectador, arte e vida — que, aqui performados no contexto do “*Você gostaria...?*”, fazem ecoar a possibilidade de que uma sociedade de risco pode nascer num momento de sorte. Quem sabe? Uma comunidade política baseada no desentendimento.

Cordialmente,

R.

Notas

1. BASBAUM, Ricardo. Entrevista - Ricardo Basbaum. Disponível em: www.revistacarbono.com. (Acesso em 15 out 2018).

2 Para Basbaum, os diagramas são ferramentas de produção de pensamento voltado para a articulação entre campo visual e campo discursivo. No livro *Manual do artista-etc.*, o artista pontua que

se um desenho – mapa, diagrama – é convocado a servir de ferramenta para a produção de pensamento, é porque está já posto o desejo de pensar de outra forma – pensar sensivelmente, sensorialmente, pensar o ainda não-articulado, o impensado (BASBAUM, 2013, p. 244).

3 Acerca da estratégia viral para o projeto NBP Basbaum assim se posiciona

Se me refiro a uma estratégia viral para o projeto NBP, quero enfatizar a relação particular que o projeto estabelece com aspectos de replicação, contato e contágio: o trabalho (situações relacionais, objetos e instalações) busca uma contínua reencenação do desenho inicial da forma-específica, sempre com diferenças, investindo em um tipo de condição tátil/háptica, na qual o corpo está sempre fisicamente envolvido (BASBAUM, 2011, p. 12).

Em texto sobre a obra, a artista visual e professora da ECO/UFRJ, Kátia Maciel, analisa que

a obra de Basbaum se estende como uma teia, rizoma orgânico que integra objeto + participante + comunicação. O objeto é deflagrador de situações que fomentam e alimentam o sistema proposto pelo artista, impregnando o cotidiano familiar e institucional, como um processo virótico, no qual o vírus gera sua própria expansão, atingindo outros organismos. O processo participativo é ampliado nos processos comunicacionais, o site do artista permite acessos diversos ao sistema. A comunicação atua como o vírus da participação (MACIEL, 2009, p. 4).

4 Pablo Lafuente, crítico e curador espanhol, em um ensaio que escreveu para a revista *Afterall*, denomina esse objeto como objeto epistemológico. Sua leitura parte do trabalho de Bruno Latour, e aborda essa ambiguidade de algo que é duas coisas ao mesmo tempo, porque é uma obra de arte e um objeto que pode servir para algum fim, como uma caixa estranha. (LAFUENTE, 2011).

5 BASBAUM, Ricardo. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+ NBP)*. 2008. (Tese) — USP, São Paulo.

6 BASBAUM, Ricardo. V.C.P. - vivência crítica participante. *ARS (São Paulo)*. São Paulo, v. 6, n. 11, pp. 26-38, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000100003&lng=pt&nrm=iso. (Acesso em 24 out 2018).

A partir desse texto, é possível traçar um paralelo entre a metodologia de Rancière e a de Basbaum, isto porque ambos em seus respectivos trabalhos teóricos buscam reformular as configurações de um problema, ou seja, o objetivo não é o de elucidar ou encerrar questões, mas o de abrir novos horizontes nos debates sobre elas. Esse tipo de motivação faz com que suas pesquisas, ainda que sigam sua própria temporalidade, estejam sempre animadas pela inquietação diante de contextos concretos.

⁷ Ao nos depararmos, no contexto contemporâneo, com obras de arte cada vez mais processuais, no sentido de que não são levadas à apreciação do público como formas fechadas ou finais, notamos que muitas delas, em seu caráter de inacabamento, passam a demandar uma recepção mais ativa e performativa do espectador.

A ação direta ou a presença da recepção, desse outro que completa o processo de criação de uma obra, aparece como fator fundamental para que a proposição artística ganhe significado, tenha potência disruptiva capaz de romper com os padrões tradicionais contemplativos de fruição estética e reverberar na experiência sensorio-corporal.

Nos anos 1990, Nicolas Bourriaud publicava os ensaios que em 1998 seriam reunidos no livro *Estética Relacional*. Sua tese é a de que a arte relacional “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). O crítico e curador francês se baseia na possibilidade de a arte relacional propor situações de encontro entre arte e público em condições de agregar sujeitos em ações momentâneas e participativas, especialmente por interações suscitadas no espaço de apresentação da obra. O conceito se vincula a trabalhos que se valem de processos colaborativos e interativos, e que procuram eliminar a distinção entre o artista produtor de objetos e os espectadores enquanto consumidores de imagens.

Ao apontar nessas práticas artísticas a invenção de modos de sociabilidade a partir da ênfase na esfera da interação, Bourriaud ergueu a defesa de um modo diferenciado de inserção do espectador no contexto da obra. Assim, noções interativas, conviviais e relacionais foram convocadas para tratar de uma vertente artística interessada em experimentações sociais “como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Bourriaud argumenta que, em vez de uma relação individual entre o trabalho de arte e o observador, a arte relacional estabelece situações em que ela se dirige aos observadores não apenas como uma entidade social e coletiva, mas de modo que a eles são dados os meios para criar uma comunidade, por mais temporário ou utópico que isso venha a ser.

No texto “Antagonismo e estética relacional”, publicado em 2004 na revista *October*, Claire Bishop elabora uma contundente crítica a Bourriaud. A pesquisadora inglesa reconhece que a arte relacional é um ponto de partida para se discutir os parâmetros de avaliação de projetos artísticos que se dedicam à coletividade, à colaboração e ao compromisso social. Entretanto, adensa pontos desconsiderados pela teoria relacional.

Como Bishop esclarece, o que subjaz à teorização em torno da arte relacional, na qual o trabalho é considerado como uma forma social, capaz de produzir relações humanas, é a premissa de que determinadas propostas participativas são superiores à contemplação ótica de um objeto. Em resposta à resposta do artista Liam Gillik ao seu texto, “Antagonismo”, a pesquisadora salienta que “como consequência, o trabalho é compreendido para ser político em implicação, emancipatório em efeito”. Porém, Bishop indaga: “Qual tipo de política está em jogo aqui?”. Para logo responder: “porque o trabalho é inclusivo e igualitário no gesto, político aqui implica uma ideia de democracia?”

A partir das reflexões de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, que ajudam a pensar uma teoria de democracia como antagonismo, Bishop afirma que uma sociedade democrática é aquela em que os antagonismos e os conflitos não desaparecem, e cujas fronteiras e horizontes políticos estão permanentemente sendo revistos e colocados em debate. O contrário é uma sociedade em que o antagonismo é obliterado por um consenso imposto e autoritário, tendo como consequência a supressão da discussão e dos próprios princípios de participação democrática.

Outro aspecto criticado por Bishop na teoria relacional é a argumentação de que trabalhos de arte abertos e participativos solicitam critérios éticos para o julgamento das relações produzidas, abrindo mão de critérios estéticos.

Para a pesquisadora, exemplares de estética relacional só podem ser eventualmente considerados criticamente políticos, como Bourriaud deseja, ao se

analisar de que modo a arte contemporânea se dirige ao observador, e ao se avaliar a qualidade das relações que produz. Assim, é preciso considerar que a ativação do público não é em si uma operação suficiente para configurar um ato democrático.

Bourriaud respondeu às críticas de Bishop em algumas ocasiões. No texto “Estética relacional, a política das relações”, publicado no catálogo dos seminários da 27ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2006, o autor defende sua teoria relacional das acusações de que ela implicaria despolitização por meio da empatia e da coabitação comunitária. Bourriaud argumenta que uma obra deve ser avaliada por ela mesma e que, como crítico, não produz o seu significado *a priori*.

A discussão articulada entre os textos e autores até aqui referidos será melhor analisada no próximo capítulo, quando abordaremos os regimes de identificação da arte e o conceito de *aisthesis* elaborados por Jacques Rancière.

⁸ BASBAUM, Ricardo. Participação Pós Participativa. *Vazantes*. Fortaleza, v. 2, n. 1, pp. 190-204, 2018. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/vazante. (Acesso em 15 out 2018).

⁹. O termo terreiro é aqui utilizado sem qualquer sentido religioso ou místico, mas como referência a um espaço múltiplo e plural aberto a trocas, transformações, conversas, celebrações, jogos narrativos, referências históricas, etc., sendo atravessado por ritmos, pulsações e forte corporeidade (CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. 1. ed. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007).

¹⁰ BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Rio de Janeiro: Zouk, 2016, p. 66.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 27.

¹² BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Rio de Janeiro: Zouk, 2016, p. 66.

¹³ Segundo o pesquisador, crítico de arte e curador, Agnaldo Farias, Basbaum atualiza a lição de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que entendiam o espectador como um ser ativo, no limite, um coautor, alguém capaz de colocar a obra em movimento. Sua diferença básica reside na ênfase que dá ao espectador como aquele que circula por entre as coisas, atirando-as na parede, detendo-se para ler

textos nela afixados, curvando-se para esgueirar-se por entradas estreitas, deitando-se para simplesmente deixarem-se estar (FARIAS, 2002, p. 37).

¹⁴ BASBAUM, Ricardo. Entrevista - Ricardo Basbaum. In: REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe; KIFFER, Ana. (org.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2012, pp. 69-90.

¹⁵ BASBAUM, Ricardo. Participação Pós Participativa. *Vazantes*. Fortaleza, v. 2, n. 1, pp. 190-204, 2018. Disponível em: www.periodicos.ufc.br/vazante. (Acesso em 15 out 2018).

2.

2.1

Trabalhar na linha da fronteira e torná-la permeável, tátil, poética menos fronteira e mais uma zona quente e liminar, onde forças livres e disponíveis podem carregar (o diagrama) de energia quanto dissolver seus planos pré-preparados. Ali as coisas se movem de modo errático.

Ricardo Basbaum. *Manual do Artista-etc.*

Paris, 12 de abril de 2019.

Caro Basbaum,

Obrigado por sua carta. Confirmando o aceite do convite e esclareço que enviarei o texto no mais tardar em julho. Mês inclusive que estarei no Brasil para participar de um Seminário. Ressalto que muito me alegraria se nesse período de estadia aí pudéssemos nos encontrar para um café.

Meu trabalho de escrita na presente carta tem como ponto de partida de reflexão alguns fragmentos da sua última correspondência, que compartilho a seguir: “uma comunidade política baseada no desentendimento”, “uso o termo romance crítico para agregar todas essas falas” e “reconfigurar tanto a presença do artista quanto a presença do outro, do participante, que se relaciona com propostas que se abrem para si no coletivo. Nesse sentido, para mim o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação destas relações.”

Inicialmente acho importante esclarecer que a noção de estética que defendo não remete para uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores de arte. Ela remete propriamente para o modo de ser específico do que é do âmbito da arte, para o modo de ser dos seus objetos. Em outros termos, a estética, quanto a mim, não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desdobra a propósito das coisas da arte e que se prende com dizer em que é que elas são coisas de pensamento.

Minha reflexão buscou um deslocamento em relação à estética enquanto associada a teorias da arte, filosofia ou ciência do belo, assim como em sua redução ao esteticismo ou à estetização, aos quais tem sido largamente submetida a partir da década de 1970, por autores como Guy Debord.

Ademais, penso que arte e política correspondem a duas formas de “partilha do sensível” (*partage du sensible*). Assim entendida como um sistema de evidências sensíveis que dá a ver em simultâneo a existência de um comum e os recortes que nele definem os lugares e as partes respectivas¹.

A partilha do sensível² se dá entre duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma

partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.

Com efeito, é possível compreender a partilha do sensível em sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – enquanto sistema de formas *a priori*, que determina o que se dá a perceber. Trata-se de um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define simultaneamente onde tem lugar e o que se joga na política como forma de experiência. A política tem que ver com o que se vê e com o que se pode dizer a esse respeito, com saber quem é competente para ver e capaz de dizer, com as propriedades dos espaços e as possibilidades do tempo.³

Note-se que a partilha do sensível permite delinear uma política que se constrói por meio de lacunas, dissensos e separações entre mundos, fazendo surgir um comum em que as distâncias não são suprimidas, mas constitutivas. Dessa forma, há sempre aqueles que não fazem parte do comum e que passam a fazê-lo, exigindo, com isso, sua reinvenção.

A partilha do sensível, portanto, constitui o plano das condições da experiência, da ação e do pensamento.

Não há dúvida de que a noção de partilha do sensível e a classificação dos regimes de identificação das artes devem bastante às noções de Foucault de “épistémè” e de “*a priori* histórico”. Trata-se para mim, como para ele, de definir as condições de possibilidade de uma experiência que sejam formas de articulação entre as palavras e as coisas, entre as formas de enunciação e os modos de apresentação sensível dos objetos visados por essas enunciações. A minha perspectiva distingue-se, contudo, da dele pelo fato de eu ser mais sensível ao que um regime de percepção e de pensamento permite do que ao que ele

interdita, mais sensível ao que ele reúne e põe a circular do que ao que ele exclui.⁴⁻⁵⁻⁶

É a partir dessa estética primeira (leia-se, partilha do sensível) que se pode colocar a questão das práticas estéticas, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

Nesse sentido, entendo que a arte é política não por defender tal ou qual causa, mas na medida em que mobiliza um conjunto complexo de relações. A consequência desta formulação é que a própria noção de “obra” enquanto um objeto deve ser ampliada para a ideia de um regime das artes como um *a priori* que define toda a rede de relações e articulações em torno da arte.

Um regime particular das artes⁷, portanto, é um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas artísticas, as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de conceituação destas ou daquelas.

Com efeito, os regimes de identificação das artes⁸⁻⁹ constituem as condições de possibilidade (*a priori* histórico) em virtude das quais as artes são produzidas, vistas e pensadas. Assim, o entendimento do que é considerado arte ou um/uma artista é fruto de um contexto histórico em mutação, não sendo, portanto, isolável das restantes concepções sociais.

A partir dessa perspectiva, proponho três regimes de identificação: um regime ético das imagens, um regime poético das artes e um regime estético da arte.

Ressalto, nesse ponto, que entendo que numa determinada época diversos regimes coexistem e entrelaçam-se nas próprias obras. Um regime não anula outro: a lógica representativa se conserva no seio do regime estético, ela nutre as artes novas como o cinema enquanto ao mesmo tempo é questionada nas velhas artes da escrita ou da pintura. E a lógica ética de identificação entre as performances da arte e as formas da vida coletiva não cessa de o animar e de se apresentar como sua finalidade última: a arte que

ultrapassa sua particularidade para se tornar um mundo vivenciado em comum. Em resumo, as condições de possibilidade de um regime não são *a priori* definindo uma época (...). Um regime da arte não se identifica jamais a uma época.¹⁰

O regime ético das imagens encontra-se associado ao modelo descrito por Platão em *A República*, X. Trata-se de um regime onde as representações artísticas — as imagens — são questionadas quanto à verdade da sua natureza, ao seu modo de ser e à forma como isso afeta o *ethos* do indivíduo e da comunidade. Ou seja, no qual a “arte” não é identificada como uma instância autônoma, individualizada. Não existe propriamente a “arte”, mas imagens ligadas à sua origem (polêmica platônica contra os simulacros), ou usos e efeitos que induzem (imagens ligadas à divindade). A imagem é interiorizada na comunidade, pensada em relação ao *ethos* da comunidade.

O segundo regime que proponho é o regime representativo ou poético das artes. Trata-se do modelo exposto na *Poética* de Aristóteles, e que resulta de uma crítica ao modelo de Platão. Neste regime, a lógica de uma “distribuição do sensível” assenta-se na noção de *mimesis*. A noção de *mimesis* não diz respeito a um critério de semelhança exterior entre um modelo e uma cópia, mas antes a um conjunto de normas intrínsecas que, em certa medida, disciplinam a distribuição das semelhanças e se constituem como critérios específicos de identificação e de avaliação da própria expressão artística.

Entendo que a *mimesis* seja uma relação estável entre a *poiesis* — o que pensa e realiza o artista que produz as obras — e a *aisthesis* — o meio sensível da recepção das obras, ou os efeitos que o artista pode esperar, os quais são produzidos sobre a sensibilidade de um público.

Dessa forma, ao delimitar um domínio consistente de imitação, o princípio da *mimesis* traz consigo uma série de hierarquias quanto ao que e a como ele deve ser representado, e a quem se destina tal ou qual representação. Tais hierarquias formam-se entre os gêneros artísticos, entre os elementos internos de uma obra singular e entre o tipo de público capaz de fruir tal ou qual obra.¹¹

Destarte, a invenção artística estava em consonância com uma certa ordem hierárquica do mundo, que determinava os temas passíveis de serem

representados, bem como as formas de representação mais adequadas aos temas eruditos e populares.

Nesse contexto, apresento as três obrigações do regime representativo¹². Em primeiro lugar, a dependência do visível em relação à palavra. A função da palavra é fazer ver e ordenar o visível, através da operação de substituição (fazendo ver o que está distante no tempo e no espaço) e da operação de manifestação (fazendo ver o que não é perceptível através da visão). A segunda obrigação representativa consiste em criar e estruturar uma ficção segundo a lógica da revelação progressiva, que estrutura o desenlace ordenado das ações ao longo da narrativa. O terceiro aspecto diz respeito à semelhança com o empírico: se por um lado, os seres fictícios têm certa autonomia e independem de todo julgamento e existência, por outro, suas ações e sentimentos devem ser compartilhados e apreciados pelos espectadores.

Na Europa do século XIX, a literatura apresenta nova maneira de contar histórias, que é antes de tudo uma forma de atribuir significado ao mundo “empírico” de ações humildes e objetos comuns. O arranjo ficcional não é mais identificado com a sequência causal aristotélica das ações de acordo com a necessidade e a plausibilidade.

Com efeito, nesse período a natureza dos eventos que compõem a ficção sofre mudanças. Critérios segundo os quais a excelência da ficção era julgada passam a ser contestados por práticas de escrita que promovem certos deslocamentos e transformações, nem sempre levados a cabo de forma deliberada, na ordenação interna que subordinava os detalhes à perfeição do conjunto, nos encadeamentos de causas e de efeitos que asseguravam a inteligibilidade da narrativa através de seu desenvolvimento temporal.

Destarte, a ficção passa a apresentar novos personagens, outros encadeamentos temporais, outra forma de realidade ou de necessidade¹³⁻¹⁴. Note-se que esse processo se insere num contexto bastante amplo, iniciado no final do século XVIII, no qual ocorreram profundas mudanças nas formas de experiência sensível, nas maneiras de perceber e de ser afetado, assim como no modo de inteligibilidade dessas reconfigurações da experiência.

Com a passagem do regime poético para o estético no século XX, o que denomino revolução estética, a absoluta singularidade da arte é afirmada ao

mesmo tempo em que todo critério pragmático dessa singularidade é destruído, isto é, a estética normativa do regime poético é posta em causa. A arte assim está desobrigada de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.

Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma.

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema de representação; isto é, de um sistema onde a dignidade do assunto ditava a dignidade de gênero de representação (tragédia para os nobres, comédia para pessoas pobres, pintura histórica *versus* pintura de gênero, etc.). Junto com os gêneros, o sistema de representação definia as situações e formas de expressão apropriadas à baixeza ou à beleza do assunto. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre matéria e modo de representação. Qualquer materialidade pode ser transformada em matéria artística, qualquer um pode ser espectador e participar do mundo da arte.

Note-se que no regime estético da arte o que está em causa já não é a pressuposição da existência de um modelo, nem a conseqüente adequação ou conformidade de aplicação de uma ideia ou de uma forma a uma matéria, mas antes aquilo a que denomino “livre aparência”¹⁵, ou seja, uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essas dualidades. E isso se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade.

Sustento ainda que a questão que estava no cerne da revolução estética foi a descoberta de uma extensão infinita de capacidade de emoção, de capacidade sensível, de capacidade de percepção que pertence a todos¹⁶. Todo um solo do sensível, até então considerado como externo aos interesses das práticas artísticas, passará a ser assimilado pela arte, respondendo pela incorporação do banal, do vulgar e do anônimo entre seus temas.

Redefine-se a relação entre o fazer, o ver e o julgar, de modo que as práticas e objetos artísticos sejam cada vez menos pautados por critérios de como fazer, e cada vez mais pelos modos com que se produz uma heterogeneidade sensível.

Esse novo regime de identificação da arte marcado pela relação entre as produções conscientes da arte e as formas involuntárias da experiência sensível é observável, por exemplo, nas especulações de Kant ou de Schelling. No primeiro, a “ideia estética” e a teoria do gênio são marcas da relação, sem relação, entre os conceitos da arte e a ausência de conceito da experiência estética; no segundo, a teorização da arte como unidade de um processo consciente e de um processo inconsciente.

O gênio kantiano ilustra bem essa dualidade, porquanto ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas.¹⁷

A partir de então, a arte não pode ser pensada sem sua dupla face contraditória, pois suprimir essa contradição do pensamento é suprimir igualmente a arte e o sentimento estético. Finalmente, pode-se dizer que essa tradição da estética filosófica pensou essa revolução sobre o modo de um desafio para o pensamento, por isso, de Kant a Adorno, passando por Schiller, Hegel, Schopenhauer ou Nietzsche, o discurso estético não terá outro objeto que o pensamento dessa relação desafinada.¹⁸

Em suma, são nesses termos que a estética passa a designar formas específicas de experiência e inteligibilidade associadas às artes. A consequência é que o regime estético das artes revoga o princípio, característico do regime poético, que unia a beleza a critérios de execução, classificação e apreciação.

No regime estético, a arte é arte na medida em que também é algo além da arte, ou seja, uma forma autônoma de vida. A articulação entre arte e vida pode ser pensada a partir de três vetores fundamentais, quais sejam: a arte pode tornar-se vida, a vida pode tornar-se arte, e arte e vida podem intercambiar propriedades (isto é, manter a tensão entre um e outro movimento)¹⁹⁻²⁰.

A eficácia estética, própria do regime estético, é paradoxal na medida em que há uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores. Nesta perspectiva, a politicidade da arte não está no direcionamento do público para determinados fins,

mas, ao contrário, na suspensão de toda relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade.

A separação dos modos de fazer dos modos de fruir é possível através do distanciamento e da neutralização. O espaço da arte no regime estético é um espaço onde o olhar estético deve se manifestar. É, portanto, um lugar separado do tecido social. Ao mesmo tempo, como os modos de fazer não são regulados por cânones, não há referências para a apreciação das obras, portanto não pode haver uma influência no tocante à compreensão de qualquer proposição artística. Assim, através desta dupla ação, os atos estéticos se tornam indeterminados. Sabe-se somente que são produtos artísticos, pois ocupam lugares definidos de exibição, mas não há critérios que os regulem, somente uma forma que se coloca no tecido do sensível para ser elaborada pelo espectador.

A estética introduz um tipo de pensamento paradoxal na história da filosofia, um pensamento que não pensa²¹, ou seja, no pensamento há um não pensamento, como num oposto complementar capaz de gerar uma criação ou palavra viva capaz de gerar o novo ou inédito. Ao desfazer a arte de qualquer regra específica, coloca o espectador diante da singularidade de toda obra de arte, a qual por si mesma apresenta-se como um desafio para interpretação. Isso significa que o regime ao mesmo tempo em que identifica a obra, estabelece uma relação com ela que impede toda a captura.

Entendo que o artista não tem controle sobre os efeitos e apropriações de sua arte, ele não pode afirmar, com certeza, que ela é política, afinal isso diz de uma interpretação livre do espectador. Sendo assim, é preciso que haja um intervalo entre a arte e o modo como o sujeito entra em contato com ela, um livre jogo no qual a arte não solicita nada do espectador e o espectador não deve produzir nenhuma ação sob os pretensos ditames da arte.

Nesse diapasão, infere-se que as práticas artísticas não são instrumentos que proporcionam formas de consciência nem energias mobilizadoras em benefício de uma política que seria exterior a elas. Ou seja, elas não saem de si mesmas para se converterem em formas de ação política coletiva. Elas contribuem para desenhar uma paisagem nova do dizível, do visível e do factível. Forjam, assim, contra o

consenso, outras formas de sentido comum, formas de um sentido comum polêmico.

Já a política implica, por sua vez, em um outro modo de subjetivação particular, a saber, a reivindicação de igualdade, que produz ao mesmo tempo uma mudança real na configuração social e uma transformação no plano da experiência subjetiva.

A política é uma atividade dissensual que não configura exatamente uma discussão entre pessoas que irão confrontar seus interesses e valores. Ela expressa um conflito sobre quem fala e quem não fala, sobre o que tem que ser ouvido como voz de dor ou sofrimento e o que tem que ser ouvido como argumento sobre justiça, sobre a possibilidade de uma voz fazer-se ouvir, impondo uma enunciação imprevista, quando só se esperaria dela o silêncio e o consentimento.

Numa situação de palavra dissensual, a discussão não incide sobre um objeto comum, mas coloca em comum dois modos inconciliáveis de compreensão de um objeto. Apesar disso, não se trata de um mal-entendido entre as partes, ou da impossibilidade de compreensão mútua devido à especificidade de dois regimes heterogêneos de jogos linguísticos. Tampouco o debate é interrompido porque uma de suas partes não está apta ou qualificada para a discussão. Ao contrário, a cena se sustenta na demonstração de uma qualificação que não é pressuposta por uma das partes e, todavia, se faz presente. A operação do dissenso provoca um corte entre duas apresentações sensíveis que inicialmente não foram dispostas para o conflito, ou dois mundos que se apresentam como tais apenas através do conflito.

O dissenso não é uma discussão sobre duas maneiras de se abordar um tema, ou sobre dois conceitos contraditórios; ele diz respeito a um único tema disputado e multiplicado por um conflito entre partes que não se consideram partes do conflito, ou não consideram que o objeto em conflito entre elas é o mesmo objeto designado pelo mesmo nome.

A partir do dissenso, a atividade política oblitera as distinções entre nichos de competência específicos operando deslocamentos: seja de um corpo e o local de sua designação, de uma palavra ou conceito e sua compreensão consensual, de um lugar e sua destinação, ou compondo relações entre objetos sem qualquer relação, estabelecendo nexos causais paradoxais. Sua ação borra as fronteiras

entre esferas de atividades diferenciadas: entre o privado e o público, o social e o político, ciência e opinião, arte e cultura, etc. O objeto em litígio não é, portanto, passível de resolução, sua função é pôr em evidência as partes do debate expondo um erro na contagem que é feita dos corpos e das palavras.

A política não pode ser deduzida de uma propriedade comum da linguagem, ao contrário, ela é a atividade que institui o comum a partir da divisão da própria linguagem. Na demonstração política, o *logos* divide-se em dois, a partir da demonstração de igualdade de uma voz contada como ruído (*phoné*), pondo em argumentação um dano que não existia — um dano que jamais fora visto ou entendido como a exata consequência de uma vantagem angariada. Tudo se passa como se a divisão e a distribuição do *logos* retivessem apenas a igualdade comunicativa da língua das ordens e das normas, sem com isso implicar em qualquer redivisão igualitária da própria ordem comunitária.

Penso que política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Subjetivação aqui entendida como a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto, caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência.

Em política, um sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares, ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, argumentos e demonstrações para colocar em relação a não-relação, e dar lugar ao não-lugar.²³

A lógica da subjetivação política é uma lógica do outro, segundo três determinações de alteridade, quais sejam, (i) é sempre uma afirmação de uma identidade em concomitância a uma recusa de uma identidade imposta por outro, fixada pela lógica policial; (ii) é um lugar comum para tratamento do dano e demonstração da igualdade; (iii) constitui a construção de uma identificação impossível (o rompimento com uma identidade fixada e imposta por um outro).

Ademais, trata-se de um processo coletivo, e não individual. Ainda que não haja a formação de um grupo organizado, que se nomeie e se identifique enquanto tal no interior de uma coletividade dada, entendo que um sujeito político seria

uma multiplicidade que constantemente redefiniria os modos de interação das partes com o todo. Isso pode significar que, ainda que individualmente, a subjetivação política cria uma cena que deixa ver mais; um todo que não necessariamente significa uma organização coletiva.

Em outras palavras, o modo de subjetivação é a contagem dos incontados, que não cria sujeitos *ex nihilo*, mas sim transforma identidades definidas na ordem natural da repartição de funções e dos lugares em instâncias de experiência de um litígio²⁴. Insta pontuar que defendo, a partir do meu modo de enunciação, que política e polícia são dois modos antagônicos de configuração do comum. A polícia cria conjuntos de normas permanentes que, por sua vez, estabelecem uma comunidade que decide quem é incluído ou excluído, cujas palavras são significantes ou insignificantes, quem tem o direito de governar e quem não o tem.

Por outro lado, a política é exatamente o momento em que a polícia deixa de ser a ideia dominante a partir de cenas de litígio e da redistribuição polêmica do som, da palavra e das posições.²⁵ Nessa linha de raciocínio, é possível dizer que as manifestações artísticas que promovem a “partilha do sensível” não se propõem a produzir a experiência de uma alteridade radical por meio da singularidade da forma artística, mas redefinir situações e encontros existentes a partir da redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado.

Após essa digressão, vamos colocar as coisas em ordem. Na sua última carta, há duas coisas: as questões por você suscitadas e os fragmentos por mim destacados, e que mencionei acima.

Temos, assim, os seguintes pontos:

- a) os lugares do espectador e do participante;
- b) “uma comunidade política baseada no desentendimento”;
- c) “uso o termo romance crítico para agregar todas essas falas”;
- d) “reconfigurar tanto a presença do artista quanto a presença do outro, do participante, que se relaciona com propostas que se abrem para si no coletivo. Nesse sentido, para mim o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação destas relações”.

Veja que coincidência! Você me diz que as discursividades produzidas a partir da proposição “*Você gostaria...?*” são pensadas como um romance.

Todo meu trabalho nos últimos trinta anos tem sido uma crítica à visão dominante da modernidade como um processo de autonomização da arte. No coração dessa visão dominante está a ideia da arte moderna como uma ruptura clara com a figuração, um processo no qual cada arte foi criando um mundo autônomo e cada vez mais centrado em sua própria linguagem, por assim dizer, como no caso da pintura abstrata ou da música dodecafônica.

Prefiro falar na modernidade artística como uma passagem de um regime representativo da arte a um regime estético da arte. Nesse sentido, é no coração do romance, no século XIX, que se dá não só a abolição da hierarquia dos assuntos, mas também a relação com as novas capacidades das pessoas comuns.

Na minha obra *Partilha do Sensível* (2000), defendo o caráter revolucionário do romance face à escolha poética da igualdade de todos os temas, o que se apresenta, essencialmente, como uma questão de estilo. Por essa perspectiva, o romance pode ser entendido como um gênero sem gênero, porque suprime a hierarquia dos temas dignos ou não de serem representados, ao promover uma equivalência dos assuntos, contrapondo-se assim à ideia de que há gêneros adequados para cada tema e público, como as “Belas Letras” estabeleciam como norma.

A partir do realismo romanesco, qualquer assunto ou qualquer pessoa, independentemente da nobreza dos atos e do lugar social a que pertencem, podem vir a ser tratados como objeto literário sério, o que pode ser encarado como a própria afirmação da democracia em literatura. A opção por relatar pessoas de qualquer origem social, em ambientes quaisquer, fazendo coisas banais, ou ainda por destacar elementos materiais do cotidiano, tudo isso implicou na dissolução da barreira que separava o alto do baixo, o representável do não representável, assim como suas respectivas formas de apresentação artística.

O romance afirma a potência muda do mundo, decifrando e reescrevendo os signos históricos inscritos sobre as próprias coisas. A esta palavra muda — que não pode nem dizer outra coisa além do que ela diz, nem parar de falar, portanto

uma palavra que fala e se cala, fala e não fala, sabe e não sabe o que diz — opõe-se a palavra em ato, uma palavra guiada por uma significação, e que busca assegurar um efeito. Atendo-se mais a um processo descritivo que a uma ação dramática, o romance revela o tempo lento das coisas, pois não se trata mais de contar uma história, mas de agenciar signos.

No lugar das regras clássicas de construção da narrativa, as quais basicamente constituem-se na estrutura tríplice conflito-ação-desenlace, no romance, a linguagem adere ao próprio corpo das coisas. Ao invés da trama — que articula personagens, situações, objetos e ideias segundo determinadas regras de verossimilhança —, o romance descobre a poesia inscrita no sentir o mundo ao redor.

Cabe ainda destacar que entendo que o conceito de escrita é político porque é passível de desdobramentos e disjunções essenciais. Escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, é aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade.²⁶

É a relação das palavras com as coisas que constitui o núcleo da política. Trata-se de um recorte espacial específico de ocupações comuns. Nessa mesma linha, evidencia que a arte é política pela forma como ocupa ou interfere nos tempos e espaços de uma comunidade; desconsidera, portanto, a ideia dessa atribuição pelas mensagens transmitidas ou pela maneira como representa estruturas sociais, conflitos políticos ou identidades, independentemente de quais sejam estas.

Acompanhando os relatórios postados na página da internet de sua proposição “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, pode-se perceber como as relações artista-espectador são cambiantes, adquirindo configurações diversas no percurso das experiências que o objeto suscita. Há por sua parte um estímulo à produção discursiva pelo outro, entendido aqui como participante. Com efeito, o espectador aqui é convidado a participar como

produtor de discursividades, que podem ser gráficas, fotográficas, textuais, projetivas, videográficas e performáticas, ou mesmo híbridas.

Ademais, as operações de registro e publicação são feitas pelo próprio colaborador do projeto, sendo hospedadas no sítio virtual do projeto, correspondendo a uma parte integrante da “experiência artística” que você anuncia no título de sua proposição-convite. Desse modo, os usos desse dispositivo pelos colaboradores do projeto podem ser entendidos como produções de caráter artístico, que deixam, assim, de ser uma prerrogativa exclusiva do artista, inclusive no que se refere àquilo que o trabalho veicula enquanto repertório gerado e acumulado por uma comunidade formada em torno do projeto.

Minha leitura é no sentido de que você, como artista, abdica do papel de criador único de enunciados artísticos, por compartilhar os processos de criação com os participantes que colaboram com seu projeto, o que se processa pela disponibilização/apropriação de um objeto disparador. De fato, por vezes você se torna espectador dos acontecimentos transcorridos enquanto os participantes tornam-se artistas e trazem para dentro dessa relação outros atores — tão diversos quanto possam ser. É o caso, por exemplo, da intervenção da “Doação do NBP”, feita pelo grupo Vaca Amarela ao MASC, em 2004.

Dentro da ideia de utilização livre, apresentada no Guia de Participantes, em que o participante leva o objeto NBP para sua casa e, por certo período de tempo, “pode fazer qualquer coisa com ele”, achei curioso o Coletivo Vaca Amarela resolver doar o objeto para o Museu de Arte de Santa Catarina. Subvertendo-se, assim, justamente a ideia que mantinha o projeto em andamento e quebrando o procedimento padrão de devolução do objeto ao artista, ou repasse a outro participante.

Com esse ato, acredito que é possível dizer que houve a instauração de uma cena de dissenso por parte dos integrantes do Coletivo, na medida em que colocaram à prova os termos da proposição artística que lhes foram impostos ao aceitarem participar da experiência com o objeto NBP.

Invertendo a direção do convite, o Vaca Amarela lhe convoca a se tornar público da ação do grupo. Sendo que você, ao tomar conhecimento da intervenção, decide reaver o objeto junto ao Museu, além de buscar, sem êxito, dialogar pessoalmente com os integrantes do Coletivo.

Nesse caso, você alegou não ver sentido algum em deixar o NBP parado em um museu, de acordo com o registro textual de um evento que você participou tempos depois.²⁷ Você aí retoma o lugar do artista. Além disso, é interessante notar que se revela um desacordo semântico entre as intenções do grupo e a forma como o artista as compreende, você dirá que não entende essa ação como uma provocação ao seu projeto, mas como uma provocação ao incipiente circuito institucional e museológico de Santa Catarina.²⁸

No âmbito do que se conhece por “arte participativa/colaborativa”, entendo que em uma reação à recepção estereotipada do público, essas manifestações artísticas podem promover uma autêntica política do anônimo. Aqui entendido o anônimo como coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não têm direito de falar. Isto porque essas manifestações dariam visibilidade às formas de vida que desafiarão as práticas de consenso, pois ao outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo, estariam requalificando uma situação dada. Por outro lado, a possibilidade de uma criação coletiva permite deslocar a premissa de autoria baseada no gênio, na originalidade e na inovação para uma situação compartilhada.

Com efeito, a proposta do “*Você gostaria...?*” remete ao que denomino “comunidade de narradores e de tradutores”²⁹. Penso que a emancipação intelectual é, necessariamente, uma comunidade emancipada, isto é, “uma comunidade de narradores e tradutores”, onde o trabalho poético de tradução da experiência substitui a distinção entre aqueles que atuam e aqueles que olham, entre aqueles que criam e aqueles que contemplam, entre leigos e especialistas — que partilham as mesmas faculdades, as mesmas competências, isto é, todos sendo incluídos a partir da igualdade de inteligência.

É importante também assumirmos o trabalho poético de tradução como sendo a capacidade de associar e dissociar a multiplicidade das imagens e dos discursos, e é nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa condição normal. Se a emancipação é possível, esta deve ser encontrada precisamente onde a relação do homem com as coisas é mais intensa: na relação

entre os da mesma espécie, primeiramente, mas, mais ainda, nas relações entre as manifestações materiais dessa mesma espécie.

A proposta de uma igualdade das inteligências assume-se, deste modo, como um problema eminentemente estético. Ou seja, implica precisamente a avaliação da natureza da nossa relação com as coisas no mundo e em concerto com as obras (de arte) produzidas a partir da ação humana.

Nesse sentido, entendo que a emancipação não se reduz a um regime de traduções de cunho individual, mas possui uma dimensão coletiva. Ela possibilita um intercâmbio de múltiplas forças que perpassam os dispositivos, os espectadores, os discursos e as políticas de produção e circulação das obras. O poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz com que eles compartilhem suas vivências intelectuais e, ao mesmo tempo, se posicionem uns em relação aos outros de modos distintos. O espectador é capaz de utilizar esse poder comum a todos para traçar seu caminho próprio e singular. Essa capacidade é exercida por um jogo imprevisível de associações e dissociações.

Aqui cabe pontuar que a partilha do sensível permeia o seio da comunidade, compartilha o lugar comum e reorganiza a realidade sensível na qual cada subjetividade está inserida. Reexistir compartilhando, vazando desvios para que outras formas possam transbordar dessa fenda. A partilha do sensível faz com que surjam formas de interação imprevisíveis, redimensionando as relações dos seres com o espaço no qual formas dissensuais foram injetadas.

Penso que todas as obras que se propõem como interativas/ participativas³⁰, de certa maneira, definem as regras do jogo da arte que pretendem criar, tendo em vista, também, as regras já existentes que definem o campo ampliado da arte. Então, esse tipo de obra pode acabar sendo mais impositiva do que uma arte que está diante do espectador e com a qual ele pode fazer o que bem entender.³¹

E quais seriam as regras do jogo?

Nas propostas participativas, a relação público/obra se dá a partir de um processo. E esse processo se define na medida em que vai sendo feito, e dessa forma, o espectador não pode prever totalmente os rumos do mesmo. Assim, a

primeira regra é a imprevisibilidade e o espectador/participante precisa aceitá-la ao engajar-se na obra.

A segunda regra diz respeito ao tempo da obra. O participante deve se adequar ao tempo próprio das proposições, imposto por cada uma delas. E a terceira regra refere-se à exposição do participante. Ao interferir objetivamente em um processo artístico, o participante se expõe por meio de uma ação.

Assim como em qualquer obra, a intensidade do envolvimento do público varia também nas ações participativas, mas é preciso arcar com certas exigências para assumir-se enquanto participante. Encarar a imprevisibilidade, estar disposto a interferir objetivamente no processo, expor-se. Todos esses fatores são parte do risco implicado na conduta participativa.

Em vista desses aspectos, quando comparados a “uma arte que está diante do espectador”, as ações participativas se mostram, de fato, bastante exigentes em relação ao público. No entanto, da mesma maneira que tais exigências podem ser associadas a uma arte impositiva, é possível propor que elas também possam representar, sob outra perspectiva, uma abertura para a experiência não só artística, mas também de formas de vida ainda em vias de serem inventadas e compartilhadas.

A possibilidade do espectador participar na produção de discursividades (inclusive por meio da escrita sobre a prática constituída a partir da experiência do “*Você gostaria...?*”) me parece um importante desvio no âmbito das manifestações participativas/colaborativas.

Dentro da perspectiva ora apresentada, defendo que a escrita não é da ordem da expressão do pensamento, mas sim, diretamente um trabalho de pensamento.

Dizer que a escrita é, assim, um método de pesquisa é também se recusar a adotar a separação entre os gêneros do discurso e entre as disciplinas. Adotar um modo narrativo para falar da emancipação operária ou da lógica do regime estético da arte não é pôr a história a serviço da filosofia ou a vivacidade do relato a serviço da explicação racional. É recolocar em questão essas próprias divisões.³²

Não há pessoas que contam histórias e pessoas que raciocinam. O raciocínio e o relato são feitos das mesmas frases. Eles exercem, utilizando os poderes ordinários ou extraordinários da língua comum, o poder comum do pensamento, isto é, o poder de um pensamento que se busca através da escrita. Essa busca procede da mesma segunda um modo essencial, o da correção.

Corrigir não é encontrar uma melhor forma para o que se está a expressar. Corrigir quer dizer deslocar, com a relação entre as palavras, a relação entre os pensamentos, corrigir o modo mesmo segundo o qual uma coisa é dizível, isto é, ao mesmo tempo sensível e pensável. E o pensamento é primeiramente isso, uma modificação do pensável, do modo segundo o qual objetos se dão como pensáveis e dos esquemas sob os quais um pensamento os toma. A escrita, então, aparece como a forma geral do trabalho do pensamento.³³

Na sua produção artística há uma estreita relação entre o campo artístico e discursivo, sendo este último um território para o exercício da prática artística, mas deslocada para outra forma. Como você lida com essa convergência de linguagens, que sobrepõe os espaços da arte e sobre a arte?

Cordialmente,
Jacques Rancière

Notas

¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 15. Aquela que era inicialmente uma entrevista dada para uma revista de circulação limitada, publicada no ano de 1999 sob o título de *Le partage du sensible*, passou a ser lida e comentada por um número crescente de pessoas interessadas em debates sobre o chamado “mundo da arte”. Na esteira dessa repercussão, a entrevista foi publicada na França, ainda em 2000, como livro homônimo. No prefácio dessa edição, Rancière afirma que a entrevista original constituía parte de

um trabalho de longo prazo que visa reestabelecer as condições de inteligibilidade do debate sobre a arte.

² Importante pontuar, neste contexto, a ambivalência da palavra francesa “*partage*”, referente concomitantemente aos gestos da partilha (que torna comum) e da distribuição (que torna exclusivo).

³ RANCIÈRE, Jacques. Politique de l’indétermination esthétique (entrevista com Jan Völker e Frank Ruda). In: GAME, Jérôme; LASOWSKI, Wald Aliocha (org). *Jacques Rancière. Politique de l’esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 165.

⁴ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁵ O filósofo Michel Foucault determina três *épistémès* como *a priori* históricos que constituíram o pano de fundo a partir do qual poderia florescer na Europa a constituição dos saberes: a renascentista (séc. XVI); a clássica (séc. XVII) e a moderna (séc. XX). Há a aproximação do regime rancieriano com a noção de “*épistémè*”, tal como apresentada no livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, ou seja,

aquilo que, numa dada época, recorta na experiência um campo de saber possível, define o modo de ser dos objetos que aí aparecem, arma o olhar cotidiano de poderes teóricos e as condições em que se pode sustentar sobre as coisas um discurso reconhecido como verdadeiro” (FOUCAULT, 2017, p. 219).

⁶ O filósofo português João Cachopo (2013, p. 23) faz notar que em tal partilha, a remissão a Kant se dá em virtude da ênfase posta nas condições de possibilidade, relativas ao que é ou não visível, audível, imaginável, da experiência comum. A alusão a Foucault revela-se, contudo, imprescindível, uma vez que o estatuto de tais condições é histórico e social e, nesse sentido, mutável e contingente. Portanto, não se estaria distante do conceito de “*a priori* histórico” desenvolvido por Foucault, entendido como o que se impõe a diferentes formas de racionalidade como necessário, por ser reconhecido na sua historicidade. Conclui Cachopo que a noção de “partilha do sensível” teria assim a não pequena vantagem de contornar a conotação a-histórica das noções de “transcendental” e de “*a priori*”, que ocorrem nas expressões “empirismo transcendental” e “*a priori* histórico” em Foucault. Põe-se de imediato a ênfase na possibilidade de desfazer o quadro das

condições da experiência por meio de uma reconfiguração das categorias, pressupostos e distinções que regulam a experiência comum.

⁷ Importante observar que diferentes regimes das artes colocam em cena, também, diferentes formas de se pensar a articulação entre o sensível e seus sentidos, diferentes modos de se relacionar os possíveis do ver e do dizer, bem como diferentes expectativas e suposições quanto às maneiras com que essas configurações de sentido se entrelaçam com as demais partilhas de uma comunidade. Discutir o conceito de regimes, então, é uma forma de discutirmos quais são as potências e as expectativas que vieram a constituir e atravessar o campo da arte, bem como os modos através dos quais esse campo constantemente reconfigura suas próprias fronteiras.

⁸ Como analisa o filósofo francês Jean Philippe Deranty (2010, p. 118), em Rancière, os regimes das artes relacionam a) o mundo em si; b) o que nele é significativo e, como tal, merecedor de ser representado; c) linguagem, discurso ou texto que articula o sentido; e d) artefatos através dos quais o sentido é expresso em imagens (verbais, pictóricas, corporais, cinemáticas, etc.); e e) a comunidade a quem o/a artista dirige a sua mensagem artística.

⁹ Para o filósofo franco-americano e tradutor da edição anglófona de *A partilha do sensível*, Gabriel Rockhill, é válido lembrar que Rancière costuma se desviar de descrições excessivamente esquemáticas de cada um dos três regimes (ROCKHILL, 2014, p. 141). Considera-se que o conceito de regimes é animado por “uma tensão inerente [...] que talvez seja melhor descrita como uma hesitação entre dois extremos”. Segundo ele, esses dois extremos consistiriam em uma “inclinação em direção ao transcendentalismo histórico” de um lado, e, de outro, na produção de “uma historiografia da imanência fundada em análises de formações estético-políticas específicas” (ROCKHILL, 2014, pp. 158-161). O que se enfatiza nesse segundo extremo é o modo como Rancière se esforça por manter os contornos de cada regime permanentemente abertos e fluidos, de maneira que sejam as obras e os contextos históricos concretos que ele venha a estudar que determinem rearranjos na caracterização de cada regime, e não o contrário.

¹⁰ Jacques Rancière, *Politique de l'indétermination esthétique*. In: GAME, Jérôme; LASOWSKI, Wald Aliocha (org.). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 166.

¹¹ HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, Pedro. Rancière: A política das imagens. *Princípios*. Natal, v. 19, n. 32, 2012.

¹² RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp.123-128.

¹³ RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017, pp. 8-10.

¹⁴ Ao mesmo tempo, enquanto a literatura moderna desconhece a autoridade da tradição e se dirige a todos, na Antiguidade, à correlação estilística de forma e conteúdo, dentro dos limites de determinada tradição poética, corresponde uma certa concepção da sociedade que assegura o encontro do artista com o seu público. Petrônio, por exemplo, “escreve de cima e para o público das classes cultas” (AUERBACH, 1996, p. 53) — assim, as regras da tradição poética entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (RANCIÈRE, 2015, p. 32). Vale a pena notar que, enquanto Rancière identifica essa mudança na revolução que protagoniza a literatura francesa do século XIX, Auerbach remete sua análise aos evangelhos cristãos.

¹⁵ A aproximação de Rancière à estética sempre teve como horizonte essa dimensão política, que reconhece Schiller, em quem a potência da experiência estética encontra-se associada ao valor dessa experiência, como princípio de uma comunidade emancipada.

Na análise kantiana, o livre jogo e a aparência livre suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. Essas proposições filosóficas kantianas, Schiller as traduz, no contexto da Revolução Francesa, em proposições antropológicas e políticas. O poder da “forma” sobre a “matéria”, é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o “jogo” e a aparência estéticas fundam uma comunidade nova, é porque são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que constitui em definitivo a diferença entre duas humanidades. [...] O cenário da revolução estética propõe-se transformar a indecisão estética das relações de domínio em princípio gerador de um mundo sem autoridade (RANCIÈRE, 2005, p. 26).

¹⁶ ASPE, Bernard. A revolução sensível. *AISTHE: Revista de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 63, 2013.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"*. Trad. de R. P. Cabral, 2011. Disponível em: <http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>. (Acesso em 22 out 2017).

²⁰ O último vetor (a arte e a vida podem intercambiar propriedades), enfatiza o filósofo Eduardo Pellejero,

permite a Rancière oferecer um horizonte comum aos diversos movimentos que se envolveram numa das duas primeiras vias (ou nas duas, ao mesmo tempo ou sucessivamente), além dos recortes deficitários em termos de uma modernidade pensada sob a luz particular do romantismo, do modernismo, das vanguardas históricas, etc. E é também esta última determinação a que, contra certos recortes pós-modernistas, permitem a Rancière manter viva a potência emancipadora que carrega o regime estético, restituindo as suas propriedades fundamentais à esfera da experiência estética (PELLEJERO, 2016, p. 33).

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

²² RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996.

²³ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996, p. 48.

²⁵ A política visa produzir um dano na divisão do sensível a fim de reordená-lo. O dano peculiar da política, que não se regula nem por objetivação do litígio nem pelo compromisso entre as partes, afeta a organização dos corpos e faz da comunidade uma comunidade dividida entre parcelas, e não apenas dominação de uma sobre as outras.

Nesse sentido, o litígio político é aquele que gera sujeitos que assumem o dano e, assim, criam e admitem um novo lugar de fala. Rancière sublinha que apenas assumindo esse dano é que os sujeitos poderão dar uma solução tratável para a relação inconciliável entre a regulação jurídica positivada e o que ele chama de dívida inextinguível, ou seja, entre a ordenação do Direito, quando instrumento da ordem policial, e a "impossibilidade" de agir fora dele (RANCIÈRE, 1996, p. 51).

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996, p. 7.

²⁷ O relato crítico completo pode ser acessado em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/mesas/basbaum/r-x-eu. (Acesso em: 15 mar 2019).

²⁸ Relatório de uma visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005 por Ricardo Basbaum. Disponível em: https://www.nbp.pro.br/doc/relatorio_masc_1178.pdf. (Acesso em 15 mar 2019).

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2015, p. 25.

³⁰ Rancière rechaça a arte que se dedica a restabelecer ou a reinventar laços sociais através de situações favoráveis a uma sociabilidade conciliatória, em seu lugar, defende formas contemporâneas de produção artística que se proponham a redesenhar as próprias regras de distribuição do sensível. Inclusive porque as simulações de consenso presentes na maior parte das experiências relacionais se baseariam nas regras dadas de sua distribuição. Portanto, ao invés de fomentar laços sociais que manteriam intactas as regras estruturais de distribuição do sensível, caberia à arte — e à política que lhe é inerente — produzir “uma diferença no sensível, um desacordo sobre os dados mesmos da situação, sobre os objetos e sujeitos incluídos na comunidade e sobre os modos de sua inclusão” (RANCIÈRE *Apud* CANCLINI, 2011, p. 137).

³¹ RANCIÈRE, Jacques. Entrevista – Jacques Rancière. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> (Acesso em: 14 dez 2018).

³²⁻³³ RANCIÈRE, Jacques. *Paráfrase*. Tradução Nadier Santos. In: *Outra Travessia*. Florianópolis, p. 91, 2º sem, 2016.

2.2

*O que me interessa são as
barreiras, os encontros, os pontos de
encontro, as passagens, as transgressões,
interessam-me bem mais as questões de
fronteira, de bordas, de dentro, de fora*
Jacques Rancière.

Rio de Janeiro, 22 de abril de 2019

Caro Rancière,

Que ótima notícia sua vinda ao Brasil em julho. De quantos dias será sua estada aqui? Gostaria de aproveitar a oportunidade e levá-lo para conhecer o Cais do Valongo, considerado o mais importante complexo negreiro da história da diáspora africana na era moderna, e depois almoçarmos uma deliciosa moqueca, um prato típico da cozinha afro-brasileira, no Bar Imaculada.

Continuando nossas tão profícuas conversas, tomo como ponto de partida a questão apresentada na sua carta, qual seja, a articulação entre a plasticidade e a discursividade no meu trabalho.

Organizo minha produção na dupla direção de ações plásticas e discursivas, em mútuo contato – que se referem diretamente ao circuito de arte e à imagem do artista: inventar-se como artista, processo que se dá em público e sempre frente a um circuito real, concretos em suas materialidades e medidas.¹⁻²

Sempre me pareceu fundamental articular esses campos. Todos os artistas que eu admirava, dos quais eu procurava me aproximar, eram artistas que tinham abraçado essa ação dupla: um cuidado na produção da obra e um cuidado com a produção discursiva que essa obra mobiliza, requer e ativa.

Com efeito, diante da experiência de adversidade, característica do ambiente brasileiro, e frente a um meio de arte de institucionalização precária, conduzi meu próprio trabalho plástico para preocupações com a articulação dos campos verbal e visual (e suas interfaces comunicativas), desenvolvendo um projeto em torno da “materialidade” e “espacialidade do pensamento”, caracterizando a obra em sua presença visível e invisível, e propondo um campo sensorial também ocupado pela “fenomenologia do conceito”.³

Nesse sentido, minha preocupação foi estabelecer um modelo que pudesse me conferir possibilidades de uma relação produtiva entre o texto e a obra de arte, tendo como ponto de partida tanto a matéria plástica como a textual.

De fato, entendo que é a partir das relações a serem construídas entre os dois campos que residirá uma real possibilidade de renovação ou transformação no e do campo da arte, com a conseqüente criação de um espaço intensivo que envolverá ainda o fruidor, enquanto receptor criativo da obra.

Isto está relacionado a esta rede de relações como um campo de experiência, no qual se exige uma imersão no processo de proximidade máxima com o objeto como condição mesma da experiência. Ou seja, tanto sujeito quanto objeto serão constituídos a partir da intensidade do processo experimentado, resultado não-linear do processo inventivo.

Defendo um pensamento com arte, e não um pensamento meramente aplicado à arte, isto é, um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que se exerça nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas. Só há possibilidade de um verdadeiro pensamento plástico se houver, inequivocamente, primazia da forma visível sobre a forma enunciativa.

As artes plásticas seriam, deste modo, uma espécie de campo invertido do pensamento, um saber ao avesso — ou um avesso do saber —, constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos.

Obra de arte e discurso se iluminam mutuamente, conduzindo à compreensão do campo das artes visuais como território híbrido, atravessado por formas visíveis e discursivas, embora seja importante afirmar sua especificidade, a partir da primazia da forma visível sobre a forma enunciativa, como um campo de exercício invertido do pensamento, constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos.

Ao utilizarmos a escrita como intervenção prática, o papel reflexivo como uma espécie de crítica imanente à obra é deslocado de fora para o interior da própria produção, onde o conteúdo reflexivo já questiona a obra enquanto tal no momento de sua produção⁴. Com isso, a reflexão teórica vincula-se à elaboração

da obra e esta, por sua vez, já não é mais possível de ser dissociada da própria “materialidade” teórica. Ademais, o valor atribuído ao trabalho de arte deve ser tratado não mais como conteúdo acrescido ao texto, mas como a elaboração da escrita que tece a produção de valor poético, como a construção de um lugar de proximidade com o trabalho de arte, retirando daí a autoridade de sua fala: o texto crítico interessante sempre investe em uma elaboração mais ou menos sofisticada de sua condição cúmplice às obras – para daí conduzir à produção de valor.⁵

Desta forma, entendo que, independentemente de aparecer em momento posterior ou simultâneo em relação ao trabalho de arte, o que realmente conta é a habilidade do texto em subverter o padrão de tempo tradicional (a cadeia passado-presente-futuro), interagindo com os trabalhos de modo a enfatizar sua atualidade e pertencimento ao presente. A combinação de texto prospectivo e trabalho de arte fabrica um agregado conceitual-sensorial que de fato opera como produção de real.

Temos então um padrão de espaço-tempo, repleto de sutilezas, que lança o leitor-espectador um passo adiante. Assim, ele entrará em um ambiente discursivo onde o processo de vivência dos trabalhos está entretecido com os conceitos trazidos pelo texto, de modo a estar submetido a um tipo de dupla experiência, sensorial e conceitual: o trabalho de arte, em toda a sua materialidade, exercita plenamente a capacidade de funcionar como ponto de atração, um centro transitório que reordena tudo a sua volta.

De fato, esse tipo de escrita que podemos chamar de prospectiva⁶ fabrica estrategicamente um sentido de presentidade/atualidade que designa e desenha a intervenção proposta. A tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, além de instrumento com potencial para se reconfigurar as relações entre os agentes do circuito de arte.

O discurso crítico constrói-se a partir da mesma matéria informe que irá constituir a obra, compartilhando com ela trajetórias (diferenciadas) em torno de um mesmo impulso criativo, tanto o discurso como a obra estabelecerão uma relação de ressonância,

ao redor de um vetor "criação/novo"; este discurso crítico, ao aventurar-se pela criação, constrói também para si um tipo de espaço, e, assim, torna-se capaz de envolver a obra, ao mesmo tempo em que é envolvido por ela, em uma transversalidade recíproca, atravessando o objeto plástico e sendo por ele atravessado.⁷⁻⁸⁻⁹

Em outra chave de análise, penso a experiência da escrita como experiência intensiva de construção do artista. Parafraseando a expressão foucaultiana "hermenêutica do sujeito"¹⁰, proponho uma "hermenêutica do artista"¹¹. Trata-se da investigação do processo de construir-se a si mesmo como agente peculiar de intervenção político-social, ao mesmo tempo entidade autoral singular e polo de enunciação coletiva. Ou seja, alguém que experimenta e administra um intervalo entre a "construção de si" e a "construção de si como artista". Compreende sua prática como modo de percorrer a linha-limite entre a produção de um sujeito coletivo e um deixar-se ser constituído através de uma alteridade social e seus jogos de legitimação da figura do artista, isto é, reconhecendo o conflito entre o artista "que se é ou se quer ser" e aquele formalizado e constituído pelos mecanismos de regulação social comprometidos com a governabilidade e normatização das práticas artístico-culturais.

Nessa linha de raciocínio busco, na disciplina que leciono sobre o tema, refletir e tensionar com os alunos as seguintes questões: como artista-inventor-escritor não é tarefa em curto prazo e demanda a compreensão de um estado de coisas sobre o qual intervir; uma atenção aos trânsitos e camadas afetivas no contato com humanos, não humanos e objetos; o reconhecimento de pertencimento a construções coletivas, grupos ou outras articulações comunitárias; o domínio das proposições conceituais em jogo, assim como os trânsitos históricos e transtemporais implicados; a compreensão das metodologias em andamento em suas performatividades próprias; e, principalmente, a economia em jogo nos termos da produção de uma imagem do artista, ao construir-se e ser constituído em público

- imagem cuja distribuição é imediata, direta; a demarcar uma territorialidade com força singular.

Na arte contemporânea é inaugurada uma noção de artista enquanto dispositivo de atuação¹², que desloca a atenção do objeto produzido pelo artista para a imagem de si mesmo construída no momento da produção da obra. Um exemplo em que a obra e a imagem do artista se amalgamam é o caso Michael Broodthaers.

Com efeito, Broodthaers é um desses artistas cujos aspectos fortes e interessantes do trabalho residem sobretudo em decisões relativas à sua atuação, através de gestos que se estendem para além do instante de produção da obra-objeto e tocam os contornos do sistema de arte em suas diversas instâncias de agenciamento, comentário e construção do evento. Há em procedimentos deste tipo um inevitável olhar sobre si mesmo, não enquanto indivíduo ou sujeito psicológico, mas acerca do dispositivo de atuação que está sendo construído, isto é, a figura do artista, a imagem do artista, o tipo de artista que está sendo produzido no momento mesmo de produção da obra.¹³

Nesse ponto farei uma breve digressão sobre a construção de dinâmicas discursivas por alguns artistas que são referências na minha prática.

Começo por aquele que é unanimemente apontado, dentre os artistas modernos, como precursor da contemporaneidade, Marcel Duchamp. Muitas das questões suscitadas pela obra de Duchamp, como o conceito de apropriação do objeto produzido industrialmente ou a noção de um circuito institucional da arte como determinante legitimadora da obra, serão seguidamente exploradas. Se por um lado, hoje, a noção de *ready-made* transformou-se em quase que um sinônimo de procedimento artístico contemporâneo, por outro tornou-se possível perceber com maior clareza alguns registros particulares da intervenção duchampiana.

Assim, as manobras do artista podem ser localizadas em termos de sua articulação dos campos verbal e visual, a partir dos traços de um empreendimento nominalista que, acima de tudo, redefiniu ou indefiniu o sentido da palavra arte, a

qual não se funda tanto sobre as condições *a priori* de produção da obra, como também das condições *a posteriori* de sua recepção, através do preenchimento das condições de enunciação de “isto é arte” por três instâncias que se entrecruzam: autor, público e instituição. O ato poético duchampiano se realizaria no intervalo que separa e que liga a palavra e a coisa, um intervalo de indeterminação, de acaso e liberdade.

Ao referir-se aos trocadilhos, com que frequentemente nomeia suas obras, como “jogos de palavras tridimensionais”, Duchamp caracteriza uma estrutura verbal com presença no espaço, estabelecendo em relação ao objeto plástico um procedimento discursivo disjuntivo, em que as conexões palavra/objeto são retraçadas a partir das marcas produzidas por cada uma das matérias sobre a outra, no vazio deixado pela ruptura de uma adequação natural entre ambos os campos.

Demonstrada a possibilidade da simultaneidade entre práticas de visibilidade e práticas de enunciação, os artistas contemporâneos vão concentrar suas investigações em partes específicas deste mecanismo. As investigações da arte conceitual, por exemplo, terão nas palavras e conceitos os seus únicos materiais, conduzindo a trabalhos em que o objeto plástico se reduz praticamente à estrutura de suporte das palavras.

O componente “desmaterializado” da obra conceitual conduz ao engajamento da percepção em um gesto de “ver-ler”¹⁴. Existe ainda aí a sugestão de um deslocamento, em direção ao público, do processo de agenciamento simultâneo e disjuntivo dos campos verbal e plástico, configurando talvez um tipo específico de campo vivencial para o espectador, expresso na deflagração de certos processos mentais-corporais, tais como produção de imagens, narrativas, cadeias de associações-livres, mecanismos de articulação conceitual, etc.

Nesse sentido, o artista norte-americano Joseph Kosuth tem desenvolvido, desde fins dos anos 1960, pesquisas consideradas pioneiras dentro das linhas de ação da arte conceitual. Suas criações mais conhecidas intitulam-se “Investigações” e consistem em dispositivos que examinam e reclassificam realidades mediante o uso do texto, de acordo com sua vontade de explorar a natureza da arte e conduzi-la a sua desmaterialização. Para Kosuth, o principal traço da

"ontologia diversa" do texto do artista: "ao assumir responsabilidade subjetiva por nossa produção cultural, não podemos apelar a um "afastamento objetivo" pseudo-científico".¹⁵

Por sua vez, o japonês On Kawara processa a relação entre campo visual e campo discursivo em termos da preocupação em fixar um instante, elevando-o à categoria de acontecimento artístico, através de seu registro repetido em objetos/textos.

Resgatados como datas, coordenadas geográficas, recortes de jornais, listas de nomes, telegramas ou cartões postais, inscritos em telas, desenhos ou organizados em fichários, os "instantes" conquistam uma espessura entre a rapidez impessoal da referência autobiográfica e sua duração posterior enquanto objeto. Esses trabalhos interessam pela radicalidade com que investem no registro do instante (ainda que banalizado, repetitivo, cotidiano), despojado de qualquer elemento excedente. O sucesso deste procedimento deve-se não só à formação de um conteúdo verbal simultâneo ao exercício de adequação do enunciado a um suporte, veículo ou objeto, mas também à articulação destas duas matérias com séries de gestos e ações.¹⁶

Por fim, artista cuja obra é referência fundamental na minha prática, Hélio Oiticica desenvolveu o que entendo como uma "tecnologia de pensamento sensorial", que opera sobre o "fluxo sensório-conceitual" como um fator duplo. A escrita desse artista, ainda quando fala sobre o outro ou a obra, se estrutura como um espaço experimental em que ousava se construir como sujeito no mundo. Seus conceitos estéticos escapavam para além da arte, funcionando como conceitos de vida.¹⁷

Para abrir e ocupar um tipo de espaço intermediário entre a discursividade e a materialidade da obra, o diagrama tem sido uma ferramenta central na minha prática.¹⁸ A partir da leitura de Deleuze¹⁹ em relação à ideia trabalhada por

Foucault, entende-se que o diagrama é um funcionamento, um conjunto de forças que opera e que está em relação com uma máquina abstrata, sendo, portanto, mutante.

Não é representação e muito menos definição. Nela, partes podem ser incluídas e excluídas, conectadas e inter-relacionadas, já que é, num dado momento, um conjunto consolidado de materiais e de forças que efetuam e se efetuam numa forma. Essa articulação produz uma força exponencial pela mobilidade e flexibilidade com que atua ao conectar partes e com a facilidade com que se adapta, coadapta e até escapa de certa rigidez que pode neutralizá-la.

Isto porque um diagrama tem sempre aberturas, frestas, nunca consegue fechar uma questão. É uma maneira de montar um problema e deixá-lo em aberto, funcionando. Quer dizer, indicando um processo que se abre e vai continuar ali. Toda vez que olhamos o diagrama, o colocamos para funcionar.

Penso os diagramas também como estruturas de produção de fala. A gente olha um diagrama e começa a falar. Logo, eles são mecanismos de produção de fala dos diversos agentes que possam se acoplar ali.

Com efeito, entendo que os diagramas são estruturas cartográficas para mapeamento afetivo e relacional²⁰, que combinam linhas, palavras e outros elementos gráficos que indicam a efetivação de processos procurando instaurar dinâmicas de funcionamento em que há produção²¹. Esse dispositivo de contato trata de um plano de composição, ou melhor, de um plano de articulação de forças.

Assim, os diagramas efetivam processos dinâmicos de produção de pensamento e podem ter uma presença autônoma, já que são uma plataforma de articulação das dimensões sensorial e conceitual, concebida como agente intersticial - dispositivo de contato entre uma situação real e outra potencial²² - que media a produção de novos gestos e discursos.²³

Em minha prática como artista, os diagramas aparecem como meio de tornar visíveis as ligações entre prática visual e campo discursivo: os diagramas não seguem teorias já escritas, mas são estruturas que se abrem para o lado de fora, posicionando-se como uma zona intermediária, membranosa, que querem ocupar.

Assim, procurei desenhar diagramas como elementos integrados a projetos variados (instalações, ações, performances, textos, propostas de trabalho, etc.), utilizando-os ao mesmo tempo como elemento plástico-estético e objeto de ligação entre as camadas textual-discursivas — sejam textos imediatamente presentes para leitura no aqui e agora do contato com a obra de arte, sejam textos latentes na forma de redes de conceitos em operação, ou na incitação do espectador-fruidor à fala.

No projeto “*Você gostaria...?*”, o diagrama que vem sendo alterado no tempo é um mapa que conta a história das fases²⁴. Como disse na minha primeira carta, o projeto está na fase 4. A fase 1 durou mais ou menos de 1994 a 2000; a fase 2 foi de 2000 a 2004; a fase 3 de 2004 a 2008; e a fase 4 teve início em 2014.

No contexto do projeto “*Você gostaria...?*”, o diagrama é um dispositivo que se apresenta como um tipo de convite para a ação e para expansão das possibilidades artísticas, ou melhor, um convite que provoca a uma leitura com alguma centelha de performatividade, fomenta uma leitura contaminante, estimula leituras composicionais.

Acho importante pontuar que de 1994 a 2008 foram produzidos quatro diferentes diagramas dentro do projeto “*Você gostaria...?*”. O primeiro diagrama (Figura 3) limitava-se a apresentar as principais etapas e conceitos envolvidos, mantendo-se, porém, em aberto para o que poderia vir a se constituir como desvios ou derivações dos caminhos iniciais.

O segundo (figura 4), produzido em 2006, significou uma primeira atualização do diagrama inicial, procurando contabilizar diversas ocorrências do longo período (1994-2006) em que o projeto foi construindo seu percurso. Ademais, já se fazia indicar ali a mudança de escala em curso para o projeto, decorrente de sua iminente participação na “*Documenta 12*”. Este diagrama tornou-se, assim, importante por indicar de maneira clara como se dá o procedimento interno de sua atualização: sem alterar quaisquer dos elementos (linhas e palavras) do diagrama inicial, os comentários e atualizações são acrescentados ao que já existe, produzindo um novo diagrama que se superpõe ao primeiro pela presença de elementos novos que irão ali atuar em camadas sucessivas, por acumulação — assim, o que é acrescentado não provoca apagamento ou aniquilação da primeira camada.

O diagrama 03 (Figura 6) manteve a mesma estrutura do diagrama anterior, com o acréscimo de comentários específicos para sua atualização, com a finalidade de acomodar o projeto para participação efetiva na “Documenta 12”. Assim, era necessário naquele momento fornecer uma visão ampla do percurso de trabalho, apontando para sua estrutura e desdobramentos, e assinalando os flancos em aberto para se perceber a produção de novas questões. Por fim, uma quarta versão (figura 7) foi realizada em 2008, incorporando algumas observações decorrentes da experiência na “Documenta 12” e preparando o diagrama para novos passos que poderão se seguir daqui para a frente.

Penso meus escritos como um “ensaio-ficção”, uma escrita de invenção entre o ensaio e a ficção, sendo que a expressão “ficção” entra para destacar uma escrita que não abdica de uma produção conceitual, mas que quer se inscrever em um registro poético de reinvenção contínua.

Em quais condições devemos nos apropriar do conhecimento produzido pela arte ou a partir dela? O que fazer com essa verdadeira tecnologia sensível e afetiva, objetivações que detêm as potências do aglutinar, do implodir, do esmiuçar?

São perguntas que me faço diante da atual conjuntura política brasileira (infelizmente é um fenômeno de escala global), em que a extrema-direita está sendo novamente bem-sucedida em sua evocação de símbolos identitários bastante primitivos e elementares, de modo que o resultado desse processo é uma fusão entre os símbolos identitários impostos pela extrema-direita e a fé política numa desigualdade programada.

Venho pesquisando a questão em âmbito acadêmico desde 2017, quando ministrei aulas na disciplina intitulada “Poética das ocupações, poéticas [políticas] da intervenção — entre arte e ativismo Arte/Artivismo”²⁵. Inclusive, veja só, tive uma aluna nessa disciplina cujo objeto de sua dissertação seria um diálogo entre nossas obras. Acredito que tenha desistido, pois não tive mais notícia da pesquisa.

A proposta da disciplina era uma reflexão que procurasse articular as questões da arte e da literatura às da política, situando-se na junção arte/ativismo, a partir da discussão sobre os nomes da espacialização das práticas.

Penso que não há coincidência alguma no fato de uma crise mundial da democracia representativa, e do modelo partidário-eleitoral-parlamentar

(mobilizando um diagnóstico mais ou menos consensual sobre a crise da política como um todo), ter produzido como seu corolário necessário e involuntário a invenção de novas formas de política, que poderíamos chamar de política direta ou imediata, que começaram a pulular pelo mundo com o início do século XXI. São exemplos dessas manifestações o movimento Zapatista em Chiapas (México, ainda na última década do século XX), o movimento antiglobalização (de altermondialização), a “primavera árabe”, o 15-M espanhol, o *Occupy* nos Estados Unidos, o Diren Gezi na Turquia e as manifestações de junho de 2013 no Brasil.

Na época também víamos, como uma forma de reinvenção da política direta, as práticas adotadas pelo movimento das ocupações dos Secundaristas nas escolas públicas do Brasil. No entanto, deu-se, na sequência da eleição de um governo de extrema-direita, o recrudescimento do retrocesso no sistema democrático brasileiro.

O que tem a arte/poesia a dizer sobre isso? Uma primeira hipótese suscitada foi no sentido de pensar como uma “Poética das ocupações” no contexto das “Poéticas da intervenção” não significa estetizar as ocupações esvaziando o seu cunho eminentemente político, mas sim realizar um caminho de mão dupla; pensar em que medida as ocupações mobilizam uma poética ou uma prática artística de intervenção; em que medida há uma política ocupacional envolvida em uma certa arte atual.

Por outro lado, considerar as poéticas de intervenção também implica reconhecer as diferenças entre ativismo e arte, no sentido da construção de si como artista ou ativista e no reconhecimento dos processos (conceituais, plástico-materiais, sensoriais) de intervenção que estão em jogo a cada momento.

Há que se reconhecer a especificidade das práticas artísticas em suas mediações de um circuito de arte, como processos de produção de subjetividade — ao mesmo tempo em que se diluem as diferenças entre a produção da obra de arte e a construção, organização ou gestão do evento/intervenção. Há sempre em jogo um agregado de interesses, em que se enfrentam também aqueles das forças corporativas e macroeconômicas.

Se ocupar um lugar como ativista ou artista no tecido social implica experimentar e administrar um “intervalo” entre a “construção de si” e a “construção de si como ativista/artista”, como se dá a construção deste sujeito

coletivo “de intervenção”? Como ali intervir de modo a fazer com que a ação funcione e assim configurar uma prática e atuação? Percebo-me articulado em uma comunidade, a partir da qual as práticas que desenvolvo produzem uma articulação mais intensa, de compartilhamento? Qual o perfil desta articulação comunitária: traços de uma amizade produtiva, questões geracionais, tópicos de uma plataforma comum de ação? Estas são algumas das perguntas que norteiam a pesquisa que coordeno na UFF.

Considerando a ascensão, em escala global, de governos com projetos de poder antidemocráticos, qual a sua avaliação dos movimentos sociais dos últimos anos? Podem ser considerados como alternativas ao sistema “representativo”?

Cordialmente,

R.

Notas

¹ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 21.

² Uma das características da arte contemporânea é a sua relação com a palavra e o texto, algo que sempre fez parte da prática dos artistas que, sozinhos ou em grupos, elaboram proposições artísticas, refletindo sobre as condições técnicas do trabalho de arte, analisando discursos, bases teóricas do fazer artístico, e, também de forma crítica, o sistema artístico.

A “relação de coalescência” que se estabelece entre as obras visuais e as palavras é assunto de “A pintura no texto”, de Jacques Rancière (2012). Longe de compactuar com aqueles que denunciam a “crise da arte ou sua submissão ao discurso estético”, Rancière demonstra como as palavras dão visibilidade à arte, especialmente à pintura, tema da sua conferência. No texto, ele discute a autonomia da arte, discriminando o que é arte e o que é técnica, e o conceito de arte como disjunção, contrapondo-se ao sistema das belas artes, que se sintetizava no conceito de *mimesis*: “a mimesis não é a semelhança, mas certo regime da semelhança” (RANCIÈRE, 2012, p. 83); da liberdade conquistada pela pintura no

século XIX, depois do longo percurso de submissão às hierarquias poéticas. Para Rancière, a ruptura ocorrida não significou uma separação entre a pintura e as palavras, pois “as palavras a requalificam”: a palavra “é a potência que escava a superfície representativa para fazer aparecer a manifestação da expressividade pictural” (RANCIÈRE, 2012, p. 86).

Em relação ao texto crítico na contemporaneidade, ele afirma:

O texto crítico, na era estética, não diz mais o que o quadro deve ou deveria ser. Diz o que ele é ou o que o pintor fez. Mas dizer isso é articular de forma diversa a relação do dizível com o visível, a relação do quadro com aquilo que ele não é. É reformular de outra maneira o como do *ut pictura poiesis*, o como pelo qual a arte é visível, pelo qual sua prática coincide com um olhar e depende de um pensamento. A arte não desapareceu. Mudou de lugar e de função. Ela trabalha na desfiguração, na modificação do que é visível sobre sua superfície, portanto, em sua visibilidade como arte (RANCIÈRE, 2012, p. 89).

Rancière reitera que “as formas sempre se fazem acompanhar pelas palavras que as instalam na visibilidade” (2012, p. 99), ou seja, as artes visuais devem sua existência — a sua apreciação pelo espectador — às palavras que as interpretam. Em outras palavras, Rancière diz que a arte pela arte não sobrevive. Nessa etapa da sua argumentação, volta-se para a tese de Hegel sobre o “fim da arte”, fazendo uma leitura menos pessimista das afirmações hegelianas.

³ BASBAUM, Ricardo. Formas do tempo. *Revista USP*. São Paulo: n. 40, dezembro/fevereiro 1998-99, p.48.

⁴ Há na teoria e na pesquisa em arte uma relação com os escritos de artistas, no qual o pensamento reflexivo da arte passa também a ser assumido como parte integrante da prática artística. É óbvio, nem todos os artistas escrevem sobre suas práticas e, além disso, não quero dizer que antes os artistas não escreviam sobre seus trabalhos. A questão é: “a reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte” (FERREIRA, 2006, p. 10).

⁵ BASBAUM, Ricardo. Cica & sede de crítica. In: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas dicções*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 46.

⁶ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 43.

⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁸ Para Rancière, a tradição da crítica social e cultural que se caracteriza por denunciar o sombrio da realidade escondido por trás das imagens, apesar de ser refutada por muitos teóricos como obsoleta no mundo contemporâneo, ainda está muito em voga.

Refutando um pensamento recorrente — desde a Revolução Francesa e em diversas ideologias, tanto de direita quanto de esquerda — de que seria preciso cuidar “dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem”, Rancière propõe pressupor que

os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto na máquina que os mantenha encerrados em sua posição”, bem como não haveria nenhuma comunidade perdida por restaurar, mas o que há “são cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento (RANCIÈRE, 2014, p.48).

Dissenso pressupõe uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação. Assim, toda situação é passível de dissenso, de ser fendida em seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. O dissenso põe em jogo “a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (RANCIÈRE, 2014, p. 49).

Conclui-se, portanto, que na verdade existem cenas de dissenso e não um regime único de engodo.

A emancipação intelectual, entendida como exercício das capacidades por si, distingue-se do pensamento crítico, pois enquanto o pensamento crítico tem como causa a substituição do modelo visado pela crítica por um outro modelo, obedecendo à mesma lógica do consenso, uma lógica bivalente ou de alternância, a emancipação intelectual, pelo contrário, é alimentada por uma lógica do dissenso, da ruptura, do desvio ou da alternativa, que é avessa a cristalizações.

Importante compreender, conforme dito anteriormente, que para Rancière a estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que

procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento.

⁹ No ensaio “A crítica de arte como espaço privilegiado para a ficção contemporânea”, Basbaum fala de críticos que não estão dispostos a assumir riscos, produzindo textos reativos, sob encomenda, protocolares. Para ele, esses críticos não enfrentam o trabalho de arte, mas acabam por se esquivar dele, naturalizando o texto como mais uma peça na “linha de produção” do mundo da arte: obra → texto “crítico” → mercado. Ou seja, em vez de dialogar com o trabalho, de travar um embate, de acompanhar seus impasses, suas ambiguidades, o crítico coloca-se de fora, numa posição segundo a qual seria capaz de formular um juízo neutro e distanciado.

Também é sobre essa posição de autoridade, ou “sujeito do suposto saber”, que Rancière lança atenção em sua obra sobre a emancipação do espectador. Embora a sua análise se concentre mais na condição do espectador do que na da crítica, são pontos de vista diferentes de um mesmo funcionamento do sistema. Rancière argumenta que todo espectador é capaz de realizar, quando confrontado com um trabalho de arte, jogos imprevisíveis de associações e dissociações e nisso reside sua emancipação.

Ser espectador não é uma condição passiva que temos que transformar em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, atuamos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo momento aquilo que vêm com aquilo que já viram e disseram, fizeram ou sonharam... Não temos que transformar espectadores em atores, nem ignorantes em doutores. O que temos que fazer é reconhecer o saber que opera no ignorante e a atividade própria do espectador (RANCIÈRE, 2015, p. 21).

Como conciliar essa abertura ao outro (espectador) e conseguir formular discursos potentes que digam respeito aos trabalhos de arte? Como fazer uma crítica prospectiva, como a chama Basbaum em seu texto, que não seja uma consequência da obra, mas atue junto com ela, na produção do Real? Uma crítica que seja o “duplo” da experiência sensorial da obra, em termos discursivos, capaz de gerar uma experiência conceitual tão radical quanto a da obra?

A partir da confluência das leituras dos textos de Basbaum e Rancière minha reflexão é no sentido de que o compromisso da crítica tem que ser com as experiências que os trabalhos de arte são capazes de gerar. Um compromisso que não é com um suposto público carente de informações e incapaz de pensar por si mesmo.

Acerca da escrita do texto crítico, é precisa a ponderação do professor de filosofia e crítico de arte Luiz Camillo Osorio:

No caso da crítica de artes visuais há também o deslocamento de uma experiência visual para a palavra. Nesse aspecto é fundamental a fluência do texto. A qualidade poética da crítica é importante não só no sentido criativo, mas também no sentido estilístico. Produzir um texto que seja lido com certa graça, com certa facilidade, sem simplificações. A facilidade própria à experiência daquela obra levada ao papel, que não é fácil [...] tem uma opacidade da experiência poética que estará na crítica também. Trata-se de você estar dialogando com uma opacidade e tentando produzir sentido com isso (OSORIO, 2016, p. 416).

¹⁰ *A Hermenêutica do Sujeito*. Curso dado no Collège de France, 1981-1982. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. *Hermenêutica do artista*. Curso de pós-graduação PPGARTES, Instituto de Artes, Uerj, 2014.

¹²⁻¹³ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 216.

¹⁴ Joseph Kosuth refere-se ao espectador como “reader-viewer”. *The Artist as Anthropologist*. In: *Art After Philosophy and After - Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1991, p. 120.

¹⁵ BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

¹⁷ BASBAUM, Ricardo. Helio Oiticica: exercícios de autoconstrução de si como artista. In: PUCCU, Izabela *et al.* (org.). *Hélio Oiticica Para Além dos Mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016, p 325.

¹⁸ Em outra chave de leitura, Basbaum vê o diagrama como um “trauma”. Ao falar do projeto “*Você gostaria...?*”, o artista questiona:

Por que repetiria mais uma vez esse desenho? Ele está inscrito no meu corpo como uma espécie de trauma e tenho que repeti-lo para tentar me livrar dele? Foi produtivo perceber que esse trauma estava ligado à minha construção em público como artista. O esforço para me inventar em público nesse papel, num certo

contexto brasileiro dos anos 1980. O desenho é um resultado dos modos de lidar com essas experiências que, de fato, são processos reencenados por aqueles que querem se pensar como artistas. Como é possível se inventar como artista no Brasil do século XXI? (BASBAUM, 2012, p. 91)

Quanto a essa questão, Rivera pontua que a arte contemporânea foi marcada por um retorno ao sujeito. Ele retorna, segunda a autora, de fora do campo da representação. Há uma presença traumática do sujeito. É um sujeito instável, efêmero, mas

é justo no trauma que ele se esboça. A estranha força do trauma provém dessa situação de angústia extrema na qual o sujeito se faz valer como não mais uma ferida (*trâuma*, em grego) , uma mancha ou um rasgo na tela da realidade, reabrindo um excesso capaz de, a um só tempo, pôr em xeque tanto a representação quanto a ele mesmo. [...] Há um apelo ao outro no surgimento deste núcleo incerto de dor e prazer, nesse gozo que comemora nossa frágil constituição como sujeitos. [...] o apelo direto ao espectador busca fazer comparecer o sujeito no real, por fora do enquadramento da representação. O ato é o que permite, aqui, romper esse enquadramento. Trata-se de um ato que precisa do outro para fazer apelo ao sujeito — que não está no corpo de ninguém, propriamente, mas em uma passagem de um a outro, convocando o corpo em toda sua potência disruptiva [...]. Com-vocação: convite a tomar a palavra, a ter voz RIVERA, 2013, pp.187-189).

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²⁰ BASBAUM, Ricardo. Sur, Sur, Sur, Sur... como diagrama: mapa + marca. *Investigação*. v. 1, n.11, out. 2010, p. 29.

²¹ *Ibidem*, p. 30.

²² *Ibidem*, p. 31.

²³ Considero que Basbaum cria diagramas que buscam não figurar, mas construir dinâmicas discursivas que apresentam temas e conceitos importantes tanto para ele quanto para a arte contemporânea, como provocação de experimentos singulares, tal qual fizeram os artistas que reconhecidamente fazem parte de suas referências: Hélio Oiticica e Lygia Clark propuseram a inserção do espectador como participante indispensável e ativador do trabalho; Allan Kaprow e Marcel Duchamp se engajaram na importância da construção de conceitos e no uso de materiais diferentes daqueles até então tradicionais das artes plásticas, ampliando o espectro de materiais possíveis de serem utilizados nas construções artísticas.

²⁴ BASBAUM, Ricardo. “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*” (+ *NBP*). 2008. (Tese) — USP, São Paulo, v. 1.

²⁵ Ementa da disciplina “Poética das ocupações, poéticas [políticas] da intervenção – entre arte e ativismo”, oferecida em conjunto pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (FL/UFRJ), pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF) e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGARTES/UERJ). <https://joaocamillopenna.wordpress.com/2017/03/04/seminario-de-pos-graduacao-poetica-das-ocupacoes-poeticas-da-intervencao-entre-arte-e-ativismo-2017-1/>. (Acesso em 29 abril 2019).

²⁶ Fluindo de diferença para diferença. Entrevista de Ricardo Basbaum a Cecília Cotrim. In: *Cultura e Pensamento*. n. 2, Brasília: MinC, 2007, p. 73.

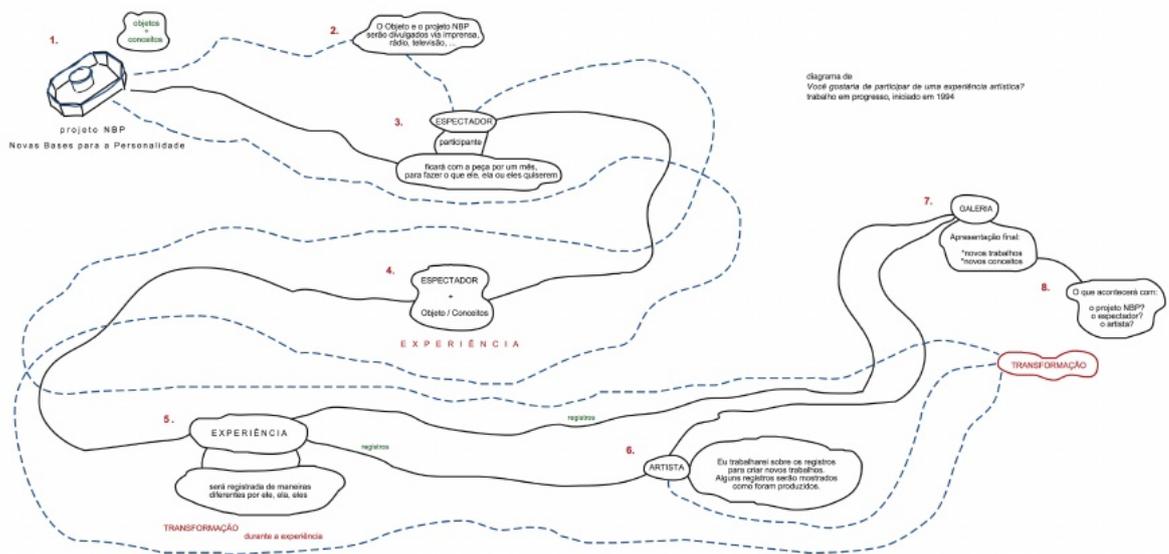


Diagrama de
Você gostaria de participar de uma experiência artística?
Trabalho em progresso, iniciado em 1994

Figura 76 diagrama 01, 1994

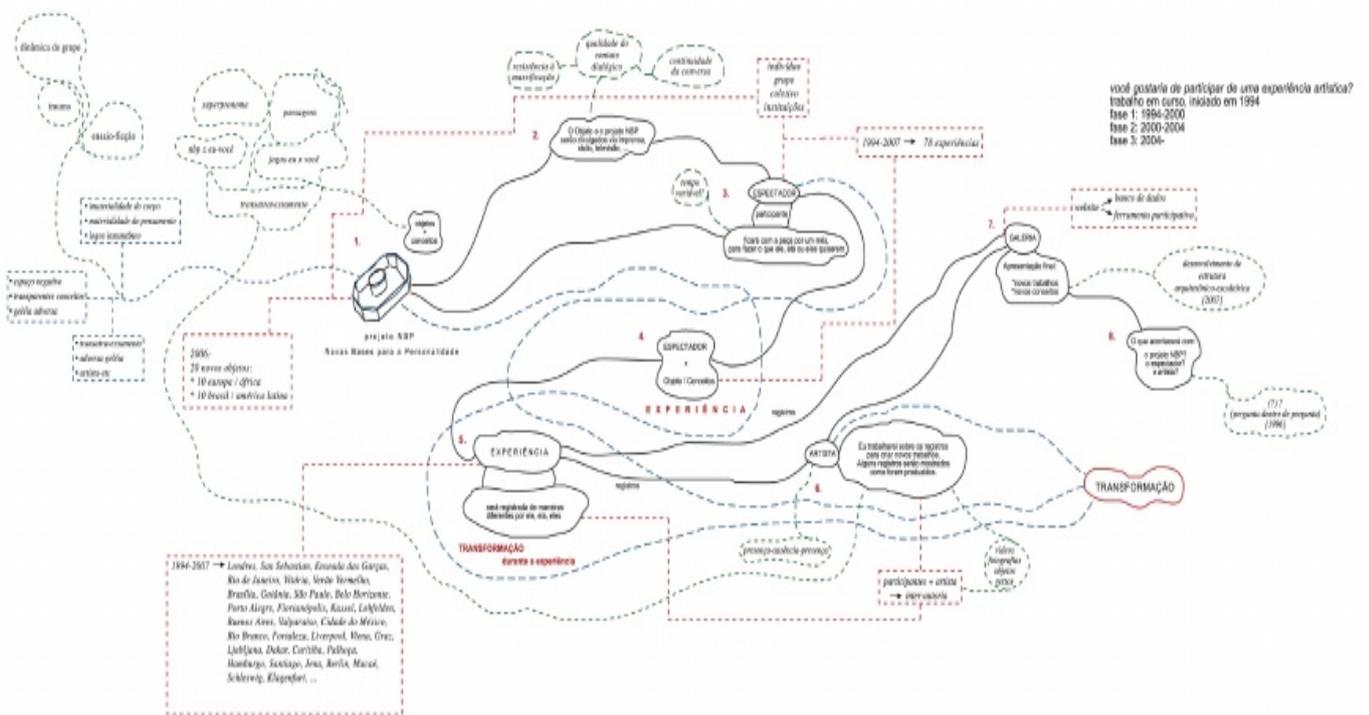
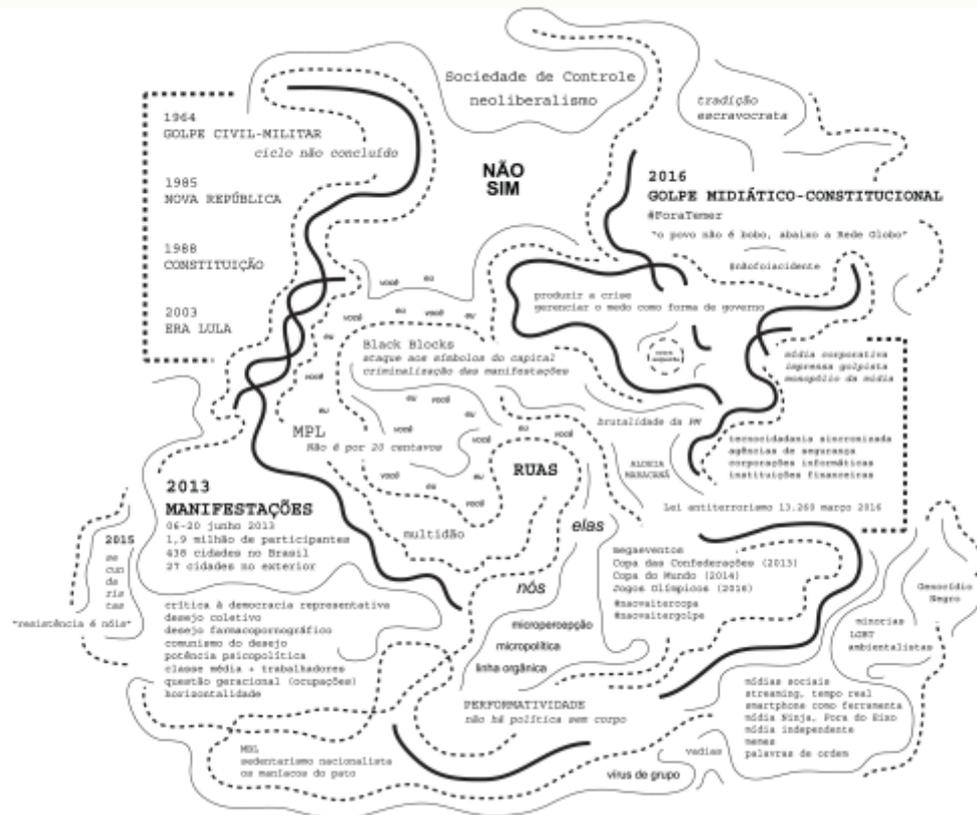


Figura 78 diagrama 03, 2007

(Figura 5)



(Figura 7) Ricardo Basbaum e João Camillo Penna. Diagrama Manifestações de junho de 2013. Segunda versão, montada na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, novembro de 2016

3. 3.1

*Claro, se um desenho —
mapa, diagrama — é convocado a
servir de ferramenta para a
produção de pensamento, é
porque está posto o desejo de se
pensar de outra forma — pensar
sensivelmente, sensorialmente,
pensar o ainda não articulado, o
impensado*

Ricardo Basbaum. *Manual
do Artista-etc*

Paris, 29 de abril de 2019

Caro Basbaum,

Como vai? Agradeço e aceito seu gentil convite para conhecer o Cais do Valongo, combinamos os detalhes em data mais próxima da minha ida ao Brasil.

As questões apresentadas na sua última correspondência muito me instigam, inclusive algumas delas já foram objeto de artigos meus. Essa última parte não importa muito, pois gosto de retornar a determinados problemas para pensá-los de outra forma.

Para levar as coisas em ordem, minha reflexão dar-se-á a partir dos seguintes pontos:

- os movimentos sociais como *Occupy WallStreet* e o 15 M espanhol como formas alternativas de ação política;
- fracasso do sistema representativo e da democracia como regime político;
- que deslocamentos a arte pode causar? Que tipos de embates com o mundo estão em jogo nos processos de invenção artística? Quais as fissuras instaladas a partir da experiência sensível provocada pela arte?

Ressalto, de início, para não parecer deveras repetitivo, que para desenvolver a reflexão dos pontos acima, retornarei a conceitos apresentados na minha segunda correspondência.

A pergunta de fundo da arte política é: o que constitui uma comunidade? ¹

A política promove a reconfiguração do sensível ao tornar visível o que não é, transformando os “sem parte” em sujeitos capazes de se pronunciar a respeito de questões comuns, sendo que o desafio às ordens discursivas dominantes já constitui uma comunidade, na medida em que interage não em busca de consenso, mas para explicitar um desacordo inerente às partilhas de tempo, espaços e vozes.

Política é aqui entendida enquanto atividade que dá a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e que permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído². E, como tal, necessita de momentos e de

narrativas poéticas nos quais se formam novas linguagens que permitem a redescrição da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual³.

Desta forma, penso que a dimensão estética da política se configura no embate entre o perceptível e o sensível, na possibilidade constante de uma reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver que circunscrevem o “ser em comum”.

O surgimento de um mundo comum é um acontecimento que conecta os indivíduos separando-os, assegura-lhes o pertencimento a um mesmo espaço social multiplicando seus intervalos. Ele pode dar a ver um tipo de comunidade em que todos deveriam tratar seus parceiros de interação como iguais, com base no fato de que todos são potenciais interlocutores: capazes de falar e dignos de serem ouvidos e considerados. Essa igualdade define uma comunidade inconsistente e intervalar, que se revela como processo de construção e constante redefinição do lugar do sujeito político: um lugar que deve ser compreendido como um intervalo ou um hiato entre os nomes, as identidades e as culturas.

A comunidade de partilha envolve a produção de um público que é diferente daquele que é visto, comentado e considerado pelo Estado. Um público definido pela manifestação de um dano causado no momento da constituição de um comum. A partir da formação dessa comunidade é possível pensar as condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e de seus atos específicos, e como esses sujeitos produzem acontecimentos que demonstram a existência de um dano e, ao mesmo tempo, os retiram do submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos que compartilham um mundo comum.

A comunidade de partilha dá a ver, por meio do dissenso e da resistência, um comum que é excluído da experiência sensível do mundo. E, para isso, ela envolve o exercício de perceber o outro como interlocutor, de dar um nome ao anônimo, de fazer entender como palavra aquilo que sempre foi percebido como ruído.

Entendo que a estética se entrelaça com a política por meio de lutas para transpor a barreira entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade provocando uma ruptura das leis naturais de gravitação dos corpos sociais⁴.

Penso que a comunidade não se fundamenta em uma propriedade antropológica ou numa “disposição ontológica primeira”. Isto porque a disposição original ao comum, o fato de haver comunidade entre os corpos, que estariam ligados ao corpo soberano, à filiação humana ou divina, não basta para pensar o porquê de entrarmos em comum com os outros. A política, nesses termos, é sempre segunda, e necessária.

De fato, a política vem depois, como a invenção de uma forma de comunidade que suspende a evidência das outras, instituindo relações inéditas entre as significações, entre as significações e os corpos, entre os corpos e seus modos de identificação, lugares e destinos. Pratica-se repondo em questão as adesões comunitárias existentes e instituindo essas relações novas, essas “comunidades” entre termos que põem em comum o que não era comum, da maneira como as figuras da poética transformam as relações de inerência entre sujeitos e propriedades.⁵

Dentro de um determinado mundo em que há a construção de um consenso, a comunidade é capaz de sugerir novas formas, introduzir um outro mundo comum que abala o primeiro, instaurando o dissenso. Isso acontece quando aquele a quem o membro da nova comunidade se dirige é alguém que antes não era capaz de ver os objetos dos quais ele fala. A comunidade dissensual é aquela que põe em jogo um mundo de sentido, redistribuindo as partilhas entre o *comum* e o não-comum.

A política da comunidade dissensual é fazer ver no lugar público objetos, pessoas e vozes que não são vistos pelo consenso reinante. Encontramos aqui, por conseguinte, o ponto de tangência entre um regime de distribuição do sensível e a atividade política. Uma vez que a segunda é entendida como a atividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no interior de uma comunidade, formando outra configuração do comum, torna-se evidente não só como a estética

está presente em toda formação de uma comunidade social, bem como a vocação política que o regime estético carrega consigo.

O único universal político é a igualdade. Significa dizer que a igualdade existe e tem efeitos universais na medida em que é atualizada. O modo de eficácia da universalidade em política é a construção, discursiva e prática, da verificação polêmica de um caso. É por isso que, como discuti no meu livro *Desentendimento*, a separação dos plebeus no Aventino é paradigmática: o mundo da igualdade é um “mundo em construção”⁶, um mundo nascido de brechas específicas no sentido comum dominante, de interrupções do que se considera a maneira normal do mundo. Isso implica na ocupação de espaços específicos, na invenção de momentos específicos em que o próprio cenário do perceptível, do pensável e do factível é radicalmente reformulado. O conflito dos mundos é, por princípio, assimétrico.

No entanto essa dissimetria tem sido obscurecida pela evidência de um meio-termo que parece ser comum ao mundo da igualdade e ao mundo da desigualdade, e que também designa, ao mesmo tempo, um mundo e uma força. Esse termo era o trabalho que, por um lado, era o nome da força que o capitalismo reuniu e organizou para seu benefício próprio, bem como a realidade da condição daqueles que foram explorados pelo capitalismo. Por outro, significou a força que podia ser reagrupada contra esse poder capitalista, reagrupada tanto como força de luta no presente quanto como forma de vida do futuro. Deste modo, o mundo do trabalho parecia ser tanto o produto da desigualdade como o produtor de igualdade.

Com efeito, a tradição marxista configura essa conjunção dentro de um cenário progressivo no qual a desigualdade é um meio, um estágio histórico a ser atravessado, a fim de produzir igualdade. O capitalismo foi capaz não apenas de produzir as condições materiais de um mundo de partilha igual das riquezas comuns, mas também da classe que a derrubaria e organizaria o mundo comum a vir. Para desempenhar esse papel, a organização dos trabalhadores teria de assumir e internalizar, primeiro no presente, a luta, para, a seguir, no futuro, instaurar a produção coletiva, a virtude que lhes foi instilada pelo capitalismo, a virtude da disciplina da fábrica.

Por outro lado, a tradição anarquista se opôs a essa visão da desigualdade produzindo a igualdade, por meio de formas igualitárias de organização e da constituição no presente de formas de trabalho cooperativo e outras formas de vida que enfatizam a formação de coletivos de trabalhadores livres, antecipando a comunidade por vir.

Mas esta contraposição ainda se baseava na ideia do “meio termo”, ou seja, a ideia do trabalho como sendo, ao mesmo tempo, uma forma de vida, uma força coletiva de luta e a matriz de um mundo por vir. Importante pontuar que o trabalho já não pode ser postulado hoje enquanto identidade de uma força e de um mundo; identidade de uma forma de luta no presente e de uma forma de vida do futuro. Isto porque, embora a produção de material não tenha desaparecido do mundo comum que a organiza, o trabalho foi fragmentado, arrancado e disperso em vários lugares e em várias formas de existência separadas umas das outras, de modo a não mais constituírem um mundo comum.

Junto com a ruptura econômica, vieram as reformas legislativas adotadas em todo o mundo para transformar novamente o trabalho em um assunto privado. Essas reformas não apenas eliminam os direitos e os benefícios sociais adquiridos pelas lutas dos trabalhadores do passado, como tendem a transformar o trabalho, os salários, os contratos de trabalho e as pensões em uma mera questão individual, que concerne aos trabalhadores tomados um por um e não mais como um coletivo. O trabalho não desapareceu, mas foi despojado do poder que o tornou o princípio materialmente existente de um novo mundo, incorporado em uma determinada comunidade.

Isso significa que agora somos obrigados a pensar no processo de emancipação, o processo de igualdade criando seu próprio mundo como um processo específico, desconectado das transformações do processo econômico global. Penso que esta nova situação e a dificuldade de lidar com ela são perfeitamente expressas pelos slogans que ressoaram em várias línguas durante os recentes movimentos os Indignados (*democracia real ya*), na Espanha, Noite de Pé (*nuit debout*), na França, Ocupa Tudo (*occupy everything*), nos Estados Unidos. Todos eles tomam sua eficiência de uma interface ambígua

entre a lógica do conflito de forças e uma lógica de oposição dos mundos.⁷

“Ocupar” e “ocupação” são os exemplos mais reveladores dessa ambiguidade. Eles vêm da tradição histórica da luta da classe trabalhadora. São como os “sentar-se de greve” do passado, quando os trabalhadores ocupavam o local de trabalho, faziam um conflito de forças idêntico a uma demonstração de igualdade. Não só os grevistas bloquearam o mecanismo de exploração, mas também afirmaram uma posse coletiva do local de trabalho e dos instrumentos de trabalho, e transformaram o lugar dedicado ao trabalho e à obediência em um lugar para a vida social gratuita.

Note-se que a nova “ocupação” assume o princípio de transformar a função de um espaço. Mas este espaço não é mais um espaço interno, um espaço definido na distribuição de atividades econômicas e sociais. Não é mais um espaço de luta concreta entre capital e trabalho.

De fato, o processo de ocupação transforma estes espaços destinados à circulação de pessoas, de bens e valores, em lugares onde as pessoas permanecem e afirmam, justamente pelo fato de permanecerem, enquanto opostas aos poderes capitalistas de circulação e de deslocamento.

O nome “ocupação” ainda é o mesmo, e ainda trata da modificação do uso normal de um espaço, mas o processo de ocupação não é mais um conflito de forças para assumir um lugar estratégico no processo de reprodução econômica e social. Tornou-se um conflito de mundos, uma forma simbólica de secessão que é, ao mesmo tempo, materializada e simbolizada em um lugar ao lado.

O “Occupy Wall Street” ocorreu em um parque situado ao lado do centro do poder financeiro que destruiu as fábricas que antes eram o local dos movimentos de ocupação. Por sua vez, o movimento espanhol dos Indignados criou, durante uma campanha eleitoral, assembleias que se apresentam como a sede da “democracia real do agora”. A democracia real foi confrontada com a autorreprodução da casta representativa. Mas a “democracia real” também foi, na tradição marxista, o futuro da igualdade material que se opunha à “democracia formal” burguesa.

Foi um futuro prometido como consequência da aquisição do poder do Estado e da organização da produção coletiva. Agora, ele designa uma forma de

relação entre seres humanos que deve ser praticada no presente, tanto contra quanto ao lado do sistema hierárquico de representação. Não só equiparou a promulgação da igualdade com a forma da assembleia, onde todos os indivíduos têm o mesmo direito, mas impôs uma série de regras, como a da igualdade de tempo permitida a todos que iam se pronunciar e o poder dos indivíduos de bloquearem a decisão da maioria.

Algumas pessoas criticaram precisamente essa falta de estratégia, alegaram que esses movimentos não poderiam mudar em nada a dominação capitalista e fizeram novos apelos pela edificação de organizações de vanguarda destinadas a assumir o poder. Mas essa resposta é incapaz de resolver os paradoxos da emancipação.

Com efeito, a visão estratégica mundial que a sustenta é uma visão da desigualdade que produz a igualdade. Essa estratégia foi promulgada pelos partidos comunistas e pelos estados socialistas do século XX e todos conhecemos seus resultados. A desigualdade só produz desigualdade e faz isso de maneira incessante. Além disso, essa visão estratégica de mundo perdeu a base sobre a qual repousava, a saber, a realidade do trabalho/labor enquanto um mundo comum.

Estamos agora voltando a enfrentar a dissimetria entre o processo de igualdade e o processo de desigualdade. A igualdade não faz mundos da mesma forma que a desigualdade. Ela funciona, por assim dizer, nos intervalos do mundo dominante, na superposição do “normal” (significando o caminho dominante) e hierárquico do mundo. E um dos principais aspectos da dissimetria é precisamente o fato de que o processo de igualdade descarta a própria separação dos fins e dos meios em que a estratégia de desigualdade que produz a igualdade é predicada. Isto é, em última instância, o que significa liberdade.

Dentro dessa linha de ideias, a liberdade não é uma questão de escolha feita por indivíduos. É uma maneira de fazer. A comunidade livre e igual é algo que não pode mais depender de um determinado substrato empírico. Ela deve ser criada como um objeto da vontade. Mas, por outro lado, essa vontade não poderá mais ser postulada nos termos da relação de meios e fins. É por isso que tende a se tornar um desejo global por uma outra forma nas relações humanas.

Esta mudança foi melhor ilustrada pelo movimento Occupy Wall Street, pelas múltiplas extensões do uso do verbo “ocupar” que transformaram um significante de uma conversão global numa outra maneira de habitar o mundo: “ocupar a linguagem”, “ocupar a imaginação”, “ocupar o amor” e, eventualmente, “ocupar tudo”, o que parece significar: mude sua maneira de lidar com tudo e com todas as formas de relações sociais existentes. Esses slogans são um convite para inventar, aqui e agora, modos de ação, modos de pensar e formas de vida contrários àqueles que são perpetuamente produzidos e reproduzidos pela lógica da desigualdade, do capitalismo e da dominação estatal.

A emancipação sempre foi uma maneira de inventar em meio ao curso “normal” do tempo, um outro tempo, uma outra maneira em comum de habitar o mundo sensível. Ela sempre foi uma maneira de viver no presente em outro mundo, ao invés de adiar sua possibilidade. A emancipação apenas prepara um futuro na medida em que se oculta nas lacunas do presente, que também são rotinas. E faz isso intensificando a experiência de outras formas de ser, viver, fazer e pensar.

Agora podemos voltar aos termos das questões que elenquei no início desta carta. Podemos considerar os movimentos sociais como Occupy Wall Street e o 15 M espanhol como formas alternativas de ação política? O que significa dizer que vivemos o fracasso do sistema representativo e da democracia liberal como regime político? Colocando de outra forma: o que queremos dizer exatamente quando dizemos que vivemos em uma democracia?

Acerca da primeira questão, penso que esses movimentos certamente respondem à ideia mais fundamental da política: o poder próprio daqueles que nenhum motivo particular destina ao exercício do poder, a manifestação de uma capacidade que é de todos e de qualquer um. E esse poder se materializou de uma maneira que também está de acordo com esta ideia fundamental: afirmando esse poder do povo mediante uma subversão da distribuição normal dos espaços. Geralmente há espaços, como as ruas, destinados à circulação de pessoas e bens, e espaços públicos, como

parlamentos ou ministérios, destinados à vida pública e ao tratamento de assuntos comuns. A política sempre se manifesta através de uma distorção dessa lógica⁸.

A cada dia torna-se mais evidente que os Estados nacionais agem apenas como intermediários para impor aos povos as vontades de um poder interestatal, que é, por sua vez, altamente dependente dos poderes financeiros. Em toda a Europa, os governos, tanto de direita como de esquerda, aplicam o mesmo programa de destruição sistemática dos serviços públicos e de todas as formas de solidariedade e proteção social que garantiam um mínimo de igualdade no tecido social.

Em todas partes, então, revela-se a oposição brutal entre uma pequena oligarquia de financistas e políticos, e a massa do povo submetida a uma precariedade sistemática, despojada de seu poder de decisão, tal como ocorreu no referendo planejado e imediatamente anulado na Grécia.

Portanto, existem e estão dadas as condições de um momento político, isto é, um cenário de manifestação popular contra o aparato de dominação. Mas para que esse momento exista, não é suficiente que se dê uma circunstância, é também necessário que esta seja reconhecida por forças suscetíveis de transformá-la numa demonstração, ao mesmo tempo intelectual e material, e de converter essa demonstração numa alavanca capaz de modificar o equilíbrio de forças, mudando a própria paisagem do perceptível e do pensável.

Assim, penso que o que está em jogo nos movimentos recentes é uma tentativa de rematerialização de um espaço do comum inteiramente confiscado pela lógica dominante da simples relação de expressão eleitoral e de sua interpretação sociológica. É uma visibilidade da oposição de mundos resistindo à reabsorção consensual de todo o visível em seu sentido já conhecido.⁹

Quanto à segunda questão, cabe pontuar, de início, que entendo como democracia a ação de iguais enquanto iguais. Dessa forma, o princípio democrático não pode jamais se identificar à forma de um Estado¹⁰. Não é um sistema de instituições, mas sim um princípio que as vitaliza. É uma força que se exerce por meio de formas de ações variadas que vêm se opor à tendência oligárquica de qualquer poder. Nesse sentido, ela continua atual.

Com efeito, o ideal democrático não fracassou, pois o que se deu foi a identificação da democracia ao sistema de representação que significa o contrário desse idealismo, ou seja, o governo de elites sociais que se reduz finalmente ao poder dos ricos. Isso gerou o descrédito do princípio democrático e favoreceu formas autoritárias que supostamente representam o povo, desprezado por governos oligárquicos.

Cabe ressaltar que, no plano da mobilização das lutas, verificou-se nos últimos anos, guardadas as diferenças dos contextos, um enfraquecimento das organizações tradicionais, como sindicatos, associações e partidos, e consequentemente o aparecimento de movimentos que não se identificam com uma institucionalidade, gerando assim um novo sujeito e uma nova prática: a política de qualquer um.

No que tange à ascensão da extrema direita no panorama mundial, entendo que o maior fenômeno não é o de uma extrema-direita que retorne após ter permanecido escondida. O que considero relevante foi ver como a direita tradicional se voltou para os extremos. Na medida em que a esquerda implementa a mesma política econômica e social que a direita, a direita teve que buscar uma figura específica para existir. É por isso que a direita precisa se radicalizar e apelar para toda uma série de instintos e paixões que há 30 anos não necessitava. Antes, a direita se apresentava como uma força de centro, meio liberal, meio modernista. Agora, isso acabou. Para existir no parlamento, deve se radicalizar.¹¹

Dando um salto do contexto político para o artístico, ou melhor, para formas políticas das artes e suas intervenções no circuito institucional, volto a falar acerca das fissuras instaladas a partir da experiência sensível provocada pela arte, retornando à intervenção da experiência do Coletivo Vaca Amarela, a partir dos conceitos e questões trazidos nessa correspondência para reflexão. Na proposição artística “*Você gostaria...?*”, por meio da inscrição de um objeto inusitado no sensível comum, uma questão é visibilizada, inscrevendo um novo agenciamento

discursivo, por meio de um ato estético, que opera um embaralhamento dos papéis do artista e do espectador.

Além disso, parto do entendimento de que o artista propositor, no caso você, busca produzir outra forma de subjetivação no que tange a relação artista/circuito de arte formal. Isto porque o objeto introduz uma nova forma de circulação na medida em que, diferentemente do que é considerado usual, o objeto circula sem que seja necessário a intermediação de uma galeria, de um *marchand*.

Penso que os artistas que se propõem a recusar o consenso que tem por nome “economia” não podem elaborar as suas obras sem buscar também ao menos construir, no mesmo movimento, mas não de uma mesma maneira, o espaço que possibilitaria acolhê-los. A questão não é apenas que é preciso procurar lugares de exposição ou circuitos de difusão “alternativos”, mas que é preciso encontrar os modos pelos quais uma comunidade sensível pode existir e ganhar consistência. Trata-se sempre de pensar o modo como as coisas se deslocam no espaço do comum e, com esse movimento, deslocar as formas de partilharmos esse comum.

E esse comum não aparece nas representações substanciais, mas nas fraturas, nas aberturas de novos mundos que surgem de desregramentos e das redistribuições dos lugares e das temporalidades, dos corpos que reivindicam ocupar outros lugares e ritmos, diferentes daqueles que lhes eram demarcados. Surge nos interstícios de um tecido de dissensos, quando novas figuras do sentir, do fazer e do pensar, novas relações entre elas e novas formas de visibilidade dessa rearticulação são demandadas e engendram novas formas de subjetivação. A política é, assim, o estabelecimento de relações inéditas entre as significações e os corpos, os corpos e seus modos de enunciação, lugares e destinações.

O comum surge no “entre”. Não um “entre sujeitos”, uma intersubjetividade, mas entre um nós enunciador e o nome desse nós enunciado, entre uma subjetivação e sua predicação. Assim, quando se diz “nós somos o povo”, esse povo não é uma identidade, é um ato de subjetivação, uma simbolização e uma ficção. Entre esse nós e o povo, ou entre uma subjetivação e sua predicação, há, sobretudo, desvio, jamais coincidência. Não apenas porque o desvio permite as novas formas de subjetivação, mas porque é nesse desvio que a política se constitui. Um nós que só existe como ficção. Importante pensar a

ficção aqui não como algo não-real, mas como possibilidades de real a serem atualizadas a partir do que foi ficcionalizado na enunciação de um comum repartilhado.

Há política se a comunidade da capacidade argumentativa e da capacidade metafórica é, a qualquer hora e pela ação de qualquer um, passível de ocorrer.¹² Sobre a relação entre política e palavra, penso que a política não consiste simplesmente em criar conflitos, mas em criar mundos, e criar mundos é uma forma de linguagem. A política não é o fato de humanos terem discursos enquanto outros não possuem senão a voz, mas a política é ligada ao fato de que o que é produzido como discurso é sempre ao mesmo tempo pensado como não sendo senão voz. Enfim, penso que para mim é isso mesmo o que importa: não tanto o fato de considerar a linguagem, mas o fato de considerar a acepção do que está em jogo na linguagem.

Retomando o episódio da intervenção do Coletivo Vaca Amarela, os integrantes não falaram, não constituíram em palavras a produção de um mundo comum como que fundado na divisão entre o modo que o grupo interpretou a proposição e a sua interpretação. Criou-se aí um desentendimento: cada parte, você e o coletivo, diziam duas coisas distintas sobre a mesma coisa e ambos diziam o que tinha que ser dito. Para sair deste conflito, deste desentendimento, foi necessário resgatar a figura autoral, a autoridade do autor, que tem a propriedade final sobre o sentido do que cabe fazer e mostrar em uma obra.

Justamente, para retomar a questão da relação tradicional entre capacidade política e capacidade linguística, cabe pontuar que sempre que os plebeus começavam a falar, era preciso que eles provassem que estavam falando e não apenas fazendo barulho. Conflito que, podemos dizer, existe sempre. Assim, entendo que há duas maneiras fundamentais de se pensar a entrada na linguagem. Para mim, o importante não é fundar a política em uma capacidade languageira, mas pensar a política como produção de um comum dividido, em que essa divisão já está presente na maneira em que se produz um ato de linguagem.

O dano político não se regula por objetivação do litígio e compromisso entre as partes. Mas é tratado por dispositivos de subjetivação que o fazem consistir como relação modificável entre partes, como modificação mesmo do terreno no qual o jogo é jogado. Os incomensuráveis da igualdade dos seres falantes e da

distribuição dos corpos sociais medem-se um ao outro, e essa medida influencia a própria distribuição.

A persistência desse dano é infinita porque a verificação da igualdade é infinita e porque a resistência de toda ordem policial a essa verificação é principal. Mas, mesmo esse dano que não é solucionável, nem por isso é intratável. Ele não se identifica nem com a guerra inexpiável nem com a dívida irresgatável. Entre a regulação jurídica e a dívida inexpiável, o litígio político revela um inconciliável que, entretanto, é tratável. Só que esse tratamento ultrapassa todo o diálogo de interesses respectivos, assim como toda a reciprocidade de direitos e de deveres. Ele passa pela constituição de sujeitos específicos que assumem o dano, conferem-lhe uma figura, inventam suas formas e seus novos nomes e conduzem seu tratamento numa montagem específica de demonstrações: de argumentos “lógicos” que são ao mesmo tempo reagenciamentos da relação entre a palavra e sua contagem, da configuração sensível que recorta os campos e os poderes do *logos* e da *phoné*, os lugares do visível e do invisível, e articula-os na repartição das partes e das parcelas. Uma subjetivação política torna a recortar o campo da experiência que conferia, a cada um, sua identidade com sua parcela.

Em suma, a política é uma força contingente que ameaça tudo aquilo que está dado, a força que imprime dois mundos paradoxais em um só, uma inscrição eminentemente poética que engendra modos de subjetivação análogos aos da arte em seu regime estético. Seus modelos de eficácia dependem de uma certa opacidade interna que resista aos imperativos de uma comunicação direta e transparente, mas que esteja assentada no dissenso.

Com efeito, o cenário contemporâneo e atual do jogo de forças econômicas e políticas em trânsito na estruturação do sistema da arte enseja uma indagação sobre a capacidade dos artistas, dos curadores, profissionais engajados no campo da arte para “atuar de outro modo”, intervindo no mundo ou abstando-se de tal intervenção, como o efeito de influenciar um processo ou estado específico de coisas.

Penso que o trabalho que realiza dissensos, assim entendido como aquele que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, construindo novas relações entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação¹³, pode ser efetivado como estratégia por artistas e por

outros agentes do campo da arte para se construir um espaço possível entre a utópica concepção de arte como zona de liberdade e o excessivo pragmatismo, que culmina em sua total instrumentalização.

Mais uma vez, não tenho uma resposta pronta, programas e nem receitas. O que posso dizer é que é preciso resistir a todas as descrições do mundo contemporâneo que o apresentam como um mundo homogeneizado pela lei do mercado, que constitui uma pequena burguesia globalizada.

Com efeito, a solução não está dada, pois é na própria ação que podemos conhecer o inimigo e saber como nos comportar em relação a ele. Não se pode evitar o inimigo. A questão é como nos diferenciamos dele: privilegiando uma visão estratégica dos golpes que lhe dirigimos ou privilegiando a diferença de formas de pensamento, de vida e de ação que lhe opomos. Eu considero que é possível adquirir mais força por esta segunda via.

Dentro desse contexto de se pensar novas formas de atuação no circuito de arte, gostaria de saber o que significa “o artista-etc.” e de que forma ele pode ser visto como um mecanismo de tensionamento dos limites impostos pelo circuito.

Por fim, é com alegria que lhe digo que chego ao Brasil dia 15 de julho. Acredito que nossa próxima conversa será aí. Por favor me envie seu telefone para que eu possa contactá-lo.

Até breve,

Atenciosamente,

Rancière

Notas

¹ RANCIÈRE, Jacques. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. (entrevista). Disponível em: https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.html?utm_sourcer. (Acesso em 25 abril 2019).

² RANCIÈRE, Jacques. *O descentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996, p. 53.

³ *Ibidem*, p. 91.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 5-6.

⁵ RANCIÈRE, Jacques. A comunidade como dissentimento. In: DIAS, Bruno Peixe; NEVES, José (org.). *A política dos muitos: povo, classe e multidão*. Lisboa: Tinta-da-China, 2011, p. 426.

⁶ Trata-se da secessão dos plebeus romanos no monte Aventino, querela política emblemática para evidenciar o princípio de igualdade que está na base da desigualdade entre os homens, pela qual Rancière tem grande apreço, pois a retoma em muitos de seus textos (1996; 2005). A revolta no monte Aventino foi deflagrada em razão da marginalização política, discriminação social e desigualdade econômica que caracterizaram a República romana. A revolta começou ainda no início da República, numa luta entre patrícios e plebeus e durou, aproximadamente, 200 anos. Após o último período monárquico, a plebe romana começa a ser oprimida e subjugada pelos patrícios, que até então eram contidos pelos monarcas. O auge da opressão se dá pela escravidão por dívidas: a plebe miserável, devido à perda de suas propriedades em tempos de guerra, se endivida para pagar os tributos e acaba escravizada e encarcerada por não conseguir se livrar de seus credores: os nobres que não abriam mão da dívida. Insurgentes com a situação de escravidão, os plebeus, inclusive aqueles que serviam ao exército romano, se revoltaram e abandonaram a cidade, subindo ao monte Aventino. Isso foi um duro golpe à estrutura militar romana. Aqueles que até então só faziam barulho e não mereciam ser ouvidos como seres falantes fizeram falta a Roma. Foi o patrício Agrippa que ousou pensar que era possível o entendimento entre patrícios e plebeus. Por isso, seguiu até o alto do monte para falar-lhes. Fazendo uso de uma fábula que trazia uma analogia entre o conceito de corpo humano e uma comunidade de pessoas unidas em importantes aspectos, no caso, uma comunidade, Agrippa apelou à plebe com o fim de refrear uma rebelião. Por meio de uma ficção em que as várias partes de um corpo, invejosas do estômago, recusam-se a alimentá-lo — resultando no definhamento de todo o corpo —, Agrippa, não sem surpresa, experimentou a igualdade.

Para Rancière, a importância maior não está no conteúdo da fábula, mas na própria palavra dos plebeus. Isto porque o reconhecimento do som como discurso,

da igualdade de qualquer ser falante com qualquer ser falante, não é natural, implica numa subversão da ordem normal das coisas: a de que quem obedece é inferior a quem manda. A dúvida se plebeus falam ou não é relevante, pois, para se ter um acordo, onde ambas as partes comprometem sua palavra, é preciso, antes de tudo, tê-la. Em outras palavras, o essencial é que ele lhes fala, e eles escutam; lhe falam, e ele escuta e, nesse gesto, expressa a igualdade dos seres que falam, sua capacidade de compreender desde logo que se reconhecem como igualmente marcados pelo signo da inteligência.

⁷ RANCIÈRE, Jacques. A política é imaginação. Entrevista Melina Balcázar Moreno, publicada por *Milenio*, 14-07-2018. (Tradução do Cepat). Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/581209-a-politica-e-imaginacao-entrevista-com-jacques-ranciere>. (Acesso em 04 abril 2019).

⁸ RANCIÈRE, Jacques. Sobre os movimentos de ocupação e a democracia. Entrevista por Paula Corroto (Tradução e nota introdutória de Idelber Avelar). Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/entrevista-com-jacques-ranciere-sobre-os-movimentos-de-ocupacao-e-a-democracia>. (Acesso em 16 abril 2019).

⁹ Acerca da polifonia e polimorfose das atuais formas de resistência, o professor de filosofia Pedro Hussak apresenta um interessante exemplo no contexto brasileiro.

[...]embora se adotarmos um critério institucional de legitimação não seja possível chamá-las propriamente de ‘arte’, estas revelaram uma potência estética que pode reconfigurar os modos de percepção da cidade e da política. A este respeito, é bastante significativo o trabalho do Coletivo Projetação que, usando um suporte técnico relativamente simples — um computador e um projetor —, projetava palavras e imagens que ressignificam o espaço de sua atuação, como por exemplo, o fato de usar o lado de um ônibus como uma tela para criticar a precariedade do transporte público.

A ideia de que onde há estética há política remete à ideia de que a presença de qualquer um no espaço público promove a liberação da imaginação política, abrindo outras possibilidades para a própria práxis. Sem uma direção previamente dada, encontramos uma igualdade nas possibilidades de expressão, perfazendo assim, dentro da própria ação, um processo que o pensador francês chamaria de emancipatório (HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, 2017).

¹⁰ Rancière, ao fazer uma recapitulação histórica acerca do início da ideia de democracia na Grécia Antiga, aponta um interessante paradoxo. Partindo da ideia de cidadão formulada por Aristóteles no livro III da *Política*, o filósofo francês

evidencia um contrassenso que escapa da suposição normalmente aceita da lógica da ação de governar: a da existência de uma superioridade de quem governa em relação a quem é governado. A democracia perpassa a lógica da distribuição natural dos papéis na função da qualidade das partes (nascimento, formação, riqueza, etc.) e supõe que o indivíduo possui igual capacidade enquanto potência de governar e ser governado. Daí explica-se porque a escolha do governante e do governado poderia ocorrer por mero sorteio. Não é de se espantar que a democracia, definida como o poder do povo, do *demos*, daqueles que supostamente não possuem nenhum título de valor, é classificada pelos gregos (Platão e Aristóteles) como uma loucura, um escândalo (RANCIÈRE, 1996).

A compreensão desse paradoxo é crucial para se entender um axioma proposto por Rancière e, segundo ele, não exclusivo da democracia, mas próprio da política: ninguém possui título para governar. Sob esse pretexto afirma que: “a autoridade política não possui, em última instância, outro fundamento senão a pura contingência” (RANCIÈRE, 1996, p. 370).

Segundo o filósofo, democracia não se confunde com o Estado, pois diz respeito à instituição de novos sujeitos dentro do próprio seio da sociedade, modificando as parcelas de representação existentes. É um ato não natural, significativo o suficiente para implicar em um rompimento da relação ordinária de dominação.

¹¹RANCIÈRE, Jacques. O efêmero é o que rompe o curso do tempo da dominação. Entrevista com Jacques Rancière. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/588551-o-efemero-e-o-que-rompe-o-curso-do-tempo-da-dominacao-entrevista-com-jacques-ranciere>. (Acesso em 05 mai 2019).

¹² RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996, p. 70.

¹³RANCIÈRE, Jacques. A revolução estética e seus resultados. In: *New LeftReview*. NLR 14, 2002.

¹⁴ No seu penúltimo livro, *En quel temps vivons-nous?, uma conversa com Eric Hazan*, Rancière (2017) discute o modo como o diagnóstico do que seria um “estado de coisas” contemporâneo pode funcionar também como uma forma de partilha do sensível, distribuindo no passado, no presente e no futuro horizontes

de possibilidades históricas, linhas de temporalidades desviantes e pressupostos sobre capacidades de transformação que ora se expandem e ora se estreitam. Especificamente, Rancière discute como a contraposição do tempo em que vivemos com um passado que recentemente teríamos deixado definitivamente para trás funciona atualmente estabelecendo limites ao que se considera razoável imaginar na ordem do possível. Hussak resume da seguinte forma: “não se trata mais de lutar para alcançar o poder, mas sim de criar a comunidade no presente que possa servir como projeção da comunidade que virá” (HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, 2017, p. 248).

3.2

Assim, tudo parece acontecer no estreito intervalo que separa a história do ponto onde ela vem e para onde ela volta: a vida.

Jacques Rancière. *Les Bords de la Fiction*

Rio de Janeiro, 15 de maio de 2019

Prezado Rancière,

Como vai? Escrevo-lhe bem tarde, após ter participado de manifestação contra os cortes de gastos anunciados pelo governo em universidades e institutos federais. Nós, professores, estudantes e apoiadores promovemos em todo o país uma greve nacional e manifestações nas ruas pela educação. Encontra-se em curso no Brasil um desmonte da educação pública promovido pelo poder público¹.

Deixemos para ter essa conversa, com mais calma e tempo, sobre a atual conjuntura política do Brasil quando de sua visita ao país. Se bem que falar sobre o conceito do “artista-etc.” significa falar sobre cenário político (econômico-cultural) brasileiro, no caso, o dos anos 1980, quando iniciei minha trajetória profissional. Isto porque ele foi concebido como uma estratégia para se repensar o papel do artista além do mero produtor de obras de arte, para exercer uma atuação também nos campos da crítica, agenciamento e curadoria.

Usualmente, cada profissão se apresenta delineada nas suas atribuições. Ou seja, o artista faz a obra, o crítico critica, o historiador faz a história, o teórico faz a teoria, o curador faz a curadoria e assim por diante. Cada um com o seu nicho de mercado claramente separado.

Nesse sentido, o “artista-etc.” aparece como um modo de recuperar na prática do artista essas práticas todas, bem como evitar a facilidade com que se dá a normatização profissional desses campos. O “etc.” interessa a todas as áreas potencialmente, quando se veem restritas nessas normatizações profissionais, atributos limitados de ação dentro do mercado.

Antes da normatização do campo da arte profissional, na primeira metade do século XX, os artistas faziam exposições, os poetas faziam textos críticos, o artista fazia teoria da arte, sem se preocupar que isso fosse uma parte diferente do fazer da obra. Então, o “artista-etc.” quer recuperar para a prática do artista esse papel que não é o papel do artista como funcionário do circuito, que apenas produz a obra para entrar no mercado².

Não obstante, o artista que quer ser um intelectual livre deve reconhecer que, necessariamente, tem que compreender, o mínimo que seja, de cada um dos

campos que atuam no circuito da arte. Não dá pra fazer uma obra de arte contemporânea sem ter um mínimo de discernimento crítico e teórico, sem ter um mínimo de discernimento histórico, sem compreender que se você não for capaz de dialogar com o curador em uma exposição, nos termos de um projeto curatorial, você vai ser instrumentalizado claramente na exposição pelos interesses outros que não são os interesses da prática do trabalho³.

Penso que todo trabalho de arte traz em si sua “condição coletiva”, na medida em que no limite da matéria há a inscrição de múltiplos interesses, dos mais variados tipos, e cujo valor cada vez mais lhe será atribuído a partir do conjunto de articulações que estaria a agenciar (participante, público, crítica, mercado, cultura, etc.).

Nessa linha de ideias, defendo que a intervenção artística ocorre no confronto com o entorno, sendo este o momento em que a obra se dá. Assim, se a atuação da obra contemporânea está na intervenção – no “enfrentamento de um campo espaço-temporal que deve ser *desterritorializado* pelo potencial ambientalizante da obra, instalando outra dimensão plástica” –, e a *intervenção* ocorre no confronto com o sistema da arte ao provocar uma ruptura com os limites sócio-culturais⁴, cabe à obra estabelecer seu espaço de atuação expressivo.

Vislumbro três traços distintivos da intervenção artística no automatismo existente no sistema de arte hiperinstitucionalizado de hoje e em suas relações com o tecido social, quais sejam: a desnaturalização do circuito da arte (não tomá-lo como pronto nem como única possibilidade); a politização da sua rede de relações (recuperar possibilidades de tecer outras conexões, atar e desatar nós, movendo-nos em grupos e coletivos, propondo alianças ou produzindo desvios); e a atuação nos dispositivos arte/vida, objetivando a incorporação do gesto do espectador.

Sem abrir mão de uma proximidade com o jogo poético e impulsionado por questões desenvolvidas pela arte conceitual, de modo amplo, e também pela literatura, antropologia e música, o artista do final do século XX e início do XXI

tem adotado instrumentos de linguagem que o aproximam da produção e construção de eventos e da atividade de investigação crítica. As fronteiras entre estes papéis podem ser extremamente tênues e flexíveis, revelando um interessante e complexo jogo de interfaces, como testemunha a prática de diversos artistas modernos e contemporâneos que realizaram e realizam ações nos terrenos de agenciamento crítico e curatorial. Tal superposição de papéis não é vista aqui de modo exclusivista, devendo ser percebida como uma possibilidade de expansão da prática habitual dos artistas.

Nesse sentido, penso que a atuação do artista no contexto atual pode se dar de três formas capazes de deflagrar dispositivos de intervenção no circuito e, ao mesmo tempo, garantir a irredutibilidade dos elementos poéticos. São elas: artista como agenciador; artista como curador e artista como crítico.

A primeira é o artista como agenciador, o que aqui consiste em pensar a possibilidade de produzir articulações e deslocamentos que permitam o trânsito — de ideias, problemas, obras — através do circuito de arte não só em suas principais articulações, como também em suas bordas e limites. Tem-se uma estética de deslocamento do evento como dispositivo de seu reviramento e construção da intervenção.

A obra demanda, em sua circulação pelas estações mediadoras do circuito de arte, incessantes encontros — não homogêneos, francamente desiguais e variados, e com frequência (necessariamente) conflituosos: dirigir-se a um espectador ou público (manobras de produção de subjetividade); franquear-se à discursividade da crítica (embates de uma política da percepção); servir aos jogos de afirmação valorativa dos grupos que atuam no mercado (lutas pela legitimação simbólica); atuar nos embates narrativos dos relatos históricos (como coadjuvante ou personagem principal), etc.⁵

Na década de 70 emerge um novo período na arte brasileira no qual, a partir de textos de jovens críticos e artistas como Ronaldo Britto, Carlos Zílio, José Resende, se busca analisar a necessidade de construção de um circuito de arte para haver uma produção de arte. Estes Visavam desenvolver uma estratégia crítica de reação ao poder de manipulação do mercado. A proposta não era criar um novo

repertório de formas de modo a promover rupturas, mas sim entender o jogo do mercado local (com suas especificidades), para atuar politicamente através dos próprios veículos de mediação da arte.

Foi criado então um novo debate no Brasil em torno da palavra “circuito”⁶, que alertava para a estrutura hierárquica da arte, composta de muitos agentes. A noção de circuito, não se deve esquecer, é consequência dessa ciência ou desse campo que surge na metade do século XX, o campo da cibernética, com sua noção de circulação, de sistema, de que as coisas não estão paradas, mas sim se articulam através de certos caminhos.

Com efeito, entre o artista e o público existem várias instâncias, como museus, escolas, mercado, enfim, vários agentes que influem ideologicamente sobre o significado da obra. A questão não é diagnosticar um sintoma, mas conhecer uma realidade para poder intervir nela.⁷

Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas estatais e tem como protagonistas as grandes corporações, sobretudo financeiras, passa a ser fundamental que a voracidade e a velocidade do capital imaterial sejam trazidas ao mundo concreto das coisas através de uma superfície material, sensível e persuasiva, que seja corporificada de modo acessível e flexível, e combinada com a produção de sentido. Assim, o grande desafio é o artista colocar, nas relações institucionais, suas demandas “imateriais” e fazê-las funcionar a seu favor.

Como estratégias frente ao circuito, podemos citar os espaços de arte que são iniciativas de artistas, de caráter coletivo, baseadas em vínculos como o da amizade e o resgate desta prática como via de possibilidade de ação diferenciada no mundo. Nada de amizade fraterna cristã, pacto de sangue ou intimidade compulsória com o poder: o que se quer aqui é o trânsito afetivo como política de alianças⁸, mais próximo ao conceito proposto por Francisco Ortega⁹, autor que realizou uma genealogia da amizade permitindo entrever as diferentes formas que ela assumiu na história. Ele propõe que pensemos a amizade na sociedade contemporânea como outra forma possível de prática social e também política. A amizade como um apelo a experimentar formas de sociabilidade e comunidade, a procurar alternativas às formas tradicionais de relacionamento.

Há uma aposta em estratégias de agrupamento por afinidade, de modo a constituir ferramentas de negociação da inscrição junto ao circuito, construindo esta inscrição a partir de posição mais autônoma. Gosto de pensar que esse conjunto de ações coletivas indica experimentação em torno de um deslocamento de papéis junto ao circuito, apontando para o delineamento de outra imagem do artista, com implicação em modos diferentes de construção da obra e de sua circulação.

No Brasil¹⁰, as iniciativas coletivas de artistas criam espaços da arte que são respostas aos questionamentos sobre a atuação e as maneiras de exibição dos espaços de difusão convencionais do circuito e, ainda, respondem aos seus limites como espaços legitimadores. Os artistas pensam sobre o próprio trabalho sem isolá-lo de outras situações que interferem no seu sentido e que se ligam não só à forma de exibição, mas também à maneira como os artistas e os trabalhos realizam trânsitos dentro do sistema oficial de legitimação.

A atuação do artista como curador, por sua vez, trabalha a construção de um evento em suas dimensões plásticas, táteis, sonoras e discursivas. Cabe destacar que esse “artista como curador” não precisa ser o “artista” na acepção mais comum do termo. Pode haver um curador que atue como “artista como curador”. O que importa é que a dimensão estética que se confere a um trabalho de arte migre para a construção do evento-exposição, no sentido de produzir outras formas de partilha do sensível.

Penso ser fundamental considerar as regiões em que as ações de curador e artista se misturam e se superpõem, no sentido de enfatizar a compreensão da construção do evento enquanto gesto de intensificação sensorial a privilegiar situações de contato com o visitante, em cada uma de suas camadas. É interessante que se considere o espectador como o agente que irá experimentar a exposição camada por camada, atravessando membranas diversas até que se chegue de fato ao encontro da obra — sabendo-se que, frente à perda de nitidez das fronteiras entre obra e evento, não se pode afirmar a rigor onde aquela de fato se inicia e começa a funcionar. Nesse sentido, uma exposição se configuraria como imenso agregado vibratório em que suas diversas partes e camadas — seja obra de arte, seja elemento de mediação, desenho ou construção da

exposição – tornam-se lugares de experiência sensível, regiões de encontro e deriva a serem ativados¹¹.

Para o desenvolvimento de sua atuação curatorial, competências múltiplas se fazem necessárias, tais como habilidade no manejo da experiência sensorial, compreensão dos gestos de confronto da obra de arte e noção de articulação do funcionamento do sistema de arte. O curador-artista funciona como “agente regulador” principal frente aos fluxos colocados em movimento pelo evento-exposição¹².

A potência de atuação do artista-curador está na possibilidade de expandir sua pesquisa artística para o campo curatorial: quando artistas realizam curadorias, não podem evitar a combinação de suas investigações artísticas com o projeto curatorial proposto, sendo esta sua força e singularidade particulares quando em tal engajamento¹³.

Nesse sentido, a possibilidade de os artistas assumirem a atividade curatorial — em iniciativas independentes ou em espaços formais — pode trazer renovações à prática como um todo, chamando a atenção para outras questões e influenciando curadorias tradicionais. Ademais, oportuno pontuar que o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito — talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice: claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma “tecnologia do fazer artístico”) não se constituem como de “propriedade exclusiva” do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado.¹⁴

É necessário, dentro desse contexto, agir com pragmatismo, no sentido de desenvolver estratégias parainstitucionais acopladas às linguagens e conceitos com os quais opera o artista. Ou seja, tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência (atentando de modo agudo às

especificidades discursivas), quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento – que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas¹⁵.

Entendo que esta seja a atuação das práticas artísticas frente às regras do sistema, isto é, o modo como as próprias práticas provocam o dinamismo do sistema, em função da pressão das forças internas exercidas nos confins do sistema. Considero que a existência de confins no sistema permite que surja uma relação entre o “fora” e o “dentro” do sistema. Assim, os confins são, frequentemente, pressionados por forças expansivas internas, advindas da própria dissimetria da complexidade do sistema. Tal pressão gera a crise interna, pois é uma tensão constante para o limite, experimentando a maleabilidade dos confins e ampliando ou alterando as fronteiras.

De maneira contrária, há as pressões externas que também reconfiguram os confins do sistema. Assim, penso justamente que são os movimentos de distensão e de retração que mantêm o sistema circulando e existindo enquanto tal. Pois ele engloba aquilo que está fora, incluindo-o no domínio do campo artístico, assim como a pressão interna do campo impõe uma expansão dos confins, de modo que a dinâmica possibilite espaços para novas criações.¹⁶⁻¹⁷

Em um processo de internacionalização da produção de arte brasileira, tenho como estratégia o operar localmente, mas com um olho aberto para o cenário global, pois ela se provou valiosa (as grandes companhias o sabem muito bem) para tornar possível agir sobre as circunstâncias locais na roupagem de um significativo móvel, um curinga político a trazer jogos imprevisíveis para a arena social. A tarefa estaria em deslocar este plano para as formas de ação características (e singulares) dos campos cultural e artístico (sem deixar de questionar o que particulariza ou não estas áreas), como modo de engajar-se num tipo particular de debate, no qual se acredita ser importante problematizar as experiências e discursos sensoriais, perceptuais e cognitivos.

No contexto brasileiro, o contraste entre a configuração de um circuito de arte que já construiu seu acesso ao teatro global da arte e sua realidade interna de grandes dificuldades econômicas retrata uma situação em que os principais

elementos que se destacam são, em sua maioria, orientados em direção ao mercado, deixando pouco espaço para posições que levem em conta aspectos do debate crítico e cultural ou estratégias de resistência a este mercado.

Trabalhar sob circunstâncias locais, mas estabelecendo relações entre uma rede global: este talvez seja o primeiro passo estratégico que grupos independentes de artistas aprendem, assegurando uma mobilidade política necessária para produzir mudanças no ambiente em que atuam.

E, por fim, o artista como crítico consiste em usar o discurso como prospecção de novos terrenos, inclusive o da ficção, como ferramenta de expansão topológica. Com efeito, manifestos, ensaios, textos críticos, proposições, comentários, etc., apontariam sobretudo para uma lucidez de utilização da ferramenta discursiva como tentáculo ativo das propostas de intervenção pretendidas, e aí se inscrevem também os contornos de determinado dispositivo de atuação sendo continuamente delineado e redelineado. É a partir deste espaço intermediário, em que discurso e visualidade se entrelaçam, que textos podem ser pensados como “obra de arte” – não importa apenas que a frase seja tornada visual, plástica, com escala, textura, material, cor ou relevo, mas sim que sua presença se articule com a consciência da existência de interstícios e frestas, relações a serem agenciadas, dispositivos a construir¹⁸.

Pensar o conceito de “artista-etc.” é pensar o papel do artista como “dispositivo de atuação” no circuito de arte. O artista que se desloca através de diversos papéis frente ao circuito e a busca de um outro lugar para o poético. Nessa linha de ideias acerca dos múltiplos papéis e da construção da imagem do artista, cito aqui um dos artistas mais inventivos que o Brasil já teve: Flávio de Carvalho. Ele atravessou grande parte do século XX e deixou uma produção artística e intelectual difundida nas artes plásticas, dramaturgia, arquitetura, etnologia, psicanálise, etc.¹⁹

Envolvido com as questões culturais de seu tempo, Flávio inicia sua produção por volta de 1922. Durante essa década, suas manifestações modernistas

possibilitaram uma produção mais palpável no campo das artes plásticas, apresentadas ao público em constante tensão. Suas manifestações intelectuais também produziram reflexões originais sobre diversos temas que repercutiram em São Paulo, inclusive pela imprensa da época. Em 1931, o artista realizou uma de suas mais polêmicas intervenções. Ao provocar uma multidão de fiéis que realizavam uma procissão religiosa no centro da cidade paulistana, Flávio, além de ter sido preso, quase foi linchado publicamente. Os relatos do incidente, com algumas análises, foram publicados pelo artista no livro *A Experiência n° 2*.

Ao leitor da obra, cujas referências teóricas e intelectuais são as obras de Sigmund Freud e de James Frazer, Flávio teceu algumas considerações sobre o que denominou “o método arqueológico de pescar e classificar emoções”²⁰, que, segundo ele, consistia num procedimento capaz de acessar os conteúdos da memória, uma forma de rememorar os fatos passados a fim de torná-los disponíveis para uma avaliação analítica. Flávio relacionou tal forma de acessar os conteúdos lembrados com o trabalho da pesca, considerando que as lembranças obtidas se comportam como os peixes que são retirados pelo pescador de um rio. Dessa forma, o artista definiu o seu procedimento, afirmando que as emoções: são pescadas no passado, muito do mesmo modo como o são os peixes.²¹

Em 1933, Flávio fundou o Teatro da Experiência, marcando sua carreira como dramaturgo. Os seus interesses, então, se voltaram à experimentação do que havia de essencial no campo da dramaturgia. Para o artista, preocupado com a experimentação, “o teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial da pesquisa”.²² Sua peça “O Bailado do Deus Morto”, uma crítica ácida aos cânones da religião, chegou a ser censurada e foi impossibilitada de ser apresentada ao público. Interessante pensarmos que ela foi apresentada na inauguração do Clube de Arte Moderna de São Paulo, um espaço alternativo, fora do circuito hegemônico. Desde aquele momento, a necessidade de se criar espaços novos de circulação de material poético não convencional fazia-se necessário.

Na conhecida *Experiência n° 3*, quando Flávio de Carvalho desfilou pelas ruas do centro de São Paulo vestindo blusa, saíote e meia-arrastão, ele mais uma vez desafiou as convenções e levou suas experimentações para o domínio da rua. Essas peças compunham seu “New Look”, chamado ainda de “traje tropical” ou “traje de verão”, fruto de pesquisas que dedicou à moda na década 1950,

procurando conceber um tipo de roupa mais adequado ao clima de um país tropical.

Através de suas ações (que nem sempre ele chamava de artísticas, mas que se situam confortavelmente no campo da arte no mundo atual), Flávio de Carvalho desconstrói e desloca espaços culturais, questionando posicionamentos naturalizados não apenas nos espectadores diretos de suas obras, mas no grande público, procurando descolá-los de um lugar imaginário, e produzindo (ou instigando, em cada individualidade) nessa modificação topológica um efeito sujeito, ou melhor, um lugar no qual um sujeito pode advir.

Enfim, acho que por ora já me alonguei demais. Introduzi estas ações do Flávio de Carvalho dos anos 1930-50 pois ele é pouco conhecido fora do Brasil e acho que serve como influência para este debate do “artista-etc.” e da criação de novos circuitos.

Afirmo o efeito sobre mim de nosso diálogo e que estou feliz por poder em breve encontrá-lo pessoalmente.

Forte abraço,

R.

Notas

¹ As manifestações do dia 15 de maio de 2019 foram motivadas pelas medidas tomadas pelo MEC, quais sejam, o corte de 30% no orçamento de universidades e institutos federais, o corte de 3 mil bolsas de estudo de Mestrado e Doutorado do Capes e o bloqueio de 2,4 bilhões de reais dos investimentos da educação básica. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. (Acesso em 12 jul 2019).

² BASBAUM, Ricardo. Sobre o et cetera. Entrevista concedida a Duda Kunhert. *Revista Beira*. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9>. (Acesso em 13 abril 2017).

³ BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016, p.102.

⁴ BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). Criação e crítica. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009 (Seminários Internacionais Museu Vale; 4). Disponível em: http://www.seminariosmv.org.br/textos/13_ricardo.pdf. (Acesso em 13 mar 2018).

⁵ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 235.

⁶ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p.112.

⁷ Para a filósofa francesa Anne Cauquelin (2005), a arte contemporânea só existe enquanto tal se inserida em seu próprio sistema. Segundo a autora, há uma semelhança entre as regras ditadas pelo mercado e as regras do sistema da arte, ou seja, cada elemento do sistema exerce papéis determinados pelos mecanismos da ordem vigente. Com isso, há uma aproximação do domínio artístico com o sistema econômico, em que “os mecanismos e a atribuição de valores são idênticos” (CAUQUELIN, 2005, p. 83). Assim, o movimento do sistema capitalista, a dinâmica das modificações tecnológicas, culturais, comportamentais que ocorrem nas sociedades é consoante ao fluxo produtivo de trabalho e também remete à mesma dinâmica que rege o sistema da arte.

Partilhamos do mesmo conceito que se utiliza Basbaum (2016) ao seguir as indicações propostas por Ronaldo Brito sobre as práticas artísticas contemporâneas que são “visivelmente marcadas por uma crítica institucional”: confronto com a noção modernista assimilada; desaparecimento da nitidez genealógica da História da Arte; amontoado de teorias coexistindo em tensão; hegemonia americana e não europeia; raciocínio político como modalidade de trabalho crítico; raciocínio analítico para uma intervenção eficiente na materialidade da arte; arte como uma empresa do sistema (BRITO *apud* BASBAUM, 2016, p. 143).

A sociedade pós-industrial se caracteriza por uma grande interferência do poder econômico na produção de subjetividade. E dessa forma há de se pensar como os indivíduos desfrutam de liberdade em meio aos condicionamentos históricos, econômicos e culturais em que vivem.

Não é possível pensar a arte desatrelada do mundo produtivo e suas revoluções técnicas, sociais e econômicas, pois ela partilha de um mesmo sensível, erguido e sustentado nestas relações. As artes e o mundo econômico partilhariam um comum, um sensível comum. Segundo Rancière, arte e produção poderão se identificar no tempo da Revolução Russa porque dependem de um mesmo princípio de repartição do sensível, de uma mesma virtude do ato que inaugura uma visibilidade ao mesmo tempo que fabrica objetos. O culto da arte supõe uma revalorização das capacidades ligadas à própria ideia de trabalho. Mas esta é menos a descoberta da essência da atividade humana do que uma recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer. Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades (RANCIÈRE, 2015, pp. 68-69).

Mesmo o discurso de uma arte crítica ao capitalismo ou à margem das relações econômicas relaciona-se com os meios de produção, nem que seja por negatividade. Esta partilha do econômico interage, por sua vez, inclusive com as formas de dominação que ocorreriam na reprodução das formas de produção. O cerne desta afirmação está embasado na ideia de que o mundo produtivo regularia os nossos modos de viver, narrar, compartilhar, ser, ou seja, como nós organizamos nosso tempo de vida, nosso cotidiano, nossos projetos futuros e nossa sociabilidade. Assim, o artista partilharia deste mesmo, e cada dia mais, pois, apesar de apontado como crítico destas relações, não está necessariamente à margem, mas agora no interior do processo.

⁸ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 230.

⁹ ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

¹⁰ NUNES, Kamila. *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

¹¹ BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009 (Seminários Internacionais Museu Vale; 4).

¹¹ BASBAUM, Ricardo. Trabalho de arte/Evento curatorial. *Revista Poiesis*. Niterói, n. 26, pp. 41-50, dez. 2015.

¹² Faz-se importante atentar que o “evento” só tem existência e repercussão enquanto tal em função do local onde estiver inserido. Ou seja, o espaço físico faz parte do evento. Com isso, surgem novos museus, ou os já existentes passam por reformas, ou criam redes de franquias onde novos museus são construídos, sendo que, a arquitetura do edifício do museu ganha tanta ou mais importância do que o próprio acervo. Este movimento, explica SPERLING (2005), “faz parte da ‘atualidade’ ou ‘atualização’ da arquitetura do museu [que] passa a participar do contexto contemporâneo de adjetivação do ‘atual’ como índice de movimento dinâmico constante da instituição”.

¹³ O envolvimento do artista com estratégias expositivas e curatoriais tem possibilitado um posicionamento crítico frente ao sistema da arte, além da experimentação de novas formas de exibição e circulação da arte. Um desdobramento possível dessa hipótese seria a atual situação de deslocamento entre as atuações do curador e do artista, que desestabilizaria a ordem dos discursos no interior do sistema da arte, e que traz à tona o debate em torno das noções de autoria e processo criativo, o que acarretaria uma compreensão da atividade curatorial na contemporaneidade como produção colaborativa. O câmbio entre as práticas artísticas e curatoriais permitiriam a emergência de propostas que tensionam as convenções museológicas com vistas à sua compreensão e problematização, gerando possíveis alternativas para produção e para circulação da arte frente aos modelos institucionais hegemônicos.

¹⁴ BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. Disponível em:

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/rb_museus/ .

(Acesso em 04 abril 2019).

¹⁵ BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. Disponível em:

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/rb_museus/.

(Acesso em 04 abril 2019).

¹⁶ Basbaum (2016) faz uma análise do pensamento de Omar Calabrese sobre os confins dos sistemas culturais. CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988. BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016.

¹⁷ Miwon Kwon, professora de história da arte contemporânea da Universidade da Califórnia, entende que para validar seu trabalho, o artista precisa circular pelo globo. Essa circulação nada mais é do que o eco de sua imagem, de seu trabalho. Enquanto Kwon (2000) pressupõe o artista como aquele que capta a dinâmica do sistema, estabelecendo espaço de ação somente nos “*wrong places*” (na instabilidade contemporânea, o lugar de atuação da obra, com seu potencial contestador dentro do sistema fechado e rígido da arte), Cauquelin o enxerga como “ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece de fora” (CAUQUELIN, 2005, p. 75). O artista não só é constitutivo do sistema, mas cooptado pelo mesmo. Enfim, a complexidade do sistema mostra-se como o campo em que as práticas artísticas passam a ter existência como arte. Ao mesmo tempo em que elas mesmas posicionam-se frente às regras impostas, manifestando-se nas “rachaduras”, ou nos “*wrong places*”, o movimento do sistema as engloba, de forma autofágica, pois é a ação nos “*wrong places*” que alimenta o sistema. Insta esclarecer que o termo “*wrong place*” é desenvolvido ao longo do artigo “The Wrong Place”, em que a autora busca por conceituar, na instabilidade contemporânea, o lugar de atuação da obra, com seu potencial contestador dentro do sistema fechado e rígido da arte.

¹⁸ BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 106.

¹⁹ Ao se debruçar sobre o comum, extrapolando, para isso, os campos restritos à atividade artística de natureza tradicional e disciplinar, o “artista-arquiteto” (termo adotado pela curadora Lisette Lagnado na *REVISTA MARCELINA*, 2011, n. 6, p. 6) se adequa ao ideário de “arte total”, preconizado na modernidade por construtivistas como El Lissitzky e dadaístas como Kurt Schwitters. O termo “artista total” foi empregado por Rui Moreira Leite para apreciação da obra de Flávio de Carvalho entre a arte, a arquitetura, a moda e os estudos sociais. Cf. MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho: artista total.* São Paulo: Editora Senac, 2008.

²⁰ MOREIRA LEITE, Rui. *Flávio de Carvalho (1899-1973): entre a experiência e a experimentação.* vv. 1-2. 1994. (Tese) — USP, São Paulo.

²¹ Luiz Camillo Osorio, em seu livro *Flávio de Carvalho: Poética em trânsito*, considera que, na década de 30, a atuação de Flávio consistiu no esforço de

“desprovincianizar’ a cultura brasileira” (OSORIO, 2006, p. 38). Sua atuação experimental o tornou “o mais autêntico vanguardista que tivemos por aqui” (OSORIO, 2006, p. 8), justamente por explorar de forma coletiva a subjetividade e as reações dos demais indivíduos em “um território multidisciplinar e experimental” (OSORIO, 2006, p. 20), que se utilizou de elementos empíricos e tendências antropológicas na construção de suas intervenções. Portanto, a trajetória do artista, nesse período, pode ser pensada como um momento fundamental para a história da arte brasileira, período de sedimentação, que Camillo Osorio chamou de “poética carvalhiana” (OSORIO, 2006, p. 20). Ou seja, a reunião de elementos performáticos, tais como a “não convencionalidade e o estranhamento subjetivo”. Tal poética marcou a biografia do artista, que buscou em diversas ocasiões extrapolar as convenções artísticas e sociais na realização de uma possível “experiência”, sempre motivada por aspectos pessoais e subjetivos, uma forma de atuar artisticamente por meio da sua trajetória de vida.

A “desprovincianização” da cultura, citada por Camillo Osorio, se deu, de fato, por meio da trajetória cultural e intelectual do artista. Sua *Experiência n°2* foi um exemplo disso e, certamente, suscitou, na década de 1950, a realização de sua *Experiência n°3*, intervenção que consistiu na divulgação pelas ruas de São Paulo de uma nova vestimenta para os trópicos, que reuniu grande quantidade de pessoas para presenciá-lo trajando um blusão e saiote, de sua própria autoria.

²² MOREIRA LEITE, Rui. *A experiência sem número, uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho*. 1987. (Dissertação) — USP, São Paulo.

3.3

Paris, 18 de junho de 2019

Caro Basbaum,

Como você está? Aqui estou bem, tentando acompanhar a atual situação política no Brasil, mas confesso que, diante da complexidade dos últimos acontecimentos, raramente consigo me aproximar do meu intuito.

Mas sobre esse assunto e as instigantes questões propostas na sua última carta, conversaremos pessoalmente, mês que vem. O motivo pelo qual escrevo agora é porque recebi uma proposta, estendida a você, e necessito saber sua resposta.

Conversei com Eric Hazan, editor da La Fabrique, responsável pela publicação dos meus últimos livros, acerca do nosso profícuo diálogo dos últimos meses e ele, instigado com o meio que usamos (carta), me perguntou se tínhamos interesse em reuni-las em um livro a ser publicado pela editora.

De minha parte respondi que sim, pois tenho sempre como objetivo no desenvolvimento do meu trabalho o aumento potencial dos interlocutores. E você, o que me diz? Caso se interesse pelo projeto, o lançamento, segundo Eric, poderá ocorrer em outubro, coincidindo com a abertura da sua exposição no Pompidou. Se a data lhe aprouver, teremos que correr com os preparativos, mas a editora tem uma boa equipe para nos ajudar.

E veja você: recebi um e-mail daquela sua aluna, no qual ela me convida para participar da banca examinadora da defesa de Mestrado dela. Pois bem, ela não só escreveu o diálogo entre as nossas obras (como havia lhe dito), como o projeto de pesquisa do Doutorado tem como objeto uma obra sua intitulada como *Conversas Coletivas*.

Como a defesa será, coincidentemente, em julho, aceitei o convite. Ela disse que havia convidado você também, mas não disse qual foi sua resposta. Terei a satisfação de participar de uma banca de Mestrado que contará com tão ilustre componente?

Não me recordo de você ter comentado sobre essa obra, *Conversas Coletivas*. O que seria? Em julho você me diz.

Até lá!

Cordialmente,

Jacques Rancière

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Renova-te.

Renasce em ti mesmo.

Multiplica os teus olhos, para verem mais.

Multiplica os teus braços, para semeares tudo.

Destrói os olhos que tiverem visto.

Cria outros, para as visões novas.

Destrói os braços que tiverem semeado,

Para se esquecerem de colher.

Sê sempre o mesmo.

Sempre outro. Mas sempre alto.

Sempre longe.

E dentro de tudo.

Cântico XIII, Cecília Meirelles

Essa pesquisa teve como objetivo elaborar o diálogo, compreendido aqui como princípio e criação filosóficos, por meio de cartas entre Basbaum e Rancière, nas quais os autores, a partir do episódio “doação do NBP” (ação realizada pelo Coletivo Vaca Amarela a partir da proposição “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”), analisaram a relação entre estética e política, os papéis do artista e do espectador no circuito de arte.

Tanto no pensamento filosófico de Rancière quanto no de Basbaum podemos definir sua potência a partir da abertura ao diálogo, da busca pelo encontro. Algo que Basbaum em uma entrevista identificou como ideia mestre de seu trabalho¹.

Ademais, há uma disponibilidade em ambos de tensionar o que pensam. Um exemplo disso são as inúmeras entrevistas dadas por eles, e que podem ser facilmente encontradas na rede mundial de computadores.

O primeiro passo é reconhecermos o caráter provisório de qualquer conclusão da presente dissertação: colocamos um ponto final no trabalho, na esperança de termos abordado os temas propostos, no limite de seu recorte, de maneira adequada e conseqüente em relação ao que foi inicialmente proposto, mas admitimos que não encerramos as inquietações, nem chegamos perto de resolver as questões, embora julguemos que as tenhamos enfrentado, que a escrita e a pesquisa deste trabalho mobilizaram.

Entretanto, algumas considerações finais servirão para, de nossa perspectiva, constituir um registro sintético não de caráter propriamente conclusivo, mas que se assemelhe a um boletim das questões suscitadas pela pesquisa, que devem ser, antes de tudo, questionadas, trabalhadas, reafirmadas ou simplesmente abdicadas em um processo de estudos que não cessa.

Os conceitos fundantes da arquitetura político-estética de Rancière — partilha do sensível, emancipação, processo de subjetivação, cena, dissenso e dano —, permeados por outros conceitos do filósofo, foram analisados a partir de um diálogo com a obra plástica de Basbaum “*Você gostaria de participar de uma experiência artística?*”, mais especificamente com a intervenção do Coletivo Vaca Amarela.

Na produção artística de Basbaum, há uma estreita relação entre o campo artístico e o discursivo, sendo este último um território para o exercício da prática artística, deslocada para outra forma. Como pensar essa convergência de linguagens, que sobrepõe os espaços de arte e sobre arte?

Há também uma aposta em estratégias de agrupamento por afinidade, de modo a constituir ferramentas de negociação da inscrição junto ao circuito, construindo esta inscrição a partir de posição mais autônoma, apontando para o delineamento de outra imagem do artista, com implicação em modos diferentes de construção da obra e sua circulação.

Dentro dessa linha de ideias, considero que Basbaum cria diagramas que buscam não figurar, mas construir dinâmicas discursivas que apresentam temas e conceitos importantes tanto para ele quanto para a arte contemporânea, como provocação de experimentos singulares, tal qual fizeram os artistas que reconhecidamente fazem parte de suas referências: Hélio Oiticica e Lygia Clark, que propuseram a inserção do espectador como participante indispensável e ativador do trabalho; Allan Kaprow, e Marcel Duchamp, que se engajaram na importância da construção de conceitos e no uso de materiais diferentes daqueles até então tradicionais das artes plásticas, ampliando o espectro de materiais possíveis de serem utilizados nas construções artísticas.

Na proposição artística “*Você gostaria...?*”, por meio da inscrição de um objeto inusitado no sensível comum, uma questão é visibilizada, inscrevendo um novo agenciamento discursivo, por meio de um ato estético, que opera um embaralhamento dos papéis do artista e do espectador.

Além disso, o artista propositor, Basbaum, busca produzir outra forma de subjetivação no que tange a relação artista/circuito de arte formal. Isto porque o objeto introduz uma nova forma de circulação, na medida em que, diferentemente do que é considerado usual, o objeto circula sem que seja necessária a intermediação de uma galeria, de um *marchand*.

Penso junto com Rancière que os artistas que se propõem a recusar o consenso que tem por nome “economia” não podem elaborar as suas obras sem buscar também ao menos construir, no mesmo movimento, mas não de uma mesma maneira, o espaço que possibilitaria acolhê-los. A questão não é apenas que é preciso procurar lugares de exposição ou circuitos de difusão “alternativos”,

mas que é preciso encontrar os modos pelos quais uma comunidade sensível pode existir e ganhar consistência.

Sobre a relação entre política e palavra, a partir da ideia de Rancière de que a política não consiste em criar conflitos (pelo menos não só isso), mas em criar mundos (e criar mundos é uma forma de linguagem), é possível sustentar que política não é o fato de humanos terem discursos, enquanto outros não possuem senão a voz, mas que a política é ligada ao fato de que o que é produzido como discurso é sempre ao mesmo tempo pensado como não sendo senão voz.

O surgimento de um mundo comum é um acontecimento que conecta os indivíduos, separando-os; assegura-lhes o pertencimento a um mesmo espaço social multiplicando seus intervalos. Ele pode dar a ver um tipo de comunidade em que todos deveriam tratar seus parceiros de interação como iguais, com base no fato de que todos são potenciais interlocutores, capazes de falar e dignos de serem ouvidos e considerados. Essa igualdade define uma comunidade inconsistente e intervalar, que se revela como processo de construção e constante redefinição do lugar do sujeito político, um lugar que deve ser compreendido como um intervalo ou um hiato entre os nomes, as identidades e as culturas.

A comunidade de partilha envolve a produção de um público que é diferente daquele que é visto, comentado e considerado pelo Estado. Um público definido pela manifestação de um dano causado no momento da constituição de um comum. A partir da formação dessa comunidade, é possível pensar as condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e de seus atos específicos. Esses sujeitos produzem acontecimentos, demonstrando a existência de um dano e, ao mesmo tempo, retirando-os do submundo de ruídos obscuros e inserindo-os no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos que compartilham um mundo comum.

Ademais, seria oportuno pontuar que o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito — talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice. Claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma “tecnologia do fazer artístico”) não se constituem como de “propriedade exclusiva” do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado.

O diálogo que se buscou construir ao longo dessa dissertação se estende para além das ideias e conceitos. Ele se mostra presente na metodologia de ambos, que aqui pode ser pensada não apenas como discursos teóricos, mas como formas estéticas, tentativas de reconfiguração sensível dos fatos sobre os quais argumentam.

A amplitude dos modos de ação de Ricardo Basbaum afirma a condição de trabalho do artista contemporâneo. Os compromissos ético-estéticos do criador não se reduzem à experiência poética, mas estendem-se a todo o circuito da arte. Assim sendo, o artista-etc. — aquele que cruza as diversas operações — reconfigura o cenário do “artista como funcionário de galeria” e politiza as relações com o mercado da arte.

“Não existe sensação artística sem estruturação, constituição, organização da sensação. Parece-me que Basbaum sempre atuou com essa consciência”. A preocupação com a estruturação de que fala Stéphane Huchet implica no rigor da produção visual de Basbaum, mas também nas suas investigações teóricas. Desde o início de sua carreira, na década de 1980, Basbaum articulou as dimensões do sensível, da sociabilidade e da linguagem, combinando produção plástica e discursiva.

Para além de apresentar julgamentos acerca da intervenção do Coletivo Vaca Amarela e da reação de Basbaum, busquei nessa pesquisa refletir sobre os desdobramentos dessa intervenção no modo de se compreender o papel do espectador e o sentido da proposição.

A arte é endereçamento, apela a um nós que excede qualquer desenho e promessa. É solidão e fora da solidão. Entre a falta e o excesso, entre o encontro e o desvio, entre o laço e a crise, há sempre dom e violência regendo nossa relação com o outro, mediada ou não pela arte. Uma relação que não é apenas apaziguadora, mas também hostil. Enfrentar essa ambiguidade é nosso desafio. A arte como transmissão do intransmissível, como abertura ao outro.

A arte é endereçamento, pedido de partilha a um outro. Ela o chama, ainda que o ignore, ainda que ele não responda, ainda que esse outro talvez não exista. Ela solicita o julgamento, o olhar e a palavra, a recompensa de seu dom. Como, porém, esperar consenso quando aquilo que recebe o nome “arte” parece desamparar o pensamento e a sensibilidade? Como chamar de “arte” essa

imprecisão de uma nomeação? Ou será nessa imprecisão, nesse desamparo, que a arte vem acontecer? Como transmitir ao outro aquilo que tocou minha sensibilidade?

É essa transmissão do intransmissível que desconcerta a sensibilidade, que desabriga o pensamento, que abre, quem sabe, a possibilidade de amar, que a arte acena em várias de suas mitologias de origem como em seus juízos de gosto. Fenda na espessura do mundo, para que esse nós tenha lugar e existência. Um nós como ficção, desvio, êxtase. Um nós em perpétuo entrelaçar e em imprevisível fuga.

A polifonia e polimorfose das atuais práticas políticas surgem como maneiras de dissensualizar o espaço público, visibilizando e reconfigurando um mundo paradoxal e litigioso onde seja possível vivermos, por meio do princípio da igualdade, da coexistência de mundos paradoxais. Pensamos que a hibridez das atuais formas de resistência presentes em nossa sociedade vem nos revelando a importância de criarmos cenas inéditas, para que possamos reinventar a própria política, por meio da revolução estética do nosso cotidiano, inscrevendo espaços e momentos emancipatórios, de modo a fortalecer e intensificar os processos democráticos.

Resistem na margem, e da margem dizem como conseguem fazer: cantando e dançando a vida; questionando e buscando uma forma de resistir como sempre buscaram os grupos de resistência política neste país. Por isso, Rancière diz que a questão da arte é a questão que refunda o espírito humano, algo que nos diferencia dos animais — é o desejo que move em relação ao universal das emoções. Diante dessa estética, o humano pode ser mais e não simplesmente reduzido à força de trabalho, por isso também a estética não se reduz, simplesmente, à teoria da arte; um juízo estético ou ainda uma disciplina filosófica.

Se a filosofia para Rancière é como um movimento, a arte em Basbaum corresponde a uma experiência da multiplicidade, que se propõe acompanhar o fluir das diferenças. Nada se afirma além do próprio caminhar. Nesse desvio proposto tanto pelo filósofo quanto pelo artista, minha dissertação se propôs a refletir sobre a relação entre arte e política.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BASBAUM, Ricardo. Alguns efeitos de plasticidade a partir da crítica em rede. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*. Campinas, v. 9 n. 1, pp. 281-289, 2007.
- _____. V.C.P.- Vivência Crítica Participante. *Ars*. São Paulo, ano 6, n. 11, pp. 27-38, 2008.
- _____. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*. (Tese) — USP, 2008.
- _____. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009 (Seminários Internacionais Museu Vale: 4).
- _____. Em torno do ‘vírus de grupo’. *Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 30, pp. 135-146, jan.-abr. 2010.
- _____. Contatos e efeitos. In: FIALHO, Ana Letícia (org.). *Depois do Muro*. Recife: Editora Massangana, 2010.
- _____. Entrevista - Ricardo Basbaum. In: REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe; KIFFER, Ana. (orgs.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2012. pp.69-90.
- _____. ...só funciona nessa responsabilização do outro por uma ação não idealizada (entrevista). *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013.
- _____. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.
- _____. Hélio Oiticica: exercícios de autoconstrução de si como artista. In: PUCCU, Izabela *et al.* (orgs.). *Hélio Oiticica Para Além dos Mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016.
- _____. *Além da Pureza Visual*. Rio de Janeiro: Zouk, 2016.
- _____. Texturas, dicções, ficções, estratégias. In: CONDURU, Roberto (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Vila Velha: 2017.
- _____. Participação Pós Participativa. *Vazantes*. Fortaleza, v. 2, n. 1, pp. 190-204, 2018.
- _____. Sur, Sur, Sur, Sur... como diagrama: mapa + marca. *Investigação*. v. 1, n.11, pp. 28-34, out. 2010.
- BOWMAN, Paul & STAMP, Richard (orgs.). *Reading Rancière*. Londres e Nova Iorque: CIPG, 2011.
- BRAGA, Paula (org.) *Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRASIL, André. Apresentação. *Devires*. Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 7-13, jul/dez 2010.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: Arte/Vida, Proposições e paradoxos*. MACIEL, Kátia (org.). Trad. Renato Rezende. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

- _____. *Experiência crítica – textos selecionados*. Sueli de Lima (org.). São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.
- CACHOPO, João Pedro. Momentos estéticos: rancière e a política da arte. *AISTHE*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, pp. 21-41, 2013.
- CANCLINI, Néstor García. *A Sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2012.
- _____. Valorar el arte: entre mercado y política. In: _____. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2011, pp. 129-150.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CITTON, Yves. Political Agency and the Ambivalence of the Sensible. In: ROCKHILL, G; WATTS, P (orgs.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durham and London: Duke University Press, pp.140-157, 2009.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007, 1ª. ed.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A Filosofia Crítica de Kant*. Lisboa: Editora 70, 1987.
- _____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *O desentendimento*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 34, 1996a.
- _____. O dissenso. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996b.
- DERANTY, Jean-Phillippe. *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010.
- _____. Rancière and contemporary political ontology. *Theory and Event*. Baltimore, v. 6, n. 4, pp.1-12, 2003.
- FARIAS, Agnaldo. Hotel das Estrelas. In: 25a. Bienal de São Paulo — Brasil. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002 (catálogo da exposição).
- FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- GUÉRON, Rodrigo. Arte e política: estudos de Jacques Rancière. *AISTHE*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 9, pp. 34-46, 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HALLWARD, Peter. Staging equality: Rancière’s teatrocracy and the limits of anarchic equality. In: ROCKHILL, Gabriel & WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*. Durham, London: Duke University Press, 2009.
- HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, Pedro. Entrevista com Jacques Rancière. *AISTHE*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, pp. 102-109, 2013.
- _____. Modernidade e regime estético das artes. *AISTHE*, Vol. VIII, nº 12, 2014.

_____. Rancière: história, narrativa, indiferença. *ArteFilosofia*. Ouro Preto, n.17, pp. 134-144, dez. 2014.

_____. Rancière: A política das imagens. Princípios: *revista de filosofia*. Natal (UFRN), v. 19, n. 32, pp. 95-107, jul. 2015.

_____. Onde há democracia, há também, em princípio, estética: Jacques Rancière e as novas dinâmicas de organização social. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, pp. 237-252, jun. 2017.

LELO, Thales; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Democracia e pós-democracia no pensamento político de Jacques Rancière a partir das noções de igualdade, ética e dissenso. *Revista brasileira de ciência política*. Brasília, n.15, pp. 349-374, set/dez 2014.

MACIEL, Katia. Ricardo Basbaum: a geometria do conceito e a participação comunicacional. In: Luiz Cláudio da Costa (org.). *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

MARQUES, Ângela. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. *Discursos fotográficos*. Londrina, v. 10, n.17, 2014.

MORAES, Marcos Antonio de. Sobrescrito. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, n. 8-9, xii – xii, 2008.

NUNES. Kamilla. Espaços Autônomos de Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco – A ideologia do Espaço da Arte*. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade - 1976. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 154-168.

_____. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade - 1962. *Idem*, pp. 82-95.

ORTEGA, Francisco. *Para uma política da amizade: Arendt, Derrida, Foucault*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho: Poética em trânsito*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

_____. *Olhar à Margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo. Ed. Sesi-SP. 2016.

PELLEJERO, Eduardo. *Ethos, decoro, liberdade: notas sobre os regimes de identificação das artes na obra de Jacques Rancière*. *Dialektiké*. v. 2, pp. 19-35, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira São Paulo: Companhia das Letras, 1988. _____.

The Aesthetic Revolution and its Outcomes. *New Left Review*. NLR 14, pp. 133-151, mar-abril 2002.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: *Nietzsche e Deleuze: arte e resistência*. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007.

_____. El teatro de imágenes. In: JAAR, Alfredo. *La política de las Imágenes*. Santiago do Chile: Metales Pesados, 2008.

_____. A few remarks on the method of Jacques Rancière. In: *Parallax*. v. 15, n. 3, pp. 114-123, 2009.

- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Monica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. Politique de l'indétermination esthétique (entrevista com Jan Völker e Frank Ruda). In: GAME, J e LASOWSKI, A. W. (dir.). *Politique de l'esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009.
- _____. *Dissensus: on politics and aesthetics*. Editado e traduzido por Steven Corcoran, Londres e Nova Iorque: CIPG, 2010.
- _____. A estética como Política. *Devires*. Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-37, 2010.
- _____. Nossa ordem policial: O que pode ser dito, visto e feito. In: *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 2, n. 15, pp. 81-90, out 2010.
- _____. *Mute speech: literature, critical theory and politics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.
- _____. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- _____. *O Espectador Emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.
- _____. *La méthode de l'égalité: entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabanyan*. Paris: Bayard, 2012.
- _____. A comunidade estética. In: *Revista Poiesis*. Niterói, n. 17, pp. 169 -187, jul. 2011. Trad. André Gracindo e Ivana Grehs. _____ . *Aisthesis: Escenas Del regimen estético Del arte*. Buenos Aires: Bordes Manental, 2013.
- _____. *Fábulas Cinematográficas*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papyrus, 2013.
- _____. *Margens do Político*. Lisboa: Imago, 2014.
- _____. *O Mestre ignorante: cinco lições de emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. *A Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *As Distâncias do Cinema*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016.
- _____. *The method of equality*. Interviews with Laurent Jeanpierre and Dork Zabanyan. Cambridge: Polity Press, 2016.
- _____. *Paráfrase*. Trad. Nadier Santos. *Outra Travessia*. Florianópolis, 2º Semestre de 2016. _____ . *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- _____. Por trás do Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: SESC, 2017.
- _____. *La méthode de la scène*. Entretien avec Adnen Jdey. Paris: Lignes, 2018.
- _____. *O que significa "Estética"*. Trad. de R. P. Cabral, 2011. Disponível em: <http://www.proymago.pt/Ranciere-Txt-2>. (Acesso em: 22 out. 2017).
- _____. A política é imaginação. (Entrevista Melina Balcázar Moreno). Publicada por *Milenio* em 14 jul. 2018. A tradução é do Cepat. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/581209-a-politica-e-imaginacao-entrevista-com-jacques-ranciere>. (Acesso em 04 abril 2019).
- _____. *Sobre os movimentos de ocupação e a democracia*. (Entrevista por Paula Corroto). (Tradução e nota introdutória de Idelber Avelar).

Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/entrevista-com-jacques-ranciere-sobre-os-movimentos-de-ocupacao-e-a-democracia>. (Acesso em 16 abril 2019).

_____. O efêmero é o que rompe o curso do tempo da dominação (Entrevista). Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/588551-o-efemero-e-o-que-rompe-o-curso-do-tempo-da-dominacao-entrevista-com-jacques-ranciere>. (Acesso em: 05 mai 2019).

_____. *Política da arte*. Trad. Mônica Costa Netto. Transcrição da apresentação de Jacques Rancière no seminário “São Paulo S.A: práticas estéticas, sociais e políticas em debate, 2005.

_____. Entrevista. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Disponível em: https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.html?utm_source=ur. (Acesso em: 25 abril 2019).

_____. In: Anri Sala: Momento Presente. Heloisa Espada (org.). São Paulo: IMS, 2016. (catálogo da exposição).

_____. Entrevista. *Cult*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>. (Acesso em: 25 set. 2016).

_____. Entrevista para *The White Review*. In: *The White Review*, n. 10, s/p., abril 2014. Disponível em: <http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-jacques-ranciere/> (Acesso em: 15 jul 2019).

RIVERA, Tânia. *O avesso do Imaginário*. Arte Contemporânea e psicanálise. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

ROCKHILL, Gabriel. *Radical history & the politics of art*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2014.

ROCKHILL, Gabriel; WATTS, Philip (eds.). *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*. Durhan e Londres: Duke University Press, 2009. (Edição digital).

SCHILLER Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2013.

SILVA, Nuno. A experiência estética na arte e na política segundo J. Rancière. *Imprensa da Universidade de Coimbra*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/35515>. (Acesso em 2 jun-2017).

SMALL, Daniele Avila. *O crítico ignorante: uma negociação teórica meio complicada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

TAMBAKAKI, Paulina. When does politics happen?. *Parallax*. v. 15, n. 3, pp. 102-113, 2009.

TANKE, Joseph J. *Jacques Rancière: an introduction*. Londres e Nova Iorque: CIPG, 2011.

TOSCANO, Alberto. Anti-sociology and its limits. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard (eds.). *Reading Rancière*. London: Continuum, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. The lesson of Rancière. In : RANCIÈRE, Jacques. *The politics of aesthetics*. London: Continuum. 2004.

Sites

<http://www.nbp.pro.br> (Acesso em 01 nov. 2017).