

Ricardo Basbaum > **Participação pós-participativa¹**

Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa

Resumo

Fundamentando-se num projeto de pesquisa artística do próprio autor e em diálogo com a crítica de arte contemporânea recente e com parte da produção artística brasileira e internacional no século XX, este artigo reflete sobre a introdução do espectador e das práticas participativas no campo das artes visuais contemporâneas como uma forma de resistência às estratégias neoliberais.

Palavras-chave: Participação. Arte Participativa. Espectador. Neoliberalismo.

Abstract

Based on the author's long-term artistic research project and a myriad of references in Brazilian and international contemporary art and criticism, this article reflects on the introduction of the audience and participatory practices into the realm of contemporary art as a form of resistance to neoliberal strategies.

Keywords: Participation. Participatory art. Spectator. Neoliberalism.

> Ricardo Basbaum (São Paulo, Brasil, 1961) vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Exposições individuais recentes incluem *corte-contaminação-contato* (Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2017), *the production of the artist as collective conversation* (Audain Gallery, Vancouver, 2014) e *Diagramas* (Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2013). Teve seu trabalho incluído no 35º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017) e na 20ª Bienal de Sydney (2016). Sua produção de diagramas está reunida no livro "Diagrams, 1994 – ongoing" (Errant Bodies Press, 2016). Autor de "Manual do artista-etc" (Azougue, 2013), "Ouvido de corpo, ouvido de grupo" (Universidade Nacional de Córdoba, 2010) e "Além da pureza visual" (Zouk, 2007). Professor Visitante da Universidade de Chicago entre outubro e dezembro de 2013. Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver) em outubro de 2014. Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. ricardobasbaum@gmail.com



Figura 01:
Ricardo Basbaum
[pequeno evento
operístico] *Você
gostaria de participar
de uma experiência
artística?*, 2010
com Joyce Gyimah,
Dance Physics and
Bruce Nockles
diagrama em vinil
adesivo sobre fundo
monocromático, objeto
de ferro pintado, dança,
som, leitura evento
no The Showroom,
Londres.
Foto: Daniela Mattos.

"Quem, eu?"

"Sim, já estávamos lhe esperando."

"Quando convido pessoas para tomar parte de minhas proposições, o que estou oferecendo a elas e o que se espera delas, de mim, para elas, para mim?" Esta deveria ser uma pergunta básica endereçada a processos participativos e que ajudaria a indicar com maior precisão como cada projeto constrói a imagem do artista e do seu outro, o assim chamado "participante". Houve um tempo em que os artistas não concebiam sua prática como um gesto direcionado a qualquer algum outro: bastava que a obra de arte fosse completada e que tivesse seus aspectos internos resolvidos. Não havia sequer espaço para a interpretação: antes do modernismo, a "leitura" de uma obra apontava para narrativas sem qualquer ambiguidade. Durante o modernismo, entretanto, a estrutura mesma da linguagem artística passou a garantir que a obra de arte funcionasse corretamente quando apontasse para o futuro, trazendo à tona, dessa maneira, tópicos críticos avançados. Mas, por alguma razão, mudanças ocorreram em meados da década de 1950 – na direção de uma "condição participativa" da sociedade contemporânea – no sentido de descentralizar o gesto artístico e adicionar um novo papel ao circuito ou sistema de

1 Publicado originalmente como "Post-Participatory Participation". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Londres, v. 28, pp. 90-101, set. 2011.

arte: aquele do participante ativo, uma figura de alteridade que se tornará não apenas cada vez mais relevante para os processos artísticos, mas que também influenciará decisivamente, no final do século XX, o deslocamento das práticas críticas em direção às práticas curatoriais.

Sim, Marcel Duchamp levou em consideração o modo como a recepção de seu trabalho influenciaria seu significado; mas estava mais preocupado com o impacto que uma massa generalizada e anônima de pessoas (isto é, “o público”) teria sobre o seu lugar reservado na **história**. Duchamp não escreveu especificamente sobre a produção ou negociação da condição do sujeito – esta seria uma discussão que somente apareceria muito mais tarde no debate geral da arte, nas conversas durante a década de 1980 em torno da micropolítica e políticas da produção de subjetividade. Portanto, embora seja verdade que sua famosa *Mariée* representa de fato um processo de subjetivação (**ela** e seus incansáveis celibatários) – há um fluxo de desejo que energiza *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* [A Noiva despida por seus celibatários, mesmo, 1915–23] e as páginas de *The Green Box* [A Caixa Verde, 1934] – nossa posição ao olhar para o vidro é análoga à posição de quem senta em uma sala tradicional de cinema: a trama e os processos acontecem em algum outro lugar, não estabelecendo qualquer relação direta conosco (enquanto voyeurs), a menos que nós (enquanto pensadores obsessivos) integremos o mecanismo do vidro a nós mesmos. Mas isso só iremos propriamente fazer mais tarde, como participantes contemporâneos: um dos principais aspectos dos protocolos de participação, ainda não implementados nesse momento, refere-se à reencenação do processo do trabalho pelo espectador, como um processo paradoxal de internalização, em que a subjetividade do/a espectador/a é construída pelo trabalho de arte – o qual é ao mesmo tempo ativado por ele ou ela. Apesar disso, sim, “Doutor MD”² estava de fato um passo à frente de seus colegas e, efetivamente, abriu um espaço em sua prática em que o outro, afinal, se tornou, ainda que fraco e parcialmente, visível – sombra pálida ou espectro, que no futuro se agigantaria, tornando-se impossível ignorar.

Tal mudança significativa, trazida na segunda metade do século passado, pode ser delineada a partir de pelo menos três diferentes origens, cada uma delas afetando o campo do simbólico e modificando o “pacto” que determina o campo da arte e seus papéis – no sentido de que foram afetadas, e precisaram ser reconfiguradas, não apenas as posições do artista e do espectador, mas também aquelas do crítico, do historiador, do curador, etc. Por um lado, o estruturalismo e a antropologia descentralizaram o papel do produtor e receptor de conhecimento, que havia sido sempre tipicamente exercido pelo homem branco europeu; era evidente que grande parte do planeta já havia reagido contra o eurocentrismo, com o desenvolvimento de outros modernismos, mergulhando, assim, diretamente na discussão acerca de centros alternativos de poder. Ao mesmo tempo, as Macy Conferences sobre Cibernética, em Nova York (1946–53), estabeleceram uma compreensão protodiagramática dos padrões relacionais e comunicacionais das

sociedades humanas, instituindo uma zona de mediação na qual corpo, seres vivos, máquinas e artefatos culturais compartilhariam linhas de contato e camadas em comum³. De acordo com os temas propostos nessas conferências, percebe-se que a experiência sensorial é tomada como um gesto que não retornaria diretamente ao eu interiorizado, mas, ao invés disso, viria à superfície sob a forma de camadas externas e linhas que poderiam ser prospectivamente modeladas – podemos ver a “linha orgânica” de Lygia Clark, um conceito que ela inicialmente articulou em 1954, como estando relacionada (embora indiretamente) a esse desenvolvimento, uma vez que ela “descobriu” a linha de fronteira ou de mediação enquanto resultado do contato entre duas superfícies distintas: corpo e objeto ou obra de arte⁴. Finalmente, podemos também nos referir a Umberto Eco e seu livro “A Obra Aberta” (1962), bem como à estética da recepção (*Rezeptionsästhetik*) de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, no final dos anos 1960, na Literatura, que definiu um papel concreto e definitivo para o agente receptor na produção simbólica de um texto, argumentando que o autor meramente indica um processo por vir, já que a realização da experiência literária somente se dará através do gesto “criativo” do leitor/espectador, que completa a obra e sem o qual esta permanece apenas uma promessa em potencial.

Claro, poderíamos acrescentar aqui outros aspectos que também contribuíram para este momento de mudança, mas o que aqui se compartilha é uma atenção à desconstrução de certos modelos dominantes, e por longo tempo imutáveis, de subjetividade e, subseqüentemente, à condução dos próprios mecanismos deste processo para o campo da arte. Ao mesmo tempo, houve ainda o avanço da implementação de um modelo comunicativo (bem como uma reação a este) que trouxe para o mapa (ou diagrama) do campo da arte novas posições (ou pontos) relacionadas às interfaces entre arte e seu contexto (sociedade, ciência, o sujeito, o público, a economia etc.) – definindo o circuito ou sistema de arte em termos ainda mais explícitos. De fato, tornou-se lugar comum hoje em dia referir-se ao sistema ou circuito de arte como uma entidade natural, tão habituados que os praticantes de arte (**nós**) se tornaram em lidar com as camadas de mediação: qualquer gesto requer estar associado a um projeto; ter um orçamento; buscar publicidade, imprensa, taxas

3 Para N. Katherine Hayles (1999), as Macy Conferences foram “radicalmente interdisciplinares”, pondo lado a lado “pesquisadores de uma ampla variedade de campos — neurofisiologia, engenharia elétrica, filosofia, semântica, literatura e psicologia, entre outros”. Alguns de seus temas centrais envolviam “como provar que humanos e máquinas irmanavam-se, possuindo muito em comum” e agir “como entrecruzamentos para o movimento entre modelos cibernéticos e artefatos”. Hayles organizou os argumentos das Conferências ao longo de “três frentes”: “a construção da informação como entidade teórica”; “a construção das estruturas neurais [humanas] [...] como fluxos de informação”; e “a construção de artefatos que traduziam fluxos de informação em operações observáveis”.

4 A linha orgânica é uma linha que não foi traçada ou forjada por ninguém, mas que resulta do contato de duas superfícies diferentes (planos, coisas, objetos, corpos ou mesmo conceitos). Segundo Guy Brett (1987, p. 67), Lygia Clark gostava de exemplificar a linha orgânica como aquela que podemos ver “entre a janela e o batente, ou entre os ladrilhos do piso”. Ela dizia que a linha orgânica apareceu pela primeira vez em 1954, quando observou a linha que se formava onde uma colagem emoldurada tocava o papel do passe-partout. Escreveu: “Deixei essa pesquisa de lado por dois anos porque não sabia como lidar com este espaço libertado”. Ver também: BASBAUM, Ricardo. *Within the Organic Line and After*. In: ALBERRO, Alexander; BUCHMAN, Sabeth (orgs.). **Art after Conceptual Art**. Viena, Cambridge (EUA), Londres: Generali Foundation e The MIT Press, 2006, pp.87-99.

de licenciamento; engajar-se com a museologia, segurança etc. Em outras palavras, fazer arte acarreta um estado permanente de negociação com os muitos nós constitutivos do enredamento do circuito – de modo que chegar a alcançar e estar em contato de fato com um trabalho de arte só seria possível depois de ultrapassar mediador após mediador, camada após camada; afinal, o que pode ser considerado um trabalho de arte seria, na realidade, um agregado de interesses múltiplos e explícitos, incluindo, felizmente, as propostas dos artistas.

Alguns claros momentos neste processo da metade do século passado podem ser encontrados entre os diversos gestos que caracterizaram os vários conceitualismos (incluindo a arte Conceitual ortodoxa), então correntes através do mundo: este foi um momento particular e altamente influente de pensamento coletivo, referenciado completamente no território já conquistado (mas ainda aberto e cheio de potencial) da presença do outro-participante – ali, a maior parte das proposições lidava diretamente com modelos e padrões discursivos (anda que alcançados por elementos materiais claramente definidos), lançados ao espectador como um desafio, uma tarefa, um problema a ser resolvido – isto é, ele ou ela eram convidados a se engajar em tarefas complexas para fazer o trabalho produzir sentido. O Conceitualismo tornou claro que o espectador produzido pela operação artística não era um agente simples, ordinário ou neutro: os artistas compreenderam que uma de suas principais funções seria trabalhar na direção da modelagem do sujeito que receberia sua produção. Este **imperativo** (isto é, a demanda da obra de arte pelo seu outro) foi de fato percebido como algo demasiado importante e decisivo para ser simplesmente deixado nas mãos do mercado, do consumo e de outros processos sociais dirigidos. O sistema de arte (e de fato o Conceitualismo sempre se dedicou a esboçar sistemas, mapas e diagramas) tem, desde então, incluído este **lugar** do esperado outro – que também possui diversos níveis de **especificidade**⁵. Diferentes momentos da arte contemporânea podem ser revistos em termos de seu investimento naquilo que podemos chamar de **processo de produção do espectador esperado** – embora este não seja um campo de resultados causais e lineares (que, por sua vez, pode ser tomado de modo muito ingênuo, diante da complexidade e importância do problema).

Nos anos 1950, no Brasil, 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 *Le Vide* [O Vazio, 1958], que continha uma preocupação similar com a dissolução de tudo que antecederesse a recepção do trabalho, forçando o espectador

5 O autor faz aqui um jogo de palavras, em inglês. Primeiro, com a expressão “*expected other*” (um “esperado outro”), mas cujo som em inglês também parece evocar o “espectador” [*spectator*]; e, imediatamente, um jogo com a expressão “*site specificity*” (lugar, e especificidade). (N. do T.)

ou espectadora a se reconstruir em contato direto com a obra)⁶, mas alguns aspectos particulares daquele momento são importantes para a paisagem de hoje e merecem ser examinados com maior profundidade. Ambos os grupos, em diferentes momentos, reconheceram seu débito para com o “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade: não restam dúvidas de que esta forte proposição moderna foi decisiva para a reconfiguração da cultura local enquanto internacional, no sentido de reconhecer a diferença, alimentando-se dela e produzindo o novo – não mais como um outro subserviente, mas como uma voz autônoma carregada de potencial de invenção⁷. Não é incorreto aproximar esta peça de resistência modernista (uma vez que vários outros artistas e escritores modernos brasileiros, da mesma época, se voltaram para posições mais conservadoras) a uma sensibilidade particular, direcionada ao envolvimento mais próximo e direto do espectador e do leitor em termos de uma ativação do trabalho de arte: se, por um lado, o poeta e ensaísta Haroldo de Campos foi reconhecido por Umberto Eco como tendo antecipado ideias similares sobre a incompletude da obra (que mais tarde resultaram nas teorias da tradução de Campos), por outro, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica envolveram-se em pesquisas altamente inventivas e experimentais – o que indica que eles avançaram pelas décadas de 1960 e 1970 já com uma ampla consideração do participante como parte necessária do gesto artístico. Mas, ainda um outro ponto deve ser notado: ambos os movimentos viam a si mesmos como atores de impulso vanguardista, organizando suas ações e proposições em manifestos e lutando por seus lugares corretos na história – isto é, defendendo uma verdade final no campo na arte moderna (Concretos e Neoconcretos foram notórios por suas batalhas). Nesse sentido, é importante enfatizar que a assim chamada **participação** entrou na discussão como um tópico de vanguarda, e, como tal, foi modelada – particularmente no Brasil nesse momento histórico – sob a influência da “pedagogia das vanguardas”: sem qualquer concessão ao público em geral, ao lugar comum ou ao mercado. O espectador, aqui, é compreendido como alguém a quem se oferece um engajamento integral

6 Na realidade, Klein estava mais preocupado com as camadas “imateriais” de mediação do que com o toque direto da obra no corpo. O título completo do trabalho é *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide* [A Especialização da Sensibilidade no Estado Material Bruto na Sensibilidade Pictórica Estabilizada, O Vazio].

7 Suely Rolnik (2008) defende, de modo preciso, esse ponto de vista: “A noção de ‘antropofagia’ [...] proposta pelos modernistas [brasileiros] refere-se à prática dos nativos Tupinambás [...], um ritual complexo, que poderia durar meses, e até anos, no qual inimigos capturados em batalha seriam mortos e devorados; o canibalismo é apenas uma de suas etapas”. Outra etapa envolvia o executor do ato mudar seu próprio nome e escarificar seu corpo com o nome do inimigo: “A existência do outro [...] era portanto inscrita na memória do corpo, produzindo imprevisíveis devires da subjetividade”. Assim, ao “propor a ideia da antropofagia, a vanguarda modernista brasileira a extrapola da literalidade da cerimônia indígena, de modo a extrair deste ritual a fórmula ética que o permeia da existência inevitável de uma alteridade em si mesmo, fazendo-a migrar para o terreno da cultura. Com este gesto, a presença ativa desta fórmula no modo de produção cultural praticado no Brasil desde a sua fundação ganha visibilidade e é afirmada como um valor: a devoração crítica e irreverente de uma alteridade sempre múltipla e variável”. Rolnik também propõe uma importante atualização: “Nós definiríamos a micropolítica cultural antropofágica como um processo contínuo de singularização, resultando da composição das partículas de um sem número de outros devorados e do diagrama de suas respectivas marcas na memória do corpo. Uma resposta poética – com humor sarcástico – à necessidade de confrontar a presença impositiva das culturas coloniais [...]; uma resposta [...] à necessidade de lidar com, e positivar, o processo de hibridização trazido pelas ondas sucessivas de imigração, que sempre configurou a experiência viva deste país”.

Figura 02:
Ricardo Basbaum
*eu-você: coreografias,
jogos e exercícios,*
2008
camisas, serigrafia,
ações performativas,
dinâmica de grupo,
vídeo Lisson Gallery,
Londres.
Foto: cortesia Lisson
Gallery.



em torno de todos os aspectos radicais do novo e, logo, como tal, ganhará acesso, através de seu contato com o trabalho de arte, à possibilidade de real emancipação e autonomia.

Temos discutido até aqui a presença do “participativo” como uma condição geral e epistemológica dos últimos cinquenta anos da arte contemporânea. Esta condição vem sendo apropriada de diferentes maneiras, em camadas e papéis diversos, em variados eventos e obras, assim como por agentes e forças que compõem o circuito de arte: não seria difícil enxergar, portanto, como também o mundo corporativo da arte, por exemplo, vem lucrando com tal condição, propagandeando grandes e espetaculares eventos de arte como momentos especialmente participativos, ou como a sociedade vem injetando em todos nós a temporalidade do consumo como um gesto de vontade e desejo, tal qual descrevem Gilles Deleuze e Félix Guattari em sua análise veemente e precisa dos fundamentos do capitalismo, em “Capitalismo e Esquizofrenia” (vol. 1, publicado em 1972; vol. 2, 1980). Apontar a demanda pelo outro, como parte de uma plataforma de vanguarda, pretende trazer alguma luz a esse processo enquanto elemento verdadeiramente constitutivo do artefato contemporâneo – obviamente, o termo “formal” não cabe aqui, uma vez que não se trata mais de composição plástica, mas, antes, de um problema de conceito e sensibilização. Como conceber algo (um objeto, um evento, um filme, uma imagem etc.), que possa funcionar como um trabalho de arte, no sentido de deflagrar a produção de novas camadas sensoriais? E, além disso, que tome estas dinâmicas particulares como um agenciamento corporal (obra de arte + participante) em que o sujeito é reconstruído e o simbólico reescrito, como um processo simultâneo e bidirecional? Tais questões aparentemente se apresentam de modo incômodo; pois, para produzir sentido, a obra de arte deveria (não exclusivamente, claro, esta é apenas uma possível face do problema) ser tratada pelo **informe**, pela ideia de jogo (não necessariamente a partir da *game theory*, mas sim através de uma área ligada à história dos jogos na cultura e na política), e pelo enquadramento da bio- ou micropolítica. Respectivamente, tal borramento do formal e de categorias previamente estabelecidas, assim como a manutenção de um espaço para a conversa aberta e a problematização pública de sujeitos e corpos, tornaria produtivo o problema de produzir

Figura 03:
Ricardo Basbaum
*eu-você: coreografias,
jogos e exercícios,*
2008
camisas, serigrafia,
ações performativas,
dinâmica de grupo,
vídeo
7ª Bienal de Xangai
Foto: cortesia da Bienal
de Xangai.



arte de modo participativo, uma vez que estabeleceria linhas de resistência contra a instrumentalização e outras formas de apropriação manipulativa. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, mas também David Medalla, Antônio Dias, Luis Camnitzer, Lygia Pape e Cildo Meireles, por exemplo, ajudaram (de diferentes modos e por distintas estratégias) a construir a espessura desta zona de contato, transferindo responsabilidade para o espectador e estabelecendo o duplo agregado 'corpo sujeito + obra de arte' como um aspecto indispensável do contemporâneo.

*

Tal capital pedagógico das vanguardas, em termos de práticas participativas, mostrou-se decisivo 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 contágio⁸, junto à repetição de refrões visuais (BASBAUM, 1990). Após algumas experiências iniciais

8 Sobre a "teoria do contágio" [*contagion theory*], ver PARIKKA, Jussi e SAMPSON, Tony D. **The Spam Book**. Creskill: Hampton Press, 2009; e as obras de SAMPSON, Tony D. **Virality: Contagion Theory in the Age of Networks**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012 e _____. **The Assemblage Brain: Sense Making in Neuroculture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. Em conversa pessoal com Tony D. Sampson (Londres, julho de 2013), este reconheceu as relações do projeto NBP com a teoria do contágio, alinhando este gesto à prática da "arte pós-conceitual, que procura criar novas ferramentas para resistir à sociedade de controle" (SAMPSON, 2017, p. 22). (N. do A. para esta publicação)

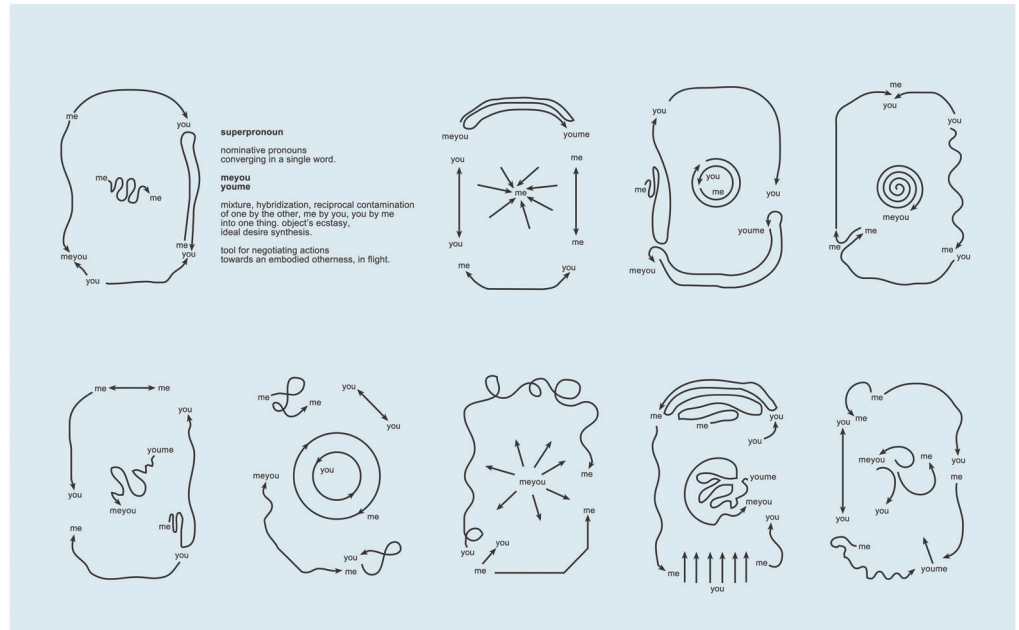


Figura 04:
Ricardo Basbaum
*diagramas para
coreografias*, 2008
impressão digital
56 x 86 cm

como artista, na atmosfera expansiva da redemocratização⁹, tornou-se possível – como no caso de outros artistas do mesmo período (entre outros, Alexandre Dacosta, Alex Hamburger, Márcia X. e Mario Ramiro) – compreender que o circuito de arte e a economia neoliberal estavam desenvolvendo novos e complexos padrões de relacionamento, e o faziam de modo cada vez mais rápido e agressivo: os artistas da década de 1980, que emergiram globalmente sob o signo do “retorno à pintura”, moldaram-se muito bem a estas novas dinâmicas e foram rapidamente promovidos a representantes do período. Tal sobrecarga de práticas estratégicas e promocionais, porém, encontrou resistência entre os artistas cujas pesquisas combinavam arte e ciência (Eduardo Kac, Ramiro) e aqueles que pesquisavam ações performativas (Dacosta, Hamburger, Márcia X.) – assim como dentro do campo da arte “participativa”. Como já indicado, a economia corporativa organizava seus programas de gerenciamento de maneira a engajar o sujeito em práticas produtivas e criativas¹⁰. Não é por coincidência que os trabalhos de Oiticica e Clark ressurgiram justo neste contexto, após décadas de existência lateralizada e quase underground (ou “subterrânea”, como preferiria Oiticica): quando o jogo da arte corria o risco de se perder em uma espécie de bolha especulativa, em que o tecido institucional via-se incapaz de atribuir valor a uma obra além daquele validado nas operações do mercado de arte, a presença de dois artistas que deliberadamente posicionavam seus trabalhos e a si mesmos à parte dessas dinâmicas (a prática de ambos se iniciou no final dos anos 1950, ainda sob impacto do modernismo), de alguma maneira restaurava algum valor concreto à ação artística de viés crítico. Essa emergência (claro, urgente e necessária) – exemplificada pela primeira re-

9 A primeira eleição presidencial no Brasil, após o fim da ditadura, ocorreu em 1989.

10 Ver HOLMES, Brian. *The Flexible Personality: For a New Cultural Critique*, disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/en>; e também ROLNIK, Suely. *A Geopolítica da Cafetinagem*, disponível em: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> (ambos acessados em 15 de Abril de 2018).

Figura 05:
Ricardo Basbaum
Você gostaria de participar de uma experiência artística?, 2007
estrutura de ferro pintado, grades de ferro, objeto de aço pintado, tapete, colchonetes, almofadas, 8 monitores, 2 DVDs, 4 computadores, 8 câmeras de circuito-fechado, 2 sistemas de circuito-fechado, diagrama, painel com texto;
instalação: 2000 x 960 x 240 cm
vista de instalação no Aue-Pavillon, documenta 12, Kassel, 2007
Foto: Julia Zimmermann



trospectiva internacional de Hélio Oiticica, organizada no Witte de With, em 1992, por Luciano Figueiredo, Guy Brett, Chris Dercon e Catherine David¹¹ – figura como sintoma do fervor da disputa entre os universos corporativos e institucionais da arte – necessária para agregar valor crítico e intelectual à prática contemporânea – assim como para indicar a força dos interesses e dos agentes (instituições e artistas, mas também bancos e outras

companhias internacionais de finanças e de comunicação) que continuam a se posicionar em linha com o tópico das “estratégias participativas”. Sim, era importante enfatizar que um compromisso artístico, crítico e intelectual deveria se mostrar viável e adequado para estratégias de resistência (ainda, sem dúvida, a ser mais bem exploradas), antes que o lugar do sujeito se dispersasse e diluísse de modo generalizado, a partir dos interesses da nova economia da cultura. A rapidez da aliança entre arte e práticas neoliberais também indica o quão ambíguas têm sido as conexões que existem entre os herdeiros dos artistas dos movimentos Concreto e Neoconcreto e o mercado da arte atual¹² – porque de fato é quase impossível fazer trabalhos que funcionem, ao mesmo tempo, voltados para o mercado e em ativação dentro do campo pedagógico, sem compreender claramente as complexas implicações de ambos os campos (basicamente, reconhecendo o quanto

11 A crítica de arte Glória Ferreira organizou a primeira retrospectiva do trabalho de Clark e Oiticica em 1986, no Paço Imperial, Rio de Janeiro. A exposição “Lygia Clark e Hélio Oiticica” teve “um recorte muito particular, [...] a ‘participação do espectador’[...] como desdobramento das questões em comum a ambos durante o período Neoconcreto” (FERREIRA, 1986, s/p). Clark ainda estava viva e frequentou a exposição diversas vezes. As discussões que ela manteve com colecionadores sobre os originais de seus *Bichos*, uma série de esculturas dos anos 1960 que estava incluída na exposição, tornaram-se memoráveis: embora ela convidasse o público a manipular as esculturas, os colecionadores donos das peças proibiam qualquer manipulação.

12 Não é coincidência que os espólios de três dos principais artistas Neoconcretos (Clark, Oiticica e Pape) são gerenciados por suas famílias, sob o modelo de associações culturais privadas. Este gesto justifica-se pela falta de apoio das instituições governamentais e de museus brasileiros à arte contemporânea em geral (com raras exceções). As associações privadas precisam buscar financiamento nos mercados corporativos e da arte, às vezes assumindo posições que contradizem diretamente os gestos defendidos pelos próprios artistas quando vivos. Não é necessário dizer que tais conflitos e contradições expressam veementemente aspectos da atual economia da cultura. Ver Projeto Hélio Oiticica, fundada em 1981 (<http://www.heliooiticica.org.br>); Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, fundada em 2001 (<http://www.lygiaclark.org.br>); e Associação Cultural Projeto Lygia Pape, fundada em 2004 (<http://www.lygiapape.org.br>) (todos acessados em 11 de Julho de 2011).

é difícil para mercado e campo pedagógico se relacionarem sem fortes conflitos). Quando iniciei o projeto NBP (Novas Bases para a Personalidade, 1990-atual), tratava-se de um gesto para localizar o trabalho em linha com estratégias transformacionais¹³, em contato próximo com o outro e atuando de modo a envolver e modelar o sujeito: “NBP é um programa para súbitas mudanças. Quais? Como? Quando? Deixe-se contaminar: elas serão fruto de seu próprio esforço” (BASBAUM, 1990). Houve o reconhecimento, através deste projeto em particular, da existência de um lugar de potencialidade próprio à obra de arte contemporânea e, ao mesmo tempo, da necessidade de ocupar esse lugar conceitual e sensorialmente¹⁴ – buscando tornar o trabalho de arte produtivo e adotando procedimentos que trouxessem para o primeiro plano o capital pedagógico das vanguardas como meio de resistir ao

Figuras 06 e 07:
Ricardo Basbaum
Você gostaria de participar de uma experiência artística?, trabalho em progresso desde 1994
objeto de ferro pintado, experiência
125 x 80 x 18cm
participação Karin Schneider
Nova York, EUA, 2010
Foto: enviada pela participante.

Ricardo Basbaum
Você gostaria de participar de uma experiência artística?, trabalho em progresso desde 1994
objeto de ferro pintado, experiência
125 x 80 x 18cm
participação grupo Laranjas
Porto Alegre, Brasil, 2003
Foto: enviada pelas participantes.



capitalismo especulativo do mercado de arte privado (afinal, a única camada ativa da esfera comercial da arte brasileira: nunca houve, até hoje, uma iniciativa pública regular e constante de apoio à formação de coleções fora do setor privado).

O signo que adotei como ponto de partida, e que repeti de modos diversos nos anos que se seguiram, tem conexões com a estratégia reducionista de Daniel Buren (1973, p. 17), no sentido de estabelecer uma estrutura icônica para jogo contínuo: “a repetição que nos interessa é a repetição de um método e não de um maneirismo (ou truque): é uma repetição com diferenças”. Mas uma particularidade metodológica importante e significativa em NBP indica outra posição estratégica: o signo NBP não parte diretamente da pintura (como em Buren); ao invés disso, assume um perfil comunicacional e viral, que não só funciona

13 Por “estratégias transformacionais” refiro-me aos diferentes programas e projetos que objetivam engajar ativamente o outro (espectador ou participante) em um processo intensivo em relação ao trabalho de arte, enfrentando um “campo problemático” e deflagrando um processo de subjetivação. Ver DELEUZE, Gilles. **Difference and Repetition**. Tradução: Paul Patton. Nova York: Columbia University Press, 1994.

14 Este aspecto dos trabalhos de arte contemporâneos é desenvolvido em meu texto “Quem é que vê nossos trabalhos?”, Seminários Internacionais Museu Vale 2009, Museu Vale, VilaVelha, ES, 2009.

como veículo ou mediador, como também o situa como emblema que aponta simultaneamente para o visual e o discursivo¹⁵. Esse duplo vínculo deflagra todo e qualquer desdobramento de NBP, incluindo, de 1991 a 2000, uma série de objetos escultóricos que lidam com a escala do corpo humano e, desde 2001, uma série de estruturas arquitetônico-escultóricas; tal desenvolvimento é acompanhado por diagramas e textos, além de algumas videoinstalações em circuito fechado, ao vivo. O projeto não vê o discurso apenas como ferramenta explanatória ou o visual apenas como *gadget* puramente sedutor e hipnótico, mas cuidadosamente procura articular os dois universos como camadas mutuamente implicadas em contato permanente, uma com a outra. Se esta condição faz com que a recepção de NBP (o contágio por contato direto mente a mente, corpo a corpo) flua mais lentamente do que em esforços similares, onde estratégias relacionais e participativas são organizadas mais pragmaticamente e mais orientadas ao mercado – já que o leitor/espectador de NBP irá basicamente seguir tanto campos visuais quanto verbais – ao mesmo tempo também produz um interessante campo de ação, no qual gestos podem ser replicados sensorial e conceitualmente; é possível ‘ver’ como estruturas visuais se acoplam de modo complexo a conceitos, e experimentar a produção de um “espaço de problemas sem solução”, onde questões são trazidas como dispositivos para abrir espaços e criar conexões. O sujeito é confrontado com a produção de discurso, como consequência do seu envolvimento intensivo e sensorial com estruturas visuais/conceituais.

Projetos como *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* (1994–atual) e *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* (1997–atual) são concebidos como métodos para o envolvimento do outro através do trabalho de arte, mas de modo que o sujeito possa tomar parte das situações propostas e produzir algo através dessas situações – seja fala, imagens, proposições escritas, movimentos coreográficos, eventos, experiências etc. Isto é, ao sujeito é dado espaço para organizar a si mesmo, em termos de um envolvimento visual e verbal. Dinâmicas de grupo são importantes para o modo como essas situações se desdobram, particularmente nas ações de “eu-você” – uma série em desenvolvimento em torno de coreografias, jogos e exercícios, que venho realizando com diferentes grupos de participantes e que em geral acontece em espaços públicos ao ar livre, sem qualquer audiência específica – os eventos aqui ocorrem quando os participantes, inicialmente sem qualquer relação entre si, passam a se comportar como uma mesma entidade orgânica e afetiva, um tipo de enxame frágil e local, mas ao mesmo

15 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. Os efeitos propostos podem ser organizados em torno da “virologia” de Jacques Derrida: o filósofo argelino-francês “inicia um empreendimento filosófico que procura *inocular o Outro no Eu*: uma redefinição do sujeito. Eventualmente, esta ‘inoculação’ torna-se ‘infecção’, e o Outro é radicalmente reformatado como vírus.” (DERRIDA, J. apud BARDINI, T., 2006, s/p, grifos no original).

tempo vigoroso e volátil.¹⁶ Esse aspecto traz para o trabalho um tipo de autossuficiência, que não requer a presença do público habitual de arte (assim como nas “*activities*” de Allan Kaprow)¹⁷; os jogos se desenvolvem dentro do grupo e os resultados são visíveis publicamente apenas quando o vídeo é exibido. 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 ‘parceiro institucional’). 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 e criam 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 em modo diferente, em contato próximo com a obra, reinventando-se a si mesmo, ali. Tal condição não é facilmente alcançada sob o funcionamento padrão do sistema de arte: afinal, onde e em que momento, nesse processo, poderão as instituições, os colecionadores e o mercado de arte acessar o trabalho e torná-lo disponível para o chamado grande público?

Sob a “onda” participatória que balança a economia, os artistas têm antecipado – desde a década de 1950 – certos efeitos, e se dirigido à multidão de maneiras diversas: os desenvolvimentos sensoriais-conceituais propostos pelos artistas têm se tornado, agora, úteis e estratégicos. A condição desta operação pode ser tornada pedagógica se o esforço em curso envolver a produção do sujeito e da obra de arte ao mesmo tempo, como parte do processo mesmo da experiência estética (a qual deve ser inseparável da consciência de seu lugar institucional). Visto da perspectiva da modificação da economia da cultura, na última década do século XXI, o aspecto pedagógico – conforme proposto pelas vanguardas, em termos do compartilhamento público dos aspectos sensoriais e conceituais das proposições artísticas e da produção de um novo sujeito a partir desta confrontação – é reconhecido como uma das regiões que podem ser ocupadas por estratégias

16 Para uma descrição das ações de “eu-você”, ver meu texto “Diferenças entre *nós* e *eles*”, disponível em <http://rbtxt.files.wordpress.com> (último acesso em 15 de Abril de 2018). Originalmente publicado em Becky Shaw e Gareth Woollam (ed.), *Us and Them – Static Pamphlet Anthology 2003—04*, Liverpool: Static Gallery, 2005

17 O desenvolvimento do trabalho de Allan Kaprow (1927-2006) é em geral considerado a partir de três séries sequenciais e complementares: “environments” [ambientes], “happenings” [acontecimentos] e “activities” [atividades]. As últimas, criadas após os anos 1970, consistiam em conjuntos de ações e gestos cotidianos a serem performados por pequenos grupos de voluntários a partir de instruções escritas ou roteiros do artista. As atividades nunca eram documentadas para posterior contato com o público, já que eram ações que deveriam ser realizadas – e posteriormente discutidas – apenas dentro do grupo de participantes. Na fase final de sua vida, Kaprow encorajava os interessados a criarem novas versões de seus trabalhos “a partir de três princípios formulados pelo artista: especificidade do local, impermanência e dúvida na arte”. Ver o guia de exposição publicado para acompanhar a mostra “Allan Kaprow: Art as Life”, Los Angeles Museum of Contemporary Art, 23 de Março - 30 de Junho de 2008, disponível em http://www.moca.org/kaprow/GalleryGuide_Kaprow.pdf (Acesso em 01 ago. 2011).



Figura 08:
 Ricardo Basbaum
*Você gostaria de
 participar de uma
 experiência artística?*
 trabalho em progresso
 desde 1994
 objeto de ferro pintado,
 experiência
 125 x 80 x 18cm
 participação Jorge
 Menna Barreto
 Porto Alegre, Brasil,
 2002
 Foto: enviada pelo
 participante.

de resistência, que valorizam o **contato** como meio de trazer a **diferença** para o primeiro plano, em termos de subjetivação e dinâmicas transformacionais (isto é, resistência). Hoje, este aspecto tem sido também altamente disputado pelos agentes dos jogos macroeconômicos – e este é um sintoma abertamente presente do quanto tal aspecto é agora significativo: seria importante não apenas prestar atenção ao microssensorial¹⁸ (as camadas de percepção ativadas pelo contato com a proposição artística), como também ocupar este espaço com estratégias sensoriais e discursivas duplamente vinculadas. A pedagogia das vanguardas indica como produzir membranas que geram contato e potencializam a experiência: **tornar-se outro com a obra de arte** aponta na direção de um modelo para a ação, para a modelagem do sujeito, sendo transformado por ela, além dos limites formais. Como artista, tenho focado neste cenário para a transformação da arte e de seus atores – trazendo propostas que possam contribuir com esta mudança geral em termos da produção conjunta do sensorial e do discursivo. Novas imagens para os artistas estão sendo continuamente forjadas e coletivamente modificadas, enfatizando mais do que nunca o ato de escuta, a estar atento a qualquer trepidação, toque, arranhão e sinal, produzido em contato próximo ou distante.

¹⁸ Ver GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções**: estética e metafenomenologia, Lisboa: Relógio D'Água, 1996.

Assim, trabalhar como artista nos anos vindouros (isto é, olhar à frente a partir da condição atual), parece gerar algumas questões particulares e específicas: o campo da arte contemporânea está diariamente se tornando mais integrado à pragmática da economia regular da cultura, forçando o circuito de arte a mudar algumas de suas práticas para encontrar espaços mais próximos da indústria cultural. Se um crescimento do número de artistas praticantes ativos pode ser esperado, talvez também esteja em processo uma melhor e mais generosa distribuição do capital conceitual e pedagógico da arte – rompendo com algumas, ainda presentes, barreiras de classe, econômicas e culturais, e também apontando para mudanças inevitáveis em seus conceitos, modos de produção e de recepção. Mas ninguém tem o direito de especular de dentro do campo da arte; este não é um lugar a partir do qual se olha para o futuro – o artista contemporâneo vive e produz problemas como parte de um presente radical que não é facilmente acessível, e trabalhar por sua emergência é uma das principais tarefas da contemporaneidade. Entretanto, como você participa de algo – uma ação ou processo – quando seu corpo já está *lá*, antes mesmo de você responder ‘sim’ ou ‘não’? As práticas artísticas mais interessantes de hoje podem nos levar para mais perto desse paradoxo: mobilizar o outro como uma extensão de você mesmo e mobilizar você mesmo como extensão do outro – onde a alteridade é mutuamente reforçada e onde ‘eu’ e ‘você’ são continuamente substituídos por uma ampla e exterior área de contato. O que **nós** podemos fazer, senão viver fora de nós mesmos?

Referências

- BARDINI, Thierry. Hypervirus: A Clinical Report. **CTheory**, v. 29, n.1-2, 2006. Disponível em: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=504>. Acesso em 15 abr. 2018.
- BASBAUM, Ricardo. **O que é NBP?** Manifesto, 1990. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/nbp.php>. Acesso em 15 abr. 2010.
- BRETT, Guy. Lygia Clark: The Borderline Between Art and Life. **Third Text**, n.1, outono 1987.
- BUREN, Daniel. Beware. In: _____. **5 Texts**. Londres e Nova York: John Weber Gallery; Jack Wendler Gallery, 1973, pp. 10-22.
- FERREIRA, Glória. Terreiro do Paço: cena para Lygia Clark e Hélio Oiticica. In: FUNARTE. **Lygia Clark e Hélio Oiticica, Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1986.
- HAYLES, N. K. **How We Became Posthuman**. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- KAPROW, Allan. Doctor MD. In: KELLEY, Jeff (org.). **Allan Kaprow: Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley: University of California Press, 1993, pp.127-29.
- ROLNIK, Suely. Politics of the Fluid, Hybrid and Flexible: Avoiding False Problems. **SUM magazine for contemporary art**, Copenhagen, n.2, verão 2008.