



Museu de Arte da Pampulha
Projeto Arte Contemporânea 2011



conjs., re-bancos*: exercícios&conversas

RICARDO BASBAUM

conjs., re-bancos*: exercícios&conversas RICARDO BASBAUM

Desde 2002, a Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura e do Museu de Arte da Pampulha, realiza anualmente o Projeto Arte Contemporânea, um programa de exposições no qual os artistas são convidados a criar obras produzidas pela instituição, em diálogo com a curadoria. As obras são pensadas a partir da singularidade do edifício, projetado na década de 1940 por Oscar Niemeyer como Cassino para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha.

conjs.,re-bancos*: exercícios&conversas

RICARDO BASBAUM é o segundo volume da coleção produzida pelo Projeto Arte Contemporânea 2011. Os livros documentam as exposições, os seminários com os convidados e as conversas com os artistas, refletindo sobre os processos e expandindo a experiência da exposição.

Since 2002 the Belo Horizonte City Government, through the Municipal Foundation for Culture and the Pampulha Art Museum, has been organizing the Contemporary Art Project, an exhibitions yearly program in which artists are invited to create works that are produced by the institution, in dialogue with the curatorship. The works are conceived regarding the singularity of the building, designed in the 1940s by Oscar Niemeyer as the Casino of the Pampulha Complex.

conjs.,re-benches*: exercises&conversations

RICARDO BASBAUM is the second volume of the collection produced by Contemporary Art Project 2011. The books register the exhibitions, seminars with the guests and conversations with the artists, reflecting on the processes and expanding the exhibition experience.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B297c

Basbaum, Ricardo
conj., re-bancos*: exercícios&conversas – Ricardo Basbaum = conj., re-benches*: exercises&conversations
– Ricardo Basbaum / Organização de Renata Marquez. – Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha,
2012.

160 p. : Il. Col. 14 x 21 cm.
ISBN: 978-85-98964-08-9
Edição Bilingue Português/Inglês.

1.Arte contemporânea – Brasil – Exposições. 2.Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte (MG) – Exposições.
3.Exposições – Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte (MG) – Crítica e interpretação.

I.Marquez, Renata. II.Título.

CDD: 709.81511

Catalogação na fonte: Celeste Meire Martins Fontana – CRB 6/1907

Índice para catálogo sistemático:

1.Museu de Arte da Pampulha: Belo Horizonte (MG): Exposições



Você pode compartilhar ou reproduzir, a totalidade ou partes deste livro, em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia (xerox) desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os autores e a fonte.

**conjs., re-bancos*:
exercícios&conversas**

RICARDO BASBAUM

07

Masterplan NBP

Renata Marquez

18

conjs., re-bancos*: exercícios&conversas

Ricardo Basbaum

26

re-projetando (belo horizonte)

Aruan Mattos e Flávia Regaldo, Breno Silva, Brígida Campbell, Daniel Escobar, Fred Paulino, Renata Marquez, Ricardo Basbaum, Silvana Stein

52

Diferenças entre nós e eles

Ricardo Basbaum

62

eu-você: coreografias, jogos & exercícios

Ana Carolina Aguiar, Ana Paula Torres, Auana Diniz, Cayo Honorato, Davi de Almeida, Denismar do Nascimento, Fabíola Tasca, Jardel Melgaço, Jéssica Cruz, Juliana Pinto, Luis Carlos do Patrocínio, Mônica Silva, Pablo Quaglia, Renata Marquez, Renata Villanova, Ronilson Otávio, Rute Assis, Silvânia Vasconcelos, Sônia Lúcia Alves, Tereza Bruzzi, Virgínia Pitzer, Viviane Pinto, Warley Santos

69

Basbaum: ritual

Stéphane Huchet

76

outras N Bases para desPersonalização

Paola Zordan

84

Conversa pública com Ricardo Basbaum

Museu de Arte da Pampulha, 3 de março de 2012

97

English translation



07

Masterplan NBP

Renata Marquez

Renata Marquez: Quando entramos no Museu, encontramos uma espécie de pavilhão de exercícios: supostas máquinas de treinamento esperando por seu uso em série. Mas onde estão as instruções dessas máquinas ou os seus operadores? A produção em série das estruturas (*conj.s.*) configura um jogo aberto para variações programadas de modos de usar. O lugar dos operadores das máquinas é oferecido ao visitante da exposição, que pode aceitar o convite ou não, seguir as instruções contidas no áudio e exercitar-se ou não. “Espero por um visitante curioso”, você escreveu uma vez, tentando seduzir aqueles fora de forma. A criação de uma imagem absurda do condicionamento social possibilita o descondicionamento e o exercício político fora dali?

Ricardo Basbaum: As encenações replicam os rituais de automatismo, que programamos executar todos os dias sem ter a consciência completa das implicações – é também em modo de captura que executamos rotinas enquanto pensamos exercitar nossa liberdade. Se o convite ao exercício se faz como parque, é porque não se está nunca só e o sentido se produz, sobretudo, na dinâmica de agrupamento: ver o outro mover-se já evoca o reposicionamento; mas é, sobretudo, quando se é visto que os movimentos requeridos podem irradiar-se para o sempre estranho e quimérico corpo-coletivo da coreografia social. Aposto também no não-querer, na fuga: também aí há “variações programadas”; mas no imediatismo da repulsa se reconhece o estranho – este que nos é familiar, insuportável, que queremos modificar. Parece ser tarefa singular da arte, do artista (na medida da recuperação possível de tais termos) o estabelecimento do ‘fora’ e da ‘sombra’ – hoje, figuras de impossibilidade lógica e sintomas do aquecimento global na ecologia do pensamento.¹

“O que torna a política um objeto escandaloso é que a política é a atividade que tem por racionalidade própria a racionalidade do desentendimento.”²

Conjs., *re-bancos**: *exercícios&conversas* é uma equação social a ser resolvida por todos. Proposta no campo da experiência sensível, promove a aproximação da filosofia política com a arte. O domínio do falar ou do ato de *possuir a linguagem* em vez de apenas compreendê-la, do intencionar dizer e do entender e desentender é a linha propulsora da exposição que se chicoteia em *nós* pelo caminho – *nós* da linha desenhada no piso e *nós* como eu+você. Múltiplos fios enaltecem as nossas possíveis condutas e nos fazem transitar através de uma série de instruções para atividades nas quais ora somos os espectadores ora os protagonistas. Ora apenas compreendemos ora *possuimos a linguagem*.

A linearidade da compreensão dos códigos está prestes a descontinuar-se num feliz momento de indisciplina e posse da linguagem, ou seja: num momento de desentendimento frente às coisas que nos são impostas impulsionado pela “introdução de um incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes.”³ O asterisco que integra a equação-título da exposição sugere a remissão a um lugar ainda inexistente ou a chamada para um enunciado-chave ainda por ser feito. Os *conjs.* e os *re-bancos* são equipamentos de falsas certezas, interfaces oferecidas para funcionar entre nós e nossas ações, situações ambíguas que pretendem intermediar o movimento político que vai do exercício à conversa, do entendimento ao desentendimento, da indicação à manifestação do incomensurável.

Entrando no Museu, ficamos imersos no corpo vazado dos *conjs.*, certa malha de estruturas modulares produzidas em série de sete e que podem ser montadas sempre com arranjos diferentes. A sensação de amistosidade vinda das almofadas de tecido colorido – ao mesmo tempo convite ao descanso e instalação pictórica – coexiste com a sensação de aspereza nada amigável das telas metálicas – rastro de limite e cerceamento. Um portal, um obstáculo e três bancos são os elementos que, reunidos, constituem os *conjuntos* construídos sob o hibridismo desses materiais. Os *conjs.* projetam variações no espaço orquestradas por uma única peça de áudio disponível em fones de ouvido na qual Ricardo Basbaum repete, dentre outras instruções, o seguinte refrão: “atravessar, saltar, sentar”. O manual de instruções dos *conjs.* é assim amplamente propagado, sem contudo oferecer o conforto esperado dos manuais técnicos e o seu costumeiro modo adequado-científico de lidar com as coisas. Ele nos diz em seguida: “exercícios & conversas, conversas & exercícios: despistar através dos ritmos: eu que escuto aqui falo também”.

Portal, obstáculo e bancos compõem uma coleção mutante movida por uma rara *teoria dos conjuntos* – parte da matemática que estuda as propriedades dos conjuntos e as suas operações – matemática inexata e incompleta por excelência, gestora crítica de um equipamento cultural de sociabilidade no qual a dinâmica entre a escuta e a fala do corpo promovem o devir político. Ricardo continua: “suprassumo do movimento intelectual cuidadosamente deslocado até a articulação do joelho, a enervação de músculos distantes”⁴. Vislumbramos a chance do escandaloso exercício político – ação de músculos distantes.

Os *conj.* e *re-bancos* introduzem no espaço do Museu a iconografia da forma NBP (Novas Bases para Personalidade), desenho *logo*-marca do artista materializado no conhecido objeto de metal pintado de branco com bordas azuis. A forma impregnante NBP transforma-se em portal para ser atravessado nos *conj.* e em diretriz para disposições dos bancos em *re-bancos*. No Salão do térreo, os *conj.* apresentam-se como uma espécie de parque de esportes e, no Mezanino, *re-bancos* conformam uma espécie de praça, ambos lugares inquietos, intermitentes, prestes a serem ponto de encontro e convívio – ou nada, tais quais os espaços públicos da cidade.

No Mezanino, uma mesa de trabalho e uma exibição de vídeos completam a *série de presenças* do NBP, apontando para o fundamental e ilimitado re-desenho da forma ou para a sua utópica destruição e diluição na contingência do uso. Ali encontramos os projetos *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* e *re-projetando (belo horizonte)*. Um computador permite o acesso ao arquivo de experiências online do projeto *Você gostaria...?* e um mapa de Belo Horizonte com a intervenção da forma NBP define os oito pontos no território da cidade, anunciando a ação colaborativa de *re-projetando*.

A sensação de estranha familiaridade com as tipologias do parque, da praça e do escritório norteiam os espaços criados, espaços conscientemente transformadores da quarta tipologia em cena, a tipologia do museu. Parque, praça, escritório e museu, *tipologias culturais em jogo*, remetem a práticas espaciais frequentemente associadas a rituais sociais. Ócio, debate, planejamento e o enfrentamento dos problemas da expressividade artística no mundo atual são respectivamente ações reconhecíveis que, aqui performatizadas, repensam os lugares ritualísticos cotidianos de poder e ordenação e as práticas de negociação entre o controle e o descontrole desses lugares. Como diluir as paredes do Museu? Como entender essa caixa simbólica como lugar permeável às nossas mais banais sociabilidades? Como transformar as sinalizações e obras destinadas aos visitantes do Museu em linhas de fuga, vetores de expansão para fora de lá?

↓ O objeto NBP localizado em Rio Branco, no Acre, de onde foi trazido para o Museu de Arte da Pampulha.



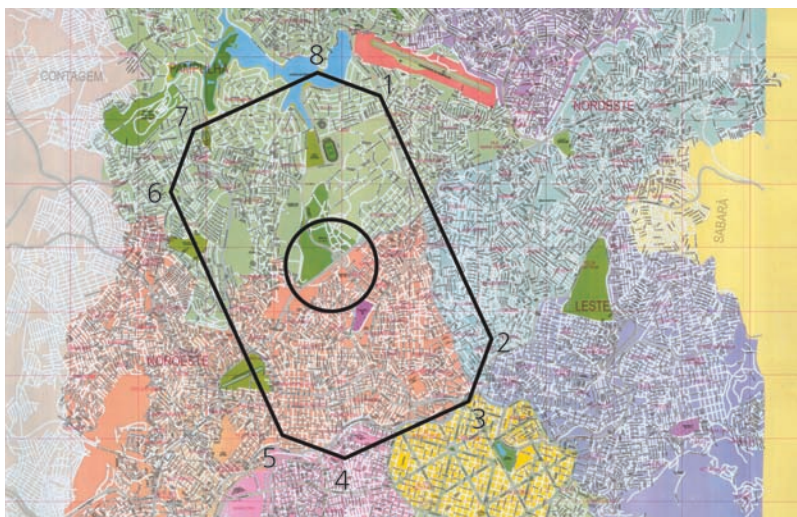
Tanto o projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* como o trabalho *re-projetando (belo horizonte)* fazem o Museu ecoar no mundo e vice-versa. A forma NBP torna-se uma espécie de bandeira que reconquista temporariamente o território orientando novas ações, reações e ocupações que em função dele devem desenhar-se.

O objeto de metal chegou ao Museu no dia 24 de fevereiro de 2012, trazido de Rio Branco, Acre. Resgatando o objeto, dávamos continuidade à rede de experiências do projeto *Você gostaria...?*, que pode ser acessada em www.nbp.pro.br. O destino dele não era a exposição, apesar de ter pousado ali durante dois dias, e sim pessoas e situações desejosas de participar daquela experiência artística. As estudantes Isabella Proença e Priscila Cristina e o professor Alexandre Campos, da Escola de Arte e Tecnologia OiKabum, propuseram-se a receber o objeto em seu primeiro momento. Múltiplo ilimitado, o objeto muitas vezes fica esquecido em algum recanto do planeta, acumulando silenciosamente as suas memórias, como foi o caso do Acre. Em casa, ele é grande o suficiente para anunciar-se indefectivelmente presente e desfuncional o suficiente para livrar-se de usos fáceis. O objeto ambulante aglomera os outros como coautores de um trabalho incontrolável, estabelecendo não a soberania de si mesmo enquanto objeto de arte, mas a sua condição relacional como contrapartida. Um diagrama continuamente atualizado por Ricardo Basbaum, impresso em pôster para os visitantes levarem, cartografa o ambicioso projeto iniciado em 1994.



De maneira similar, o NBP perambula pelo interior do *corpus* da obra do artista. O NBP é um *masterplan* que dirige, prescreve, regula e programa praticamente todos os trabalhos criados pelo artista, desde a sua aparição como vocabulário singular. Mas se trata de uma operação curiosa de prescrição e regulação. Remedando a ação *patafísica* do planejamento urbano, ciência de soluções imaginárias que prevê futuros irreconhecíveis, o NBP simultaneamente determina e indetermina, fala e escuta, desenha-se e desintegra-se. A forma, flexível quanto à escala mas irredutível quanto à geometria e quanto à proporção, é simultaneamente rígida e geradora de derivações formais ilimitadas e imprevisíveis, em processo contínuo de de/re/trans-formação.

Em re-projetando (*belo horizonte*), a forma NBP é lançada sobre o mapa da cidade a partir do ponto onde está situado o Museu de Arte da Pampulha. A forma gira em torno desse eixo e acomoda-se no território indicando mais sete pontos com os seus outros vértices. O processo de trabalho deu-se a partir do convite a sete artistas atuantes no espaço público da cidade para que, por sua vez, se acomodassem na forma escolhendo, cada um deles, um dos sete pontos. Cerca de dois meses de pesquisa em cada ponto da cidade foram condensados em um texto construído coletivamente como alinhavo de fragmentos vocais que ecoariam os pontos definidos pela forma. Uma leitura pública, com a presença de todos os interlocutores e do público, foi acontecimento importante no período da exposição, no dia 4



de fevereiro de 2012, proposta ativa de ocupação da praça dos *re-bancos*, bancos desenhados e produzidos para esse fim operístico – dentre outras elasticidades de uso. O Museu apresentou-se como eco de outros lugares, reterritorialização do círculo central da forma NBP que de repente tornou-se amplificadamente sonoro.

Na série *re-projetando*, o *masterplan* NBP atua como um instrumento inicialmente arbitrário para o traçado de ocupações e ações. Entretanto, a sua arbitrariedade e o seu rigor formal tensionam o seu determinismo primário ao abrirem, justamente pela sua inserção, uma fenda para a escuta: o supostamente autoritário NBP só existe para os outros e por causa dos outros, entendendo o fator colaborativo e coautorial como uma instância fundadora do seu sentido de existência e da sua força geradora de significados descontrolados. *re-projetando* já aconteceu, além de Belo Horizonte (2012), em Utrecht (2008), em Miami (2007), no Rio de Janeiro e em Porto Alegre (2003), envolvendo colaboradores locais e conformando uma rede de investigações em cada lugar.

Em oposição à *tabula rasa* moderna, o *masterplan* NBP começa do recomeço: rever, reencontrar, redescobrir, reprogramar, reinventar sobre o existente. Recomeçar a arbitrar os meios para se alcançar fins que investigam outras vidas urbanas e outras relações institucionais possíveis. O NBP nos surpreende como eficiente veículo planejador que orienta intervenções alheias com aparente prepotência – similar ao traçado técnico urbanístico – mas com fina ironia a respeito do seu próprio e impossível determinismo.



No sábado dia 25 de fevereiro de 2012, o objeto NBP estava no Museu, aguardando os seus novos receptores. Nesse intervalo, um grupo formado por estudantes e professores da Pós-graduação da Escola Guignard (UEMG), mediadores do Museu, funcionários, artistas e outros presentes entraram em campo. Vestindo as camisas vermelhas (EU) e as camisas amarelas (VOCÊ), carregaram o NBP através da rampa numa ação ritualística – algo fetichista e algo religiosa –, num surto coletivo de veneração. Esse foi o último acontecimento que atravessou momentaneamente a exposição, sinalizando, junto com *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* e *re-projetando (belo horizonte)* as outras territorialidades expositivas tão caras ao processo artístico de Ricardo. Ali acontecia mais uma edição da série *eu-você: coreografias, jogos e exercícios*. Uma retrospectiva de filmes de dez anos desse trabalho, com registros em vídeo das edições anteriores em Nova Almeida, Cardeon e Liverpool (1999), Diamantina (2000), Porto Alegre e Rio de Janeiro (2003), Las Palmas de Gran Canaria (2005), Rio Branco (2006), Xangai (2008) e Ipatinga (2009) podia ser assistida no Auditório.

Desta vez, distintamente da maioria das outras vezes, o artista não estava presente. Em vez disso, enviou instruções de aproximação ao trabalho para que a atividade acontecesse sem a sua própria mediação como participante. As ações coreográficas, como sempre, seriam construídas coletivamente pelos grupos que comporiam os dois lados das relações possíveis entre *eu* e *você*. No Auditório do Museu, o piso quadriculado



de vidro translúcido da década de 1940 transformou-se naquele dia num tabuleiro para a movimentação coreografada das peças-vivas *eu* e *você*.

A série *eu-você* trata de hábitos individuais e dos seus processos de transformação em rituais coletivos ou padrões de comportamento em sociedade. Nesse estado *lúdico negociante*, que pode atingir níveis mais ou menos elaborados, emerge a experiência da construção dos protocolos, dos códigos e dos padrões de comportamento. O poder de construção de tais elementos é deslocado de um lugar de poder abstrato para o âmbito dos corpos falantes. As *coreografias*, *jogos* e *exercícios eu-você* constroem-se na zona de fronteira entre o entendimento e o desentendimento, o obedecer e o desobedecer, o escutar e o falar. O jogo é nitidamente capaz de resgatar a negação do estabelecido e do conhecido, propondo um experimento de pequenos ensaios relacionais ou micropolíticas, possibilidades de tomada de consciência do papel a ser desempenhado por cada um e pelo grupo. Antropologia crítica prática, *exercícios&conversas* desenvolvem-se na zona de amplitude entre a estratégia (ordem longínqua) e a tática (ordem próxima) – fazendo as duas noções confundirem-se, tensionando as suas dessemelhanças. O fracasso das estratégias é, claro, uma constatação frequente e reconfortante.

A formulação *eu-você* é um projeto de híbrido social – discreta e constantemente atropelado no nosso cotidiano. Mas é também, com sua ponderação crítica, um projeto de híbrido artístico – artista e espectador,



arte e vida (ainda irresoluto!) – que, aqui performatizados no contexto do *masterplan* NBP, fazem ecoar a possibilidade de que uma sociedade de risco pode nascer num momento de sorte, quem sabe? Uma comunidade política baseada no desentendimento. A emergência do *povo que falta*⁵... A emergência do *artista que falta*... A emergência do *museu que falta*...

1. Parte do diálogo entre a curadora e o artista, publicado no volante distribuído na exposição.

2. RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.14

3. Ibidem. p.33

4. Trechos da peça de áudio **conj., re-bancos*: exercícios&conversas** de Ricardo Basbaum.

5. DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 214. Para reler: “Os maiores artistas (de modo algum artistas populistas) apelam para um povo, e constataam que ‘o povo falta’: Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. No cinema, os Straub. O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos?”





18

conj., re-bancos*: exercícios & conversas [áudio]

Ricardo Basbaum

atravessar sentar saltar
sentar saltar atravessar
saltar atravessar sentar
atravessar saltar sentar
saltar sentar atravessar
sentar atravessar saltar

exercícios & conversas, conversas & exercícios: despistar através dos ritmos: eu que escuto aqui falo também, eu que falo aqui escuto também. rápido! antes-durante-e-depois que cada qual se vá ao próximo conjunto, deslocando na mudança mesma mais e mais elementos. antes-durante-e-depois: saltar de lá para cá, de cá para lá: voltar ao mesmo traçado – exercícios & conversas, conversas & exercícios: produção além das fábricas não-querendo, não sabendo, sem querer, sem saber... dobrar e derreter metais, dobrar e derreter...

atravessar sentar saltar
sentar saltar atravessar
saltar atravessar sentar
atravessar saltar sentar
saltar sentar atravessar
sentar atravessar saltar

sozinho, em grupo, em conjunto, convite irrecusável, nunca:
faça o que quiser: faça o que não-quiser não-querendo,
deixando-se tomar por automatismos,
acredite que a sequência de gestos traz algo que você precisa,
sem saber quem é você, quem sou eu.
sem saber, sem querer:

atravessar sentar saltar
sentar saltar atravessar
saltar atravessar sentar
atravessar saltar sentar

saltar sentar atravessar
sentar atravessar saltar

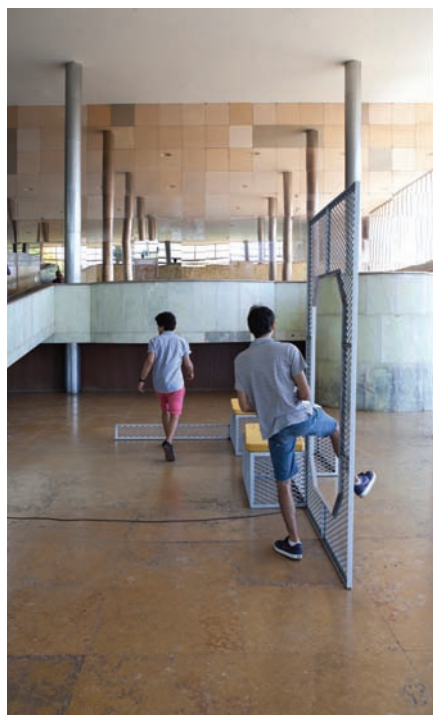
a mecânica do exercício experimentalista constrói o contato mais direto possível da pele com o conjunto de membranas artificiais de ativação da obra, suprasumo do movimento intelectual cuidadosamente deslocado até a articulação do joelho, a enervação de músculos distantes, a química composta dos hormônios: respirar e calcular – perder-se no furacão
construir-me na explosão muscular – o brilho do encontro das células em qualquer parte do corpo, a alegria dos signos, fonemas repercutindo inaudíveis nas arquiteturas fora-dentro, dentro-fora

atravessar sentar saltar
sentar saltar atravessar
saltar atravessar sentar
atravessar saltar sentar
saltar sentar atravessar
sentar atravessar saltar

eu-você: inventar percursos sabendo-se ser percebido percebendo-se em fuga fugindo em direção ao outro, à outra, àquela, àquilo, para lá e para cá, produzindo curvas, desvios, nós absolutamente desprovidos de drama revirando coletivamente na direção de um vazio silencioso qualquer, qualquer nada, qualquer coisa, mas: área ou terreno de deslizamento e redelineamento: eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você, eu-você...

atravessar sentar saltar
sentar saltar atravessar
saltar atravessar sentar
atravessar saltar sentar
saltar sentar atravessar
sentar atravessar saltar













26

re-projetando (belo horizonte)

Aruan Mattos e Flávia Regaldo, Breno Silva, Brígida Campbell, Daniel Escobar, Fred Paulino, Renata Marquez, Ricardo Basbaum, Silvana Stein



Belo Horizonte, 21 de novembro de 2011.

Prezado colaborador,

O Museu de Arte da Pampulha está organizando uma exposição do artista Ricardo Basbaum, com abertura no dia 17 de dezembro de 2011 e término previsto para 4 de março de 2012.

Como parte da exposição, será realizado o trabalho *re-projetando (belo horizonte)*, uma nova etapa da série *re-projetando*, desenvolvida pelo artista desde 2002. Essa série propõe uma rede de investigações no âmbito das relações entre o espaço expositivo e seu entorno, envolvendo áreas da cidade e a colaboração de grupos locais. As investigações de *re-projetando* integrarão o corpo de atividades propostas pelo artista e terão uma inserção específica na área da exposição sob a forma de um evento performativo envolvendo texto e áudio.

Nos dias 12 e 13 de dezembro de 2011 ocorrerão encontros do artista com os convidados, com o objetivo de discutir as características da série *re-projetando*, o perfil das investigações a serem realizadas em *re-projetando (belo horizonte)* e as características do evento performativo proposto.

re-projetando (belo horizonte) é organizado a partir de quatro etapas:

1. a forma NBP é projetada sobre o mapa de Belo Horizonte, configurando os limites de uma proposta de intervenção.
2. os pontos em que os ângulos da forma NBP tocam o mapa são escolhidos como locais para o desenvolvimento de investigações (que podem eventualmente se transformar em intervenções específicas) relacionadas às linhas de trabalho de cada um dos colaboradores (indivíduos, grupos, coletivos, etc).
3. os locais selecionados (áreas públicas ou privadas e os indivíduos, grupos e comunidades que ali circulam, habitam ou trabalham) funcionarão como interfaces entre as práticas contemporâneas (em arte mas também em outros campos e disciplinas) e as investigações ali conduzidas pelos colaboradores, apontando para a produção discursiva em suas dimensões de registro escrito e derivações sonoras.
4. espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas, sob o signo da intervenção.



forma NBP

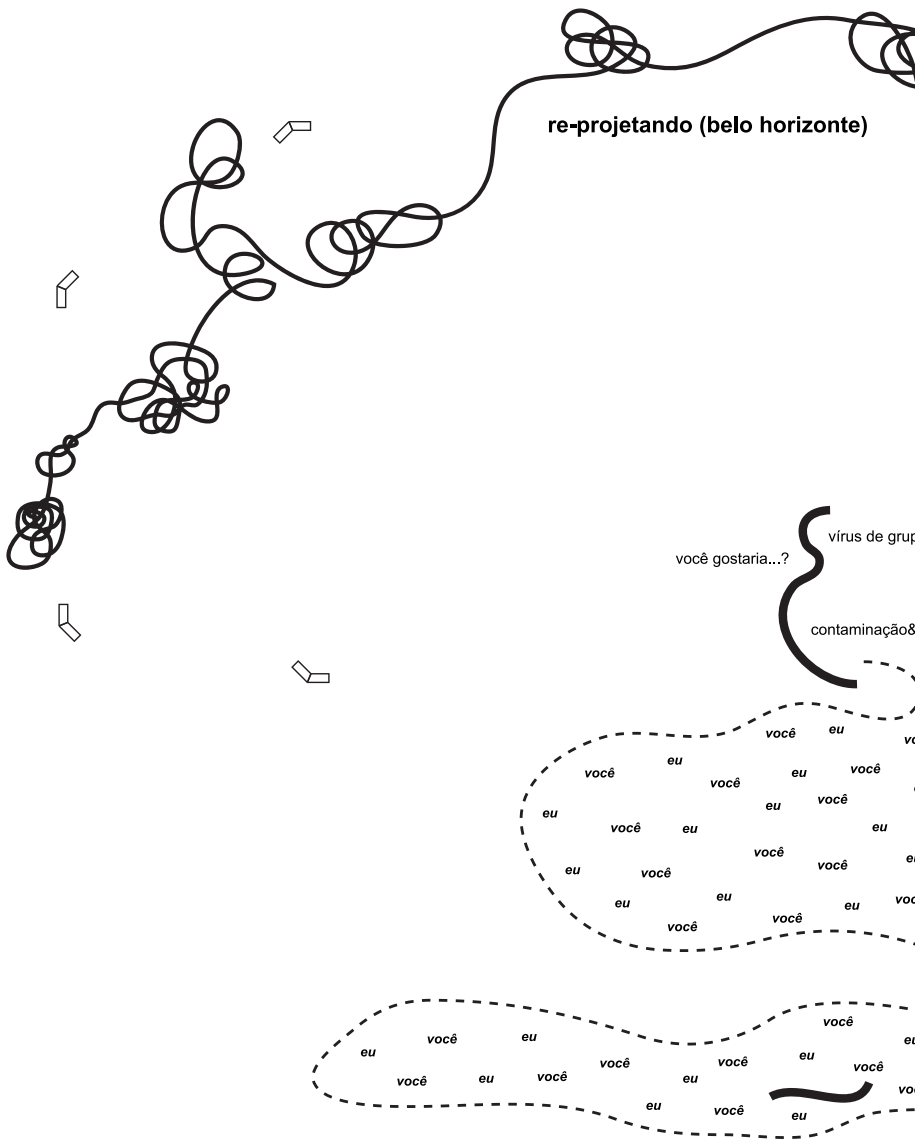
O Museu de Arte da Pampulha e Ricardo Basbaum têm o prazer de convidá-lo para fazer parte do grupo que atuará em colaboração com o artista, compondo a rede de investigações na cidade definida pela série *re-projetando (belo horizonte)*.

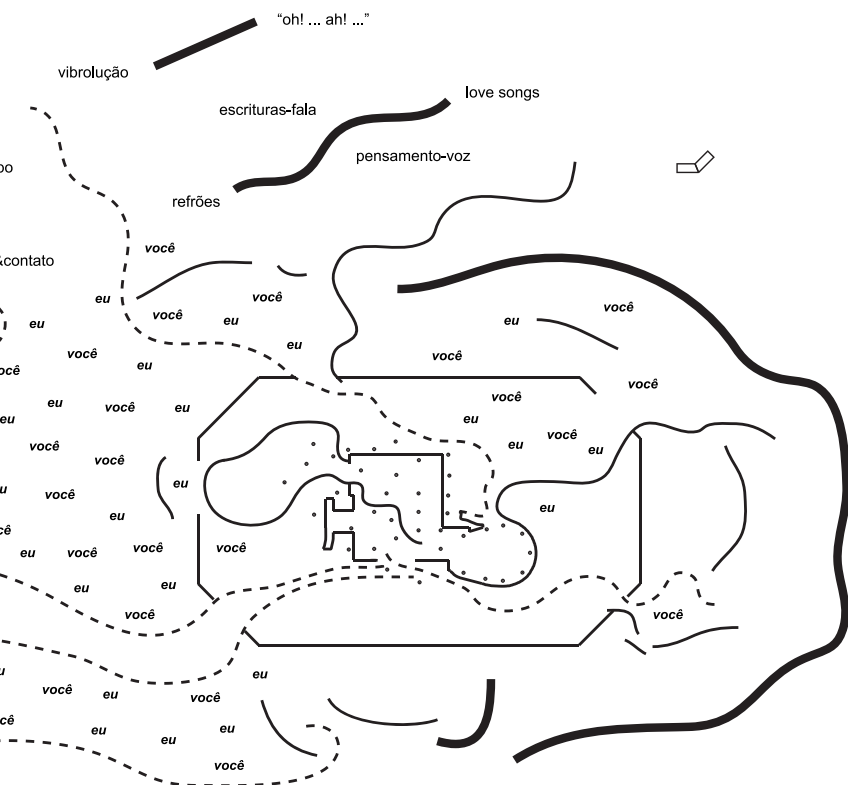
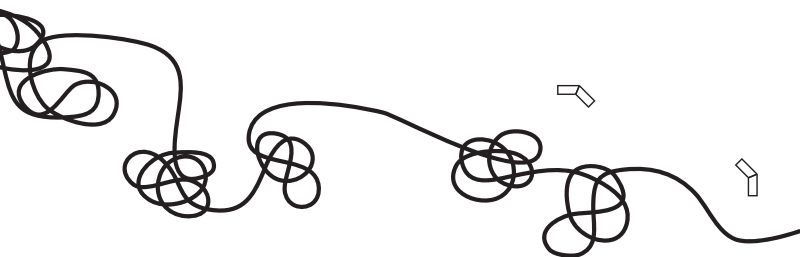
Certos da importância de sua contribuição, aguardamos sua confirmação de participação. Cordialmente,

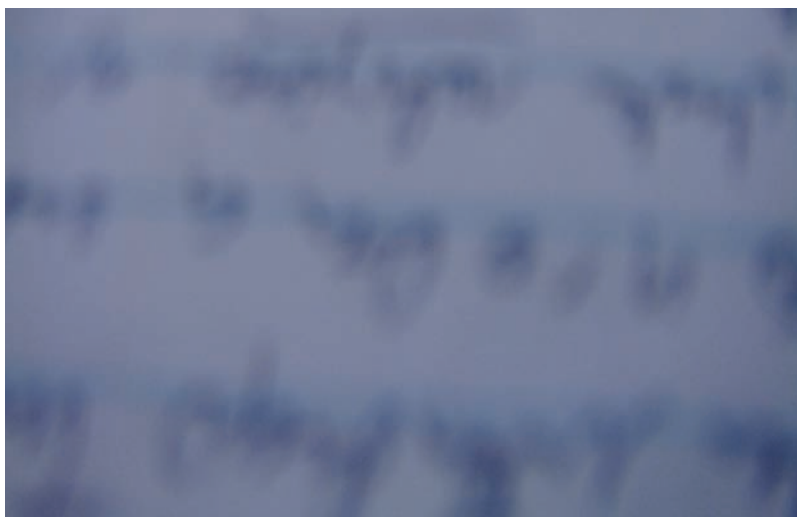
Renata Marquez
Museu de Arte da Pampulha

e

Ricardo Basbaum
re-projetando (belo horizonte)







Roteiro conversa coletiva: re-projetando (belo horizonte)¹

Museu de Arte da Pampulha, 4 de fevereiro de 2012

Ricardo: re-projetando (belo horizonte)

••••• **frases repetidas, efeito acumulativo: o primeiro inicia a leitura, sendo seguido pelos demais, um de cada vez, sem interrupção, de modo que as falas se superponham.**

Breno: Artistas são os outros. Oh! Nós não conhecemos a verdade!
Talvez o mesmo tique nervoso das modelos...

Silvana: Mostrar-se é compartilhar: me deem amizade – eu lhes darei a minha.
Na profusão sonora e visual da cidade, o silêncio da personagem na Rua Henrique Gorceix garante quebra de moldura. O silêncio dela é provocador de discursos.

Fred: Começando o serviço do início
O compromisso do improviso na moral
No trânsito infernal

Flávia: Pirapora, Curvelo e Corinto
PIRAPORA, CURVELO E CORINTO saindo agora
Pirapora, Curvelo e Corinto saindo agora que coisa louca
Pirapora, Curvelo e Corinto saindo agora, MONTES CLAROS
Governador Valadares, Teófilo Otoni, saindo agora

Aruan: Ciclorritmoscópico janela diletante
Parleparlepaparlepapalestra
Por enquanto de breu quase nada

Daniel: Residência Senhorial Fortificada.
Fortaleza com barbacã, fosso, muralha, torres etc.



Lugar de defesa. Construção elevada. Nuvem pesada, cúmulo.
Castelo de águas: construção especial destinada a reservatório de águas para provisão de um parque, cidade etc.
Castelo de fogo: Peça de fogo de artifício de grandes proporções.
Castelo no ar: projetos sem fundamento ou irrealizáveis.
Castelo de cartas: tudo que facilmente se desmorona.

Brigida: alugo vagas para militares_a propósito o silêncio militar está por toda parte_ruas desertas_desertas de silêncio_caminho por entre grades ornamentadas e muros de vidro_

Renata: No trabalho *re-projetando (belo horizonte)*, entendo o NBP como veículo urbanístico capaz de reunir e re-localizar certos desejos de cidade. O NBP inscrito sobre o mapa denuncia risonho a arbitrariedade própria do planejamento – espaço desenhado alhures, traço incomensurável que prevê futuros falsamente conhecidos. Se o urbanismo é patafísica – uma ciência de soluções imaginárias – como disse uma vez um geógrafo atento, por que não um *masterplan* NBP?

Ricardo: *Conversas* como um tipo de diálogo que possui sua própria dinâmica, sempre surpreendendo os participantes. As melhores conversas são aquelas que ambos os que conversam não conseguem controlar, funcionando como uma espécie de ímã exterior que atrai um(a) e outro(a) para o lado de fora – produzindo uma abertura performativa que precisa ser experimentada, testada. Conversas acontecem como uma situação de jogo, e envolvem uma certa prática em como manter-se em um estado permanente de atenção e mudança (f exibilidade). Não há nada específico a ser atingido em uma conversa, exceto que quando os participantes sentem que estão fora dela – isto é, quando terminam um diálogo particular – já não podem simplesmente voltar aos mesmos lugares que haviam deixado (alguma transformação deve ter acontecido). Logo, conversa é uma modalidade de movimento.

>>>> **leitura interrompida pelo som de campainha de bicicleta**



Breno: CONVERSA presenciada entre duas crianças, de costas uma para outra, antes de um duelo com pistolas d'água, como se fossem as suas ÚLTIMAS PALAVRAS, acontecido na praça México:
No abstrato existe um espaço infinito entre você e eu.

Flávia: Infinito sim, mas somente na medida em que sentimos em instantes raros, como esse agora, que o seu limite é intransponível.

Breno: Onde o limite descortinado é a própria morte.

Flávia: Então, MORTE À OBRA!

Ricardo: MORTE À OBRA!

Renata: MORTE À OBRA!

Breno: No concreto, apenas a alguns passos adiante de distância: preparar, apontar, molhar.

Silvana: Morros jactâncias
Alada Rume [seria blume, melhor: f or turca]
Bolos de contenção
Onde deságua
Em fuga [ou goteja]
O desconhecido

Brígida: caminho por entre grades ornamentadas e muros de vidro_alugo vagas para militares_a propósito, o silêncio militar está por toda parte_ruas desertas_desertas de silêncio_encontram crianças em bicicletas_aura e solidão_aprendi novas cores: marrom-viralata e amarelo-labrador_mangas falsas pelo caminho_árvores estéreis de frutas_portões abertos para o vazio_portões abertos para o silêncio_alugo vagas para militares_



Aruan: Você tem que mostrar isso na Savassi.

Silvana: A personagem escoá. Ao perguntar quem ela é o mais exato seria dizer que quem a vê é quem a define, é quem a lê.

Fred: É *rap* uai mas eu não te falei
Repente no buteco da Pampulha comecei
Desde o *day* do email da reunião
Até pensei em recusar mas na metade aí não
Então!

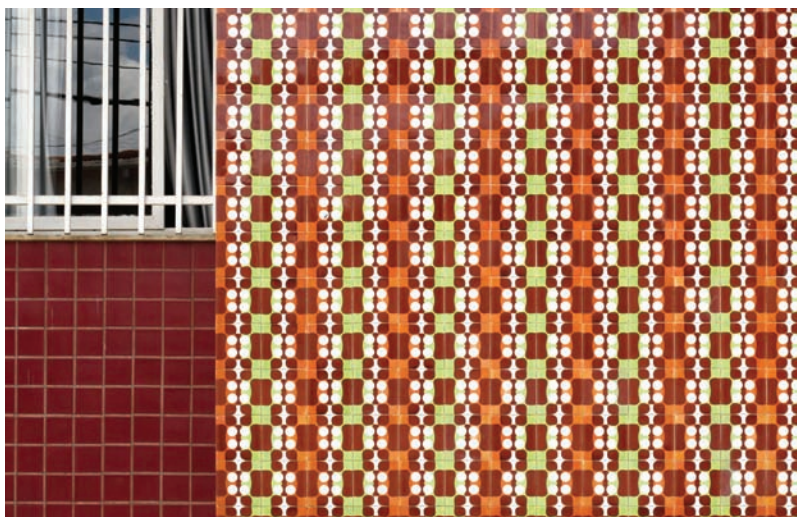
Renata: No centro da forma construída, lugar do murmúrio efêmero ou eterno muro de lamentações, a cidade enuncia a sua presença no Museu e o Museu faz elogio à sua falta de paredes.

Daniel: Precisa-se de pedreiros e serventes.

Flávia: Tá é doido, batê daqui ni Goiás hora dessa? Ah, 300 contos não vou de jeito nenhum.

Ricardo: A forma NBP é projetada sobre o mapa de Belo Horizonte, configurando os limites de uma proposta de intervenção.
Os pontos em que os ângulos da forma NBP tocam o mapa são escolhidos como locais para o desenvolvimento de investigações relacionadas às linhas de trabalho de cada um dos colaboradores.
Os locais selecionados funcionarão como interfaces entre as práticas contemporâneas e as investigações ali conduzidas pelos colaboradores, apontando para a produção discursiva em suas dimensões de registro escrito e derivações sonoras.
Espera-se a produção de uma tensão, caracterizada como conversação, negociação e provocação recíprocas, sob o signo da intervenção.

Renata: O NBP se autentica no desdesenho da linha autoral e autoritária, duas faces



da mesma moeda. O mito do coletivo. O mito do indivíduo. É uma fábula contada a muitas vozes. NBP ou Novas Bases para Personalidade nos diz que o indivíduo não se constrói isolado da coletividade eu-você. Eu-traço. Você-tropeça. *Objet trouvé*: tropeço no NBP.

Fred: Lançando à capela o peito acelera
Já era, e agora, na tora eu sigo
Efêmero no gênero no número no ritmo
De improvisar rimar falar assim à toa
Então é só ir do outro lado da lagoa na boa
E conferir insistir sentir compartilhar
Manifestar a experiência criativa
Que ativa os neurônios é um sonho de menino crescido
Acordado ligado antenado parceiro
Então segue aqui do lado esse roteiro

Breno: Concórdia: Bairro da Zona Leste de Belo Horizonte com geografia de morros. Predominantemente residencial, com casas de um ou dois andares e com comércio local singelo, concentrado nas proximidades de duas praças do bairro. Uma delas é a Praça México, ponto onde o NBP toca no bairro. Coincidentemente esta praça fica localizada em uma de suas entradas. Ela é em forma circular, rotatória, começo e fim de uma das ruas principais do bairro. Os moradores são famílias que estão no bairro há muitos anos, sobrepondo três ou mais gerações, indo de crianças a pessoas mais velhas. As casas vão se estendendo, ocupando o terreno na medida em que as famílias vão crescendo, sendo comum complementos de numeração que vão de A a J. Com as relações de familiaridade e os modos de ocupação dos lotes, acaba que as pessoas utilizam muito as ruas como espécie de áreas ampliadas de lazer e convívio. Nos passeios, existem bancos de cimento junto aos muros, além daqueles formados pelos degraus nas ladeiras. Em certo sentido, essa situação favorece as conversas.



Aruan: Centro: Você tem que levar isso pra Savassi, lá eles têm cultura. No Centro não. Aqui você tem que fazer uma carroça. Ou uma enxada. Aqui eu só passo pra comprar droga. No Centro só tem droga. Eu preciso usar a minha droga, se não eu posso cometer alguma loucura.

Brígida: Calafate: na rua tranquila observo a lanchonete Rotina_sábado é dia dos pais separados_homens-pais-pelas-ruas-sem-saber-o-que-fazer com suas crianças-filhos_Ruas de pedra_cavalos armados_violência no silêncio cadeiras vazias nas varandas_fachadas-não-usadas_arquitetura padronizada-mineira se espalha por entre as casinhas_esquinas históricas de uma cidade-sem-história_de um lado um grande muro e do outro uma série de serviços masculinos_

Silvana: Padre Eustáquio: Sobre ruas posso falar eu, você, ela, ele, os cães, as pombas, as árvores. Essas lembranças são crônicas sumárias e abstratas daquele tempo em que a personagem viveu na rua Henrique Gorceix por três dias, uma rua que nunca foi minha mas que agora é. Uma cidade que não era minha mas que agora é. Ruas de uma cidade que sobrevive devido às caminhadas diurnas e noturnas, devido ao que se vê e ao que não se vê. Ruas que sobrevivem devido aos estranhos que aparecem, doidos ou não.

Daniel: Vendo Castelo: 3 quartos, suíte com varanda, sala para dois ambientes, varanda, 2 vagas. Vendo Castelo: 3 quartos c/ Suíte, Piscina e Sauna. Espaço Gourmet e Ótima Localização!
Vendo Castelo: Alto Padrão 100% revestido. 2 vagas, 3 quartos, suíte, cozinha ampla e área de serviço separada.
Vendo Castelo na planta: com entrega em 12 meses.
Precisa-se de pedreiros e serventes
Castelo, Totalmente Financiado.
Crédito aprovado na hora.
Encante-se com o decorado.
Castelo, Totalmente vendido.



Fred: O nome da quebrada é Santa Terezinha
Vizinha que não é minha de infância
Nasci na distância da histórica pracinha
Mas agora o ponto 7 é outra área
Do parque ecológico, da Toca, zoológico
E hoje vai ter treino eu vou colar, é lógico
Eu desde pequeno entendo o esquema o caminho
E levo meu radinho de pilha gravador
Eu vou com coração com muito amor
E sigo com você pra onde for, sacou?

Renata: O NBP imantado leva o Museu à cidade e o transforma num ouvido gigante. Jogo de ecos: eco da cidade no Museu, eco do Museu na cidade, numa espécie de sociologia simétrica. Desvios de identidade no fluxo da sua vontade de transformação: Museu-mausoléu, Museu-casa, Museu-caixa-forte, Museu-mídia ou Museu-praça.

••••• **cada um dirige perguntas ao outro, buscando respostas improvisadas**

Ricardo: Breno, eu vi que em suas investidas de pesquisa você utilizou um termo, uma ferramenta, “infraconversas”. O que são infraconversas...?

Breno: Pois é, Ricardo, essas infraconversas, eu não sei se eu vou conseguir te dar uma resposta muito clara, talvez eu te dê uma resposta inútil ou talvez uma resposta no mínimo evasiva, porque essas infraconversas, a primeira coisa que elas fazem é escapar do próprio gradiente das palavras. Então a primeira coisa é esse escape. Mas na sequência elas retomam esse lugar da linguagem, mas de um jeito fraturante, então elas fraturam essa comunicação fraca, essa comunicação das palavras pra depois restituírem – quer dizer, elas vão restar ainda, depois num terceiro momento elas vão restar de certa forma, ou vão ser cristalizadas como palavras, como texto, como coisa falada. Então tem esse movimento todo. Elas surgem, eu acho, como quase literatura; nesse terceiro momento elas aparecem como



quase literatura, evocando essa potência.

A esse respeito, eu queria perguntar também, emendar, pro Aruan e pra Flávia, sobre o Ciclorritmoscópio e os seus amálgamas.

Aruan: Ciclorritmoscópio é uma máquina que tenta ser uma antimáquina dentro de uma máquina e sempre depende dessa máquina para sobreviver. Então, no fim das contas é uma máquina. E os amálgamas entram nessas máquinas como parafusos ou porcas ou eixos, pra montar essa máquina, mas já entram de certa forma empenados, compondo, ajudando a formar essa máquina.

Flávia: Silvana, como é que se insere o elemento água no seu trabalho?

Silvana: Bem, a água aparece como um elemento fundamental, primeiro, do planeta. E segundo, como que eu, primeiro como pessoa, percebo o meu sangue, todo o líquido do meu corpo. Como que concretamente eu percebo o peso do meu corpo, como humana. E a partir dessa sensação eu me locomovo no espaço. Então quando eu fui pra rua com a personagem, a personagem se movia na rua, em contato com a água, em contato com esse peso, sempre lembrando que a gente é f uxo de água, a gente é ar, água, terra e fogo, mas uma maior quantidade de água. Agora eu queria também continuar o papo e perguntar pra Brígida, que estória é essa de tranquilidade controlada?

Brígida: É que andando pelas ruas do bairro eu sentia uma presença muito forte da repressão, talvez por causa das placas, bastante presentes, de “alugo vagas para militares”, então me deu uma impressão dos militares sempre dentro de todas as residências, uma presença forte. Eu queria perguntar pro Fred: gostaria que você falasse um pouquinho sobre as grades e galhos no ferro velho.

Fred: Aquilo é um ferro velho uma boa descoberta
Eu cheguei a porta estava aberta



Achei interessante e tal
A mistura contrastante espontânea do metal
Aramado organizado
Com os galhos bem do lado
Embolado misturado
Na imagem eles parecem uma coisa só
Engraçado, qual é o mais organizado?
E como a resposta eu não sei
Vou passar pro Escobar a pergunta que é osso
Diz aí, Daniel, o que é que tem nesse Castelo do outro lado do fosso?

Daniel: Acho que é um espaço que mostra muito..., exemplifica de uma forma bastante razoável as estratégias que a cidade utiliza pra promover esses fluxos de migração e essas expansões do seu próprio espaço. E retomando uma citação já da Renata, na qual ela fala do museu que faz um elogio ao fato de não ter paredes, em que medida um museu sem paredes é também um museu transparente?

Renata: Bom, Daniel, a ideia do museu transparente, no elogio à sua falta de paredes, tem a ver com um deslocamento da sua transparência um pouco mais além. Quando a gente desloca essa transparência, que inicialmente é arquitetônica, pra outros lugares, pra cidade, essa transparência vira uma transparência de mão dupla, interface permeável... Ricardo, andei pensando se um *masterplan* NBP poderia ser considerado um urbanismo irônico... Ou seria um modelo utópico?

Ricardo: Renata, tentando satisfazer a sua curiosidade, eu diria que não me interessa nada utópico, porque quando a gente pensa em algo utópico a gente está jogando uma solução pra um futuro distante que nunca chega, perfeito e tal, e evita tentar pensar numa coisa qualquer aqui e agora. E também não vejo muito algo de irônico nessas ações, nessas proposições que eu tento construir. Talvez humor sim, mas não tanto ironia. Mas vejo algo como uma deriva, que não é totalmente espontânea, mas também não é



totalmente induzida – algum tipo de mistura é interessante. Talvez mais como um pré-urbanismo...

CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO:

Parada no lavajato. Derretimento automotivo. De dentro, todo o movimento exterior das águas espumosas no para-brisa, dinamizando qualquer forma aos olhos lavados. CONVERSA presenciada entre a Cabeleireira e sua Freguesa enquanto fazia uma chapinha.

Renata: Quem me pergunta para que fazer chapinha não entende nada da BELEZA.

Silvana: É mesmo, não percebe que o elo BELEZA e VERDADE não andam juntas...

Renata: A verdade? Oh! Nós não conhecemos a verdade! Não seria ela um atentado a todos os nossos pudores?

Silvana: É como aquela atriz da novela, aquela que...

Renata: Ao perceberem o Caminhante, interrompem a conversa e, ao mesmo tempo, o olham com algum espanto e com sorrisos voláteis, como de um segredo escapado.

Brigida: _salão padrão_corte de cabelo para militares onde lavam cabeças com lavagem cerebral_romantismo do artista x estética da violência_moda militar_acessórios de guerra_brinquedos que educam: minicarro de polícia_

Fred: [fala de improviso sobre sua experiência no ponto 7]: Bom, eu vou fazer um parênteses nessa minha fala ritmada, até porque se não os nossos ouvintes vão pensar que baixou em mim o espírito de um MC fajuto. Eu vou relatar um pouco como foi a minha experiência no ponto que me foi sorteado, que é logo ali do outro lado da Lagoa da Pampulha, no bairro Santa Terezinha. Esse convite para participar dessa fala veio na virada do ano, de 2011 pra 2012, e era um período em que eu tava quase com



um excesso de energia criativa, entregue, durante o ano passado inteiro... Então eu optei por chegar lá nessa locação de forma totalmente transparente, aberta, sem definir nenhum pré-roteiro de qual tipo de trabalho, que tipo de dinâmica eu ia usar pra fazer essa participação nesse lugar. E aí a partir disso tentar ver se conseguia trazer alguma experiência que fosse nova em minha linguagem artística, e mais especificamente tentando buscar alguma coisa que fosse ligada à sonoridade, de forma que eu pudesse contribuir de forma mais efetiva aqui nessa conversa. O que aconteceu foi que eu, chegando nessa locação, me deparei com três coisas, três lugares principais, onde eu acabei circulando, que foi um ferro-velho, que eu ainda não conhecia, a Toca da Raposa, onde eu tive a sorte de presenciar um treino aberto do Cruzeiro no início do ano, e o Parque Ecológico, que é um lugar que eu ainda não conhecia aqui de Belo Horizonte. E de forma muito peculiar, na experiência que aconteceu com todos nós aqui, eu acabei ficando muito tempo dentro do carro, nesse trajeto de vir do Centro pra Pampulha e voltar – tá tendo uma obra ali naquela região que deixa o trânsito sempre caótico, péssimo, então eu sempre perdia duas horas do meu plano de visitação no trânsito, ouvindo uma música no carro quase sempre. Então, a partir dessas visitas, do conversar com o gerente do ferro-velho, de ouvir a torcida cantando nesse treino, de conversar com as pessoas ali no parque, de ouvir as crianças conversando entre si, com as suas famílias; e também a partir da própria circulação que eu fiz nessa região, vendo os grafites, a pixação – é uma região que tem uma parte que é muito humilde, e aqui na Pampulha grandes casas, grandes mansões – então tem uma incompatibilidade que é muito peculiar também; a partir dessa visita eu comecei a tentar identificar a sonoridade da fala dessas pessoas, o tipo de musicalidade que o nosso sotaque mineiro traz; e a partir de estar ali sempre ouvindo uma música eu achei que usar a linguagem do *rap* seria uma forma interessante de tornar o museu transparente, trazendo um tipo de sonoridade que é bem diferente das experiências que o Basbaum tinha mostrado pra gente até então. Então a decisão de fazer essa fala ritmada, um tipo de repente urbano, partiu disso – e agora prossigo.



Aruan: Ciclorritmoscópico e a Praça da Rodoviária. No Centro, mais uma vez, o amancebamento de massas informes. O Breu no breu, crescendo por conta própria. Maquinar-te manco na cidade. Mancha estranha. Na praça entranha. Sem essa, aranha! Pirapora, Curvelo, Corinto!

Flávia: [em uníssono] Pirapora, Curvelo, Corinto!

Aruan: A manivela gira e o perueiro esbugalha: que loucura!
Pirapora, Curvelo, Corinto!

Flávia: [em uníssono] Pirapora, Curvelo, Corinto!

Aruan: Saindo agora! Amálgama 03, Breu, depois de Palestra e Criatura, e encontrando mais uma manivela intangível, NBP. De todo mi(n)to o brilho inútil, a iluminação de um barro acanalhado. A cidade. O que me acolhe é o que eu acolho? O que me alcança é o que alcança o meu olho? Padre Eustáquio, Concórdia, Calafate!

Flávia: [em uníssono] Padre Eustáquio, Concórdia, Calafate!

Aruan: Saindo agora!

Daniel: Inverter o sentido dos trajetos cotidianos durante um período. Ultrapassar um limite imposto pelas próprias rotinas. Deslocar-se no sentido Centro-bairro, mesmo quando já se está no bairro. Durante o dia, poucos carros estacionados na rua, poucas pessoas nos estabelecimentos, quase nenhuma fila. Um vazio já anunciado pelas enormes filas de veículos que se tornaram rotina em minha rua nos últimos anos – deixando o bairro logo cedo, retornando ao bairro no fim do dia. Enquanto os habitantes estão ausentes, o bairro cresce, as vistas privilegiadas que ontem valeram dinheiro, hoje cedem lugar a uma nova janela, uma nova parede. O obstáculo parece valer mais dinheiro que a antiga vista, então tudo bem. Afinal de contas, no mundo especulativo, importa a valorização. Importa fazer valer a frase que

se anuncia no grande *outdoor* que dá boas-vindas na entrada do bairro: “Castelo: o melhor investimento até 2014”. Ruas com nomes de castelos são transformadas em um grande estacionamento para caminhões betoneira, e as telas de proteção são o único ponto de cor em meio a uma paisagem cinzenta, modulada pela forma retangular dos tijolos, que um a um vão construindo um novo andar, que um a um vão dando forma a um novo prédio, que um a um acabam sendo apenas mais um, como tantos outros. Durante a noite, balões luminosos anunciam as últimas unidades, enquanto a vida noturna ainda tímida se oferece como *slogan* de tranquilidade. A cidade do sonho. Os sonhos de consumo que movem a cidade, que criam fluxos migratórios, atrativos provisórios e sonhos temporários.

Breno: Em dias dispersos eu experimentava o bairro por fragmentos. Esses fragmentos formaram territorialidades em filigranas que se sobrepunham àquelas ditadas pela conformação do tecido urbano ou das relações sociais preestabelecidas. Inaugurava com os moradores algumas infraconversas, que são realidades que não dependem de suas ocorrências, no sentido fraco das comunicações ditadas pelas articulações significativas já dadas das palavras. Mas elas acontecem, adquirem sua concretude no eis-aí, e a parte que escapa acaba retornando, em parte, para o gradiente das palavras em fuga sob formas quase-literárias.

Brígida: _respiro_me coloquei disponível ao lugar: simplesmente andei com o olhar aberto, os sentidos abertos e o caderno na mão_em todo o trajeto_de casa até o ponto 4_em um fim de semana, domingo-silêncio e sábado-calmo_observei o tempo e o movimento das coisas e pessoas_percebi uma separação entre casas_espacos domésticos familiares_ e espacos comerciais_institucionais_carregados de um sentido simbólico muito duro_sobre o som: sempre presente o silêncio_na fala_também o silêncio_andar como exercício de captação do ambiente_pequenas realidades sobrepostas e vagas para militares_

Ricardo: Conversas coletivas: instaurar o dialogismo no sentido da colocação em contato de vozes diversas, construindo um percurso de linhas que amarram – feito nós – ouvidos, bocas e corpos, línguas e olhos. Oferecem-se diferentes perspectivas de escuta, camadas de compartilhamento que reconhecem significação nas manobras de ocupação do espaco comum. Instaurar fuências e descobrir medidas para a propagação de determinadas sonoridades na área em aberto das vibrações – ações que são também um modo das politizações e processos.

Renata: O NBP lhe sugere um desenho inconsequente? Uma forma arbitrária? Não me parece mais inconsequente nem mais arbitrário do que o próprio urbanismo. Desejos discretos são transportados pelo veículo NBP ao mapa, que não é exatamente o lugar das coisas discretas: a microscopia do cotidiano não cabe nos mapas. Porém, ao NBP só importa a microscopia. Ele pronuncia o esforço de habitar o mapa, de invadi-lo com o ímpeto do corpo e a sua capacidade performativa cotidiana. O inesperado *masterplan* NBP lança desejos de cidade em órbita discreta.

Silvana: Seis dias estudando o bairro Padre Eustáquio... Procurei a Casa de Cultura do Fernando, um espaco cultural não institucional, não convencional e que atrai pensadores, artistas e jornalistas. Mesmo tendo morado no bairro Padre Eustáquio por oito anos não tinha conhecimento deste espaco de cultura. Foi através do *re-projetando bh* que me aproximei e pedi apoio para encontrar uma rua no bairro que abarcasse minha ação. Fernando Barbosa,

gestor da Casa de Cultura, me apresentou à Rua Henrique Gorceix, na altura do número 361. Agora, passados alguns dias do último “corpo a corpo” com a rua, percebo que foi um acerto a maneira como chegamos: sem impor, pedindo e esperando as permissões para estar ali; uma personagem desencadeando outros personagens na Rua Henrique Gorceix: a namoradeira, o operário *paparazzi*, o cão. Nina, a árvore, a mulher com medo da doida, a velha, o sapateiro, pombas nojentas. Fernando: muito legais tuas intervenções também no *blog* não só como fotógrafo, principalmente como morador do bairro.

Breno e

Ricardo: [leem em vozes simultâneas]: Dia 25-01-2012: Após seis dias de estudo prático pelas ruas do bairro Padre Eustáquio e no Espaço Cultural Casa do Fernando, a atriz Silvana Stein inicia a Ação 5 pontualmente às 9 horas. O local escolhido tem poesia, simplicidade e sobre os passantes, uns nem aí, outros curiosos, nos perguntam o que está acontecendo, outros aplaudem e se comovem.

Hoje, 26 de janeiro de 2012, foi o segundo dia do *re-projetando bh* na Rua Henrique Gorceix. O cotidiano da rua é rompido com a aparição em silêncio silencioso, artístico, alegre, divertido e questionador de Silvana Stein, que aqui mais uma vez substitui as palavras por gestos e se comunica com as pessoas moradoras desta região e/ou pessoas que passam para ir para o trabalho.

Hoje, 27 de janeiro de 2012, se encerra essa temporada. Mas e as pessoas que já convivem com ela por dois dias... o que estarão pensando: será que ela vai aparecer hoje novamente? Será que ela vai falar com a gente? Mas e se ela não vier...? Mas e se ela voltar?

>>>>

Flávia e Aruan reproduzem áudio captado da farmácia

•••••

todos ao mesmo tempo em coro – exceto Daniel

Castelo de águas
Castelo de fogo
Castelo no ar
Castelo de cartas
Castelo de Beja
Castelo de Belmonte
Castelo de Arraiolos
Castelo de Almada
Castelo de Alenquer
Castelo de Alcobaça
Castelo de Abrantes
Castelo Setúbal
Castelo da Beira
Castelo de Guimarães
Castelo Elvas
Castelo de Óbidos
Castelo de Évora
Castelo de Lisboa
Castelo de Windsor
Castelo de Edimburgo
Castelo de Cintra
Castelo de Ajuda
Castelo Rodrigo

Castelo de São Jorge
Castelo de Montalvão
Castelo de Lamêgo
Castelo Santo Ângelo
Castelo Santarém
Castelo Tordesilhas
Castelo de Almeira
Castelo de Dover
Castelo de Veiros
Castelo de Crato
Castelo de Avis
Castelo Jorge

Daniel: Castelo, Totalmente Vendido.

Renata: O Museu como plataforma de contato com as suas exterioridades por meio do NBP, forma de escala versátil que se acomoda no mapa como nos acomodamos aqui. Como uma praça da cidade, o Museu se faz lugar discursivo dos sete pontos do fora que reverberam os desejos do Museu, oitavo ponto. Museu autofalante aqui, agora. Ato sonoro necessário para apagar distâncias reais e mobilidades difíceis.

Fred: Do shopping Oi pro ferro-velho pro Museu
Irado espaço sagrado nunca antes explorado eu
Lanço uma palavra por metro caminhado
Vou fazer gambiologia na rima menina
Esperar pra transformar e mesmo se estragar
Vai dar pra consertar re:funcionalizar
Re:ciclar, re:inventar, des-programar
Re:projetar BH nosso lar sem irritar
É que agora esses predinho estão por toda parte
É uma arte achar onde morar
Mas já falei demais
Eu vou parar de enrolar e voltar lá pro incininho
Pra ver no que que dá
O início é a forma NBP que eu não vou esquecer
E nem vou entender, mas vou fazer o quê?

Fred: **[continua a leitura, aos poucos sobreposto pelas leituras de todos]**
Ah agora chegou conceituou
Colou, rolou ou infelizmente queimou?
Em movimento a letra fica um garrancho
Lamento, comento a falta de tempo, um momento
Na alta, na lata, eu fico emocionado
Salve Jorge sobrinho querido afilhado
Salve Jorge menino sempre do meu lado
Mas eu vou seguir versando na cara de pau
Vou falar sobre o parque não é o municipal
Mas é legal astral muita grama coisa e tal, tem até um coreto todo reto
Coisa de arquiteto com diploma de engenheiro
Bicampeão brasileiro Cruzeiro guerreiro
Mas agora neguim só quer saber de dinheiro
Aí é foda parceiro incomoda
Eu luto o dia inteiro e minha *bike* não roda
Mas tenho o sangue azul da raposa tihosa teimosa sinistra nervosa
E me habilito a continuar rimando
Pois a chapa está enquentando e o texto melhorando...

••••• **todos entram em camadas, um de cada vez, em leitura contínua**

Breno: Artistas são os outros. Oh! Nós não conhecemos a verdade! Talvez o mesmo tique nervoso das modelos...

Silvana: Mostrar-se é compartilhar: me deem amizade – eu lhes darei a minha. Na profusão sonora e visual da cidade, o silêncio da personagem na Rua Henrique Gorceix garante quebra de moldura. O silêncio dela é provocador de discursos.

Flávia: Pirapora, Curvelo e Corinto
PIRAPORA, CURVELO E CORINTO saindo agora
Pirapora, Curvelo e Corinto saindo agora que coisa louca
Pirapora, Curvelo e Corinto saindo agora, MONTES CLAROS
Governador Valadares, Teófilo Otoni, saindo agora

Aruan: Ciclorritmoscópico janela diletante
Parleparleparleparlepalestra
Por enquanto de breu quase nada

Daniel: Residência Senhorial Fortificada. Fortaleza com barbacã, fosso, muralha, torres etc. Lugar de defesa. Construção elevada. Nuvem pesada, cúmulo. Castelo de águas: construção especial destinada a reservatório de águas para provisão de um parque, cidade etc.
Castelo de fogo: Peça de fogo de artifício de grandes proporções.
Castelo no ar: projetos sem fundamento ou irrealizáveis.
Castelo de cartas: tudo que facilmente se desmorona.

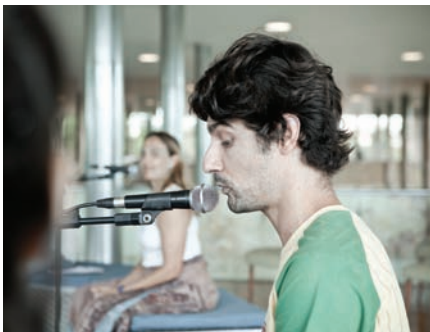
Brigida: alugo vagas para militares_a propósito o silêncio militar está por toda parte_
ruas desertas_desertas de silêncio_caminho por entre grades ornamentadas e muros de vidro_

Renata: No trabalho *re-projetando (belo horizonte)*, entendo o NBP como veículo urbanístico capaz de reunir e re-localizar certos desejos de cidade. O NBP inscrito sobre o mapa denuncia risonho a arbitrariedade própria do planejamento – espaço desenhado alhures, traço incomensurável que prevê futuros falsamente conhecidos. Se o urbanismo é patafísica – uma ciência de soluções imaginárias – como disse uma vez um geógrafo atento, por que não um *masterplan* NBP?

Ricardo: *Conversas* como um tipo de diálogo que possui sua própria dinâmica, sempre surpreendendo os participantes. As melhores conversas são aquelas que ambos os que conversam não conseguem controlar, funcionando como uma espécie de ímã exterior que atrai um(a) e outro(a) para o lado de fora – produzindo uma abertura performativa que precisa ser experimentada, testada. Conversas acontecem como uma situação de jogo, e envolvem uma certa prática em como manter-se em um estado permanente de atenção e mudança (f exibilidade). Não há nada específico a ser atingido em uma conversa, exceto que quando os participantes sentem que estão fora dela – isto é, quando terminam um diálogo particular – já não podem simplesmente voltar aos mesmos lugares que haviam deixado (alguma transformação deve ter acontecido). Logo, conversa é uma modalidade de movimento.

>>>> **ao som da campainha de bicicleta todos encerram a leitura**

1. Áudio disponível no CD encartado neste livro.













Diferenças entre *nós* e *eles*¹

Ricardo Basbaum

Permita-me começar este breve artigo com uma ligeira contradição: convidado para escrever sobre *nós* e *eles*, colocarei a minha ênfase em um outro pronome, o mais do que comum “pronome pessoal da primeira pessoa do singular”, *eu*. Nas próximas páginas, minha intenção é conduzir o discurso em torno desse pronome óbvio e superutilizado, movendo-o através de caminhos tortuosos e diferenciados que nos conduzirão a muitos fins, antes de finalmente alcançar as áreas dominadas por *nós* e *eles*. Assim, você está convidado a seguir um processo no qual poderá testemunhar os procedimentos de transformação de *eu* em *nós* e *eu* em *eles*. Se você considera essas passagens ou processos particulares de constituição de *nós* uma simples questão de adição de vários *eus* (*eu* + *eu* + *eu* + *eu* + *eu* + *eu* + *eu*...), ou a formação de *eles* através da reunião de vários *eles* e *elas* (*ele* + *ela* + *ele* + *ela* + *ele* + *ela* ...), não teríamos um problema interessante com o qual lidar. É muito mais desafiador procurarmos outras formas de relação entre os vários pronomes pessoais – tentemos achar outros modos de chegar a *nós* e *eles* escapando da fórmula fácil da simples adição do mesmo. Outros modos de operação e transformação das palavras serão oferecidos aqui. As principais referências serão extraídas de algumas imagens que compõem certos trabalhos de arte (ou dispositivos similares) que produzi, organizei ou coordenei nos últimos anos.

1. jogos & exercícios eu-você

O primeiro processo que gostaria de discutir envolve um projeto em que convido grupos para vestirem camisas estampadas com os pronomes ‘eu’ e ‘você’. A proposta é de sempre realizar e participar de jogos e exercícios desenvolvidos coletivamente (embora às vezes instruções prévias possam ser utilizadas). É um trabalho sobre dinâmica de grupo ao qual sempre me refiro como ‘*person*’ ou ‘*group specific*’.² Todas as vezes os resultados diferem, de acordo com as pessoas que participam e os grupos que são constituídos durante o tempo em que praticamos juntos (que pode variar entre um dia e duas semanas). Os resultados são organizados em duas direções diferentes: uma, é o registro estabelecido em relação à memória do corpo, acessível somente aos que compartilharam da intensidade da experiência, sendo refratária à documentação; a outra, seu oposto, é constituída através de imagens e vídeos produzidos durante as ações. Essas imagens são concebidas e administradas sem o compromisso de representar

a realidade da ação e, portanto, abrem espaço para a ficção e a narrativa através da edição em vídeo e reenquadramento fotográfico – ou seja, a intenção é afastar-se da ‘pura’ documentação e estar livre para jogar com as imagens de acordo com propósitos expositivos, que incluam os principais conceitos do projeto. Portanto, cada proposição de *jogos e exercícios eu-você* acaba resultando em duas experiências: uma para os participantes e outra para a audiência. Ambas pretendem ser intensivas.

Quando proponho uma performance³ de tal conjunto de jogos e exercícios, sempre insisto em fazer parte do grupo, vestindo uma camisa ‘eu’ ou ‘você’: não vejo sentido algum em ficar de fora, atuando como uma espécie de ‘diretor’ ou coordenador de atividades, separado do grupo. O trabalho não opera como um conjunto de ações e movimentos pré-estabelecidos: qualquer instrução ou decisão deve vir a partir (do interior) do coletivo. Se eu quiser contribuir, devo ser um integrante, como os outros. O que vemos nesses jogos é um conjunto de pronomes *eu* e *você* que poderia ser descrito como:

eu + você + eu + você + eu + você + eu + você + eu + você

Claramente, sendo eu mesmo um dos ‘pronomes em ação’, só posso me referir ao grupo como *nós* – qualquer um do grupo, suponho, falará da mesma forma: “estamos jogando juntos, vamos pensar o que nós vamos fazer para o próximo exercício”. A fórmula que representaria a transformação de *eu* e *você* em *nós*, seria algo como:

n(eu+ você) = nós

No entanto, difiro do grupo pelo fato de operar como aquele que traz a proposição para os outros. Todas as vezes que os *jogos & exercícios eu-você* re-acontecem (e eles nunca são os mesmos, devido não somente às especificidades da pessoa ou grupo, mas também à relação direta com o lugar), tenho que desempenhar o papel de facilitador, ajudando a criar as ligações necessárias a partir das quais o grupo – e não apenas um monte de pessoas – irá emergir como entidade. Mesmo que eu vista as camisas como os outros participantes, minha condição não pode ser nivelada (note-se que não estou me referindo a nenhum

tipo de hierarquia, mas enfatizando um papel diferente) em um padrão homogêneo que me igualasse aos outros integrantes do grupo. É mais importante enfatizar as diferenças e os papéis de cada um do que pressupor erroneamente que a estrutura do grupo transforme todos os integrantes em um só, indiferenciado. Assim, se tiro minha camisa durante as performances, perco o direito de dizer *nós*; a partir desse momento (para mim), o grupo passa para a condição de *eles*:

$$eu - n(eu + você) = eles$$

Essa mudança de *nós* para *eles* aproxima-se do deslocamento a que qualquer um de nós é submetido quando confrontado com a passagem de dentro para fora de um grupo ou coletivo. Como qualquer outro, o ‘processo de passagem’ possui sua própria dinâmica, trazendo algumas circunstâncias espaço-temporais que apontam para as particularidades de certos entrecruzamentos. O traço mais evidente é que o espaço que hospeda o grupo é majoritariamente paradoxal, no sentido em que ele de fato depende de ligações e linhas invisíveis – pertencentes ao afeto e forças similares – que precisam ser permanentemente re-negociadas por seus membros. Estar *dentro* ou *fora* pode ser a mesma coisa; na verdade, estamos sempre desempenhando ambos os papéis, administrando a superposição de diversas estruturas inclusivas e lutando para não sermos devorados ou sufocados, presos dentro de um beco sem saída (sempre) persuasivo. No caso particular dos *jogos & exercícios eu-você*, desempenho o duplo papel de propositos e ator – o que significa atuar tanto como sujeito quanto como objeto, em relação a mim mesmo e aos outros. Entramos aqui em uma discussão relativa ao campo da arte: a dinâmica entre *nós* e *eles* é tida como o padrão habitual através do qual o papel e a imagem do artista são negociados em nossa sociedade, em termos de estruturas institucionais e de mercado. Comumente, os artistas entram nesse campo através de um processo de transformação, em que abandonam progressivamente seu estado estrangeiro para habitar a moldura institucional – essa condição convencional reduzida não representa uma norma, mas um conjunto de traços re-territorializantes que alimentam a arte, tornando-a um lugar com limites seguros e garantidos em nossa sociedade. Essa é uma óbvia supersimplificação, ligada a estereótipos do senso comum.

Uma perspectiva mais interessante pode ser buscada em termos do que foi mencionado acima como ‘processo de passagem’. O artista contemporâneo rompe as linhas que vão diretamente de *eles* para *nós*, tornando essa conexão complexa, isto é, enfatizando entre suas características o fluxo contínuo entre indivíduos, grupos, coletivos e instituições – indo e vindo de um para outro,

desempenhando papéis simultâneos e ocupando mais de uma posição ao mesmo tempo. Enquanto o artista superinstitucionalizado é alguém preso à linearidade $[eles \rightarrow nós]$, o artista interessante de hoje se moveria no duplo sentido $nós \leftrightarrow eles$, encontrando a sua singularidade não em cada extremo, mas no conjunto de múltiplas relações envolvidas em diversos processos de transformação.

Um último comentário sobre os *jogos e exercícios eu-você*: se observarmos um membro do grupo individualmente, poderemos trazer mais algumas pistas para a nossa discussão no que diz respeito à relação entre os pronomes pessoais. No sentido em que criam padrões para o grupo, funcionando como uma espécie de identificador, podemos considerar as camisas como uniformes – elas dão visibilidade aos processos e experiências conduzidos coletivamente. É possível dizer, em uma breve mirada, quem faz ou não faz parte do grupo em atividade – o observador vê se o grupo está disperso no local ou se ele se concentra em torno de um lugar com os participantes reunidos (ex: agrupamentos de vários *eus* e *você*s). Como em qualquer grupo, podemos dirigir a atenção para indivíduos isolados que, com suas próprias características, compartilham, nesse momento específico, de certas expectativas e possibilidades de ação. Um único indivíduo vestido com uma camisa ‘eu’ (vermelha) ou ‘você’ (amarela) incorpora, na verdade, uma ‘cadeia de pronomes’ com múltiplas camadas: *eu* (ou *você*) como sua interface externa (a camisa), seguido de um *ele* ou *ela* (aquele que veste a camisa: “Alan ou Jane?”); e uma terceira camada composta pelo sujeito que atua, *eu* (“*eu sou eu, eu sou você*”). Essas várias camadas fazem emergir (tornam visível) o complexo circuito incorporado pelo participante dos *jogos & exercícios eu-você*, indicando como as camisas são apenas a camada mais externa de um fluxo de significantes que é disparado de forma nova. Se considerarmos:

$$eu\left(\frac{ela}{eu}\right)$$

um único indivíduo com uma camisa vermelha

$$você\left(\frac{ele}{eu}\right)$$

um único indivíduo com uma camisa amarela,

então poderemos re-trabalhar as fórmulas *nós* e *eles* apresentadas anteriormente:

$$n \left[eu\left(\frac{ela}{eu}\right) + você\left(\frac{ele}{eu}\right) + eu\left(\frac{ele}{eu}\right) + você\left(\frac{ela}{eu}\right) \right] = nós$$

$$eu - n \left[eu\left(\frac{ela}{eu}\right) + você\left(\frac{ele}{eu}\right) + eu\left(\frac{ele}{eu}\right) + você\left(\frac{ela}{eu}\right) \right] = eles$$

Como resultado, a condição de estar com ou sem o grupo torna-se muito mais misturada, envolvendo pelo menos três estados:

- (1) A estrutura pessoal do sujeito, experienciada como uma redução de seu espaço privado em relação ao grupo: **eu ↔ nós**
- (2) A condição de ser um objeto para os que o observam, isto é, um *ele* ou *ela* atuando e em movimento: **ela, ele ↔ eles;**
- (3) A condição de ser portador de um identificador externo (as camisas *eu* e *você*) que marcam o indivíduo como membro do grupo atuante: **eu, você ↔ nós, eles.**

Assim, os *jogos & exercícios eu-você* são planejados para proporcionar, tanto a mim quanto aos participantes, uma investigação intensiva sobre os ‘pronomes em deslocamento’. Em termos de dinâmica de grupo – o padrão comum *nós* e *eles* é retrabalhado e expandido através desse processo.

2. superpronome

Outro tópico interessante para discutirmos aqui é a criação do *superpronome*. Começando como uma proposição em que as palavras ‘eu’ e ‘você’ foram colocadas lado a lado sem nenhuma estrutura conectiva (hífen ou espaço) entre elas, o superpronome pretende ser um novo pronome que inclui ao mesmo tempo o sujeito (eu) e o objeto (você). Pode ser usado em ambas as direções, formando duas possibilidades diferentes de partículas verbais: *euvocê*, *vocêeu*. Em um enunciado recente, o superpronome foi assim delineado:

*convergência de pronomes pessoais
em uma única palavra.
euvocê, vocêeu
mistura, hibridização, contaminação recíproca
de um pelo outro, de eu por você, de você por eu,
numa só coisa. êxtase do objeto,
síntese ideal do desejo.
instrumento de negociação para ações
de uma alteridade incorporada, em fuga.*

Tal palavra refere-se a enunciados relacionados a circunstâncias em que é importante enfatizar os vínculos (afetos, membranas, interfaces) entre sujeito e objeto, revelando o quanto já há de alteridade instalada na matéria constitutiva do sujeito. Os superpronomes seguem a famosa proposição de Rimbaud ‘*Je est un autre*’, reduzindo-a a uma forma mais compacta. Seria necessário desenvolver

posteriormente o uso do superpronome em frases como “euvocê estou indo embora”, “vocêeu venha mais perto”, etc, para provocar sua presença efetiva e senti-la no uso cotidiano da língua. Inserir-los no discurso é promover uma intervenção na linguagem, introduzindo significados que não poderiam ser articulados antes. Em termos da dinâmica *nós-eles*, como poderemos localizar os superpronomes? Com certeza, é algo que ainda deve ser realizado. Somente através do seu uso em ações e proposições concretas que as sutis conexões – que ligariam o aglomerado *sujeito-objeto* aos processos de agrupamento e desagrupamento – podem ser indicadas. Na verdade, o superpronome parece ser um grupo em si, em tamanho mínimo: não que as partículas *euvocê* ou *vocêeu* correspondam a dois indivíduos, mas que funcionam naquele campo de significado que considera impossível desenvolver um sujeito singular sem a presença intensiva do outro. Há uma lacuna entre *euvocê ↔ vocêeu* e *nós ↔ eles* – o primeiro parece circular e tautológico, o segundo indica um processo entre “concentrado” e “disperso” (algo como um arco) que se assemelha a *ordem ↔ desordem* (entropia). Assim, parece que duas conexões diferentes e independentes deveriam ser estabelecidas, colocando os superpronomes em contato direto com *nós* e *eles*, separadamente. A fórmula *nós ↔ eles* será, então, re-mixada:

$$(\text{euvocê, vocêeu} \leftrightarrow \text{nós}) \leftrightarrow (\text{euvocê, vocêeu} \leftrightarrow \text{eles})$$

Quando o superpronome é submetido a forças externas, estranhas à sua organização autocontida, ele é ao mesmo tempo exposto aos seus limites (o círculo) e expandido a uma gama de outras possibilidades (agrupamentos, desagrupamentos). Espero que esse processo encontre seu próprio modo de realizar-se, inteira ou parcialmente, significando que o superpronome irá progressivamente negociar o seu modo de ação no campo das manobras coletivas.

3. nós nós

Próxima parada: um breve parágrafo para descrever o enunciado *nós nós*. O duplo significado encontrado na palavra *nós* (enquanto pronome ou ponto de entrelaçamento) estabelece uma conexão entre o *grupo* ou *coletivo* e a idéia de *rede* ou *teia*. Revela, assim, a noção de que a formação de grupos parte de um funcionamento em rede, multiplicando um circuito através da operação sem fim de conexão, desconexão e re-conexão. Se o grupo é concebido como um circuito, cada nó não é um só indivíduo, mas um outro grupo em si – a estrutura fractal é evidente. Singularidade e grupo são a mesma coisa, diferindo somente em escala (um circuito sempre pode ter a sua escala alterada, ajustada) e funcionalidade.

O enunciado *nós nós* foi primeiramente apresentado na forma de um elemento impresso, o adesivo-manifesto *nós nós*, distribuído em vários lugares e pontos de encontro no Rio de Janeiro e em São Paulo. Trata-se de um manifesto afirmativo e altamente inclusivo, que não menciona *eles*: não que tente evitar os outros, mas indica que o problema da alteridade é tratado de modo diferente. Do ponto de vista de uma estrutura de circuito – que existe como consequência de seu “desejo de conectar” – o outro só existe durante o tempo que precede o ato de ligação. Dura somente a fração de tempo necessária para realizar a conexão. Para *nós nós*, se *eles* brilhar será imediatamente incorporado ao circuito – *eles* como um processo evanescente em direção a *nós*. O perigo reside em não aceitar as forças externas como verdadeiramente constitutivas dos processos de transformação, reduzindo-as a meras estruturas reconhecíveis de acoplagem. O interessante é assumir que as técnicas de sobrevivência dependem completamente do processo de ligar sucessivamente mais e mais *nós*. Voracidade conectiva.

4. você gostaria?

Em 1994 iniciei o projeto chamado *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Tal projeto obteve êxito, e desde então está em andamento contínuo, tendo completado já seu décimo aniversário⁴. O projeto opera a partir de um objeto em aço esmaltado, oferecido ao participante para ser levado para casa por um mês, para a realização de uma ‘experiência artística’. Peço ao participante que a documentação (incluindo vídeos, fotos, objetos, depoimentos, etc.) seja enviada a mim, para que eu a publique na forma de *website*, livro ou exposição. Desde o início do projeto, pouco mais de 30 participantes⁵ (alguns deles enquanto grupos) têm produzido diversas ‘experiências’ e enviado uma documentação vasta e interessante. O objeto em si, e às vezes material a ele relacionado – como pôsteres ou panfletos – tem circulado por várias cidades, de Londres e San Sebastián (Espanha) ao Rio de Janeiro, Vitória, Brasília, São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis, entre outras localidades brasileiras. É claramente um trabalho-em-curso⁶, na medida em que encontra seu percurso no próprio processo que está sendo desenvolvido e que virtualmente não tem fim, já que sua continuidade não depende do tempo de vida do autor (o objeto não é concebido como uma peça original única, já que um ou vários novos objetos podem ser produzidos cada vez que for necessário).

Uma das características mais interessantes de *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* reside em como o projeto faz da autoria um problema, provendo um modo de incluir o participante como um colaborador decisivo. Na verdade, sem os participantes o trabalho existe somente como projeto potencial (objetos, diagramas, panfletos); logo, sua efetiva contribuição,

através da aceitação em planejar e executar uma experiência artística, é decisiva. Os vídeos e fotos, enviados a mim pelos participantes, são *meus* ou *deles*? Embora se trate de *minha* proposta e *meu* objeto, os documentos e experiências são concebidos e produzidos por *eles*. Esse deslocamento me interessa e agrada muito. É, claramente, uma situação de autoria compartilhada em que o participante é inteiramente responsável pelas decisões do quê e como irá fazer em relação à experiência proposta e ao seu registro. O que *eu* faço, além de coletar a documentação e planejar como publicá-la e exibi-la? Considero importante contatar (e-mail, cartas, telefone) os participantes no início e no final das suas experiências, fazendo-me presente no sentido de demonstrar interesse, estando atento ao que ocorre e ao deslocamento do objeto e enviando alguma documentação quando solicitado. O que me surpreende é que, quando o projeto se iniciou, era necessário persistir e fazer um esforço significativo – que envolvia exposições, palestras e contatos pessoais – para conseguir a aceitação e colaboração das pessoas. No entanto, desde o ano 2000 o processo reverteu-se: o objeto chega aos participantes antes de mim, uma vez que os participantes mesmos estão passando-o adiante para as pessoas que conhecem. Agora me encontro na situação interessante de conhecer pessoas através do objeto, o que é muito prazeroso em termos de acesso a outras pessoas e circuitos.

O projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* poderia ser descrito como possuindo dois sujeitos para um objeto: *sujeito (autor) → objeto ← sujeito (participante)*. No entanto, quando convido alguém para participar, o colaborador (você) é entendido como um objeto para a experiência que estou propondo. A situação é revertida quando o participante termina a sua proposta e me envia o objeto de volta, acompanhado da documentação. Nesse momento, estou localizado na posição de objeto de sua ação. Portanto, se considerado a partir do ponto de vista do autor ou do participante, o projeto poderia ser descrito como tendo um sujeito e dois objetos: *sujeito (autor) → objeto → objeto (participante)* ou *sujeito (participante) → objeto → objeto (autor)*. Essa condição de 'duplo objeto' não implica em uma equivalência entre os dois termos. Há aqui uma assimetria básica, representada pelas diferenças implícitas no par autor-participante. A experiência trazida por *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* obtém sua singular conquista não exatamente através da equivalência *você = você*, mas por meio da diferença assimétrica *você x você* ('x' pode ser lido como versus ou vezes), produzindo a dinâmica necessária que torna possível a sua continuidade a cada nova colaboração. Considerado enquanto um projeto que deve cuidadosamente manter as suas ligações internas com potencial suficiente para sustentar mais e mais encontros e possibilidades em aberto, a condição de duplo objeto pode ser colocada em uma fórmula compacta:

Nesse sentido, é através da ênfase decisiva no duplo potencial do objeto (que pode ser facilmente compreendido como um investimento no *duplo potencial do outro*) que *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* contribui para a discussão proposta aqui. O aspecto traiçoeiro presente no padrão *nós* e *eles* reside no sutil esquema de obscurecimento, ou mesmo ocultamento, da presença e papel do outro em seu (nosso e deles) processo constitutivo.

Propus aqui algumas estratégias de intervenção em uma condição-padrão de exclusão, buscando diferentes formas de re-instaurar dinâmicas que possam deflagrar os efeitos próprios produzidos pela *alteridade* em dinâmicas de grupo, na linguagem e em outros processos de produção de sentido. Sem tais práticas de abordagem desse espaço ‘entre’, com o objetivo de criar fluxo, movimento, desvio e fuga, o risco é que *nós* e *eles* se aproximem cada vez mais entre si, resultando em *nóseles* – ou seja, o “todo ilimitado” (existe algo além de *nós* e *eles*?) sem intervalo, mediação, distinção e diferença. É sempre interessante abrir as coisas através de gestos produtivos, como os jogos e exercícios propostos aqui – estas são as passagens por onde *você* e *eu* podem entrar.

1. *Differences between us and them* foi publicado em Becky Shaw and Gareth Woollam (Eds.), *Us and Them – Static Pamphlet Anthology 2003–04*, Liverpool: Static Gallery, 2005. Originalmente escrito em inglês, foi traduzido para o português por Jorge Menna Barreto. (N. do A.)
2. Ou seja, que leva em conta e é definido a partir da especificidade de cada grupo ou pessoa. Termos mantidos em inglês para que continuem fazendo relação com o termo *site-specific*, expressão da língua inglesa comumente utilizada na discussão sobre arte e que não costuma ser traduzida para o português. (N. do T.)
3. O termo *performance* foi apropriado da noção de “espaço de performance” discutido por Regina Melim em sua tese de Doutorado. Trata-se de uma idéia vinculada à experimentação e à participação, como tentativa de alargamento e deslocamento do conceito de *Performance Art*. Refere-se à performance do participante que surge do encontro entre obra e espectador como possibilidade de criação de um espaço comunicacional ou relacional. Ver Regina MELIM, *INCORPORAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2003. (N. do T.)
4. A datação se refere ao momento de escrita do texto. Hoje, pode-se registrar quase vinte anos de continuidade do projeto. (N. do E.)
5. Em 2012 já se contam quase 150 participações. (N. do E.)
6. No original, *work-in-progress*. A opção por “trabalho-em-curso”, segue sugestão da artista argentina Alejandra Riera, que adota em francês a expressão *travail-en-cours*. Trata-se de uma atualização do termo, mantendo a noção de um caráter contínuo da investigação artística, eliminando porém a noção de progresso, demasiadamente comprometida com a linearidade historicista e desenvolvimentista do modernismo. (N. conjunta A-T)



eu-você: coreografias, jogos & exercícios

Ana Carolina Aguiar, Ana Paula Torres, Auana Diniz, Cayo Honorato, Davi de Almeida, Denismar do Nascimento, Fabíola Tasca, Jardel Melgaço, Jéssica Cruz, Juliana Pinto, Luis Carlos do Patrocínio, Mônica Silva, Pablo Quaglia, Renata Marquez, Renata Villanova, Ronilson Otávio, Rute Assis, Silvânia Vasconcelos, Sônia Lúcia Alves, Tereza Bruzzi, Virgínia Pitzer, Viviane Pinto, Warley Santos















iniciarei esta fala lembrando a dificuldade de todo crítico quando lhe cabe analisar um trabalho artístico, o desafio consistindo em escolher entre um discurso de legitimação, de empatia ou de militância. Decidi caminhar de maneira tradicional, tentando entender as questões e problemáticas levantadas pela exposição de Ricardo Basbaum.

Já que todo crítico tem que dizer sua verdade, confesso que, no primeiro contato que tive com ela, as estruturas metálicas no saguão do Museu e os vídeos *Coreografias*, apresentados no salão de dança, suscitaram em mim uma certa relutância estética, uma relutância na ordem da sensação. Trata-se de uma problemática simples: a relação entre um dispositivo artístico e a sensação que desperta, imediatamente, sem interferência do conhecimento. Isso me leva a colocar a seguinte questão: se o artista é desde sempre e ainda mais hoje responsável da sensação que seu trabalho propicia – e não apenas responsável pela proposição conceitual e crítica –, a minha primeira sensação de espectador foi a de um certo caráter “depressivo” da instalação, com suas treliças cinzas, a solidão dos bancos no espaço etc., o que constitui uma relativa diferença com relação a certos dispositivos apresentados por Basbaum no início de sua trajetória de artista, quando afirmava de maneira mais evidente um convite mais “edênico” à participação... Permito-me dizer isso porque o trabalho sobre a sensação é uma dimensão do trabalho de Ricardo desde muito tempo, desde seu enxerto e sua radicação nos possíveis desdobramentos da sensibilidade neoconcreta... E para mim, o que caracteriza a sensibilidade neoconcreta, notadamente a arte de Hélio Oiticica, é bem uma liberação, mas uma liberação estruturada. A insistência de Oiticica sobre a categoria de estrutura nos seus textos sobre a Nova Objetividade, sobre o Parangolé etc. é impressionante. Isso mostra como o trabalho da sensação, que é responsabilidade do artista, é indissociável de condições de manifestação maduras, que exigem um denso trabalho de estruturação. Não existe sensação artística sem estruturação, constituição, organização da sensação. Parece-me que Basbaum sempre atuou com essa consciência.

A partir da minha primeira percepção, tive que entrar verdadeiramente na obra para superá-la.

Meu percurso consistiu em sentar nos bancos, escutar as falas, subir nos *re-bancos*, reescutar uma parte da *Conversa Coletiva* performática que aconteceu no dia 4 de fevereiro, passar um momento para olhar alguns dos vídeos “lúdico-artísticos” e, no fim do percurso, assistir a uma parte da série *Coreografias* no

salão de baile. Nos *conjs.*, escutei uma voz penetrante e identifiquei algo que podia confirmar minha primeira impressão e superá-la. A lista de verbos, na verdade três, “sentar, atravessar, saltar”, representa injunções de ir além da situação do corpo quando escuta, parado, sem movimento, mas a enunciação circular, *en boucle*, em *loop*, mimetiza um bloqueio enunciativo no qual a repetição não me parece conseguir levar o repetido à potência *n...*, como dizia Deleuze. Pelo contrário, instala uma irresolução que muitas frases consolidam através de binômios como “querer/não-querer” etc. Nessa fala que pode querer despertar e ao mesmo tempo entorpecer o espectador, entramos numa forma de suspensão do tempo, com os “eu-você” proferidos em tom obsessivo, insistente. À medida que proferido, forma uma imagem sonora sem objeto. “Sem querer, sem saber”... Pergunto-me se as falas dos *conjs.*, conjugações estranhas e paralisantes, não constituiriam, através de verbos sem objeto, de verbos ao infinitivo, uma alegoria do cansaço inerente a uma forma repetida e usada: me refiro à grade metálica, estrutura de aprisionamento ou alegoria de um sistema, o da arte, cuja visibilidade pública depende de certa maneira da máquina expositiva que a projeta de maneira endógena, esse sistema da arte que, a cada enunciação, precisa demonstrar sua sustentabilidade. Esse misto de fadiga e de paralisia na ordem da ação, através de um vocabulário formal fiel às primeiras manifestações do NBP nos anos 1990, contrasta com suas primeiras motivações, apresentando-se assim como o derradeiro estado de algo em fase de metamorfose.

A redução dos antigos dispositivos que chamei de “edênicos” a simples bancos e treliças verticalizadas testemunha um nível autorreflexivo sobre a própria trajetória, como se Basbaum operasse uma volta aos primeiros elementos formais de seu trabalho, verificando se ainda é possível fazer algo com eles. Assinalo que esse procedimento, independentemente da sensação “depressiva” que tive, representa para mim uma certa ética artística, todo artista devendo, em dados momentos, proceder a constantes variações plásticas para submeter sua linguagem à confirmação ou infirmação do núcleo essencial de sua prática, para encontrar, balizar e estruturar o campo de seus possíveis: é só assim que pode haver evolução, autorreflexão, autocrítica, confirmação ou infirmação, desvendamento dos caminhos por vir... Fenomenologia, sempre. (A fenomenologia, para mim, não é aquela filosofia se prestando a um eterno elogio da pintura – o que serve a muitos para rejeitá-la como inadequada à arte atual –, mas uma filosofia na qual as operações de desvendamento do sentido constituem modelos metodológicos para o processo artístico e para todo processo disciplinar, porque centra a atenção sobre o núcleo de consistência de todo trabalho ou produto cultural.) Fenomenologia, ainda: seja nas *Coreografias*, que mostram muitas vezes algo sem rumo, ou que precisa de um mapa prévio para conseguir estruturar algo convincente, seja com o objeto de que falaremos daqui a pouco, o

acontecimento sempre se sustenta de algo que eu compararia com um conceito encontrado em Heidegger, o de “*Riss*”, traço inaugurador, traçado para encetar, traço delineador. Aqui, mais uma vez – mas eu sei que, ao dizer isso, passo do papel de crítico, que é de produzir um juízo determinado pela poética instalada pelo artista, ao de teórico, que se furta de certa maneira a esse trabalho para ocupar um lugar mais distante... –, independentemente daquilo que podemos sentir face a um certo pauperismo visual devido ao estado desgastado dos vídeos e a certos cenários urbanos pouco atraentes..., o fato de espacializar o que um filósofo vai chamar portanto de instituição ou instauração do traço ou do traçado, me parece simbolizar algo fundamentalmente artístico...

Nesse sentido, o lema que diz: “nem vontade, nem saber” pode bem cernir um provável comportamento do espectador; no entanto, ele não me parece tão imperativo. Por quê? Se, num primeiro momento, a *Conversa* múltipla do dia 4 de fevereiro deixava o ouvinte com a impressão de algo também voltado para uma exterioridade, a exterioridade do Museu, os entornos da ação, o horizonte urbano, as extrapolações semânticas, penso contudo que o rito que ela encenou nos amarrava ainda e inelutavelmente no espaço delimitado do Museu. Primeiro aspecto: reescutando sua gravação, me pareceu que estávamos dentro de uma narrativa polifônica, com momentos de maior audibilidade, outros com superposição de vozes: discursos distintos, ajustados, separados, consecutivos, mas também momentos de uma logorreia parecendo uma encantação: uma forma de paixão da cidade, na qual o artista, os artistas, x colegas encenaram seu poder de enunciação crítica. Essa performance tentou, com os recursos da transdisciplinaridade, entrelaçar *event*, texto, com suas características individuais, autorais ou coletivas, imitações de modos musicais como o contraponto, por exemplo, participação, deslizamentos na parafernália vocal, momentos de retomada da fala analítica, perguntas e respostas e, de novo, um coral, uma homofonia encantatória, apelando para uma ou alguma comunidade menos improvável do que parece... Por quê? Porque se tratava de um ritual encenando o rito de uma comunidade que, por mais que seja *por vir*, territorializa a ação, procedendo, com *colegas*, pessoas de mesma formação profissional – e não mais leigos ou participantes aparentemente sem relação com a arte, como as *Coreografias* podem sugeri-lo –, a uma inscrição institucional assumida. Voltarei sobre isso daqui a alguns instantes.

É preciso, antes, dizer algo daquilo que, ao lado do espaço de *re-bancos*, a exposição apresenta: um exemplar de uma relíquia: a piscina, a bacia, o objeto relacional que Basbaum criou no início dos anos 1990 e que viveu uma vida singular. Os vídeos lúdico-artísticos mostram muitos anônimos que participaram da “experiência artística”. Esse objeto-trunfo, objeto-curinga, é uma espécie de

cursor que passa através de suas várias situações concretas e vivenciais como o espírito pairando acima das águas no início da Criação, um dia espancado, isto é, antropomorfizado, paradoxalmente “humanizado”, sempre promovido por seus inquilinos como pedra de toque social. Fica claro na história impressionante da Praça da Sé, em São Paulo: simplesmente posto de pé num canto, um pastor ao lado dele prega Jesus no porta-voz, um idoso fala da arte de maneira instigante e outro crente, ignorante, agride verbalmente o mesmo idoso em nome da segregação etária e da verdade pretensamente literal dos pastores. Esse objeto teve um poder de agremiação, de disparo gestual e semântico muito amplo. Com ele, Basbaum se situou claramente no âmbito da “escultura social”, através de um objeto sem identidade, capaz de suscitar atos insuspeitos de criatividade – não de arte, mas de criatividade: esse objeto que se desloca tem uma força de concentração impressionante... Agora, esse objeto, motor viajante no caminho do descobrimento das várias facetas da inventividade humana, acabou, como vimos, *pousando*, como anjo da comunicação, mas feito de matéria industrial, sobre a cidade de Belo Horizonte, como se tivesse vindo morrer, reduzido a uma forma geométrica desencarnada, sobre os turbilhões urbanos que as falas da *Conversa* emblematicaram. Sem querer ser lírico, vejo esse pouso como uma “queda” pseudo-barroca, no coração de Minas, de alguma figura ou de algum símbolo tutelar – seu devir alegórico –, cuja morte provisória motiva sua transfiguração ou seu devir em outra escala, mas numa escala definida pela inscrição no espaço: fora e dentro, cidade e Museu. Essa imagem do anjo caído não é gratuita. A metáfora pode desagradar; entretanto, ela tem relações estreitas com o único elemento realmente imagético – se não forem os vídeos, é claro –, na forma do diagrama das NBP – eu x você, que quase sempre encontramos nas paredes das exposições de Ricardo, como *iconicização* plana e bidimensional, gráfica, sempre em progresso, proliferante, tentando alçar voo, desde a terra dos símbolos, no céu das ideias. E vocês observaram que esse diagrama tenta dominar um domínio movediço. Como busca de alguma *mathesis universalis* do sentimento, do afeto, da relação entre corpo e espírito, sentidos e intelecto, ficção e realidade, arte e vida, Eros e Thanatos, conceito e plasticidade etc. Observamos nele contorções, para não dizer, às vezes, futuras convulsões. Parecem com asas de um mensageiro do sentido batendo no momento do pouso...

A leitura do folder impresso que mostra o artista e a curadora do MAP conversarem, entendemos como se trata de linhas de fuga e contatos dobrados, desdobrados e redobrados entre Museu e cidade, numa forma de espacialização das oito versões ou interpretações produzidas pelos artistas a partir do ponto que lhes foi assinalado na cidade de Belo Horizonte. Lembro que a forma tutelar do paralelepípedo, depois de pousar, como algum deus

Hermes da comunicação, sobre oito pontos da cidade, dispara a “conversa” a oito vozes. Essa polifonia pública teceu a trama vocal de seus entrelaçamentos verbais. Entretanto, se assistimos aqui a um *saltar* que faz *atravessar* as paredes de vidro do MAP, de fora para dentro e de dentro para fora, enquanto *sentamos* para ouvir a enunciação sonora da fiação vocal, não pude deixar de sentir que essa ação reterritorializava na escala condizente e proporcional da instituição e da profissão o jogo de saltos e atravessamentos propostos aos oito artistas e ao público. A proposta de uso do objeto, no MAP é, portanto, muito mais institucional e profissional.

Ao mesmo tempo que a ação cria, sim, uma dinâmica de obra aberta, uma *energia* processual, assistimos a algo que reinstaura portanto o ritual institucional. Não se trata de uma crítica. Penso que a fase autorreflexiva do trabalho de Basbaum, mesmo que simultânea de uma dinâmica de ampliação ou reelaboração formal de suas condições de expressão, se mostra convincente por atestar sem medo nem má consciência que a saída da arte, quando questionada ou problematizada nas condições que a arte oferece e propicia, é impossível. Dito de outra maneira: para mim, a autorreflexão leva necessariamente o artista a entender – enquanto aquele profissional que representa uma instituição simbólica socialmente irrepressível, com toda a responsabilidade crítica e social que isso implica –, que é só nos limites da arte que seus sonhos podem ser estruturados com consistência. O pouso do paralelepípedo de Basbaum sobre o mapa de Belo Horizonte e o jogo plástico e performático que gerou atestam que só a arte é condição de possibilidade da arte, que só o contexto da arte é condição de possibilidade da arte, e não causas alheias, por mais nobres que sejam. *É só como artista* que um artista, mesmo e sobretudo quando quer anular ou diluir sua condição de artista na trama dos processos sociais, sabe como estruturar *artisticamente* – inclusive, não- ou anti- ou para-artisticamente – uma proposta que seja suficientemente fina para se apresentar como uma generosa saída da arte, nunca realizável.

Aqui, confesso que a leitura casual da Aula Inaugural proferida por Michel Foucault em dezembro de 1970 no Collège de France veio a calhar. Quando digo que a performance *Conversa Coletiva* é um ritual com colegas no território convencional da instituição, falo de regras de jogo, assim como Foucault falava das “sociedades de discurso” em termos que me parecem cernir perfeitamente o estatuto social do discurso artístico que Basbaum mantém intocado: “O ritual define a qualificação que devem possuir aqueles que falam; [...] ele define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias e o conjunto todo de signos que devem acompanhar o discurso. Ele, enfim, fixa a eficácia suposta das palavras, seu efeito sobre aqueles a quem se endereçam, os limites de seu valor de constrangimento.”¹ E Foucault dá como exemplo disso o escritor, cujo perfil é

o mesmo do artista: “A diferença do escritor [...], a singularidade fundamental que ele atribui, já faz muito tempo, à ‘escritura’, a dissimetria afirmada entre a ‘criação’ e qualquer colocação em jogo do sistema linguístico, tudo isso manifesta (e tende, inclusive, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de uma certa ‘sociedade de discurso.’”²

É nesse sentido que encontro em Basbaum uma ética da arte – pelo fato de o artista ser responsável pelos protocolos de formação de sua proposta –, mas não uma posição moral ou moralizante. À diferença de artistas que movem os recursos da “arte” para fins de despertar ou conscientização política, Basbaum, através de logorreias parcialmente ininteligíveis, barra a possibilidade de transformar o processo artístico ou a operação relacional em suporte de uma mensagem evidente e útil. Não moraliza. Permito-me citar um longo parágrafo de uma palestra que fiz no colóquio *Pescador de Pérolas*, sobre e em volta de Walter Benjamin, na escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2011. Cito-o entre aspas, já que essa palestra será também objeto de uma publicação: “Conhecemos certas justificativas de artistas que realizam construções de situações cujos propósitos seguem injunções do tipo: ‘a gente quer que...; fazemos isso para que o público faça, sinta, entenda que...’, as ações sendo programadas pragmaticamente para garantir um certo tipo de resultado. [...] Assim] a arte se torna um princípio metodológico para fins sociais ‘transparentes’, sua eficácia metodológica funcionando de maneira pedagógica e útil, como transmissor de uma mensagem unívoca. As técnicas artísticas da ‘transparência’ social, a partir de objetivos que transformam a operação [...] em teste da adequação entre uma proposta [estética...] e um resultado [social] a ser alcançado [...] procura[m] fazer da arte uma técnica de interface com mensagens socialmente legíveis: produz[em] uma arte sem espessura linguagética e/ icônica. [...] Pergunto-me [...] se a ‘transparência’ da mensagem não afetaria a consistência das ações, gerando uma negligência prejudicial no plano das condições plásticas dos processos envolvidos nas ações em questão.”

Aqui, estou adentrando a problemática política da arte, complexa, porque, muitas vezes, tratada tão superficialmente quanto o é a questão da memória, outro polo badalado do mundo da arte hoje... Para mim, o que aprecio em Basbaum é justamente, longe de todo tipo de “transparência” comunicacional, a capacidade de sempre testar protocolos artísticos para suas propostas de tangenciamento do social, mas sem a ingenuidade que consistiria em prescindir da responsabilidade de pensar *com que formas o faz*.

1. FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 Décembre 1970, Paris: Gallimard, nrf, 1990, p.40-41

2. Ibidem, p.42-43



Ao buscar obras de aderência, abertas à participação e a acontecimentos, tenho o projeto NBP como um dos arquivos mais prolíferos da minha pesquisa. Digo arquivo não apenas pelo amplo inventário de incidências que o NBP proporciona, mas porque o projeto, em si, problematiza o que vem a ser uma obra. Mesmo que paradoxalmente seja obra de Ricardo Basbaum, o projeto é traçado junto ao deslocamento das concepções de autoria e de obra. Prolífero pela múltipla abertura que seu encontro suscita e pelas ações que desencadeia, sendo que tanto o conceito como os objetos criados junto a ele produzem uma série de questões, que vão desde os conceitos de arte, personalidade e experiência até os sentidos e motivos das proposições do artista que o assina.

Mas é a uma perspectiva menos questionadora e mais experimentadora que o NBP nos leva. Primeiro pela materialidade do conjunto de dezenas de objetos símiles que o projeto produz, seguindo eventos, realizações nem sempre institucionalizadas, múltiplas propostas. Muitas delas, via o site www.nbp.pro.br, tratamos de inventariar. E encontramos o objeto em contextos institucionais e domésticos bastante diversificados, em usos prosaicos, como mesa, esquadra, recipiente para gelo e bebidas, espaço para construções lúdicas e maquetes (em escolas), vaso para plantas e até como forma para assar uma cuca. Um arquivo à parte constitui uma série de registros no qual diferentes propositores mostram a relação do objeto com as crianças, que o fazem de nave, carro, sendo o objeto um evidente dispositivo para jogos simbólicos. Também mapeamos processos envolvendo artistas, *performers*, músicos e cientistas, que de um modo ou de outro analisaram e interagiram com o objeto junto a poéticas e/ou experimentos individuais ou coletivos. Nesse âmbito de proposições temos experiências sonoras, espetáculo musical, experimentações corpóreas com o objeto, *happenings* e modificações processuais que podem envolver enterrar, oxidação, forro e estofamento do objeto, desconfiguração de sua estrutura e até sua queima. Os propositores para os usos e elaborações, enfim, os autores desses acontecimentos tratados como participações podem ser encontrados em www.nbp.pro.br.

Tais proposições, entre muitas outras, extrapolam as sugestões da forma geométrica e características físicas do objeto propulsor. Mesmo assim a essa caracterização singular tendem a se moldar, sendo sempre o centro cilíndrico um elemento a dificultar o uso de uma superfície lisa e a sugerir algum elemento a ser adicionado: rosto, planta, vulcão. Raramente exposto como obra em espaço cultural museológico, é um objeto notável que jamais passa despercebido sem

indagação de quem não o tem nas referências. Ao nomeá-lo *Novas Bases para Personalidade*, deslocamos o objeto para o projeto, de modo que, mesmo na estrita materialidade da coisa, essa envolve um desenho mais complexo, traçado com o conceito de subjetivação e proposições artísticas em torno das relações interpessoais, pontos que propulsionaram a criação de Basbaum.

O retângulo áureo com transversais nas pontas e um círculo no meio lembra um *ready-made*, embora projetado escultoricamente e sem nenhuma função além de se propor como arte, trazendo, na ambiguidade de leituras que possibilita, todos os paradoxos das obras propositivas e dos objetos artísticos imiscuídos aos artefatos mais prosaicos e cotidianos. *Uma Pia* chamou a coordenadora de nosso grupo de pesquisa, durante o período em que o objeto singular ao qual passarei a me referir, habitou a sala do *DIF: Artistagens, Fabulações e Variações*, na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Cada objeto de aço pintado, embora tendo as mesmas formas, dimensões fixas (125x80x18cm) e cobertura esmaltada de branco, com a linha de sua borda em azul escuro, traz em sua existência material incidentes bastante variados. Mesmo que sejam aparentemente iguais, nenhum dos 29 objetos hoje existentes se assemelha, visto cada um possuir uma história, um percurso, coleções de incidentes e um rol específico de transportadores, guardadores e propositores. Os incidentes singularizam cada um dos objetos como um NBP único, ainda que o projeto não os distinga, especialmente os produzidos em série para determinados eventos. No atual desenho publicado não é muito fácil saber qual o percurso exato de cada um deles, mas isso não interessa para nossa pesquisa. Interessa é a variação de proposições e os diferentes modos que grupos ou pessoas lidam com os dispositivos que compõem essa escultura social, pensando com o conceito de Beuys de modo a implicar esse trabalho com o movimento Fluxus. Os acontecimentos vividos por cada participante, cadastrado ou não no projeto, nem sempre foram ou são planejados, podem produzir ou não outras obras, trazendo em si histórias que constituem um conjunto entranhado, cujas linhas demandariam uma imensa pesquisa, a qual, em função de muitas outras obras propositivas que constituem nosso arquivo, não temos condições de mapear. O que podemos é presumir uma complicada genealogia que talvez nem mesmo o propositor inicial do projeto do objeto, Ricardo Basbaum, tenha traçado com exatidão.



Minhas próprias ações criaram nós numa linha que inicia em meio às múltiplas outras ações dos *Artistas em Disponibilidade* da VII Bienal do Mercosul, com um dos objetos que circulou na cidade de Pelotas, onde fui buscá-lo para explorações junto à minha pesquisa. Atualmente, dentro da pesquisa a ser encerrada após publicação dos principais arquivos, o objeto envolve as seguintes criações: 1) seu deambular mal esclarecido numa Faculdade de Educação, em processo contínuo; 2) sua figuração em uma pintura *síntese* dos elementos pictóricos intrincados no *corpus* pesquisado; 3) uma ação performática que nos obrigou a preservar ao máximo seu esmalte e aspecto novo e limpo, 4) a elaboração de uma miniatura do objeto para compor o que estamos chamando “obra de recepção” juntamente com outros objetos advindos de obras distribuídas em rede e, por fim, 5) a futura participação como objeto cênico em uma filmagem de curta duração (10 min), *O Abandono de Ariadne*, cujo roteiro está em fase de elaboração. Trata-se de pesquisar criações criando, o que em nosso grupo, coordenado por Sandra Corazza, chamamos *artistagem*, termo por ela engendrado. Com Deleuze e Guattari, com Barthes, as produções são *artistadas* junto aos conceitos com os quais operamos.

Os *nós* que intrincam as ações que acabo de listar compreendem participantes de oficinas, alunos de disciplinas que ministro, meus colegas de linha de pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, a dissertação de Mestrado de Raquel Ferreira, Leonardo Garavelo, parceiro na *performance Enterro da Obra*, feita junto à proposição lançada na tese de Rebecca Stumm, professora na UFSM, Clóvis Martins Costa, professor na Feevale, Karin



Schneider – <http://cage83.com>. Meu marido, sem o qual a maioria dos transportes do objeto seria inviável, e principalmente minha filha, em torno dos dez anos de idade, que criou uma relação muito particular com o objeto, dizendo que aquele “não era qualquer NBP”, mas *Joça*, no qual fazia carinho, exibindo-o com orgulho para as amigas e explorando no dispositivo muitas possibilidades de brincadeiras. Desde que estou com um dos objetos, uma certa cronologia de acontecimentos constitui uma espécie de diário – por onde o objeto andou, quem com ele interagiu, proposições que lancei para alunos, transportes de um local a outro, indagações como “o que é isso?”, “para que serve?” e mesmo observações como “isso não tem sentido”.

Sem pretender produzir sentidos, estudamos certa regularidade nas proposições, as quais apresentamos na oficina *Obras em Rede*, no evento UFRGS Portas Abertas de 2010. A busca de um uso ainda inédito para o objeto, juntamente com Raquel Ferreira, propulsionou a ação *Milagre Lírico/Assepsia*. Esse é um dos acontecimentos cuja força ainda não desdobramos o suficiente, tanto na sua tese de doutorado em andamento como em minha pesquisa de intuítos dionisíacos. Ainda não havia sangue em nenhuma proposição com o objeto, o qual, muitas vezes tido como algo hospitalar, somente em instituições de âmbito psiquiátrico havia circulado. Levar o objeto para dentro de um bloco cirúrgico foi uma proeza que não estamos autorizadas a comentar. Juntamente com Leonardo Garavelo, enchemos o objeto com mais de 30 quilos de carne. Como essa intervenção foi efetivamente hospitalar, exigiu de nós completo rigor e assepsia, assim como silêncio e rapidez, pois o cheiro de açougue que a

matéria manipulada dentro do objeto emanava podia delatar a ação para os que porventura compreendessem aquele ato como fora do que é possível e aceitável numa sala de cirurgia, ainda que em um bloco desativado por período de férias coletivas. Nossa ação partiu da *performance Dilacerado*, que Raquel criou junto ao seminário avançado *Criações e Sentido Trágico*, que ministrei em 2006 junto ao PPGEDU/UFRGS, tendo como livro base *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche. As dilacerações dionísicas estudadas em nossas pesquisas nos levam à *performance* da carne por Raquel intitulada *Milagre Lírico*, que não apenas se resume ao manejo de carnes no interior do objeto NBP sobre mesa de cirurgia. Desde a ida ao mercado até a doação para um asilo público de uma caixa de isopor de 100 litros, cheia de corações, línguas e costelas de boi, orelhas, pés e costelas de porco, muitas outras ações estão implicadas, inclusive cortes de carne, ensacamento e doação de sete quilos de fígado de boi e a picagem e acondicionamento das carnes de músculo selecionadas para consumo próprio. Tangenciamos a cultura pecuarista do Rio Grande do Sul, a vida carnívora a que somos submetidos, o nojo, o cheiro, as texturas dos tecidos, o sangue produzido pelos vestígios dos fígados e que banhou o objeto. Outras inúmeras obras que se prestam a trabalhar com a carne, as concepções de sermos carne de abate proferidas por Francis Bacon, as suas crucificações, o conceito de diagrama em Deleuze, as crucificações rosadas de Henri Miller e a própria acepção nietzschiana de que não passamos de rebanho humano, objetos relacionais, clínica, crítica, entre tantas outras coisas, estão em jogo nesta ação.

Ao tratarmos de paixão, padecimentos corpóreos e movimentos frouxamente institucionalizados entre artistas, mestrands de Educação e professores de diversas áreas, trazemos a arte contemporânea, com seu potencial transdisciplinar, para práticas em sala de aula. Expor na escola formal as experiências artísticas contemporâneas, possibilitar novos arranjos entre as pessoas, em devires impessoais, que as transportam e as despersonalizam a cada experiência. Acontecimento, uma obra se dá à experiência independente de sua classificação como arte. Uma proposição se expressa nos efeitos dos encontros entre os corpos, o corpo da obra, os corpos que a experimentam. O contato com diferentes objetos e com pessoas, que a todo tempo se distinguem e também se extinguem, nos coloca sobre *n* bases de interpretações e hipóteses. Base que não consegue encontrar uma linguagem para expressar o que os corpos e seus múltiplos encontros são capazes de produzir. Ao se observar o quão instáveis em suas regularidades acontecem as obras de arte, numa brincadeira com as embalagens, a pesquisa cria uma substancialização de um adjetivo, fazendo do *frágil* um substantivo comum, digno de nossas artistagens e criações efêmeras no espaço institucional, especialmente as forças despendidas no dia após dia dentro de escolas.

Os encontros entre corpos, as obras em rede, a distribuição de elementos manifestada após o Fluxus, a arte postal nos levam a um novo conceito do que pode vir a ser artístico. E por artística temos, a partir do pensamento de Nietzsche e junto com os estudos de Foucault, uma estilística da existência. O que nos leva a concluir, contemporaneamente, que esse estilo envolve obras que não se desenvolveriam sem participação, sem equacionamento de forças e coletivos, sem movimento de bandos, sem desterritorializações, para usar o termo da esquizoanálise. Nesse transitar territorial foi criada uma microinstalação de obras distribuídas, em especiais as partilhas de Adriana Daccache e, entre outras, as *Doações do Corpo* de Zenilda Cardoso, poética na qual fui receptora de um ovário construído com contas. A junção desses fragmentos poéticos cria uma obra de recepção chamada *Altar da Gentileza*, de fácil trânsito e incontáveis modos para ser arranjado. Num desses arranjos planejamos compor com a coleção de adesivos, santinhos e pequenos objetos uma maquete de papelão do objeto NBP, com proporções cem vezes menor, tarefa assumida pela mão virtuosa de Simone Rodrigues. Denominada “altar”, pois se estrutura em nichos tomados para oratórios ou mesmo num congá, pois coincide com o aspecto sacrílego do corpo e dos elementos (votos) que o entregam aos deuses. A arte está repleta de objetos que nos reportam ao divino de poder olhar, alegria onde reside a existência das artes visuais, as artes que enchem os olhos. Em uma das suas múltiplas arrumações o objeto estará santificado nessa *assemblage* que pode ou não organizar uma espécie de retábulo. *Work in Progress*, seus avatares não compreendem apenas as imagens captadas fotograficamente, mas intervenções infantis, felinas, acidentes, faxineiras. A base de sua personalidade troca a todo instante, a cada experiência o objeto ganha uma nova cara.

É com o conceito de rostidade (*visagéité*) advindo de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de Deleuze e Guattari, que desenvolvo um estudo pictórico numa série de quadros e desenhos da cara que se vê na lua cheia. Céus noturnos e horizontes crepusculares fazem parte de pinturas desenvolvidas ao longo da pesquisa, incluindo o tríptico *Fechando os Olhos* (70 x 300 cm) e dois quadros de matos com formas de monstros, executados em 2008, onde a figura e o diagrama de traços vegetais em sombra que a sugerem se confundem sobre o céu crepuscular. Paralelamente, após pesquisa em torno de *A Genealogia da Moral*, com a leitura dos platôs desses autores chegamos à problematização da palavra de ordem, especialmente dentro da Educação. Junto com a criação, em letra cursiva, do que chamei *bandas imperativas*, onde a conjugação verbal se torna arabesco traçado a giz ou caneta (nos quadros brancos e verdes das salas de aula), outras duas intervenções foram feitas na Faculdade de Educação da UFRGS, sendo uma delas AMA, palíndromo afixado em adesivo vermelho numa

vidraça de aproximadamente 300 x 500 cm, instalado no Dia dos Professores, em 2009. Lido por dentro do prédio, no saguão de seu penúltimo andar, o oitavo, ou por fora, sendo avistado à distância, esse verbo expõe o problema do amor enquanto palavra de ordem e do amor como imperativo daqueles que se dedicam à educação. Junto com o NBP, faço uma alusão a essa intervenção no prédio do grupo de pesquisa, entre tantas outras alusões aos arquivos de pesquisa, numa pintura de 63 x 145 cm que aglomera o NBP, o conceito *frágil*, desenhos de crianças direto sobre a tela e em colagem, o adesivo *Gentileza gera gentileza* partilhado na poética de Adriana Daccache e traços de todas as séries de pinturas, com exceção das nossas senhoras vulvas, que acompanham o arquivo chamado *Derme Pictórica*, composto também de séries fotográficas. *Derme Pictórica* vem a ser um corpo sem órgãos visual, que mostra a superfície de imagens ininterruptas e aglomeradas que participam, inadvertidamente, de nossas experiências.

Ao figurar o objeto de Basbaum junto a intervenções que nos desestabilizam do mero lugar de formadores de professores, assumo-o como vórtice de todas as indagações que nossa pesquisa coloca, sendo possível presumir que o NBP criará uma mitologia própria. Enquanto peça-chave, despersonaliza minhas ações e mesmo a pintura, tipo de trabalho mais fácil de situar uma autoria, para uma multiplicidade de vetores, mais ou menos desencontrados, perdidos e calcados num caminho algumas vezes dado, outras vezes sem dado algum, que nos leva a pensar essa obra. Em sua interconexão com nossas pesquisas e como, junto a essas pesquisas, outras obras acontecem, vamos traçando essas e em outras produções aprendendo que uma experiência artística, por mais arquivos que acumule, não é algo facilmente delineado.

Personalizar a experiência não garante que dela possamos extrair alguma identidade, alguma significação, um sentido que nos baste. As questões continuam a proliferar: o que é o objeto, o que é o projeto, se a experiência que temos com ele é artística, o que define o artístico. O que sabemos, após esse processo, ainda em andamento, é que nossos projetos jamais se fecham em definições, sendo que interessam, como força potencialmente aberta à aprendizagem, as afecções provocadas independente do projeto ser tratado ou não como arte. Quem é o autor, o que é a obra, quem está autorizado a fazer artes, *n* perguntas que nunca respondem o que somos nós, que personas assumimos em cada experiência e para onde essa proposição nos levará.



84

Conversa pública com Ricardo Basbaum

Museu de Arte da Pampulha, 3 de março de 2012

Renata Marquez: Vou aproveitar esse momento de conversa proposto pelo seminário – e que, especificamente, é um dos vetores dessa exposição – para salientar pontos de contato entre o pensamento de Ricardo Basbaum e dos convidados Suely Rolnik e Stéphane Huchet. Antes, entretanto, eu gostaria de comentar o fato de que a exposição não acontece somente aqui no Museu, mas desdobra-se a partir daqui, o que não é, muitas vezes, diretamente visível no espaço físico. É claro que ela se mostra disponível ao visitante, mas exige de fato um “visitante curioso”. São pelo menos três os trabalhos baseados nessa expansão do espaço expositivo: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, *eu-você: coreografias, jogos e exercícios* e *re-projetando (belo horizonte)*. Esses três projetos foram muito importantes no processo de entendimento dos outros campos expositivos e discursivos que são fundamentais no trabalho do Ricardo. E por isso mesmo reforço a importância do livro como um outro veículo de apresentação desses campos.

Você gostaria de participar de uma experiência artística? é o trabalho no qual o NBP cria um diagrama ambulante pelo mundo: o objeto é recebido por várias pessoas em vários lugares. Elas ficam com ele certo tempo e incorporam as suas experiências a uma rede mais ampla de experiências (www.nbp.pro.br). Esse objeto já foi reproduzido cerca de trinta vezes. É um múltiplo ilimitado, porém, em vez de reproduzi-lo uma vez mais, resolvemos resgatar um objeto que estava esquecido o mais longe possível no Brasil e dar continuidade à sua história de vida. Havia um objeto em Rio Branco, Acre. Levamos o período inteiro da exposição para resgatá-lo! Chegou na semana passada, aterrisou no Museu e, no dia seguinte,

foi recebido por Isabella Proença, estudante da Escola OiKabum, a primeira usuária temporária do objeto. Aviso aos interessados que o objeto está na cidade, se alguém mais quiser recebê-lo...

re-projetando (belo horizonte) refere-se ao mapa de Belo Horizonte exposto no Mezanino sobre o qual se desenhou a forma NBP para determinar pontos de interseção do desenho com o território da cidade. Esses pontos são locais determinados para ações propostas por outras pessoas, estabelecendo uma malha de intervenções. A partir dessa estratégia, convidamos sete artistas ou grupos para colaborar no projeto de Ricardo com as investigações urbanas que já vinham desenvolvendo. O trabalho resultou numa conversa coletiva que aconteceu no Museu em fevereiro de 2012 e foi gravada ao vivo. Agora essa peça sonora compõe a obra *re-bancos*. Todos os processos que aconteceram durante a exposição são fortemente pilares dela, embora, muitas vezes, não diretamente visíveis.

O terceiro trabalho, exposto aqui no Auditório, é uma retrospectiva de dez anos de filmes *eu-você*. No sábado passado fizemos um jogo *eu-você* aqui no Museu. Reeditamos as camisas dos times, vieram Fabíola Tasca, Cayo Honorato, estudantes da pós-graduação da Escola Guignard e outros interessados, e colocamos em prática esse trabalho uma vez mais.

Agora vou passar a palavra para o Ricardo: fiquei pensando no que Stéphanie falou sobre a ideia do rito e, simultaneamente, na ideia de céu aberto que a Suely apresentou. Proponho pensar, a partir desses três exemplos que acabei de descrever, que o seu trabalho articula o rito a céu aberto. O que você acha disso?

Ricardo Basbaum: Gosto da sua frase! Queria começar agradecendo a presença de todos, a possibilidade de fazer essa exposição, a conversa com a Renata, enfim, à instituição, à Tereza, à Rute, e também às colocações generosas da Suely e do Stéphanie, colaborando para criar essa ambiência tão especial, um momento privilegiado que experimento como artista.

Meu trabalho é resultado de um processo de pensamento que faz a sua leitura crítica a partir do que encontra ao seu redor. É também um comentário das relações institucionais possíveis e uma elaboração sobre a construção em público do artista. Diante de todas as limitações que envolvem a prática da produção de obras - que embora muito enquadrada hoje em dia, ainda constitui um lugar fascinante para a arte ocupar - percebi, nas colocações tanto do Stéphanie como da Suely, uma certa necessidade de pensar como é possível se construir como artista nessas conjunções. É possível de fato produzir o que reconhecemos como obra de arte numa perspectiva planetária? Deparamo-nos com uma série de ferramentas que têm a sua eficiência e que vão nos capturando num certo automatismo.

Achei interessante Stéphanie verbalizar a resistência e a recepção depressiva que experimentou, e utilizar o termo *logorreia*. Você viu ali um esforço de desconstruir sentidos prévios e prontos do que poderia ser a obra de arte e do que poderia ser o artista, para criar algo não tão decifrável. Você também usou o termo *segredo*: certamente tem ali algum limiar de segredo, um esforço para que o trabalho não se entregue tão facilmente a algumas demandas imediatas e tente criar um certo lugar plural, que seria o lugar da arte. E o que seria a instituição de arte nesse contexto? Também acho que é um lugar plural. Não desconfiamos entretanto da variedade disso: encenamos repetições de um certo modelo. Vejo a Suely tentando pensar outros modelos no projeto que apresentou para a 30ª Bienal: há também, no meu trabalho, uma tentativa de manter as coisas em aberto. Esse objeto NBP só continua circulando porque há um esforço de não fechar em nenhum grupo de resultados ou de sentidos que teriam que ser atingidos. Há um esforço em trabalhar uma certa conceituação do projeto com tipos de conceitos que mantêm as coisas em aberto, que passam por uma escuta. Foram coisas que encontrei aqui nesse Museu de maneira muito estimulante, a partir do convite e da recepção do trabalho. Houve esse interesse em ativar algumas aberturas que o trabalho traz. As situações de jogos coletivos, ainda que a gente ache que voltem para o lugar de encenação de uma exposição, contêm coisas que não se resolvem ou se esgotam nessa relação com a instituição. Os jogos *eu-você*, de fato, são muito mais interessantes, divertidos e estimulantes quando se está fazendo; os vídeos tentam reconstruir uma experiência que é irrepresentável.

O objeto NBP, que circula desde 1994, teve poucos momentos expositivos. Na Documenta 12 (2007) foi a primeira vez que o projeto foi documentado e mostrado em todas as suas etapas. A maioria das coisas que vão acontecendo no projeto se dão de uma maneira que é muito difícil de capturar no sentido da representação institucional. Outros tipos de ação que faço são mais bem resolvidos ali, mas acho que temos que trabalhar essas diferenças de tempo e de captura porque também é isso o que torna mais interessantes os trabalhos. Os momentos de desencontro também, porque não apenas repensam o trabalho, mas criam brechas para repensar os modos de fazê-lo: a instituição, a coleção, a relação com a curadoria.

Percebi que vocês consideraram que o campo da arte perdeu muito da sua potência e a obra de arte, que temos como algo tão importante, capaz de encontros de transformação na sua intensidade política ou política da subjetividade, está bastante despontencializada pela presença de uma mecânica já instaurada. É preciso, na perspectiva global, achar que não temos certeza de fato sobre quais são os modelos de instituição mais interessantes, os modelos do que seria uma obra de arte, a relação com as sensações, o que fazer com essas sensações... Como produzir sentidos nesse par sensação-conceito? Vocês dois tiveram o cuidado de me indicar que é preciso buscar a ausência de um sentido para a produção de alguns campos de sentido que seriam os mais instigantes.

Stéphane Huchet: Sobre o uso da palavra *sensação*, Suely sugeriu que *sentimento* seria mais adequado. Sentimento seria mais adequado de fato na lógica que passa pelas ferramentas da psicanálise. Só que a noção de sentimento envolve algo da ordem de uma certa psicologia, de uma certa emoção psíquica... Mas os trabalhos do Ricardo têm uma destinação que é o corpo também: do público, do observador. Quando falo de uma recepção depressiva – sei que é um uso selvagem da palavra pois já me disseram, há vinte anos, que minhas falas são perpassadas por noções psicanalíticas, embora não seja essa a minha matriz epistemológica – quero dizer que meu corpo foi afetado de uma certa maneira, é isso. Acho que essas treliças e bancos estão aí também para criar um afeto corpóreo, e não apenas um sentimento psicológico. De fato, fiquei meio paralisado, sem saber o que fazer! O que remete, a meu ver, a uma dimensão muito importante da relação do público com as instalações e dispositivos artísticos. Seria muito interessante observar como os corpos se comportam nos ambientes artísticos, seja na Bienal ou numa exposição como essa. Acho que o afeto mais radical e intenso é aquele que envolve o corpo mesmo; que cada corpo do espectador é um corpo que

reage de uma certa maneira. A maioria dos casos é paralisia, falta de jeito para saber como lidar com o dispositivo... Ficar por muito tempo ou menos tempo? Passar ou não passar? O estudo quase fenomenológico de como o público se comporta nunca foi feito. Então digo *sensação* nesse sentido: é algo que tem a ver com meu corpo mesmo.

Tomara que eu não tenha dado a impressão de querer apertar demais os parafusos com certas categorias às vezes um pouco desgastadas: a noção de artista, a noção de arte, a noção de instituição. Meu campo de pesquisa atualmente é a tensão em que certos artistas criam, pretendendo sair da arte para entrar no real, diluir ou fundir os processos artísticos dentro do ambiente real, o que na verdade é só uma reciclagem do velho lema moderno, da fusão da arte na vida. Identifico algo às vezes um pouco mal resolvido em termos críticos quanto à despotencialização da arte hoje. Mas sinto que nessa vontade de diluição da arte na trama total dos fenômenos sociais tem algo muito interessante, algo que coloca muitas questões para o estatuto da arte.

Passamos o tempo inteiro tentando saber o que a arte é, o que o artista faz ou, como dizem os filósofos analíticos, quando é que há arte mesmo – à diferença dos europeus que perguntam o que a arte é... Isso nos move o tempo todo. Falo sempre com meus alunos da pós-graduação: por que estamos aqui? Só porque sobrou uma pequena palavra completamente esvaziada, mas ao mesmo tempo saturada, que é a palavra “arte”. Se a gente decidisse substituir a palavra “arte” pela fórmula “programa de comunicação”, como muitas ações artísticas hoje fazem, são apenas programas de comunicação, não teríamos nenhum ponto comum para falar. Então precisamos manter e fazer sobreviver essa palavra que é um conceito ao mesmo tempo vazio e saturado para justificar, inclusive, a universidade. O meio da arte só vive porque essa palavrinha escapa do nosso poder de apropriação, porque precisamos falar, falar, falar o tempo inteiro. São noções ao mesmo tempo completamente fugidias como mercúrio e, ao mesmo tempo, grandes noções. Lidamos com esse espaço movediço. Na minha experiência de teórico, crítico e professor vejo que cada um tem a sua definição do que arte é, e isso é fantástico, mas ao mesmo tempo, às vezes, confesso que tenho vontade de trazer um certo rigor e fazer não classificações, mas pontuações. As pontuações que fiz com relação ao Ricardo consistiram em dizer que o que ele faz são obras “relacionais” extremamente abertas dentro de um processo que vai muito além delas, ao mesmo tempo que são obras artisticamente enunciadas. Essa tensão me interessa, inclusive porque identifico em muitos artistas uma denegação dessa tensão, uma vontade de não resolver dialeticamente essa tensão.

Suely, você definiu *forma* como a maneira de performar. A forma como enformação - e não informação. Enformação é uma excelente palavra, na qual podemos nos sustentar. Trata-se de uma questão com a qual me defronto no mundo dos arquitetos...

Suely Rolnik: Sobre *sensação* e *sentimento*: quando entramos na exposição, temos o que Stéphane chamou de depressivo; suponho que, quando faço as exposições do arquivo de Lygia Clark, em geral seja criado esse mesmo sentimento. O que acho interessante é que você pode viver uma situação que produz uma sensação de estranhamento, que tem a ver com a inadequação mas que, ao mesmo tempo, o ego interpreta como uma coisa depressiva, um sentimento. Isso não vale só para as exposições de arte mas vale, por exemplo, para uma relação amorosa. Você está totalmente abandonado e triste e, no entanto, tem alguma coisa nesse plano da poderosa bússola vital que está se processando.

Vou retomar a pergunta que Renata inicialmente colocou sobre o rito a céu aberto. Entro nessa exposição e tenho uma sensação de estranhamento total. “Esses ferros, textos, logorreia, verborreia... O que faço neste lugar, como me movo? Para que serve isso tudo? Mas que coisa mais triste!” No entanto, se me demoro ali e estou minimamente disponível – aqui entram em cena a psicanálise e a micropolítica -, totalmente traumatizado e recalcado, de repente se instaura um vazio de sentido e silêncio. Temos então a proposta do ritual. O dispositivo é uma proposta de ritual e o ritual não tem um conteúdo próprio, ele é um protocolo. É um ritual porque há que vestir a camisa, fazer isso ou aquilo... Como vemos nos rituais cotidianos (o ritual de trânsito, o candomblé, etc.), esse ritual propicia a convocação do céu aberto, na alma, na subjetividade. Algo pode acontecer - o que não é nada garantido. E esses acontecimentos propiciados pelo ritual serão necessariamente singulares. Aí acontece a exposição e a curadoria que, como a Renata disse no início, não está só aqui, está em tudo o que vai acontecer em outras partes, em tudo o que convoca e é produzido a partir daqui.

E para falar da tradição da crítica institucional, posiciono o Ricardo na geração atual porque o Ricardo é daqueles que, como diz Deleuze, está sempre na juventude própria de cada idade que aparece e sempre vive a juventude própria daquela idade. Assim como participou da crítica institucional dos anos de 1970 e 80, seu trabalho tem uma dimensão própria do que é a crítica institucional hoje. O que acho interessante é que a diferença entre a crítica institucional atual e a crítica dos anos 1960 e 70 é que não temos mais aquela diabolização 68 da realidade. A realidade era o mal e

éramos os arautos da boa nova seja no comunismo, seja na comunidade *hippie*. O bem comunitário e contra-cultural. Embora eu ache tudo isso maravilhoso (as palavras comunismo, instituição e contra-cultura têm que ser reacendidas, mas eram na época muito ainda atreladas à crença no paraíso, nos sentimentos de esperança e desesperança), ainda não conseguíamos bancar subjetivamente o trabalho infinito que a vida nos obrigava a fazer: lidar com a guerra de sentido.

Para essa nova geração, a instituição não é sinônimo do mal e há uma espécie de liberdade de migração não só entre os espaços institucionais, parainstitucionais ou outras instituições que não da arte, mas também há uma migração entre a arte, a literatura, o cinema, o vídeo, a crítica, a curadoria. Temos uma tradição bárbara dessa migração no Brasil. Penso em Frederico de Moraes e a sua concepção de crítico, curador, artista, poeta. O que move essa migração não é uma espécie de panfeto moral contra o mal. Não somos os arautos do bem contra a instituição, mas trata-se daquilo que vem do meu ponto de interrogação e da decisão sobre por qual canal da vida deixarei que ele siga. Nesse momento da decisão, dado o estranhamento que gera o vazio de sentido – e o cheio de sensação –, que recursos vou usar para performar isso?

Renata Marquez: Com relação ao rito, eu acho que é interessante pensar de novo a questão da forma, trazendo a forma para o rito porque, se a gente reparar bem, a exposição trabalha com algumas tipologias e as tipologias são formas que agregam ritos. Então, prestando atenção, temos a tipologia do parque, aqui embaixo, no Salão do Museu; a tipologia da praça lá encima, no Mezanino; e a tipologia da mesa de trabalho também no Mezanino. São algumas tipologias que já vêm com esses códigos. Mas, ao mesmo tempo, é muito legal pensar em um parque depressivo, porque aí, o que é um parque depressivo? É um parque que eu olho e posso entender a falsidade da liberdade do ócio, por exemplo, ou a falsidade do prazer desses lugares, enfim... Então é um espaço que traz possibilidades de desconfiança quanto às tipologias mesmas. Isso é muito potente. São várias as instituições envolvidas nessa exposição pois, na verdade, o Museu é uma tipologia a mais que trabalha nessa rede. A espécie de praça, em cima, nos *re-bancos*, ali, claro, é uma praça que, como toda praça, é um lugar vazio. Na verdade a gente vê o esvaziamento do espaço público mesmo, mas ao mesmo tempo ele é um lugar que potencialmente pode ser um monte de coisas. Então ele foi, um dia, lugar dessa conversa coletiva que a gente fez. E passaram por ali muitas coisas outras que eu não tenho a menor ideia mas que enfim

aconteceram... então tem essa força. E a mesa de trabalho, puxa!, é um lugar que tem um computador, um mapa, uma carta e como é que isso se desdobra em algum outro lugar que não é aqui? Então temos a ideia do planejamento, a ideia do controle. Passamos por todas essas tipologias, inclusive o Museu.

Ricardo Basbaum: Percebemos como nosso vocabulário é pobre e o grande esforço que fazemos para ressignificar palavras como arte, instituição ou artista. Temos que trabalhar para tentar reconduzi-las a um lugar interessante, senão elas automaticamente caem nos clichês. Uma palavra que mobilizou e está mobilizando a conversa foi *forma*. É curioso o fato de que, por volta de 1990, reduzi meu trabalho a um único desenho, a uma única forma, espécie de retângulo chanfrado com um círculo no centro. Associei a esse termo as três letras NBP e a expressão curiosa “Novas Bases para Personalidade”. A partir daquele momento, tentei refazer todo o meu trabalho a partir dessa única forma que às vezes chamo de *forma específica* NBP. E continua sendo um desafio para mim pensar se é possível fazer um novo trabalho com ela. Isso está no horizonte das perguntas do trabalho e naquele pôster que está disponível para os visitantes com o diagrama do projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Esse projeto propõe três perguntas: O que será do espectador, que estaria submetido a um processo de transformação? O que será do artista, que também estaria se colocando ali vulnerável a essa transformação do processo? E o que será do projeto NBP, que também poderia acabar na próxima semana?

O projeto começou em 1994 e eu pensava: será que isso vai continuar? Será que daqui a um ano estará absolutamente esgotado e ninguém vai aguentar mais ver ou ouvir falar desse desenho? São questões que envolvem o trabalho: a inserção e a legitimação do trabalho do artista frente aos automatismos que começam a se instaurar. Faz-se um esforço para manter certos lugares em aberto: procuro cultivar essas perguntas. Em certo momento, comecei a perceber esse desenho também como um trauma. 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 artista. Como é possível se inventar como artista no Brasil do século XXI ou

na Argentina, no Paraguai ou num país europeu? Então essa forma está no horizonte da minha produção. Depois eu comecei a perceber que *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* e também a série *re-projetando* procuravam delegar aos outros a desconstrução desse desenho, coisa que eu não conseguia fazer. Buscava ferramentas e contribuições para pensar, numa dimensão coletiva, os contornos desse desenho para tentar desmontá-lo. Quando eu proponho o *re-projetando*, proponho que ângulos da forma identifiquem áreas nas quais ocorrem ações que modulam o sentido do trabalho: a forma é redesenhada. Na conversa coletiva também: tento processá-la como modos de desconstrução do desenho NBP.

Lau Caminha Aguiar: Há quinze anos percebi no seu trabalho uma ligação com o trabalho de Robert Morris, principalmente na relação que estabelece com o corpo do espectador. Acho que o seu trabalho dialoga com isso, não?

Ricardo Basbaum: Ele é um artista que admiro. Entretanto, nomearia outros artistas com os quais me sinto provocado a produzir em diálogo mais direto. A relação de Morris com a escrita acho que me interessaria especialmente. Sobre o corpo: as questões coreográficas do meu trabalho podem ligar-se à relação dele com os objetos minimalistas. O corpo carrega uma conversa e uma escuta com o trabalho, sem dúvida.

Fabiola Tasca: Eu queria falar um pouco da minha experiência porque participei do jogo *eu-você* aqui no Museu. Ricardo falou sobre divertido ou coletivo e, ao participar do jogo, não foram exatamente essas palavras que se fizeram presentes para mim. Eu pensei muito em algumas coisas que aparecem na conversa entre você e a Renata que serve de guia ou de chave de leitura para a exposição [volante] e pensei nas palavras espontâneo e constrangimento. Fiquei pensando na possibilidade da espontaneidade nesse espaço público coletivo. Pensei também no constrangimento que é se relacionar: é sempre muito constrangedor. Mas em determinado momento, enquanto estávamos participando, nos reunimos, vestimos as camisas, descemos a rampa. Renata nos disse que você normalmente participa do jogo mas que, dessa vez, não participaria mas havia enviado algumas orientações por e-mail para que fizéssemos certo uso do que estava disponível neste espaço, que é o seu próprio trabalho. Renata falou: “As regras não estão dadas, vamos negociá-las aqui.” De repente me ocorreu algo que é óbvio mas que para mim foi muito claro: como é que *eu* e *você* vira *nós*? É uma mágica como isso acontece! Depois, conversando com as outras pessoas

que tiveram outras experiências, pensei que o *nós* nunca é algo dado. É um acontecimento, algo efêmero, passageiro, algo que aparece. Discutimos se, quando o *nós* acontece, a percepção que temos é simultânea, se todos temos a mesma percepção ou se cada um percebe o *nós* em um determinado momento.

Ricardo Basbaum: O seu comentário é muito interessante. No Mezanino tem um desenho no chão que é um nó também. Usamos a particularidade da língua portuguesa de que o pronome *nós* é homófono: a palavra é a mesma em relação à palavra *nó* no plural. Às vezes lanço mão desse recurso fazendo *nós* como desenhos que também são amarrações. Você usou no início da sua fala o termo espontâneo. É algo que o trabalho procura desmontar, tanto as estruturas (*conjs.*) quanto as *coreografias, jogos e exercícios* - não são só jogos, são coreografias, jogos e exercícios, procuro usar este título. Não é a primeira vez que não participo de um desses momentos, às vezes uso o recurso de produzir instruções. Não foi apenas um e-mail: a tentativa foi pensar uma segunda possibilidade de envio de instruções para esses jogos acontecerem aqui nesta instituição, durante a exposição, num enquadramento muito particular. Como eu não poderia estar presente, achei que poderia enviar as instruções para o trabalho acontecer aqui de modo a usar os outros trabalhos que fazem parte da exposição: a linha no chão, os *conjs.*, o parque e a praça, como Renata mencionou. Procurei indicar o momento de ficar imerso nos vídeos e de andar pelos trabalhos, coisa que percebi ser fundamental nessa série.

Não é um trabalho que simplesmente acontece. Uma vez me convidaram para um evento no qual o trabalho aconteceria por demanda espontânea. "Você vai deixar as camisas ali ou você vai aparecer ali e chamar as pessoas..." Eu disse que não funcionaria. Tem que se construir um estado de imersão, seja na terminologia, em outros momentos do meu trabalho, na história do trabalho ou no trabalho de outros artistas. Trago, por exemplo, o trabalho de Lygia Clark ou Vito Acconci nos *workshops* que ministro e, depois, a partir dessas conversas, peço para as pessoas apresentarem os trabalhos que desenvolvem, se for o caso. Vai sendo construída a dinâmica de grupo e então o trabalho começa a acontecer. Também pode não acontecer. Posso falhar nessa tentativa de construir essa dinâmica. Os vídeos que vemos aqui são resultado de algumas dessas experiências de construção da dinâmica de grupo. Há um momento em que o grupo se forma e, a partir desse momento, é tudo efêmero, como você disse. Uma coisa que acho muito instigante é como os grupos se fazem e se desfazem, sejam movimentos

sociais ou grupos de artistas. Quando o grupo se forma, qualquer ação passa a ser incorporada por ele. Mas há um processo anterior, situações de jogo ou exercícios relacionais mesmo, para que as pessoas se conheçam. Relações com a arquitetura, o espaço em torno ou até com diagramas de possíveis coreografias. Acredito que, com as instruções esse processo vai sozinho, ganha outros rumos e, se estou presente, consigo estar atento a produzir os desvios e recuos necessários. Com as instruções, viro um espectador desse processo: vou atuar no vídeo. O meu papel de def agrador fica um pouco mais abstrato.

Assim como os *conjs.* desconstroem a espontaneidade nas suas instruções imperativas e provocadoras - "*sentar, saltar, atravessar, sentar, saltar, atravessar...*" - há um investimento nesses verbos e ações para tentar desconstruir certos automatismos. Isso é uma preocupação que orientou para mim essa exposição, sobretudo a série nova dos *conjs.* Podemos perceber ali como nossas ideias são dominadas por muitos circuitos e automatismos de gestos e de ações, inclusive em relação ao trabalho de arte. A tentativa é investir no desmonte de tais automatismos. Acho que o que chamamos de espontaneidade deve muito a certa repetição de automatismos.

Suely Rolnik: Queria comentar sobre o espontâneo e também sobre o relacional, que considero precioso. É bom podermos avançar nisso, através de novas experiências. O relacional que gostamos de falar vem da Lygia Clark e não tem nada a ver com a estética relacional de Nicolas Bourriaud e outros (a grande maioria é um entretenimento). O relacional seria, retomando o que falávamos há pouco, instaurar as inscrições de um ritual que produz um estranhamento que quebra o espontâneo. Concordo com Ricardo: espontâneo seria o que se repete aqui e o que você está espontaneamente, mecanicamente, levado a fazer e pensar. Em geral, quando falamos espontâneo, estamos nos referindo àquilo que é a "verdade mais espontânea do meu ser", mas temos que nos livrar disso porque não existe a verdade espontânea ou a essência do meu ser! Porque o ser vivo é um processo de construção permanente, não tem nenhuma essência aqui! O que há são posturas, políticas da existência.

Lygia Clark nos ajuda a pensar o relacional porque ele não é uma questão conceitual ou psicanalítica. Ela o arrasta para esse lugar específico, como outros grandes artistas e criadores. Propõem-se ali instruções do ritual que vai criar a possibilidade do céu aberto, convocando o nosso ponto de interrogação que é tão grande quanto o nosso ego. Estabelece-se aí a experiência do *nós*: temos as instruções e cria-se o estranhamento que Stéphane tão bem nos trouxe. E também cria-se o constrangimento fundamental: se você não constrange esse automatismo espontâneo, está

perdida! Nessa experiência cria-se uma intimidade de um *nós* que não é a intimidade psicológica de um ego satisfeito, domado, mas é uma nova intimidade nesse campo estranho onde juntos, por um segundo - acho que é essa a magia -, essa sublime-ação vai ser feita coletivamente. Para mim é muito importante essa sublime-ação. Podem perguntar: "Qual é o produto deste Museu?" Como se fosse assim! A resposta poderia ser: "Nós produzimos sublimes-ações!" O que acontece aqui no Museu é fugaz mas fica inscrito na memória de corpo de quem participou. Gosto muito da ideia da Renata de que a exposição pode proliferar em tempos e espaços diferidos. Veja o exemplo do Spinoza: o cara pensou tudo aquilo no século XVII, uma coragem... foi escorraçado como a Lygia Clark foi escorraçada. Mas três séculos depois aquilo está proliferando, encontrou terreno. São esses efeitos diferidos no tempo e no espaço que uma obra de arte ou uma obra de pensamento podem prover.

Patrícia Franca-Huchet: Queria dizer que gostei muito dessa manhã e fiquei muito estimulada ao escutar vocês. No trabalho do Ricardo, existe essa coisa a qual ele sempre recorreu que é o diagrama, o desenho. Outro dia, vendo o cartaz em casa, pensei como era potente observar através do desenho o conceito ir ampliando, crescendo, os espaços virtuais nele acontecendo... Esse lugar do desenho é uma força que o trabalho tem. Outra questão: não encontramos uma espetacularização do espaço do Museu, enfrentamos um momento muito concreto. Acho que importa que o espectador tenha o desejo de transcender esse lugar para obter uma experiência, um ganho fenomenológico, pois existe uma parte de invisibilidade no trabalho. Mas nem sempre o espectador deseja transcender, ele passa ao lado da intensidade do objeto. Enquanto discutiam sobre a arte dissolvida no tecido social, pensei na questão do espetáculo; o domínio da hiper-visibilidade. Na arte encontramos o espetáculo, o que, muitas vezes, se torna ofuscante para a sua recepção. Alguns artistas espetacularizam muito a sua obra. Ricardo está no lado oposto, o lado da construção de uma ideia daquilo que pode ser o artista. Alguns artistas têm pensado na construção dessa ideia para si. Como uma linha de resistência muitos artistas encontram maneiras densas e intensas de produzir sentido longe da hiper-exposição da imagem do artista.

Suely Rolnik: Pensando a espetacularização, vi na Bienal de São Paulo, ao ser um dos convidados para elaborar uma proposta para a 30ª Bienal, uma origem de força ativa e não reativa, responsável por uma produção que adoramos que é a dos anos 1950 e 60. Ela cumpria um papel - e com isso ela

se diferencia totalmente do fenômeno atual de bienalização do planeta e da espetacularização das obras e das arquiteturas dos museus. A Bienal de São Paulo tem uma origem totalmente distinta, ela é uma equalização de forças altamente ativas, efeitos poderosíssimos que proliferam ainda hoje. Da mesma forma foi a Documenta de Kassel, que nasceu como reação ao massacre da força poética pelo nazismo. Começou assim, muito humildemente, com aquela imagem maravilhosa da primeira Documenta, com fotos em preto e branco de todos os grandes criadores do século XX. A Bienal de São Paulo e a Documenta são portadoras de uma memória de um dispositivo de forças ativas e que, no caso da Bienal de São Paulo, foi totalmente arrebatado com a Ditadura. No início da Ditadura ainda aconteceram as Bienais do Walter Zanini que são fabulosas. Aquilo foi sendo inibido e conspurcado, corroído como a alma de um modo geral e o pensamento particular da cultura brasileira, como efeito micropolítico da Ditadura. A bienalização atual do planeta transforma a arte em entretenimento, promovendo uma linguagem internacional paupérrima feita de alguns nomes de artistas, meia dúzia de conceitos esterilizados e as classes médias e elites fazendo turismo nesses dispositivos.

Renata Marquez: Se ninguém quer fazer mais nenhum comentário, agradeço a todos pela presença e participação nessa discussão aqui hoje. Agradeço mais uma vez a colaboração da Suely, do Stéphane e a presença do Ricardo, e um bom dia para todos.

**conjs., re-benches*:
exercises&conversations**

RICARDO BASBAUM

07

Masterplan NBP

Renata Marquez

18

conjs., re-benches*: exercises&conversations

Ricardo Basbaum

26

re-projecting (belo horizonte)

Aruan Mattos e Flávia Regaldo, Breno Silva, Brígida Campbell, Daniel Escobar, Fred Paulino, Renata Marquez, Ricardo Basbaum, Silvana Stein

52

Diferences beetween us and them

Ricardo Basbaum

62

me-you: choreographies, games & exercises

Ana Carolina Aguiar, Ana Paula Torres, Auana Diniz, Cayo Honorato, Davi de Almeida, Denismar do Nascimento, Fabíola Tasca, Jardel Melgaço, Jéssica Cruz, Juliana Pinto, Luis Carlos do Patrocínio, Mônica Silva, Pablo Quaglia, Renata Marquez, Renata Villanova, Ronilson Otávio, Rute Assis, Silvânia Vasconcelos, Sônia Lúcia Alves, Tereza Bruzzi, Virgínia Pitzer, Viviane Pinto, Warley Santos

69

Basbaum: ritual

Stéphane Huchet

76

N other bases for de-personalization

Paola Zordan

84

Public talk with Ricardo Basbaum

Pampulha Art Museum Auditorium, March 3rd, 2012

Renata Marquez - When we walk in the Museum, we see a sort of exercise room: training machines waiting to be used in sequence. But where are their instruction manuals or their operators? Then we notice they are right there, in the form of language (written and spoken): they are moving codes that can be heard using the audio sets. The mass production of structures (*conjs.*) constitutes a game open to programmed variations on how to use it. The operator's role is offered to the exhibit visitor who can accept the invitation or not, follow the instructions and work out or not. "I expect a curious visitor", you once said, trying to attract those who are out of shape. Does the creation of an absurd image of social conditioning lead to non-conditioning and political exercise elsewhere?

Ricardo Basbaum - The acting reproduces automatism rituals that we program ourselves to carry out on a daily basis, not being completely aware of the implications. It is in a capture mode that we follow our routines thinking we are exercising our liberty. The invitation to exercising is made as through a park because one is never alone and the meaning appears namely in the group dynamic: watching the other move calls for repositioning; but it is especially when one is seen that the required movements irradiate to the strange and chimerical collectiveness of the social choreography. I also believe in the unwillingness, the scape: here also there are "programmed variations"; but in the immediatism of repulsiveness the unknown is recognized - the one that is familiar, unbearable, and we want to modify. To establish the "outside" and the "shadow" is a unique task of art, of the artist (as far as these terms can be recovered) - today, they are images of logical impossibility and symptoms of global warming in the mind's ecology.¹

"What makes politics a scandalous objetc is the fact that politics is the activity which has its rationality based on the disagreement."²

C*onjs., re-benches*: exercises&conversations* is a social equation to be solved by all. A proposal in the field of sensitive experiences, promoting the approximation of political philosophy and art. The mastery of speaking or of the act of owning the language instead of just understanding it, of intending to say and of understanding and misunderstanding is the propelling line of the exhibit which whips itself into *us* along the way – *us* as in the line drawn on the floor and *us* as in *me+you* [in Portuguese, *us* means also *knots*]. Several threads exalt our possible conducts and make us go through several instructions for activities of which we are sometimes spectators, sometimes actors. Sometimes we merely understand, and sometimes *we own the language*.

Linearity in the understanding of the codes is about to discontinue itself at a happy moment of indiscipline and possession of the language, that is: At a moment of misunderstanding in front of the things which are imposed on us, propelled by the "introduction of an incommensurable element in the midst of the distribution of the speaking bodies"³. The asterisk which integrates the equation-title of the exhibit suggests a remission to a still inexistent place or a call to a key-statement yet to be made. The *conj.s.* and the *re-benches* are pieces of equipment of false certainties, interfaces offered to work between ourselves and our actions, ambiguous situations which intend to intermediate the political movement which goes from exercise to conversation, from understanding to misunderstanding, from the indication to the manifestation of the incommensurable.

Upon entering the Museum, we are immersed in the hollow body of the *conj.s.*, a certain mesh of modular structures produced as a series of seven and which can be always assembled with different arrangements. The feeling of friendliness coming from the pillows with colorful fabrics – at the same time, an invitation to rest and a pictorial installation – coexists with the feeling of unfriendly roughness of the metallic screens – a trace of limit and restriction. A portal, an obstacle and three benches are the elements which, reunited, make up the *conj.s.* [or sets: In Portuguese, conjuntos] built under the hybridism of these materials. The *conj.s.* project variations in space orchestrated by a single audio piece available through headphones in which Ricardo Basbaum repeats, among other instructions, the following chorus: "to cross, to jump, to sit". The *conj.s.* instruction manual is thus widely propagated; however, without offering the comfort expected from technical manuals and their usual adequate-scientific way of dealing with things. He then tells us: "exercises & conversations, conversations & exercises: Misleading by rhythms: I who hear here also speak".

The portal, obstacle and benches make up a mutant collection, moved by a rare *theory of sets* – a part of mathematics which studies the properties of the sets and their operations – a mathematics that is inexact and incomplete par excellence, a critical manager of a cultural sociability equipment in which the dynamics between the listening and speaking of the body promote the political transformation. Ricardo goes on: "pinnacle of the intellectual movement carefully dislodged as far as the knee articulation, the enervation of faraway muscles"⁴. We envision the chance of the scandalous political exercise – an action of faraway muscles.

The *conj.s.* and the *re-benches* introduce in the Museum space the iconography of the NBP form (New Bases for Personality), a logo drawing by the artist materialized in the known metal object painted in white with blue borders. The impregnating NBP form becomes a portal to be crossed in the *conj.s.* and a directive for the disposition of the benches in

re-benches. At the ground level, the *conjs.* present themselves as a sort of sports park and, on the Mezzanine, *re-benches* make up a kind of a square, both restless, intermittent places, about to be a point of encounter and cohabitation – or nothing, just as the public spaces of the city.

On the Mezzanine, a work desk and a video exhibit complete the NBP's *series of presences*, pointing to the fundamental and unlimited re-design of the form or to its utopian destruction and dilution in the contingency of the use. There we find the projects *Would you like to participate in an artistic experience?* and *re-projecting (belo horizonte)*. A computer allows access to the online file of experiences of the *Would you like...?* project, and a map of Belo Horizonte with the intervention of the NBP form defines the eight points in the territory of the city, announcing the collective action of *re-projecting*.

The feeling of strange familiarity with the typologies of the park, the square and the office lead the spaces created, spaces as conscious transformers of the fourth typology in the scene, the typology of the museum. Park, square, office and museum, *cultural typologies in action*, refer to spatial practices frequently associated to social rituals. Idleness, debate, planning and the confrontation of the problems of artistic expressiveness in today's world are respectively recognizable actions which, performed here, rethink the everyday ritualistic power and ordering places and the negotiation practices between the control and lack of control of these places.

picture page 10: NBP object located in Rio Branco, Acre, from where it came to Pampulha Art Museum.

picture page 11: Visitors talking about the *Would you like to participate in an artistic experience?* diagram.

How to dilute the walls of the Museum? How to understand this symbolic box as a permeable place to our most common sociabilities? How to transform the signaling and works aimed at the Museum visitors into escape lines, vectors of expansion to the outside? Both the project *Would you like to participate in an artistic experience?* and the work *re-projecting (belo horizonte)* make the Museum echo in the world, and vice-versa. The NBP form becomes a sort of flag which temporarily re-conquers the territory, orienting new actions, reactions and occupations which must be designed as its function.

The metal object arrived at the Museum on February 24, 2012, brought from Rio Branco, Acre. By rescuing the object, we gave continuity to the network of experiences from the *Would you like...?* project, which can be seen at www.nbp.pro.br. Its destiny was not the exhibit, although it had landed there for two days, but the people and situations wishing to participate in that artistic experience. Students Isabella Proença and Priscila

Cristina, along with professor Alexandre Campos, from the OiKabum School of Art and Technology, proposed to receive the object in this first moment. An unlimited multiple, the object is often forgotten in some corner of the planet, silently accumulating its memories as in the case of Acre. At home, it is large enough to announce itself, indefectibly present and dysfunctional enough to rid itself from easy uses. The ambulant object agglomerates the others as co-authors of an uncontrollable work, establishing not its sovereignty as an object of art, but its relational condition as a counterpart. A diagram continuously updated by Ricardo Basbaum, printed as a poster for the visitors to take home, maps the ambitious project, initiated in 1994.

Similarly, the NBP wanders through the interior of the artist's work's *corpus*. The NBP is a master plan which addresses, prescribes, regulates and programs virtually every work created by the artist, since its appearance as a unique vocabulary. But it is a curious operation in terms of prescription and regulation. Mimicking the pataphysics action of urban planning, science of imaginary solutions that predicts unrecognizable futures, the NBP simultaneously determines and makes undetermined, speaks and listens, draws up and disintegrates itself. The form – flexible when it comes to scale but irreducible in terms of geometry and proportion – is rigid and, at the same time, generates unlimited and unpredictable formal derivations, in a continuous process of de/re/trans-formation.

In *re-projecting (belo horizonte)*, the NBP form is posted on the city map considering the point where the Pampulha Art Museum is located. The shape revolves around this axis and accommodates in the area, indicating seven other points with the other vertices. The work process resulted from an invitation made to seven artists who work in the city's public space who, in turn, would be accommodated in the form by choosing one of the seven points. About two months of research in each point of the city were condensed into a text which was collectively constructed by gathering fragments that would echo the points defined by the form. A public reading took place on February 4, 2012, with the presence of all parties and the public, and was a significant event during the exhibition, representing an active proposal to occupy the square of the *re-benches*, designed and produced for this operative purpose, between other things. The Museum presented itself as an echo of other places, representing the repossession of the center circle of the NBP form, which suddenly becomes audible in an amplified way.

picture page 12: The map of Belo Horizonte with the NBP shape interference for *re-projecting (belo horizonte)*.

picture page 13: Ricardo Basbaum meets the collaborators of *re-projecting (belo horizonte)*.

In *re-projecting series*, the NBP master plan acts as an instrument which is initially arbitrary, tracing occupations and actions. However, its arbitrariness and formal rigor tighten its primary determinism when a slit for listening is opened merely by its insertion: the supposedly authoritarian NBP exists only for others and because of others, and it understands the collaborative and co-authorial factor as a founding instance of its sense of existence and its force that generates uncontrolled meanings. In addition to Belo Horizonte (2012), *re-projecting* has been in Utrecht (2008), Miami (2007), Rio de Janeiro and Porto Alegre (2003), involving local collaborators and forming investigation networks in each one of those places.

As opposed to modern *tabula rasa*, the NBP master plan begins in the restart: review, reconnect, rediscover, reprogram, reinvent existing things, restarting to arbitrate the means to achieve ends that investigate other urban lives and other possible institutional relationships. The NBP strikes us as an efficient planning vehicle that guides interventions of others with apparent arrogance – similar to the urban technical trace – but with fine irony about its own impossible determinism.

On Saturday, February 25, 2012, the NBP object was at the Museum, awaiting its new receivers. In between, a group of students from the Guignard School (UEMG), together with mediators of the Museum, staff, artists and others were in the field. Wearing the red shirts (EU – in English, I) and the yellow shirts (VOCÊ – In English, YOU), carried the NBP through the ramp in a ritualistic action – something fetishistic and religious – in a collective outbreak of worship. This was the last event that momentarily crossed the exhibit, signaling, along with *Would you like...?* and *re-projecting (belo horizonte)* other territorialities which are so important in Ricardo's artistic process: another edition of the *me-you* series: *choreographies, games and exercises*. A retrospective of films of ten years of this project could be seen in the Auditorium, with video recordings of previous editions in Nova Almeida, Cardeon and Liverpool (1999), Diamantina (2000), Porto Alegre and Rio de Janeiro (2003), Las Palmas de Gran Canaria (2005), Rio Branco (2006), Shanghai (2008) and Ipatinga (2009). Differently from most other times, this time the artist was not present. Instead, he sent instructions to approach the work so that the activity happened without his own mediation as a participant. Choreographic actions, as usual, would be collectively built by groups that would compose both sides of the possible relationships between *you* and *I*. In the Museum Auditorium, the checkerboard translucent glass floor of the 1940s became that day a board for moving the choreographed live pawns representing *you* and *I*.

picture page 14: NBP object arrives in the Museum and meets *me-you* group.

picture page 15: *me-you* choreographies, games & exercises.

The *me-you* series addresses individual habits and their processes of transformation into collective rituals or behavior patterns in society. In this *playful negotiating state*, which can reach levels more or less elaborate, the experience of building protocols, codes and behavior standards emerges. The power of constructing such elements is moved from a place of abstract power to the scope of speaking bodies. The *me-you choreography, games and exercises* are built in the border between understanding and misunderstanding, obedience and disobedience, listening and speaking. The game is clearly capable of rescuing the denial of what had been established and known, proposing an experiment of small relational tests or micro-politics, representing possibilities of awareness of the role to be played by each individual and by the group. Practical critical anthropology, *exercises&conversations* are developed in the area between strategy (faraway) and tactical (close) – confusing both notions, stressing their dissimilarities. Strategy failure is, of course, a frequent and comforting result.

me-you is a hybrid social project - discreetly and frequently run over in our everyday lives. However, with its critical reflection, it is also a hybrid artistic project – artist and spectator, art and life (still irresolute!) – which, here, is performed in the context of the NBP master plan, echoing the possibility that a risk society might be born in a strike of luck, who knows? A political community based on disagreement. The emergence of the people who lacks...⁵ The emergence of the artist who lacks... The emergence of the museum which lacks...

1. Part of the dialogue between the curator and the artist, published on the exhibition flyer.

2. RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.14

3. RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996. p.33

4. Excerpts from the audio piece *conj., re-benches**: *exercises&conversations* by Ricardo Basbaum..

5. DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 214. To read again: "The greatest artists (by no means populist artists) call for a people, and find that 'the people lacks': Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. In cinema, the Straub. The artist can only appeal to the people, s/he needs the people in their deepest undertaking, it is not up to the artist to create the people, and the artist could not do so either. Art is what resists: it resists death, servitude, infamy, shame. But people cannot engage in art. How could it create for itself and create itself in the midst of abominable suffering?"

18

conj., re-benches*: exercises&conversations [audio piece]

Ricardo Basbaum

crossing sitting jumping
sitting jumping crossing
jumping crossing sitting
crossing jumping sitting
jumping sitting crossing
sitting crossing jumping

exercises&conversations, conversations&exercises: to disguise through rhythms:
I who listen also speak, I who speak also listen. fast! before-during-and-after
each one goes to the next set, moving more and more elements in the move
itself. before-during-and-after: to jump from there to here, from here to there: to
go back to the same sketch – exercises&conversations, conversations&exercises:
production beyond the factories, not wanting, nor knowing, without wanting,
without knowing... to fold and to melt metals, to fold and to melt...

crossing sitting jumping
sitting jumping crossing
jumping crossing sitting
crossing jumping sitting
jumping sitting crossing
sitting crossing jumping

alone, in a group, together, irrefutable invitation, never:
do what you want: do what you don't want not wanting it,
letting yourself be taken by automatisms,
believe that the sequence of gestures brings something that you need,
not knowing who you are, who I am.
without wanting, without knowing:

crossing sitting jumping
sitting jumping crossing
jumping crossing sitting
crossing jumping sitting

jumping sitting crossing
sitting crossing jumping

the mechanics of the experimentalist exercise builds the most direct contact possible between the skin and the group of artificial activation membranes of the work, the utmost of the intellectual movement carefully shifted to the knee joint, the innervation of far muscles, the compound chemistry of hormones: to breathe and to calculate – to lose oneself in the hurricane
to build myself in the muscular explosion – the glow of the encounter of cells in any part of the body, the happiness of signs, phonemes reverberating inaudible in the architectures outside-inside, inside-outside

crossing sitting jumping
sitting jumping crossing
jumping crossing sitting
crossing jumping sitting
jumping sitting crossing
sitting crossing jumping

me-you: to create itineraries knowing that you are been noticed and noticing yourself escaping towards the other, towards that, here and there, producing curves, detours, it's us absolutely deprived of drama turning over collectively towards any silent emptiness, any nothing, anything, but: sliding and redefining area or land:

me-you, me-you, me-you, me-you, me-you, me-you, me-you, me-you, me-you...

crossing sitting jumping
sitting jumping crossing
jumping crossing sitting
crossing jumping sitting
jumping sitting crossing
sitting crossing jumping

26

re-projecting (belo horizonte)

Aruan Mattos & Flávia Regaldo, Breno Silva, Brígida Campbell, Daniel Escobar, Fred Paulino, Renata Marquez, Ricardo Basbaum, Silvana Stein

Belo Horizonte, November 21, 2011.

Dear collaborators,

The Pampulha Art Museum is organizing an exhibition of the artist Ricardo Basbaum, opening on December 17, 2011 and expected to end on March 4, 2012. As part of the exhibition, the work *re-projecting (belo horizonte)* will be conducted such as, a new stage in the *re-projecting* series, developed by the artist back in 2002. This series offers a network of studies in relation to the exhibition space and its surroundings; involving areas of the city and the collaboration of local groups. The *re-projecting* studies integrating the body of work proposed by the artist also contains a special addition in the exposition area in the form of a performance involving text and audio.

On the 12th and 13th of December 2011 meetings will take place between the artist and the collaborators, in order to discuss the characteristics of the *re-projecting* series, the profile of the studies to be carried out in *re-projecting (belo horizonte)* and the characteristics of the proposed performance. *re-projecting* is organized based on four steps:

1. The NBP shape is projected onto the map of Belo Horizonte, setting the boundaries of an intervention;
2. the points where the angles of the NBP shape touch the map are chosen as sites for research development (which may eventually turn into specific interventions) related to lines of work of each of the members (individuals, groups, collectives, etc.);
3. the selected locations (public or private areas and the individuals, groups and communities that circulate, live or work there) will serve as interfaces between contemporary practices (in art, but also in other fields and disciplines) and the research conducted by the collaborators over there, indicating the discursive production in its written record size and sound derivations;
4. It's expected to produce an electric current, characterized by conversation, negotiation and mutual provocation, under the sign of intervention.



NBP shape

The Pampulha Art Museum and Ricardo Basbaum are pleased to invite you to take part in the group that will work in collaboration with the artist, making the network of studies in the city defined by *re-projecting (belo horizonte)*.

Aware of the importance of your contribution, we await your confirmation.

Sincerely,

Renata Marquez
Pampulha Art Museum

and

Ricardo Basbaum
re-projecting (belo horizonte)

Script of collective conversation: re-projecting (belo horizonte)

Pampulha Art Museum, February 4, 2012

Ricardo: re-projecting (belo horizonte)

••••• **Repeated sentences, cumulative effect: the first actor starts reading, and is followed by the others, one at a time, with no interruptions, so that the speeches superimpose each other**

Breno: Artists are the others. Oh! We do not know the truth! Maybe the same nervous twitches of the models...

Silvana: To show yourself is to share: give me friendship – I will give you mine. In the profusion of sound and vision in the city, the silence of the character ar Henrique Gorceix street guarantees a rupture in the framework. Her silence provokes discourses.

Fred: Starting the job from the beginning
The commitment of improvisation
In the infernal traffic

Flávia: Pirapora, Curvelo and Corinto
PIRAPORA, CURVELO and CORINTO leaving now
Pirapora, Curvelo and Corinto leaving now, what a crazy thing
Pirapora, Curvelo and Corinto leaving now, MONTES CLAROS
Governador Valadares, Teófilo Otoni, leaving now

Aruan: Cyclorhythmscope dilettante window
Parleparleparleparlepapalestra
So far almost no darkness

Daniel: Lordly Walled Manor. Fortress with barbican, moat, wall, towers etc. Defense location. Elevated construction. Heavy cloud, cumulus.
Water castle: Special building for a water reservoir for provision for a park, city etc.
Fire castle: Fireworks piece of large proportions.
Castle in the air: Projects with no foundation or unachievable.
House of Cards: everything which crumbles easily.

Brigida: Rental vacancies for military men_by the way military silence is all around_deserted streets_pathway among decorated bar fences and glass walls_

Renata: In *re-projecting (belo horizonte)* I see NBP as an urbanistic vehicle capable of reuniting and re-locating certain desires of city. The NBP inscribed on the map laughingly denounces the arbitrariness proper of planning – a space designed elsewhere, an immeasurable trace which predicts falsely known futures. If urbanism is *pataphysics* – a science of imaginary solutions – as an attentive geographer once said, why not a NBP master plan?

Ricardo: *Conversations* as a sort of dialogue that has its own dynamics, always surprising the participants. The best *conversations* are those which both

speakers can't control, functioning as a sort of exterior magnet that attracts one and the other to the outside – producing a performative opening that needs to be experimented, tried out. *Conversations* succeed as a playlike situation, and involve a certain practice on how to keep yourself in a permanent state of awareness and change (f exibility). There's nothing specific to be achieved in a conversation, except that when the participants feel they are out of it – that is, when they finish a particular dialogue – they just can not go back to the same places they left before (some transformation might have happened). Therefore, *conversation* is a modality of movement.

>>>> **Reading interrupted by the sound of a bicycle bell**

Breno: CONVERSATION witnessed between two children, with their backs turned to each other, before a duel with water pistols, as if there were their LAST WORDS, having taken place at Mexico Square. In the abstract there is an infinite space between you and I.

Flávia: Infinite, yes, but only when we feel, in rare moments such as now, that its limit is insurmountable.

Breno: Where the limit unveiled is death itself.

Flávia: Then, DEATH TO THE ARTWORK!

Ricardo: DEATH TO THE ARTWORK!

Renata: DEATH TO THE ARTWORK!

Breno: In concrete terms, only a few steps ahead in distance: Get set, point, wet.

Silvana: Hills boastfulness
Winged Rumen (blume would be better: Turkish f ower)
Contention cakes
Where dewaters
Fleeing [or dropping]
The unknown

Brígida: _pathway among decorated bar fences and glass walls_ rental vacancies for military men_by the way military silence is all around_deserted streets_deserted of silence_find children on bicycles_aura and solitude_I have learned new colors: Mongrel-brown and labrador-yellow_trees sterile of fruit_gates open to the emptiness_gates open to the silence_rental vacancies for military_

Aruan: You have to show this at Savassi.

Silvana: The character trickles.
When asking who she is, it would be more exact to say that who sees her is the one who defines her, is the one who reads her.

Fred: It is rap, man, haven't I told you
Suddenly at a bar in Pampulha I started

Since the day from the email of the meeting
I even thought of going back but halfway through it, no way. So!

Renata: In the center of the built shape, place of ephemeral murmur or eternal wailing wall, the city states its presence in the Museum, and the Museum praises its lack of walls.

Daniel: Bricklayers and assistants needed.

Flávia: Are you nuts, to go from here to Goiás at this time? Ah, 300 bucks, there's no way I'm going.

Ricardo: The NBP form is projected on the map of Belo Horizonte, configuring the limits of an intervention proposal. The points in which the angles of the NBP form touch the map are chosen as places for the development of investigations related to the work lines of each collaborator. The selected places will act as interfaces between contemporary practices and the investigations conducted therein by the collaborators, pointing to discursive production in its dimensions of written record and sound derivations. The production of a tension is expected, as conversation, negotiation and reciprocal provocation, under the sign of intervention.

Renata: NBP is authenticated in the disdain for the authorial and authoritarian line, two faces of the same coin. The myth of the collective. The myth of the individual. It is a fable told in many voices. NBP or New Bases for Personality tells us that the individual is not constructed in isolation from the me-you collectivity. I-trace. You-trip. Objet trouvé: I stumble on NBP.

Fred: Launching a capella, my chest accelerates
Gone already, and now, I move on without hesitation
Ephemeral in gender in number in rhythm
To improvise to rhyme to speak like this without a care
So it's all about going to the other side of the lake, no mistake
And check insist feel share
Manifest the creative experience
Which activates neurons and is a dream of a grown boy
Awake connected wired partner
So here on the side is this script

Breno: Concordia: Neighborhood in the west region of Belo Horizonte, with a hilly geography. Predominantly residential, with one or two-story houses and a simple local commerce, concentrated on the vicinity of the two neighborhood squares. One of them is Mexico Square, the point where NBP touches the neighborhood. Coincidentally, this square is located at one of its entrances. It is a circular park, a roundabout, beginning and end of one of the main streets in the region. The inhabitants are families who have been there for many years, overlapping two or three generations, going from children to elderly people. The houses go on, occupying the land as the families grow, and street numbers complemented by letters from A to J is common practice. With the familiarity relationships and the land occupation mode, the people end up using the street as a sort of enlarged area for leisure and coexistence. On the sidewalks there are cement benches next

to the walls, in addition to those made by the hillside steps. In a certain way, this situation favors conversation.

- Aruan:** Downtown: You have to take this to Savassi, they have culture there. Not downtown. Here you have to make a chariot. Or a hoe. The only reason I come here is to buy drugs. There is only drugs downtown. I need to use my drugs, otherwise I might be crazy.
- Brígida:** Calafate: _at the quiet street I watch the Routine luncheonette_ saturday is the day for divorced parents_men-dads-by-the-streets-without-knowing-what-to-do with their children-sonsand daughters_Streets of rock_armed horses_violence in silence_empty chairs on façadeporches-non-used_Minas-standardized-architecture spread among historical little housescorners of a city-without-history_on one side a large wall and on the other a series of male services_
- Silvana:** Padre Eustáquio: About streets I can talk, you can, she, he, the dogs, the doves, the trees. These memories are summarized and abstract chronicles of the time when the character lived on Henrique Gorceix street for three days, a street that was never mine, but it is now. A city which was never mine, but it is now. Streets in a city which survives due to daytime and nighttime walks, due to what is seen and what is not seen. Streets which survive due to the strangers who show up, crazy or not.
- Daniel:** Castle for sale: 3 bedrooms, suite with porch, double living room, veranda, 2 parking places.
Castle for sale: 3 bedrooms with private bath, Swimming Pool and Sauna. Gourmet area and a great location!
Castle for sale: High Standard, 100% coated. 2 parking places, 3 bedrooms, suite, wide kitchen and separate service area.
Castle for sale, in construction: Delivery in 12 months.
Bricklayers and assistants needed.
Castled, fully financed. Credit approved on the spot.
Enchant yourself with the decorated apartment.
Castle, totally sold.
- Fred:** The name of the spot is Santa Terezinha
A neighbor which is no childhood neighbor of mine
I was born in the distance of the historical square
But now point 7 is another area
Of the ecological park, the Toca, the zoo
And today there is practice and I'm there
I understand the scheme and the way ever since I was a kid
And I take my battery radio recorder
I go with my heart with a lot of love
And I go along with you wherever you go, dig?
- Renata:** The magnetized NBP takes the Museum to the city and transforms it into a giant ear. Game of echoes: Echo of the city in the Museum, echo of the Museum in the city, in a sort of symmetric sociology. Identity deviations in the flow of its willingness for change: Museum-mausoleum, Museum-house, Museum-vault, Museum-media or Museum-square.

••••• **Each person asks questions to the others, leading improvisation**

Ricardo: Breno, I saw that in your research initiatives you used a term, a tool, “infraconversations”. What are infraconversations...?

Breno: Well, Ricardo, these infraconversations, I don’t know if I can give you a clear answer, maybe I’ll give you an useless answer or an answer which is at least evasive, because these infraconversations, the first thing they do is escape the very gradient of words. So the first thing is this escape. But after that they retake this place in language, but in a fracturing way, so they fracture this weak communication, this communication of words to later restore – I mean, they will remain yet, and later at a third moment they will remain in a certain way, or will be crystallized as words, text, as a spoken thing. So there is this whole movement. They arise, I believe, almost as literature: at this third moment they appear almost as literature, evoking this power. In that respect, I would also like to ask, and complement, to Aruan and to Flávia, about the Cylcorhythmscope and its amalgams.

Aruan: A Cylcorhythmscope is a machine which tries to be an antimachine within a machine and always depends on that machine to survive. So, all things considered, it is a machine. And the amalgams go into this machine as bolts or nuts or axles to put this machine together, but entering already twisted in a certain way, composing, helping to form this machine.

Flávia: Silvana, how is the element water inserted in your work?

Silvana: Well, water appears as a fundamental element, a primeval element on the planet. And second, how do I, first as a person, perceive my blood, all of the liquid in my body. How I concretely perceive the weight of my body, as a human being. And from this feeling I move in space. So when I went to the street with the character, the character was moving in the street, in contact with the water, in contact with this weight, always reminding us that people are a flow of water, people are air, water, earth and fire, but a larger amount of water. Now I would also like to continue with the chat and ask Brígida, what is the deal with controlled tranquility?

Brígida: It’s that when I would walk on the streets I would feel a very strong presence of repression, maybe on account of the signs, quite present, of “rental vacancies or military men”, so it gave me an impression of the military men always inside all homes, a strong presence. I would like to ask Fred: I would like you to talk a little about the bars and branches at the junkyard.

Fred: That is a junkyard a good discovery
I got there the door was open
I thought that was interesting and all
The contrasting spontaneous metal mix
Wired organized
With the branches right on the side
Bundled mixed
In the image they looked like one single thing

Funny, Which one is the most organized?
And since the answer I don't know
I will transfer this hard question to Escobar: Tell us, Daniel, what is there in that Castle on the other side of the moat?

Daniel: I think it is a space which shows a lot..., it exemplifies in a very reasonable way the strategies that the city uses to promote these migratory flows and these expansions of its own space. And going back to what Renata said, when she spoke about the Museum complimenting the fact that it has no walls, to what extent is a museum without walls also a transparent museum?

Renata: Well, Daniel, the idea of the transparent museum, on the praise to its lack of walls, has to do with dislocation of this transparency a little beyond. And when we dislodge this transparency, which initially is architectural, to other places, to the city, this transparency becomes a two-way transparency, a permeable interface. Ricardo, I wonder if a NBP master plan could be considered an ironic urbanism... Or would it be an utopian model?

Ricardo: Renata, in an attempt to satisfy your curiosity I would say that nothing utopian interests me, because when we think about something utopian we are postponing a solution to a faraway future which never comes, perfect and all, and we avoid thinking about whatever it is here and now. And I also do not see irony in these actions, in these propositions I try to build. Maybe humor, yes, but not so much irony. But I see something like a deviation, which is not totally spontaneous, but also not totally induced – some kind of mixture is interesting. Maybe like a pre-urbanism.

CONSIDERATIONS ON THE BEAUTIFUL:

Stop at the car wash. Automotive meltdown. From the inside all the external movement of the soapy water on the windshield, rendering dynamic any shape to the washed eyes.

CONVERSATION witnessed by the Hairdresser and her Client as she was straightening her hair.

Renata: People who ask me why we straighten our hair don't understand a thing about BEAUTY.

Silvana: That's right, they don't notice that BEAUTY and TRUTH do not walk together...

Renata: The truth? Oh! We do not know the truth! Wouldn't it be an attempt on all our modesties?

Silvana: It's like that actress in the soap opera says, that one who...

Renata: Upon noticing the Walker they interrupt the conversation and, at the same time, look at him with some amazement and with volatile smiles, as if from an escape silence.

Brígida: _standard hairdresser's salon_haircut for military men where they

wash their heads with brain wash_romanticism of the artist x
esthetics of violence_military fashion_war accessories_toys that
educate: mini police car_

Fred: Well, I will take a break in my rhythm talk, otherwise our listeners will think I have been possessed by the spirit of a phony MC. And I will tell a little about how my experience was at the point which has been drawn for me, which is right there on the other side of the Pampulha Lake, in the Santa Terezinha neighborhood. This invitation to participate in this talk came at the turn of the year, from 2011 to 2012, and it was a time when I was almost with an excess of creative energy, delivered, during the whole of last year... So I chose to get to that location in a totally transparent way, open, without defining any pre-script of which type of work, which type of dynamics I was going to use to make my participation at that place. And from that try to see if I could bring any experiences which were new into my artistic language, and more specifically trying to search for something connected to sound, in a way that I could contribute in a more effective way in this conversation. What happened was that when I got to that location I was faced with three things, three main places where I ended up circulating, which was a junkyard, which I still didn't know, The Toca da Raposa (training center for a local soccer team), where I was fortunate enough to attend an open practice by the Cruzeiro team, and the ecological Park, which is a place I still didn't know here in Belo Horizonte. And in a very peculiar way, in the experience which happened to all of us here, I ended up staying in the car for a long time in this route from downtown to Pampulha and back - there is a construction there in that region which is making the traffic a chaos, so I would always lose two hours of my visitation plan in traffic, almost always listening to music in the car. So, from these visits, from talking to the manager of the junkyard, from listening to the fans singing in this practice, from talking to people in the park, from hearing children talking among each other, with their families; and also from the very movement I made in this region, seeing the street art, the graffiti - this is a region which has a very humble part, and here in Pampulha large houses, big mansions - so there is an incompatibility which is very peculiar also; from that visit I started to try to identify the sound of the speech of these people, the type of music our Mineiro speech has; and from being there, always listening to music, I thought that using the rap language would be an interesting way to make the Museum transparent, bringing to this place a type of sonority which is quite different from the experiences Basbaum had shown us up until then. So the decision to make this rhythmic speech, trying to make a type of urban improv, departed from that - and now I move on with my talk.

Aruan: Cyclorhythmscope and the bus station square. Downtown, once again, the concubinage of shapeless masses. Tar pitch on tar pitch, growing on its own. To machine you limping in the city. Strange spot. On entrails square. No way, spider! Pirapora, Curvelo, Corinto!

Flávia: [in unison] Pirapora, Curvelo, Corinto!

Aruan: The manifold spins and the van driver hollers: this is crazy!
Pirapora, Curvelo, Corinto!

Flávia: [in unison] Pirapora, Curvelo, Corinto!

Aruan: Leaving now! Amalgam 03, Tar Pitch, after Lecture and Creature, and finding one more intangible manifold, NBP. Of all myth (lie?) the useless shine, the illumination of scoundreled mud. The city. What hosts me is what I host? What reaches me is what reaches my eye? Padre Eustáquio, Concórdia, Calafate!

Flávia: [in unison] Padre Eustáquio, Concórdia, Calafate!

Aruan: Leaving now!

Daniel: To invert the sense of daily commutes for a period of time. Overtake a limit imposed by the routines themselves. To move in the Downtown-suburb direction, even when you already are in the suburbs. During the day, few cars parked on the street, few people on the establishments, almost no lines. An emptiness announced by the huge lines of vehicles which have become a routine on my street in the last years – leaving the neighborhood early in the morning, returning to the neighborhood at the end of the day. While the inhabitants are absent the neighborhood grows, the privileged vistas which were worth money in the past today give rise to a new window, a new wall. The obstacle seems to be worth more money than the former vista, so all is well. After all, in the speculative world, what matters is value. What matters is to make the sentence on the big welcome sign at the entrance of the neighborhood come true: “Castle: The best investment until 2014”. Streets with names of castles are transformed into a large parking lot for cement trucks and the protection screens are the only color points amidst a grey landscape, shaped by the rectangular outline of the bricks which, one by one, build a new floor, which one by one give rise to a new building, which one by one end up being just one more, like so many others. During the night light balloons announce the last units, while the still shy night life offers itself as a slogan for tranquility. The city of dreams. The dreams of consumption which move the city, which create migratory flows, provisional attractions and temporary dreams.

Breno: In disperse days I would enjoy the neighborhood in fragments. These fragments made territorialities in filigrees which were superimposed on those dictated by the geometry of the urban mesh or the pre established social relationships. With the inhabitants I would inaugurate infraconversations, which are realities that do not depend on their occurrences in the weak sense of the communications dictated by the already given meaningful articulations of the words. But they happen, they acquire their concreteness in the there-it-is, and the part which escapes ends up returning, in part, to the gradient of the runaway words under quasi-literary forms.

Brígida: _breathe_ I make myself available to the place. I simply walked

with my eyes open, my senses open and a notebook in hand_all the way_from home to point 4_in a weekend, sunday-silence and saturday-calm_I observed the time and the movement of things and people_I noticed a separation between houses_familiar domestic spaces_and commercial spaces_institutional_loaded with a very hard symbolic sense_about the sound: Always present the silence_in speech_also the silence_walk as an exercise to capture the environment_small realities superimposed and vacancies for military men_

Ricardo: Collective conversations: Institute dialogism in the sense of placement of diverse voices in contact, building a journey of lines which tie – as knots – ears, mouths and bodies, tongues and eyes. Different perspectives of hearing are offered, layers of sharing which recognize meaning in the maneuvers of occupation of the common space. Establish fluencies and discover measures for the spread of certain sonorities in the open area of vibrations - actions which are also a way of politicizations and processes.

Renata: Does the NBP suggest an inconsequent drawing to you? An arbitrary form? It doesn't seem to me more inconsequent or more arbitrary than urbanism itself. Discrete desires are transported by the NBP vehicle to the map, which is not exactly the place for discrete things: The microscopy of everyday life does not fit in the maps. However, to NBP all that matters is microscopy. It pronounces the effort to inhabit the map, to invade it with the momentum of the body and its everyday performative capacity. The unexpected NBP master plan sends city desires in a discrete orbit.

Silvana: Six days studying the Padre Eustáquio neighborhood. I looked for Fernando's House of Culture, a non institutional, non conventional cultural space which attracts thinkers, artists and journalists. Even having lived in the Padre Eustáquio neighborhood for eight years, I had no knowledge of that cultural space. It was via the *re-projecting (belo horizonte)* that I came closer and asked for support to find a street in the neighborhood which would embrace my action. Fernando Barbosa, manager of the House of Culture, introduced me to Henrique Gorceix street near number 361. Now, after some days from the last "hand-to-hand" with the street, I notice that the way we arrived was right: Without imposition, asking and awaiting for the permission to be there: a character unleashing other characters on Henrique Gorceix street. The flirtatious woman, the paparazzo construction worker, the dog, Nina, the tree, the woman afraid of the crazy woman, the old woman, the shoemaker, disgusting doves. Fernando: Your interventions were very cool, also in your blog not only as a photographer but mainly as an inhabitant of the neighborhood.

Breno and

Ricardo: [reading in simultaneous voices]: Day 01-25-2012: After six days of practical study in the streets of Padre Eustáquio neighborhood and at the Fernando's Cultural Space, actress Silvana Stein initiates Action 5 punctually at 9 o'clock. The location chosen has poetry, simplicity, and as for the passersby, some don't care, others ask us what is going on, applaud and are touched.

Today, January 26, 2012, was the second day of *re-projecting* (*belo horizonte*) on Henrique Gorceix street. The everyday life of the street is broken with the appearance in artistic silent silence, happy, fun and questioning by Silvana Stein, which once again substitutes the words for gestures and communicates with the people who live in that region and/or the people who go by there on their way to work.

Today, January 27, 2012, this season ends. But what about the people who have lived with it for two days... I wonder what they are thinking: Is she going to show up today again? Is she going to talk to us? But what if she doesn't come...? But what if she comes back?

>>>>

Audio from the drugstore by Flávia and Aruan

•••••

all together, at the same time in unison – except for Daniel

Castle of waters
Castle of fire
Castle in the air
Castle of cards,
Castle of Beja
Castle of Belmonte
Castle of Arraiolos
Castle of Almada
Castle of Alenquer
Castle of Alcobaça
Castle of Abrantes
Castle Setúbal
Castle of the Beira
Castle of Guimarães
Castle of Elvas
Castle of Óbidos
Castle of Évora
Castle of Lisbon
Castle of Windsor
Castelo de Edinburgh
Castelo de Cintra
Castelo of Ajuda
Castle of Rodrigo
Castelo of Saint George
Castelo of Montalvão
Castelo of Lamêgo
Castle of Saint Angelo
Castle of Santarém
Castle of Tordesilhas
Castelo of Almeira
Castelo of Dover
Castelo of Veiros
Castelo of Crato
Castelo of Avis
Castle of George

Daniel: Castle, totally sold.

Renata: The Museum as a platform of contact with its exteriors by means of NBP, a form of versatile scale which accommodates itself on the map as we accommodate ourselves here. Like a square in the city, the Museum becomes a discursive place of the seven outside points which reverberate the desires of the Museum, eight point. A self speaking Museum here, now. Sound act necessary to erase real distances and difficult mobilities.

Fred: From the low-cost mall to the junkyard to the Museum.
Irate space sacred never before explored
I send a word by meter walked
I will make adaptations on the rhyme, girl
Wait to transform and even if it gets spoiled
We can fix it and re:functionalize it
re:cycle, re:invent, de-program
re:projecting BH our home without irritate
Now these little buildings are everywhere
It is an art to find a place to live
But I have spoken too much already
I will stop stalling and go back to the beginning
To see what happens
The beginning is the NBP form
Which I will not forget
And I will not understand but what can I do?

Fred: **[Continues reading, being superimposed little by little by the readings of the others]** Ah now you are here conceptualized
Are you in, are you game or unfortunately are you burned?
In movement, handwriting becomes unintelligible
I'm sorry, I comment on the lack of time, one moment
Way high, directly, I am thrilled
Hail George dear nephew son in law
Hail George child always by my side
But I go on rhyming boldly
I'm going to talk about the park, not the municipal one
But it is cool, hype, lots of grass and all
There is even a gazebo, all straight
Made by an architect with a diploma in engineering
Two times Brazilian champion Cruzeiro warrior
But now folks only care about money
And this is a pain, partner, it bothers me
I struggle all day long and my bicycle does not spin
But I have the blue blood of the fox
Obstinate stubborn sinister nervous
And I am used to continue rhyming
Because the pan is getting hot and the text is getting better...

••••• **all join in layers, one at a time, in a continuous reading**

Breno: Artists are the others. Oh! We do not know the truth! Maybe the same nervous twitches of the models...

Silvana: To show yourself is to share: Give me friendship – I will give you mine. In the profusion of sound and vision in the city, the silence of the character ar Henrique Gorceix street guarantees a rupture in the framework. Her silence provokes discourses.

- Flávia:** Pirapora, Curvelo and Corinto
PIRAPORA, CURVELO and CORINTO leaving now
Pirapora, Curvelo and Corinto leaving now, what a crazy thing
Pirapora and Corinto leaving now, MONTES CLAROS
Governador Valadares, Teófilo Otoni, leaving now
- Aruan:** Cyclorhythmscope dilettante window
Parleparleparleparlepalestra
So far almost no darkness
- Daniel:** Lordly Walled Manor. Fortress with barbican, moat, wall, towers
etc. Defense location. Elevated construction. Heavy cloud, cumulus.
Water castle: Special building for a water reservoir for provision for
a park, city etc. Fire castle: Fireworks piece of large proportions.
Castle in the air: Projects with no foundation or unachievable.
House of Cards: everything which crumbles easily.
- Brígida:** Rental vacancies for military men_by the way military silence is all
around_deserted streets_pathway among decorated bar fences
and glass walls_
- Renata:** In the work *re-projecting (belo horizonte)* I see NBP as an urbanistic
vehicle capable of reuniting and re-locating certain desires of
city. The NBP inscribed on the map laughingly denounces
the arbitrariness proper of planning – a space designed elsewhere,
an immeasurable trace which predicts falsely known futures. If
urbanism is *pataphysics* – a science of imaginary solutions – as an
attentive geographer once said, why not a NBP master plan?
- Ricardo:** *Conversations* as a sort of dialogue that has its own dynamics, always
surprising the participants. The best *conversations* are those which both
speakers can't control, functioning as a sort of exterior magnet that
attracts one and the other to the outside – producing a performative
opening that needs to be experimented, tried out. *Conversations* succeed
as a playlike situation, and involve a certain practice on how to keep
yourself in a permanent state of awareness and change (flexibility).
There's nothing specific to be achieved in a conversation, except that
when the participants feel they are out of it – that is, when they finish a
particular dialogue – they just can not go back to the same places they
left before (some transformation might have happened). Therefore,
conversation is a modality of movement.

>>>>> **At the sound of the bicycle bell all end the reading**

Permit me to start this short essay with a slight contradiction: invited to write about *us* and *them*, I will put my emphasis in another pronoun, the very common 'nominative singular pronoun' *I*. In the next pages, my intention is to conduct the discourse around this obvious and overused pronoun, moving it through different and tortuous paths, which will take us to several ends before finally reaching the areas dominated by *us* and *them*. Therefore, you are invited to follow a process where you'll be able to witness the procedures of transformation of *I* into *us* and *I* into *them*. If you consider these particular passages or processes of constituting *us* just a matter of simply adding several *I*s (*I* + *I* + *I* + *I* + *I* + *I* ...), or composing *them* just by putting together several *hes* and *shes* (*he* + *she* + *he* + *she* + *he* + *she* ...), then we would not have an interesting problem to deal with. It is much more challenging to search for other forms of relationship between the various nominative pronouns – let's try to find other modes of getting to *us* and *them*, escaping the easy way of just adding the same. Other ways of operating and transforming the words will be offered here. The main references will be extracted from a few images that compound certain artworks (or similar devices) which I produced, organized or coordinated in the last years.

1. me-you games & exercises

The first process I would like to discuss involves a project where I invite groups to wear shirts with the printed pronouns 'me' and 'you' ('eu' e 'você', in Portuguese). The proposal is always to perform games and exercises developed collectively (although sometimes prepared instructions can be used). It is a piece about group dynamics that I always refer to as 'person or group specific'. Every time the results differ, according to the people who take part and the groups that are constituted during the time we practice together (that may range from one day to two weeks). The results are brought about in two different directions: one record is established in terms of body-memory, accessible only to the ones who shared the intensity of the experience, being refractory to documentation; the other, its opposite, is constituted through the images and videos produced during the actions. Those images are conceived and managed without the compromise of depicting the action's reality and thus open terrain to fiction and narrative through video editing and photographic reframing – that is, the intention is to fly away from 'pure' documentation and be free to play with the images according to exhibition purposes, attached to the project's main concepts.

So, each *me-you games & exercises* proposal ends up in two resulting experiences: one for the participants, the other for the audience. Both mean to be intensive.

When I propose a performance of such series of games and exercises, I always insist in taking part in the group myself, wearing a 'me' or 'you' shirt: I see no point in being apart, acting as a kind of 'director' or performance coordinator, detached from the group. The work does not function as a set of pre-established acts and movements: any instruction or decision has to come from inside the collective. If I want to contribute I must also be an insider, as the others. What we see in these games is a set of *me* and *you* pronouns that could be described as:

me + you + me + you + me + you + me + you + me + you + me + you

Clearly, being myself one of the 'performative pronouns', I can only refer to the group as *us* – anyone in the group, I suppose, will speak the same way: 'we are performing together, let *us* think what to do for the next exercise'. The formula which would stand for the transformation of *me* and *you* into *us* would be something like this:

n(me + you) = us

Nevertheless, I differ from the group in the fact that I work as the one who brings the proposition to the others. Every time the *me-you games & exercises* are re-enacted (and they never are the same, due not only to 'person' or 'group' specificity but to a direct relation to the sites as well) I have to play the role of a group facilitator, helping to create the sufficient bonds from which the group – and not simply a bunch of persons – will emerge as an entity. Even if I wear the shirts as any other participant, my condition cannot be levelled (note that I am not referring to any kind of hierarchy, but stressing a different role) at an homogeneous rate with anyone among the group. It is more important to emphasize differences and each other's roles than to pre-suppose wrongly that the group structure transforms everyone into one and the same. Thus, if I just take my shirt off during the performances I lose the right to say *us*; from that moment (for myself), the group moves to the condition of being them:

I - n(me + you) = them

This shift from *us* to *them*, comes closer to the displacement anyone is subjected when confronted with the passage from the inside to the outside of a group, a collective. As in any other process, the 'passage process' has its' own dynamics, bringing about some time-space circumstances that

stand for the particularities of a certain crossing. The most evident trace is that the space that hosts the group is mostly paradoxical, in the sense that it does depend on invisible links and lines – belonging to affect and similar forces – which need to be permanently re-negotiated by its' members. Be in or outside can be one and the same thing; actually, one is always playing both roles, administrating the overlapping of diverse inclusive structures and struggling not to be devoured and choked, stuck into (an always) persuasive cul-de-sac. In the particular case of the *me-you games & exercises*, I play the double role of proposing and acting – which means to play either the subject and the object roles in respect to myself and the others. We enter here into a discussion related to the art field: the *us* and *them* dynamics is taken as the standard pattern by which the artist's role and image are traded in our society, in terms of market and institutional structures. Commonly, artists get into the field through a transformation process where they abandon progressively their foreign state to inhabit the institutional framework – this reduced conventional condition stands not as a norm, but as set of re-territorialization traits which assets art, making of it a place with safe and secure limits in the society. This is an obvious over-simplification, attached to common-sense stereotypes.

A more interesting perspective can be sought in terms of the 'passage process' mentioned above. The contemporary artist breaks the lines that go straight from *them* to *us*, making this connection a complex one, which has among its characteristics the continuous flux between individuals, groups, collectives and institutions – coming and going from one to another, playing simultaneous roles and being at more than one condition at the same time. While the over-institutionalized artist is someone stuck at the [*them* → *us*] linearity, the interesting artist of today would move both sides *us* ↔ *them*, finding its singularity not at each end but in the set of multiple relationships involved at the diverse becoming processes.

One last remark on the *me-you games & exercises*: if we watch anyone from the group individually, we can bring some other clues to our discussion regarding the relationship between the nominative pronouns. In the sense that they create patterns for the group, functioning as a sort of identifier, we can take the shirts as uniforms – they bring visibility for the processes and experiences collectively conducted. It is possible to say, at a quick glance, who is or not part of the performing group – the observer views if the group is dispersed in the location or if it concentrates around one site with the participants together (eg: clusters of several *me*'s or *you*'s). As in any group, we can drive the attention to the separate persons who, with their own characteristics, share at that particular moment certain expectations and possibilities of acting. One single individual, dressed with a 'me' (red) or 'you' (yellow) shirt, actually embodies a multi-layer 'pronoun chain': *me* (or *you*) as its external interface (the shirt), followed by

a *he* or a *she* (the one who wears the shirt: "Alan or Jane?"); and a third layer is composed by the subject who performs, I ("I am *me*, I am *you*"). These several layers bring to the outside (make visible) the complex circuit embodied by the participant of the *me-you games & exercises*, indicating how the shirts happen to be just the most external layer from a newly triggered flux of significant. If we consider:

$$\text{me}\left(\frac{\text{she}}{\text{I}}\right)$$

a single individual with a red shirt

and

$$\text{you}\left(\frac{\text{he}}{\text{I}}\right)$$

a single individual with a yellow shirt

then we can re-work the *us* and *them* formulas presented before:

$$n \left[\text{me}\left(\frac{\text{she}}{\text{I}}\right) + \text{you}\left(\frac{\text{he}}{\text{I}}\right) + \text{me}\left(\frac{\text{he}}{\text{I}}\right) + \text{you}\left(\frac{\text{she}}{\text{I}}\right) \right] = \text{us}$$

$$I - n \left[\text{me}\left(\frac{\text{she}}{\text{I}}\right) + \text{you}\left(\frac{\text{he}}{\text{I}}\right) + \text{me}\left(\frac{\text{he}}{\text{I}}\right) + \text{you}\left(\frac{\text{she}}{\text{I}}\right) \right] = \text{them}$$

As a result, the condition of being with or without the group becomes far more mixed, involving at least three different states:

- (1) the personal framework of the subject, experienced as a reduction of her or his own private space in relation to the group: *I* ↔ *us*;
- (2) the condition of being an object for the viewers, that is a *she* or *he* acting and moving: *she, he* ↔ *them*;
- (3) the condition of carrying an external identifier (the *me* and *you* shirts) that marks one as part of the performing group: *me, you* ↔ *us, them*.

Thus, the *me-you games & exercises* are planned to submit both me and the participants to an intensive investigation on 'shifting pronouns'. In terms of group dynamics – the standard *us* and *them* pattern is reworked and expanded through this process.

2. superpronoun

Another interesting topic to be discussed here is the creation of the *superpronoun*. Starting with a piece of work where the words 'eu' and 'vocé' (me and you) were put side by side without any connective structure (hyphen or blank space) between them, the superpronoun intends to be a new pronoun that includes at the same time the subject (me) and the object (you). It can be used in both directions, forming two different possible verbal particles: *meyou*, *youme*. In a recent statement, the superpronoun is delineated as follows:

nominative pronouns, converging in a single word.

meyou, youme

mixture, hybridization, reciprocal contamination

of one by the other, me by you, you by me into one thing.

object's ecstasy, ideal desire synthesis.

tool for negotiating actions towards an embodied otherness, in flight.

Such a word stands for statements related to circumstances where it is important to emphasize the links (affects, membranes, interfaces) between subject and object, bringing out how much of otherness is already installed in the constitutive matter of the subject. The superpronouns follow Rimbaud's famous proposition 'Je est an autre', reducing it to a more compact form. It would be necessary to develop further the superpronoun's use in sentences like "meyou am going away", "youme come closer", etc, to cause their effective presence to be felt in daily language. To insert them into speech is to promote an intervention in the language, introducing meanings that could not be said before. In terms of the *us-them* dynamics, how can we locate the superpronouns? For sure, it is something which still needs to be accomplished. Only through its use in concrete actions and propositions can the subtle connections be indicated that would link this *subject-object* aggregate to grouping and ungrouping processes. Actually, the superpronoun seems to be a group in itself, in its minimum size: not that a *meyou* or *youme* particle corresponds to two individuals, but that it functions on that field of meaning which considers it impossible to develop a singular subject without the other's intensive presence. There is a gap between *meyou* ↔ *youme* and *us* ↔ *them* – the first seems circular and tautological, the second depicts a process between 'concentrate' and 'disperse' (something like an arch) that resembles *order* ↔ *disorder* (entropy). Thus it appears that two different and independent connections should be established, which put the superpronouns in direct contact with *us* and with *them* separately. The formula *us* ↔ *them* is remixed as such:

(meyou, youme ↔ us) ↔ (meyou, youme ↔ them)

When the superpronoun is submitted to outside forces, strange to its self-enclosed constitution, it is at the same time exposed to its limits (the circle) and expanded to a range of other possibilities (grouping, ungrouping). I expect that this process will find its own way towards full or partial accomplishment, which means that the superpronoun will progressively negotiate its action mode at the field of collective manoeuvres.

3. nós nós

Next stop: a brief paragraph to describe the *nós nós* statement. In fact, this expression is untranslatable out of the Portuguese language. The word *nós* means, in English, the pronoun *we*, and at the same time, the plural for the Portuguese word *nó*, meaning *node/knot*. The literal translation would be *we nodes/knots* or *nodes/knots we* (its original is reversible) – but it inevitably loses the homograph characteristic we find in Portuguese. The double meaning found in the original statement establishes a connection between the *group* or *collective* and the idea of *web* or *net*, bringing up the notion of forming groups departing from a networking process, thus multiplying a circuit through the non-stop job of connecting, dis-connecting and re-connecting. If the group is conceived of as circuit, each node is not a single individual, but another group in itself – the fractal structure is evident. Singularity and group are the same thing, differing only in scale (a circuit can always be re-scaled) and functionality. The *nós nós* statement was firstly presented in the form of a printed item, the *sticker-manifesto nós nós*, distributed at several venues in Rio de Janeiro and São Paulo. It is an affirmative all-inclusive manifesto that does not mention *them*: not that it tries to avoid the others, but indicates that the otherness problem is treated in a different way. From the point of view of the circuit framework – a structure that exists as a consequence of its ‘will to connect’ – the other just exists during the time that preceeds the act of linking. It lasts only for the necessary fraction of time that it takes to connect. For *nós nós*, if *them* shines it is immediately incorporated in the circuit – *them* as a fading process towards *us*. The danger resides in not accepting the outside forces as truly constitutive of the transformation processes, reducing it to just recognizable coupling structures. The interesting thing is to assume that survival techniques completely depend on the process of joining successively more and more nodes and knots. Connective voracity.

4. would you like?

In 1994 I initiated a project called *Would you like to participate in an artistic experience?* It proved to be successful, and since then it is running continuously, completing its tenth anniversary next year². The project functions around an enamelled steel object, which is offered to be taken home by the participant, who will have one month to realize an ‘artistic

experience' with it. The documentation, including videos, photos, objects, statements, etc, I ask to be sent to me and I bring it to the public in the form of a website, book and exhibition. Since the beginning, more or less 30 participants³ (some of them were groups) have produced several 'experiences' and sent extensive and very interesting documentation. The object itself, and sometimes related material as posters or leafets, has circulated through several cities, from London and San Sebastián (Spain) to Rio de Janeiro, Vitória, Brasília, São Paulo and Porto Alegre, amongst other Brazilian cities. It is clearly a piece of work in progress, as it finds its way in the very process of being developed and it virtually has no end at all, since its continuity does not depend on its author lifetime (the object is not conceived as an unique original as one or several new objects can be produced every time it is needed).

One of the most interesting features of *Would you like to participate in an artistic experience?* is how it makes authorship into a problem, providing a way of including the participant as a decisive contributor. Actually, without the participants the work exists only as a potential project – object, diagrams, leafets –, therefore their effective collaboration through accepting to plan and execute an *artistic experience* is decisive. The videos and photos the participants send to me, are *mine* or *theirs*? Although it is *my* proposal and *my* object, the documents and experiences were conceived of and produced by *them*. This shift interests and pleases me very much. It is clearly a situation of shared authorship, where the participant is fully responsible for decisions of what and how to do it in terms of the proposed experience and its records. What do I do, besides collecting the documentation and planning how to publish and exhibit it? I consider it important to contact (email, letters, telephone) the participants at the beginning and at the end of their experiences, making myself present in the sense of showing interest in the experience, caring for it and the object, and sending some documentation, when requested. What surprises me is that when the project started it was necessary to persist and make a significant effort, involving exhibitions, lectures and personal contacts, to gain people's acceptance and collaboration. But since three years ago, the process was reversed: the object arrives at the participants before me, since the participants themselves are passing it ahead to persons they know. Now I find myself in the interesting situation of knowing people through the object, which is quite nice in terms of accessing other people and circuits.

The *Would you like to participate in an artistic experience?* project could be described as having two subjects for one object: *subject (author)* → *object* ← *subject (participant)*. However, when I invite someone to participate, the collaborator (you) is assumed as an object for the experience I am proposing. The situation is reversed when the participant finishes his

or her proposition and sends me back the object and documentation. This time, I am located in the position of being the object of his or her action. Therefore, considered from either the author's or participant's point of view, the project could be described as having one subject and two objects: *subject (author) → object → object (participant)* or *subject (participant) → object → object (author)*. This 'double object' condition does not imply that both terms are equivalent. There is a basic asymmetric state here, represented by the implicit differences in the pair *author-participant*. The experience brought about by *Would you like to participate in an artistic experience?* makes its' particular achievement not in the double object equivalence *you = you* but in its asymmetrical difference *you x you* ('x' can be read as versus and times), producing the necessary dynamics that makes its continuity possible at each new collaboration. Considering it as a project that has to carefully maintain its internal links with enough potential to carry over and over open encounters and possibilities, the double object condition can be stated in a very compact formula, as follows:

$$(you)^2$$

In this sense, it is by a decisive emphasis on the object's double potential (which can easily be comprehended as an investment on the *double potential of the other*) that *Would you like to participate in an artistic experience?* contributes to the discussion proposed here. The tricky aspect of the *us* and *them* pattern resides in its subtle scheme for fading out and even hiding the presence and role of the other in its (*us* and *them*'s) constitutive process.

Here I proposed a few strategies for intervening in such excluding standard conditions, searching for different ways to reinstate the dynamics that could trigger the proper effects produced by *otherness* in group dynamics, language and other meaning production processes. Without such practices of touching the in-between with the aim of creating *flux*, movement, diversion and *fight*, the risk is that *us* and *them* just come closer and closer to each other, resulting into the *usthem* – that is, the 'unlimited everything' (does something exist beyond *us* and *them*?) without any interval, mediation, distinction and difference. It is always interesting to open up things through productive gestures, like the games and exercises proposed here – they are the passageways from where *you* and *me* can enter.

1. Originally published in Becky Shaw and Gareth Woollam (Ed.). *Us and Them – Static Pamphlet Anthology 2003–04*, Liverpool: Static Gallery, 2005.

2. The date refers to the moment when the text was written. Today, almost twenty years can be counted as the project's continuity. (Editor's Note)

3. In 2012 almost 150 participations can be counted. (Editor's Note)

I am going to begin by recalling the difficulty of any critic when it comes to analyzing a work of art. The challenge consists in choosing between a discourse of legitimization, empathy or militancy. I have decided to take a traditional approach, trying to understand the issues and problems raised by Ricardo Basbaum's exhibition.

Since critics have to say their own personal true, I admit that when I first had contact with it, the metal structures in the Museum lobby and the *Choreographies* videos, presented in the dance hall, brought me a sense of aesthetics reluctance, a reluctance that was connected to sensations. This is a simple problem: the relationship between an artistic device and the immediate sensation provoked by it, without the interference of knowledge. This leads me to ask the following question: if the artist has always been, especially these days, responsible for the feeling his work provokes - and not only responsible for the conceptual and critical proposal - my first feeling as a spectator was related to a certain "depressive" nature of the installation, with its gray lattice, the solitude of benches in space, etc., which constitutes a relative difference in relation to certain elements presented by Basbaum in the beginning of his artistic life, when his "Edenic" invitation to participation was stated more clearly... I allow myself to say so because working with sensation itself has been a dimension of Ricardo's work for quite a long time, since its roots in the possible development of neoconcrete sensitivity... And, for me, neoconcrete sensitivity, notably the art made by Hélio Oiticica, is characterized by being quite liberating, yet, structurally liberating. Oiticica's insistence on the structural category in his writings on the New Objectivity, etc. on the Parangolé, among others, is impressive. This shows how the work of sensation, which is the artist's responsibility, is inseparable from the conditions of mature manifestation, requiring a dense structuring work. There is no artistic sensation without structure, constitution and organization of the sensation. It seems to me that Basbaum has always worked with that awareness. From my first perception, I had to truly get into the work in order to overcome it.

My path consisted in sitting on the benches, listening to lines, going up the *re-benches*, listening again to part of the performing *Collective conversation* which took place on February 4, taking same time to look at some of the "artistic-ludic," videos and at the end, watching part of the *Choreographies* series in the dance hall. At *conj.*, I heard a penetrating voice and identified something that could confirm and overcome my first

impression. The list of verbs, actually three, "sit, cross, jump," representing impositions to go beyond the state of the body when listening still, without moving, but the circular enunciation, en boucle, looping, mimics a enunciative blockage in which repetition does not seem to be able to raise what is repeated to the n power..., as Deleuze said. Instead, it installs an irresolution consolidated by many sentences through binomials as "wanting/not wanting", etc. In this speech, which may be intended to awaken and, at the same time, numb the spectator, we enter a sort of time suspension, with "me-you" uttered in an obsessive, insistent tone. As it is uttered, it forms a sound image without the presence of an object. "Without wanting, without knowing"... I wonder if the lines of *conj.*, strange and paralyzing conjugations would not constitute – through verbs without an object, the infinitive of verbs – an allegory of fatigue associated with a repeated and used form: I am referring to the metal grate, an imprisonment structure or an allegory of a system, the art system, whose public visibility depends somewhat on the expository machine that projects it endogenously, this art system, which needs to demonstrate its sustainability in each and every utterance. This mixture of fatigue and paralysis in regard to action, through a formal vocabulary faithful to the first manifestations of the NBP in the 1990s, contrasts with his early motivations, presenting itself as the ultimate state of something that is metamorphosing.

The simplification of old elements I referred to as "Edenic" into simple benches and vertical latticework witness some self-reflection about his own history, as if Basbaum operated a return to the first formal elements of his work, checking whether it is still possible to do something with them. I note that this procedure, regardless of the "depressive" feeling I had, for me represents a certain artistic ethics, in which every artist should, in certain moments, make constant changes to submit his language in order to confirm or invalidate the essential core of his practice, so as to encounter, assess and structure what is possible for him: this is the only way there can be evolution, self-reflection, self-criticism, confirmation or disconfirmation, revealing the ways ahead... Phenomenology, always. (Phenomenology, for me, is not that philosophy that pays an eternal praise to painting - which makes many reject it due to its inadequacy for current art - but a philosophy in which operations involving sensorial revelations constitute methodological models for the artistic process and for the entire disciplinary process, for it centers the attention on an awareness core, including all the work or cultural product.) Phenomenology, still: be it in the *Choreographies*, which often shows either something aimless, or something that requires a previous map so that something compelling can be structured, be it with the object which we will discuss shortly, the event is always sustained by something I would compare with a concept found in Heidegger, the "Riss",

an inaugurating trace, the beginning trace, a delineating trace. Here, again – though I know that in saying that, I go beyond the role of a critic, which is to produce a given opinion considering the poetics installed by the artist, and I play the role of a theoretician, who somehow escapes this work in order to occupy a more distant position... – regardless of what we might feel in face of a visual pauperism resulting from the worn out state of the videos and from certain little attractive urban scenarios..., the spatialization of what a philosopher will thus call institution or construction of the trace or tracing, seems to me to symbolize something artistic.

In that sense, the saying that goes, “Neither will, nor knowledge” may well establish a likely behavior on the part of the spectator. However, it does not seem as imperative to me. Why? If, at first, the multiple *Collective conversation* of February 4 left the listener with the impression of something also aimed at an externality, the Museum’s externality, the surroundings of the action, the urban horizon, the semantics extrapolations, I think, however, that the rite staged tied us ineluctably to the Museum’s delineated space. First aspect: Listening to the recording a second time, it seemed that we were within a polyphonic narrative with moments of better audibility, and others with overlapping voices: distinct discourses, which were adjusted, separate and consecutive, but also moments of logohrrea as if it were an enchantment: a form of passion of the city, in which the artist, artists, x colleagues staged their power of critical utterance. With features of transdisciplinarity, this performance has attempted to interlace event and, text with their individual characteristics, authorial or collective, imitations of musical modes as counterpoints, for example, participation, disruption of the vocal paraphernalia, moments of resumption of the analytical discourse, questions and answers and, again, a choir, an enchanting homophony, appealing to one or some community which is less unlikely than it seems... Why? Because it was a ritual enacting the rite of a community which, though it may be yet to come, territorializes the action, proceeding, with colleagues, people with the same professional background – rather than with laymen or participants seemingly unrelated to art, as *Choreographies* might suggest – a declared institutional inscription. I will return to this in a few moments.

Before that, it is important to mention something the exhibition presents next to the *re-benches* space: a relic: the pool, the wash-basin, the relational object Basbaum created in the early 1990s and which lived a unique life. The ludic-artistic videos show many anonymous who participated in the “artistic experience”. This key-object, a wildcard-object, is a kind of cursor that goes through a number of concrete situations and experiences, as the spirit hovering over the waters at the beginning

of Creation, one day beaten, that is, anthropomorphized, paradoxically “humanized”, always promoted by its occupants as a feature that brings a sense of social comfort. This is clear in the impressing history of Praça da Sé, in São Paulo: Simply standing in the corner, a pastor nearby preaches about Jesus, an elderly man persuasively talks about art, and another believer, ignorant, verbally attacks the same elderly man on behalf of age segregation and of preachers’ supposedly literal truth. This object had a reuniting power, being a very broad gestural and semantic trigger. With it, Basbaum clearly stood within the “social sculpture” scope, using an object with no identity, which can provoke unsuspecting acts of creativity – not acts of art, but of creativity: this moving object has an impressive power of concentration... Now, this object, which is a traveling engine in the path of the discovery of the various facets of human inventiveness, ended up, as we have seen, landing, as the angel of communication, but made of industrial matter, over the city of Belo Horizonte, as if it had come to die, reduced to a disembodied geometric form, over the urban whirl symbolized by the lines in the *collective conversation*. Without trying to be lyrical, I see this landing as a pseudo-baroque “fall” into the heart of the state of Minas, of some figure or some protective symbol - an allegorical transformation - whose temporary death motivates its own transfiguration or transformation into another scale, but a scale defined by the inscription in space: outside and inside, city and museum. This image of the fallen angel is not meaningless. The metaphor may displease, however, it is closely related to the only truly imagery element – apart from the videos, of course – the diagram of the NBP – *me-you*, which we almost always find on the walls of Ricardo’s exhibitions, as a *f* at bidimensional graphic iconization in constant evolution, proliferating, trying to take off, from the land of symbols to the sky of ideas. And you could notice that this diagram tries to dominate an unstable domain. As a search for some *mathesis universalis* of feeling, of affection, of the relationship between body and spirit, senses and intellect, fiction and reality, art and life, Eros and Thanatos, concept and plasticity, etc. We see contortions, not to say, on occasion, future convulsions. They look like wings of a messenger of the senses, moving during the landing...

By reading the printed brochure that shows the artist and MAP’s curator talking, we understand the escape lines and double contacts, unfolded and intensified between the Museum and the city, in a spatial form of the eight versions or interpretations produced by artists based on the points assigned to them in the city of Belo Horizonte. I remember the protective form of the parallelepiped, after landing, as Hermes, god of communication, over eight points of the city, starting the “talk” with eight voices. This public polyphony wove the vocal plot of his verbal interlacing.

However, here we see leaping that leads to traversing the glass walls of the Museum, from the outside to the inside and vice versa, as we sit to listen to the sound of the vocal utterance, I could not help but feel that this action re-territorialized, in an appropriate scale that is proportional to the institution, the leaps and traversing proposed to the eight artists and the public. Therefore, the proposed use of the object at MAP is much more institutional and professional.

While the action creates an open work dynamics, a procedural energy, we witness something that thus reestablishes the institutional ritual. This is not a criticism. I think the self-reflexive phase of Basbaum's work, even being simultaneous in relation to the dynamics of expansion or formal re-elaboration of his expressive conditions, is convincing since it fearlessly testifies, in sound consciousness, that art's way out is possible, when questioned or problematized considering the conditions offered and promoted by art itself. In other words, in my opinion, self-reflection necessarily leads the artist to understand – as a professional who represents a symbolic institution that is socially irreproachable, with all critical and social responsibility involved in such role – that one's dreams can only be consistently structured within the boundaries of art. The landing of Basbaum's parralelepipiped onto the map of Belo Horizonte as well as the plastic and performing game created by it show that only art is a condition of possibility of art, that only the context of art is a condition of a possibility for art, rather than outside causes, regardless of how noble they might be. Only as an artist, even and especially when he wants to nullify or dilute his status as an artist in the plot of social processes, knows how to artistically, non-artistically, anti-artistically or para-artistically structure a proposal that is sufficiently fine to unveil itself as a generous way out of art, never doable.

Here, I have to admit that a casual reading of the Inaugural Lecture given by Michel Foucault in December 1970 at Collège de France came in handy. When I say that the *collective conversation* performance is a ritual with colleagues within the conventional institution, I am talking about the rules of the game, as Foucault talked about the "societies of discourse" in terms that seem to perfectly establish the social status of the artistic discourse that Basbaum keeps untouched: "The ritual defines the qualification of those who speak, [...] it defines gestures, behaviors, circumstances and the entire set of signs that accompany the discourse. It fixes the supposed efficacy of words, its effect on those to whom it is addressed, the limits of its embarrassment value."¹ And, as an example, Foucault mentions the writer, whose profile is the same as the artist's: "The difference of the writer [...] the fundamental uniqueness he attributes, long ago, to the 'writing', the affirmed dissymmetry between the 'creation' and any questioning of the linguistic system, all show (and tend to re-conduct the game of practices) the existence of a so-called 'society of discourse'".²

This is the sense in which I find an ethics of art in Basbaum – because the artist is responsible for the protocols that make up his proposal – but not a moral or moralizing position. Unlike artists who move “art” resources aimed at raising political awareness or awakening, Basbaum, through partially unintelligible logohrreas, hinders the possibility of transforming the artistic process or relational operation into the support for a clear and useful message. He does not moralize. I allow myself to quote a long paragraph of a lecture I gave on Walter Benjamin at the Pearl Fisherman symposium, at the school of Fine Arts, Federal University of Minas Gerais, in 2011. I am quoting because this lecture will also be the subject-matter of a publication. “We know certain justifications of artists who construct situations whose purposes follow injunctions such as: ‘we want...; we do this so that the public will make, feel, understand that...’, actions being pragmatically planned to ensure a certain type of result. [...] Thus] art becomes a methodological principle for ‘transparent’ social purposes, its methodological effectiveness works in a pedagogical and useful way, as a transmitter of a unique message. The artistic techniques of social ‘transparency’, based on objectives that transform the operation [...] into a test of the suitability of a [aesthetic ...] proposal and a [social] result to be achieved [...] try to make art a technique to promote the interface with social intelligible messages: producing a type of art without language and iconic thickness. [...] I ask myself [...] if the ‘transparency’ of the message would not affect the consistency of actions, leading to a harmful negligence in terms of the plastic conditions of processes involved in the actions in question.”

Here I am entering the political problematic of art, complex, because it is often as superficially dealt with as the issue of memory, another aspect currently in vogue in the art world. In my opinion, what I appreciate in Basbaum is precisely, leaving aside any kind of communication “transparency”, his ability to always test artistic protocols for his proposals that touch social aspects, but without the naivety which would consist in leaving aside the responsibility of thinking *how to do so*.

1. FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 Décembre 1970, Paris: Gallimard, nrf, 1990, p.40-41

2. Ibidem, p.42-43

When searching for adherence work, open to participating and events, I have the NBP project as one of the most proliferous archives of my research. I say archive, not just by the vast inventory of issues that the NBP provides, but because the project itself problematizes what comes to be an artwork. Even though being paradoxically a Ricardo Basbaum artwork, the project is drawn along the authorship's and the artwork's shifting conceptions. Proliferic by the multiple openings that its meeting gives rise to and by the actions that trigger, of which both the created concepts and objects created by him produce a number of issues, ranging from the concept of art, personality and experience up through the senses and motives of the propositions of the artist that signs it.

But it is a less questioning and more experiencing perspective that the NBP takes us. First through the materiality of the set of dozens of similar objects that the project produces, following events, accomplishments not always institutionalized and multiple proposals. Many of them, via the website www.nbp.pro.br, deal with inventory. And we find the object in very diversified institutional and domestic contexts, being used domestically as a table, footbath, container for ice and beverages, a space for playful constructions and scale models (in schools), a vase for plants and even as a baking mold for a special type of cake called *cuca*. A separate archive is a set of records where different proponents show a relation of the objects with the kids that treat them as ships, cars, being an apparent piece for symbolic games. We also mapped processes involving artists, performers, musicians and scientists, which in one way or another, analyzed and interacted with the object together with poetic and/or individual or collective experiments. In this scope of proposals, we have sound experiences, musical spectacles, bodily trials with the object, happenings and procedural modifications that may involve burial, oxidation, lining and stuffing the object, de-configuration of its structure and even its burning. The proponents for the uses and events treated as contributors and can be found at www.nbp.pro.br.

Such propositions, among many others, extrapolate the suggestions of the geometric shape and physical characteristics of the propellant object. Yet to this singular characterization, it tends to be molded, always at the cylindrical center, an element to make it difficult to use a smooth surface and to suggest some element to be added: face, plant, and volcano. Rarely

exposed as work in a cultural space museum, it is a notable object that never goes unnoticed without inquiry of whomever does not have its references.

By naming it “New Bases for Personality”, we move the object for the project, so that even the strict materiality of things, this involves a more complex design, drawn with the concept of subjectivity and artistic proposals about inter-personal relationships, points that promoted the development of Basbaum. The golden rectangle with the ends crossing and a circle in the middle resembles a ready-made, although sculpturally designed and without any function apart from intending to be art, bringing, in the ambiguity of readings that makes all the paradoxes from the proactive works and the artistic objects linked to a more prosaic and everyday artifacts. A “Sink” called the attention of the coordinator of our research group during the period in which the unique object, I shall now refer to, inhabited the room of the *DIF: Artistagem, Fabulações e Variações* group at the Faculty of Education of the Federal University of Rio Grande do Sul. Each painted steel object, although having the same forms, fixed dimensions (125x80x18cm) and white enamel cover, with its borderline in dark blue, brings widely varied material incidents into existence. Even though they are seemingly equal, none of the 29 objects that exist today are similar, since each has a story, a journey, collection of incidents and a list of specific transporters, keepers and proponents. The events make each of the objects a unique NBP piece, although the project did not distinguish them, especially those produced for certain events. In the current published design, it is not easy to know the exact route of each one of them, but that does not matter to our research. What matters is the variation of propositions and the different ways people deal with groups or devices that make up this social sculpture, thinking with the concept of Beuys in order to lead this work with the Fluxus movement. The events experienced by each participant, registered or not in the project, have not always been or are planned, cannot produce or in other works, share their own stories that are linked, whose lines would require a massive research, which, according to pro-positive works, many other works that make up our archive, which we are unable to map out. What we assume is a complicated genealogy that perhaps not even the proposer who designed the original object, Ricardo Basbaum, has drawn accurately.

picture page 78: Paola Zordan and Ana Clara Zordan (cats). Detail of the painting *Synthesis*.

picture page 79: Paola Zordan, Raquel Ferreira and Leonardo Garavelo. Performance *Lyrical Miracle / Asepsis*.

My own actions have put us on a journey that begins in the midst of multiple other actions of *Artists in Availability* from the 4th Mercosul Biennial, with one of the objects circulated through the city of Pelotas, where

I picked it up to be placed together with my research. Currently, within the research which will be terminated after the publication of the main archives, the object involves the following creations: 1) its lost roaming in a Faculty of Education, continuously, 2) its figure in a painting, synthesizing pictorial elements intricated in the research *corpus* 3) a performing action that forced us to preserve most of its new and clean appearance, 4) the development of a miniature of the object to create what we call "work of reception" together with other objects coming from work distributed online, and finally, 5) its future participation as a scenic object in a short film (10 min), *The Abandonment of Ariadne*, whose script is currently in preparation. It is about researching creating creations, which in our group, coordinated by Sandra Corazza, we call "artistage," a term she came with. With Deleuze and Guattari, with Barthes, the productions are "artisted" with the concepts with which we operate by.

The we that intricate the actions that I have just listed, include workshop participants, students from classes that I teach, my fellow research colleagues in the Graduate Program in Education at UFRGS, Raquel Ferreira's Master's thesis, Leonardo Garavelo, performance partner in *Burial of the Work* (*Enterro da Obra*) done together with the idea launched in Rebecca Stumm's thesis, a professor at UFSM, Clovis Martins Costa, a professor at Feevale, Karin Schneider - <http://cage83.com>. My husband, without which most of the transportation of the objects would be impossible, and especially my daughter, which at around the age of ten, created a very special relationship with the object, saying that it "wasn't any ordinary NBP", but was *Joça*, which was she showed affection towards, and displayed it proudly to her friends and exploring the many possibilities of playing with the device. Since I have one of the objects, a certain chronology of events constitutes a kind of diary – where the object was, with whom it interacted, proposals given to the students, transportation from one location to another, questions like "what is this?" "what does it do" and even comments like "it makes no sense."

Without wishing to make any sense, we regularly study the propositions, which we presented at the *Works in Net* workshop, in the *UFRGS 2010 Open Doors* event. The quest for an upcoming unedited use for the object, along with Raquel Ferreira, propelled the action *Lyrical Miracle / Asepsis* (*Milagre Lírico/Assepsia*). This is one of the events whose power we have not unfolded enough, both in their doctoral thesis in progress like my research as a Dionysian motives. Although there was no blood in any proposition with the object, which was often viewed as something hospital-related, only in the context of psychiatric institutions having circulated. Bringing the object into a surgical ward that was a feat that we are not

authorized to comment about. Together with Leonardo Garavelo, we filled the object with more than 30 pounds of meat. Because this intervention was hospital-effective, it demanded of our complete rigor and asepsis, as silence and speed, because of the smell of the handled material, placing it inside the object, could inform others who might understand the action as outside of what is possible and acceptable in an operating room, even in a block deactivated for a collective vacation period. Our action was based on performance *Torn (Dilacerado)*, which Rachel created along with the advanced seminar *Creations and Tragic Sense*, which I taught in 2006 with the PPGEDU/UFRGS, having as a basis, the book "The Birth of Tragedy," by Nietzsche. The Dionysian lacerations studied in our research leads us to the performance of the meat by Raquel titled *Lyrical Miracle*, which not only summarizes the management of meat inside the NBP object on the operating table. Since going to the market by giving public asylum to a 100-liter Styrofoam box, full of hearts, tongues and beef ribs, ears, feet and pork ribs, many other actions are involved, including cuts of meat, bagging and donating seven pounds of beef liver and chopping and packaging of muscle meat elected for consumption. We touched the cattle-breeding culture of Rio Grande do Sul, a carnivorous life that we are submitted to, the sicknesses, the smell, the fabric textures, the traces of blood produced by the livers which the object was bathed in. Numerous other works that lend themselves to working with meat, the conceptions of us being meat slaughters made by Francis Bacon, his crucifixions, the diagram concept in Deleuze, the rosy crucifixion of Henri Miller and the very meaning of Nietzsche that we are but nothing but a human herd, relational objects, clinically and critically, among other things, are at stake in this action.

When we deal with passion, bodily suffering and movements loosely institutionalized between artists, masters of education and teachers from different areas, we bring contemporary art, with its potential trans-disciplinary, to practice in classrooms. Exposing formal contemporary art school experiences, to enabling new arrangements between people in impersonal deviations, transporting and depersonalizing every experience. As event, a work gives independent experience regardless of its classification as art. A proposition is expressed in the effects of its encounter between bodies, the body of work and the bodies that experience it. Contact with objects and with different people, who distinguish themselves and are also becoming extinct, putting us on an N basis of interpretations and hypotheses. A base that cannot find a language to express what the bodies and their multiple encounters are capable of producing. Through observing just how unstable their regularities occur in their works of art, a play on the packaging, the research creating a noun from an adjective,

making *fragile* a common noun, and worthy of our “artistage” and ephemeral creations in the institutional space, especially those forces spent on everyday life in school.

The encounters between bodies, online works, the distribution of elements manifested after Fluxus, Mail Art, lead us to a new concept of what might be artistic. And we have art, from the thought of Nietzsche and together with the studies of Foucault, a stylistic of existence. Which leads us to conclude, contemporaneously, this style involves works that would not develop without participation, without equating forces and groups, without movement of flocks without de-territorializations to use the term of schizoanalysis. In this territorial was created a micro installation of distributed works, especially for the parts done by Adriana Daccache, among others, *Donating Bodies* of Zenilda Cardoso, poetic in which I received an ovary made out of beads. The junction of these poetic fragments creates a receptive work called *Altar of Kindness*, easy transit and countless ways to be arranged. In one of these planned arrangements is composed of a sticker collection, miniature saints, and small cardboard model of the NBP object, proportioned one hundred times smaller, a task assumed by the virtuous hand of Simone Rodrigues. Called the “altar,” since its structure is in niches taken to shrines or even a conga, coinciding with the sacrilegious aspect of the body and the elements (votes) that deliver the gods. The art is full of objects that relate to the divine power of looking, joy where there lies the existence of visual arts, the arts that fill the eyes. In one of its many arrangements, the object will be blessed in this assemblage who may or may not organize a kind of altar. Work in Progress, their avatars just do not understand the images captured photographically, but child, feline, accidents, and maids interventions. The basis of their personality changes for every moment, of which every experience the object gets a new face.

With the concept of “faciality” (*visageité*) coming from *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, from Deleuze and Guattari, which I developed a pictorial study of a series consisting of paintings and drawings of the face you can see in the full moon. Night skies and twilight horizons make up part of the paintings developed during the time of research, including the triptych *Closing Eyes* (70x 300 cm) and two paintings of forests in the form of monsters, done in 2008, where the figure and the diagram of plant features in the shadow suggest that the overlaps the twilight sky. In parallel, after searching around for *The Genealogy of Morals*, by reading these authors, we come to the questioning of the word order, especially within Education. Along with its creation, in cursive, which I called “mandatory bands,” where the verb conjugation becomes arabesque

traced in chalk or in pen (on the green and white classroom chalkboards), two other interventions were made at the Faculty of Education at UFRGS, one being the AMA, affixed red palindrome sticker stuck to a window of approximately 300 x 500 cm, installed on Teachers' Day in 2009. Being read from within the building, in the lobby of the second from top floor, eighth, or from outside, seen at a distance, this verb exposes [in Portuguese *ama* is the conjugation of the verb *to love*] the problem of love as the word order and of love as the imperative as those who are dedicated to education. Along with the NBP, I made an allusion to this intervention in the building of the research group, among many other allusions to search the research archives, on a painting of 63x145 cm crowding the NBP, the term *fragile*, children's drawings directly on a canvas and on a collage, the glue *Gently Generates Gentle* from the poetry of Adriana Daccache and traces of all series of paintings, with the exception of our ladies vulvas, which accompanies the archive called *Pictorial Dermis*, consisting of photographic series. *Pictorial Dermis* becomes a visual body without organs, which shows the surface images uninterrupted and clustered taking part, inadvertently, from our experiences.

Putting the object of Basbaum together with the interventions that destabilize the mere place of teacher trainers, I assume it as a vortex of all our arising research questions, it is possible to assume that the NBP will create a mythology of its own. As a key element, depersonalizing my actions and even the paint, a type of work easier to locate an author for a variety of vectors, mismatched more or less, lost and trampled on a path sometimes given, sometimes not, which leads us to think of this piece. In its interconnection with our research and other works, we go tracing these and other productions, learning an artistic experience, for the more archives that accumulate, it is not something easily itemized.

To personalize the experience does not guarantee that we can extract any identity or meaning or a sense that we have enough from it. The questions continue to proliferate: what is the object, what is the project, if the experience we have is an artistic one, which defines the artwork. What we know, after this still ongoing process, is that our projects will never close in definitions, as a force potentially open to learning, independently caused by the project to be treated or not as art. Who is the author, what is the work, who is authorized to make art, N questions never answer what we are, what *personas* we assume in each experiment and where this proposition will take us.

Public talk with Ricardo Basbaum

Pampulha Art Museum Auditorium, November 19th, 2011

Renata Marquez: I am going to take this moment proposed by the seminar – and that, specifically, is one of the driving forces of this exhibition - to highlight points of contact between the thought of Ricardo Basbaum, Suely Rolnik and Stéphane Huchet. Before that, I would like to comment on the fact that the exposition does not happen only here in the Museum, but it unfolds from here, which is not often directly visible in the physical space. It's clear that, it displays itself available to the visitor, but in fact it requires a "curious visitor". There are at least three works based on this expansion of the exhibition space: *Would you like to participate in an artistic experience?*; *me-you: choreographies, games & exercises* and *re-projecting (belo horizonte)*. These three projects were very important in the process of understanding the other expository and discursive fields that are fundamental to the work of Ricardo. And for this very reason, I reinforce the importance of the book as another vehicle for displaying these fields.

Would you like to participate in an artistic experience? is the work in which the NBP creates an image of traveling throughout the world: the artwork was received by various people in various places. They stay with it for awhile and incorporate their experiences into a broader network of experiences (www.nbp.pro.br). This object has already been reproduced about 30 times. It is an unlimited series, but rather than produce a new object, we decided to retrieve an object that was forgotten as far away as possible in Brazil and give continuation to its life story. There was an NBP object in Rio Branco, Acre. It took us the entire exposition period to rescue it! It arrived last week, at the Museum, and on the following day, it was received by Isabella Proenca, a student at the OiKabum School, and the first temporary user of the object. The object is in town, if anyone else wants to receive it...

re-projecting (belo horizonte) refers to the map of Belo Horizonte displayed on the Mezzanine, upon which was designed the NBP form to determine points of intersection of the design with the territory of the city. These points are specific locations for proposed actions by others, establishing a grid of interventions. From this strategy, we invite seven artists or groups to collaborate in the Ricardo's project with their urban studies. The work resulted in a *collective conversation* that took place at

the Museum on February 4, and was recorded live. Now this sound piece comprises of the work *re-benches*. All processes that occurred during the exposition are strong pillars of it, although often not directly visible. The third work, exposed here in the Auditorium, is a ten-year retrospective of films from the *me-you* games. Last Saturday we played a *me-you* game here at the Museum. We re-edited the shirts of the teams and Fabíola Tasca and Cayo Honorato, his class of postgraduate students from Escola Guignard and others interested came, and we put this work again into practice.

Now I will pass the word out to Ricardo: I was thinking about what Stéphane said about the idea of the ritual, and simultaneously about the open sky notion which Suely presented. I propose thinking, from these three examples which I just described, that your work articulates the open-air ritual. What do you think of this?

Ricardo Basbaum: I like your phrase! I would like to start by thanking the presence of everyone, the possibility to make this exposition, the conversation with Renata, finally, to the institution, to Tereza, to Rute, and also to the generous placements of Suely and Stéphane, helping to create this very special ambience, a privileged moment that I experience as an artist.

My work is the result of a thought process that does its critical reading from what is around it. It is also a commentary of the possible institutional relations and an elaboration on the public construction of the artist. Considering all of the limitations involving the practice of work production - which, although much is framed today, is still a fascinating place to take up art - I noticed in both Suely such as Stéphane, a certain need to think about how you can build yourself as an artist in these conjunctions. It is actually possible to produce what we recognize as a work of art in a global perspective? We face a series of tools that have their efficiency in capturing us in a certain automatism.

I found Stéphane interesting, verbalizing the resistance and the depressive reception that was experienced, using the term *logorrhea*. There you saw an effort to deconstruct prior meanings for what could be the work of art and what could be the artist, to create something not so decipherable. You also used the term secret: there certainly is some threshold of secrets; an effort of get the work to not give in so easily to some immediate demands and try's to create a certain plural place, which would be the place of art. And what would be the institution of art in this context? I also think that place is plural. In the meantime, we do not doubt the variety of this: staged repetitions of a certain model. I see Suely trying to think of other models

in the project that she presented to the 30th Biennial: having also, in my work, an attempt to keep things open. The NBP artwork only continues to circulate because there is an effort to not close in any outcome group or a group feeling like they would have to be reached. There is an effort in working a certain conceptualization of the design with types of concepts to keep things open, which pass through a wire to be listened to.

There were things that I found here in this Museum in a very exciting manner, beginning with the invitation and the reception of my work. There was this interest in activating some gaps that the work brings. The situations of group games, even if we think back to the place of staging an exhibition, they contain things that do not resolve them or they deplete this relationship with the institution. *me-you* games, in fact, are much more interesting, fun and exciting when you are taking part in them: the videos try to reconstruct an experience that is un-representable.

The NBP object, which has been circulated since 1994, had very few exhibition moments. Documenta 12 (2007) was the first time the project was documented and shown in all its stages. Most things that are happening in the project are given in a way that is very difficult to capture in the sense of institutional representation. Other types of action that I do are best dealt with there, but I think we have to work these differences of time and capture because it is also what makes the work more interesting. The moments of disagreement, too, because they not only rethink the work, but create spaces to rethink of ways of doing it: the institution, the collection, the relationship with the curators.

I realized that you felt that the field of art has lost much of its power and the work of art, as we have something so important, capable of encounters of transformation in its political intensity or politics of subjectivity, is quite powerless through the presence of a pre-installed mechanism. It's needed, in global perspective, to believe that we are not in fact sure about which are the most interesting institutional models, the models of what would be a work of art, the relationship with the feelings, what to do with these feelings... How to produce meanings in this sensation-concept pairing? You two were careful enough to indicate to me that it is necessary to seek the absence of a meaning for the production of some fields of meaning that would be the most exciting.

Stéphane Huchet: On the use of the word *sensation*, Suely suggested that *feeling* would be more appropriate. *Feeling* would be more appropriate because of the logic that passes through the tools of psychoanalysis. But the

notion of feeling involves something along the lines of a certain psychology, being of a certain psychological emotion... But the works of Ricardo have a destination that is the body as well as: the public, the observer's body. When I speak of a depression reception - I know it's a wild use of the word because I've been told 20 years ago, that my words are laden with psychoanalytic notions, although that is not my epistemology - I want to say that my body was affected in a certain way, that's it. I think these trusses and benches are also there to create a corporeal affect, not just a psychological sentiment. In fact, I was half paralyzed, not knowing what to do! What refers, in my view, is a very important dimension of the relationship of the public with the facilities and artistic devices. It would be very interesting to see how the bodies behave in the artistic environments, either at the Biennial, or in an exhibition like this. I think that the most radical and intense affect is one that involves the body itself, that each viewer's body is a body that reacts in a certain way. The majority of cases is paralysis, clumsiness on how to deal with the device... Staying longer or for less time? Passing by or not? The quasi-phenomenological study about how the public behaves has never been done before. So I say sensing this feeling: it is something that has to do with my own body. Hopefully I did not give the impression of wanting to further tighten the screws with certain categories that are sometimes a little worn out: the notion of the artist, the notion of art, the notion of the institution. My field of research today is the tension that certain artists create, intending to leave the art to enter into the real, dilute or merge the artistic processes within the real environment, which is actually just a recycling of old modern motto, fusion of art into life. I identify something sometimes a bit unresolved in critical terms on the disempowerment of the art today. But I feel comfortable that the dilution of art on the overall plot of social phenomena has something interesting, something that raises many questions for the status of art.

We spent the whole time trying to find out what art is, what the artist does or, as analytic philosophers say, when is it that you really have art - unlike the Europeans, who ask what art is... This moves us all of the time. I always speak with my graduate students: Why are we here? Just because a small word was left completely empty, but at the same time saturated, that is the word "art." If we decide to replace the word "art" with the formula "communication program" as many artistic actions today do, are merely communication programs, we wouldn't have any common ground to talk. So we need to maintain and keep alive this word which is a concept at the same time empty and saturated to justify even the university. The means of

art only exists because that word escapes our power of ownership, because we need to talk, talk, talk all of the time. There are concepts at the same time completely illusive, like mercury, but at the same time large concepts. We deal with this shifting space. In my experience as a theorist, critic and professor, I see that each has their own definition of what art is, and this is fantastic, but at the same time, sometimes, I confess that I feel like bringing a certain rigor and doing, not ratings, but reviews. The reviews that I made with respect to Ricardo consisted in saying that what he does are extremely open “relational” works in a process that goes far beyond them; at the same time are artistically laid-out works. This energy interests me, especially since I identify in many artists a denial of this energy, a desire not to resolve this energy dialectically.

Suely, you defined *form* such as how to perform. Form, as in the manner of forming and not informing. Forming is an excellent word, in which we can sustain. It is a question with which I face in the world of architects.

Suely Rolnik: On *sensation* and *feeling*: When we enter the exhibit we have what Stéphane called depressing; I suppose that, when I make the exhibits of the Lygia Clark files, this same feeling is created in general. What I think is interesting is that you can live a situation which produces a sensation of strangeness, which has to do with inadequacy but, at the same time, the ego interprets as something depressive, a feeling. This is valid not only for art exhibits but also, for example, for a love relationship. You are totally abandoned and sad (the ego) and, however, there is something very powerful on that vital compass plane which is being processed.

I will go back to the question that Renata asked before about the open-air ritual. I go in this exhibit and I have a feeling of total strangeness. These irons, texts, logorrhea, verborrhea... “What do I do in this place, how do I move? What is this all for? What a sad thing!” However, if I take some time there and I am minimally available – and here psychoanalysis and micropolitics come into play – totally traumatized and repressed, all of a sudden there is emptiness in sense and silence. We have then the proposal of the ritual. The device is a proposal of ritual and the ritual does not have its own content, it is a protocol. It is a ritual because you have to put on the shirt, do this or that... As we see in the daily rituals (the traffic ritual, Orisha cults etc.), this ritual allows for the convocation of the open sky, in the soul, in artworkivity. Something may happen – and it is not at all guaranteed. And these happenings made possible by the ritual are necessarily singular.

Then there is the exhibit and the curatorship which, as Renata put it in the beginning, is not only here, it is in everything that will happen in other parts, in everything that convokes and is produced from here.

And to talk about the tradition of institutional criticism, I place Ricardo in the current generation, because Ricardo is one of those who, as Deleuze says, is always in the youth proper of each age he is in, and he always lives the youth proper of that age. Just as he participated in the institutional criticism of the 1970s and 1980s, his work has a dimension proper of what the institutional criticism is today. What I find interesting is that the difference between institutional criticism and the criticism on the 60s and 70s is that we no longer have that 1968 demonization of reality. Reality was evil and we were the heralds of the good news, be it in consumption or in the hippie community. The common, countercultural good. Although I find all this wonderful (the words communism, institution and counterculture have to be revisited, but at the time they were very much connected to the belief in paradise, to the feelings of hope and hopelessness), we still could not artworkively afford the infinite work that life compelled us to do. Dealing with the war of sense.

To this new generation, the institution is not a synonym of evil and there is a sort of freedom of migration not only among institutional spaces, para-institutional spaces or other institutions which do not deal with art, but there is also a migration between art, literature, cinema, video, criticism, curatorship. We have a barbarian tradition of this migration in Brazil. I think of Frederico de Moraes and his conception of critic, curator, artist, poet. What moves this migration is not a sort of moral pamphlet against evil. We are not the heralds of good against the institution, but it is about that which comes from my question mark and the decision about which life channel I will allow it to follow. At this moment of creation, given the strangeness which generates the emptiness of sense – and the fullness of sensation – which resources will I use to perform that?

Renata Marquez: Regarding the ritual, I believe it is interesting to rethink the form, bringing the form to the ritual because, if you look closely, the exhibit works with some typologies and typologies are forms which aggregate rites. So, if we pay attention, we have the typology of the park, down here, in the Museum Salon; the typology of the square up there at the Mezzanine; and the typology of the work desk also at the Mezzanine. These are some typologies which already come with these codes. But at the same time it is nice to think about a depressing park, because then, what is

a depressing park? It is a park I look at and I can understand the falseness of the freedom of idleness, for example, or the falseness of pleasure of these places, you know... So it is a space which brings about possibilities of distrust as for the typologies themselves. This is very powerful. There are several typologies involved in this exhibit, because, in truth, the Museum is an extra typology working in this network. The sort of square, up there, on the *re-benches*, there, of course, is a square which, as any square, is an empty place. Actually we see the emptying of the public space itself, but at the same time it is a place which can potentially be a lot of things. So one day it was the place for this *collective conversation* we have made. And many other things have gone by there, of which I haven't the faintest idea, but which have happened after all.. so it has this strength. And the work desk... it is a place which has a computer, a map, a letter and how does that unfold anywhere else but here? So we have the idea of planning, the idea of control. We go through all these typologies, including the Museum.

Ricardo Basbaum: We notice how poor our vocabulary is, and the great effort we do to re-signify words such as art, institution or artist. We have to work to try to re-conduct them to an interesting place, if they do not automatically fall in the cliché. A word that has mobilized, and is mobilizing, the conversation is form. It is curious that, around 1990, I reduced my work to a single drawing, a single form, a sort of chamfered rectangle with a circle in the center. I associated three letters to this term, NBP, and the curious expression "New Bases for Personality". From that moment on, I have tried to remake all my work from this unique form which I sometimes call NBP specific form. And it keeps being a challenge for me, to think if it is possible to do new work with it. These questions are in the horizon of the work and on that poster available for visitors with the diagram of the project *Would you like to participate in an artistic experiment?* This project proposes three questions: What will be made of the spectator, who would be submitted to a transformation process? What will be made of the artist, who would also be positioning him/herself as vulnerable to this process transformation? And what will be made of the NBP project, which could also end next week?

The project started in 1994 and I thought: Will this go on? Will it be completely exhausted a year from now and no one will stand to see or hear about this drawing? These are questions which involve the work: The insertion and legitimacy of the work of the artist when faced with the automatism which start to be installed. An effort is made to keep certain places open: I try to cultivate these questions. At a certain point, I started

to notice that drawing also as a trauma. Why would I again repeat that drawing? It is inscribed on my body as a kind of trauma and I have to repeat it in order to try to get rid of it? It was productive to notice that this trauma was connected to my construction in public as an artist. The effort to invent myself in public in this role, in a certain Brazilian context of the 1980s. The drawing is a result of the ways of dealing with these experiences which are, in fact, processes re-enacted by those who want to think of themselves as artists. How is it possible to invent oneself as an artist in the 21st. Century in Brazil or in Argentina, in Paraguay or in an European country? So this form is in the horizon of my production. Then I started noticing that *Would you like to participate in an artistic experiment?* and also the series *re-projecting* aimed at delegating to others the deconstruction of that drawing, something I could not do. I was trying to find tools and contributions to think, in a collective dimension, the outlines of that drawing in order to try to disassemble it. When I propose *re-projecting*, I propose that angles of the form identify areas on which actions happen that modulate the meaning of the work. The form is redesigned. In the *collective conversation* also: I try to process it as ways of deconstructing the NBP drawing.

Lau Caminha Aguiar: 15 years ago I noticed in your work a connection with the work of Robert Morris, especially in the relationship he establishes with the spectator's body. I think your work has a dialogue with that, yes?

Ricardo Basbaum: He is an artist I admire. However, I would name other artists with whom I am provoked to produce in a more direct dialogue. Morris' relationship with writing, I believe that would especially interest me. About the body: The choreographic questions of my work may be connected with his relationship with minimalistic objects. The body carries a conversation and a listening with the work, without a doubt.

Fabiola Tasca: I'd like to talk a little bit about my experience, because I participated in the *me-you* game here at the Museum. Ricardo spoke about *fun* or *collective* and, in participating in the game, these are not exactly the words that were present to me. I thought a lot about some things that came up in the conversation between you and Renata which serve as a guide or reading key for the exhibition and I thought about the words *spontaneous* and *embarrassment*. I was thinking of the possibility of spontaneity in this collective public space. I also thought about the embarrassment which is to relate: It is always very embarrassing. But at a certain moment, when we

were participating, we got together, we put on the shirts, we went down the ramp. Renata told us that you normally participate in the game, but that you wouldn't this time, but had sent some orientation by email so that we would make a certain use of what was available at that space, which is your work itself. Renata said: "The rules are not given, let us negotiate them here". Suddenly something obvious occurred to me, but which to me was very clear: How is it that *me* and *you* becomes *us*? This happens by magic! Later, talking to the other people who had other experiences, I thought that *us* is never something given. It is a happening, something ephemeral, passing, something that appears. We discuss if, when *us* happens, the perception we have of *us* is simultaneous, if we all have the same perception of *us* or if each one perceives *us* at a certain moment.

Ricardo Basbaum: Your comment is very interesting. At the Mezzanine there is a drawing on the floor which is also a knot. We use an idiosyncrasy of the Portuguese language, in that the pronoun *us* is homophonous: The word is the same as the plural of the word knot [*nós*]. Sometimes I use this resource making knots as drawings which are also fastenings. In the beginning of your talk you used the word *spontaneous*. It is something that the work aims at disassembling, both the structures (*conjs.*) As the *choreographies, games and exercises* – they are not just games, they are choreographies, games and exercises, I try to use this title. It is not the first time that I do not participate in one of these moments, sometimes I use the resource of producing instructions. It was not only an email: The attempt was to think of a second possibility of sending the instructions for these games to happen here at this institution, during the exhibit, in a very particular framing. Since I could not be present, I thought I could send the instructions for the work to happen here in such a way as to use the other works which make part of the exhibit: The line on the floor, the *conjs.*, the park and the square, like Renata mentioned. I tried to indicate the moment to be immersed in the videos and to walk among the works, something I noticed to be fundamental in this series.

It is not a work that simply happens. Once I was invited to an event in which the work would happen by spontaneous demand. "You will leave the shirts there or you will show up there and call the people..." I said it would not work. A state of immersion must be constructed, be it in terminology, at other moments in my work, in the history of the work or in the work of other artists. I bring, for example, the work by Lygia Clark or Vito Acconci to the workshops I teach and, after that, from these

conversations, I ask people to present the work they develop, if that is the case. The group dynamics starts being constructed and then the work starts happening. It may also not happen. I may fail in this attempt to construct that dynamics. The videos we see here are the results of some of these experiments of building group dynamics. There is a time when the group is formed and, from that moment on, everything is ephemeral, like you said. Something I find quite thought-provoking is how groups are made and unmade, be they social movements or groups of artists. When the group is formed, any action begins to be incorporated by it. But there is a previous process, game situations or even relationship exercises, so that people get to know each other. Relationships with architecture, the surrounding space or even with diagrams of possible choreographies. I believe that, with the instructions, this process happens on its own, it takes other directions and, if I am present, I can be attentive to produce the necessary deviations and retreats. With the instructions, I become a spectator in this process. I will act in the video. My role as an exciter becomes a little more abstract.

Just like the *conj.s.* deconstruct spontaneity in its imperative and provoking instructions – “sit, jump, cross, sit, jump, cross...” – there is an investment in these verbs and actions to try to deconstruct certain automations. This is a concern that has oriented this exhibit to me, especially the new *conj.s.* series. There we can notice how our ideas are dominated by many circuits and automation of gestures and actions, including in relation to the work of art. The attempt is to invest in the disassembly of these automations. I believe that what we call spontaneity owes a lot to a certain repetition of automations.

Suely Rolnik: I would like to comment on spontaneity and also on the relational, which I consider precious. It is good to be able to advance on that, by means of new experiments. The relational we like to talk about comes from Lygia Clark and has nothing to do with the relational aesthetics by Nicolas Bourriaud and others (the vast majority is entertainment). The relational would be, going back to what we discussed a little while ago, to establish the inscriptions of a ritual which produces an unfamiliarity which breaks spontaneity. I agree with Ricardo: Spontaneous would be what is repeated here and what you are spontaneously, mechanically led to do and think. In general, when we say spontaneous, we are referring to what is “the most spontaneous truth about my being”, but we have to get rid of that because there is no spontaneous truth or the essence of my being! Because the living being is a process of permanent construction, there is

no essence here! What we have are postures, policies of existence. Lygia Clark helps us think about the relational, because it is not a conceptual or psychoanalytical question. She drags it to this specific place, such as other great artists and creators. Instructions for the ritual are proposed there to create the possibility of open sky, summoning our question mark which is as big as our ego. This is when the experience of *us* is established: We have the instructions and then the strangeness is created, like Stéphane has brought to us so well. And also the fundamental embarrassment is created: If you do not embarrass this spontaneous automation, you are lost! In this experiment there is the creation of an intimacy of an *us* which is not the psychological intimacy of a satisfied ego, but it is a new intimacy in this strange field where together, for one second – I believe that is the magic - , this sublime-action will be done collectively. To me this sublime-action is very important. You may ask: "What is the product of this Museum?". As if it were so! The answer might be: "We produce sublime-actions!". What happens here at the Museum is transitory, but it remains inscribed in the body memory of those who have participated. I really like Renata's idea that the exhibit can proliferate in different times and spaces. Look at Spinoza's example: The guy thought up all of that in the 17th Century, such courage... he was rejected like Lygia Clark was rejected. But three centuries later it is proliferating, it has found a terrain. It is these effects differing on time and space that a work of art or a work of thought may provide.

Patrícia Franca-Huchet: I would like to say that I have really enjoyed this morning and have been very stimulated to hear you. In Ricardo's work there is that thing to which he has always turned which is the diagram, the drawing. The other day, looking at the poster at home, I thought how strong it was to see through the drawing as the concept got larger, bigger, the virtual spaces in it happening... This place of the drawing is a force that the work has. Another question: We do not find a spectacularization of the space of the Museum, we face a very concrete moment. I think it matters that the spectator has the desire to transcend this place to obtain an experience, a phenomenological gain, because there is a part of invisibility in the work. But the spectator not always wants to transcend, they go beside the intensity of the object. While you discussed about art dissolved in the social terrain, I thought about the question of spectacle: the domain of hypervisibility. In art we find the spectacle, which many times becomes blinding for its reception. Some artists spectacularize their work too much. Ricardo is on the opposite side, the side of construction of an idea of what

the artist can be. Some artists have thought about the construction of that idea for themselves. As a line of resistance, many artists have found dense and intense ways of producing meaning away from the hyperexposure of the image of the artist.

Suely Rolnik: Thinking about spectacularization, I saw at the São Paulo Biennial, when I was invited to elaborate a proposal for the 30th Biennial, an origin of active, non-reactive force responsible for a production that we love which is that from the 1950s and 1960s. It fulfilled a role – and with that it differentiates itself totally from the current phenomenon of biennialization of the planet and the spectacularization of the artworks and the architectures of the museums. The São Paulo Biennial has a completely different origin, it is an equalization of highly active forces, very powerful effects which proliferate to this day. Kassel's Documenta happened in the same way, born as reaction to the massacre of the poetic force by Nazism. It started like this, very humble, with that wonderful image of the first Documenta, with black and white photographs of all great creators in the 20th Century. The São Paulo Biennial and the Documenta are bearers of a memory of a device of active forces and that, in the case of the São Paulo Biennial, was totally demolished by dictatorship. In the beginning of dictatorship we still had Walter Zanini's Biennials, which are fabulous. That ended up being inhibited and soiled, corroded as the soul in a general sense and the particular thinking of the Brazilian culture, as a micro-political effect of dictatorship. The global biennialization transforms art in entertainment, promoting an extremely poor international language made by some artist names, half a dozen sterilized concepts and the middle classes and elites touring these devices.

Renata Marquez: If there are no further questions, I would like to thank everyone's presence and participation in this discussion. I would like to thank Suely, Ricardo and Stéphane for their collaboration, once again, and have a nice day.

Ricardo Basbaum

Nasceu em 1961, em São Paulo. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Além de artista, atua também como curador e professor no Instituto de Artes da UERJ. Tem livros e artigos publicados no Brasil e no exterior. The Tate Collection (Londres), Fundación ARCO (Madrid), Coleção Gilberto Chateaubriand (Rio de Janeiro), MAC (Niterói), MAC-USP (São Paulo) e Acervo Museu de Arte da Pampulha são algumas das coleções com suas obras.

Iniciou sua carreira nos anos 1980, interessado pela investigação da arte como dispositivo de relação e plataforma para a articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem. Foi artista residente no PR'02 – Fortaleza 302 - San Juan (2002); RIM – Teratoma - Cidade do México (2004); Civitella-Ranieri Foundation (2010); e DANSEhallerne – Copenhagen (2012). Foi coeditor da revista *Item* de 1995 a 2003 e codiretor de 1999 a 2002 do espaço AGORA, no Rio de Janeiro.

Entre suas exposições individuais e projetos recentes estão: *Would you like to participate in an artistic experience?* – Logan Center for the Arts, Chicago (2012) *conj., re-bancos**: *exercícios&conversas* – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2011); *vibrosidades&vibrolução* - A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2011); *membranosa-entre* (NBP) - Luciana Brito Galeria, São Paulo (2009); *sistema-cinema (ccsp)* - Centro Cultural São Paulo (2009); *re-projecting (Utrecht)* - Casco, Utrecht, Holanda (2008); *la société du spectacle (&NBP)* - kunstraum lakeside, Klagenfurt, Austria (2007); *re-projecting (miami basel)* - Miami Basel Art Fair (2007); *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* - MHSC, Florianópolis (2006); *CineMAC* - MAC Niterói (2004); *sistema-cinema + diagramas* - MAC-UnaM, Posadas, Argentina (2003); e *re-projetando (porto alegre)* - Torreão, Porto Alegre (2003).

Suas coletivas recentes incluem: *Counter-Production* – Generali Foundation, Viena (2012); *Reakt – Views and Processes* – Guimarães (2012); *The Enclosed Openness* – Pinacoteca do Estado, São Paulo (2012); 30ª Bienal de São Paulo (2012); *Economia: Picasso* – Museu Picasso, Barcelona (2012); Busan Biennale – Coreia do Sul (2012); 32ª Panorama da Arte Brasileira – MAM, São Paulo (2011); *A Rua* – MuHKA, Antuérpia (2011); *Valparaíso interNenciones*, Valparaíso (2010); 7ª Bienal do Mercosul - Porto Alegre (2009); 7ª Shanghai Biennale (2008); *Quase Líquido* – Itaú Cultural, São Paulo (2008); Documenta 12 – Kassel (2007); *Imagine Action* – Lisson Gallery, Londres (2007); *Domestic Incident* - Tate Modern, Londres (2006); *Tres Escenarios* - Centro Altantico de Arte Moderno, Las Plamas (2005); *Be what you want but stay where you are* - Witte de With, Rotterdam (2005); *Formas de pensar* – MALBA, Buenos Aires (2004).

Ricardo Basbaum was born in 1961 in Sao Paulo. He lives and works in Rio de Janeiro. In addition to being an artist, he also acts as an independent curator and professor at the Art Institute at the State University of Rio de Janeiro (UERJ). He has published books and articles in Brazil and abroad. The Tate Collection (London), Fundación Arco (Madrid), Gilberto Chateaubriand Collection (Rio de Janeiro), MAC (Niterói), MAC-USP (São Paulo) and Pampulha Art Museum are some of the collections that home to his works.

He began his career in the 1980's, interested in studying art as a relating device and a platform for the articulation between sensory experience, sociability and language. He was a resident artist at PR'02 - Fortaleza 302 - San Juan (2002); RIM - Teratoma - Mexico City (2004); Civitella Ranieri Foundation (2010), and DANSEhallerne - Copenhagen (2012). He was co-editor of the magazine *Item* from 1995 to 2003 and was co-director from 1999 to 2002 of the space Agora, in Rio de Janeiro.

Among his recent exhibitions and individual projects are: *Would you like to participate in an artistic experience?* – Logan Center for the Arts, Chicago (2012); *conj.s., re-bancos*: exercícios&conversas* – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2011); *vibrosidades&vibrolução* – A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2011); *membranosa-entre* (NBP) – Luciana Brito Galeria, São Paulo (2009); *sistema-cinema (ccsp)* – Centro Cultural São Paulo (2009); *re-projecting (Utrecht)* – Casco, Utrecht, Holand (2008); *la société du spectacle (&NBP)* – Kunstraum Lakeside, Klagfurt, Austria (2007); *re-projecting (miami basel)* – Miami Basel Art Fair (2007); *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* – MHSC, Florianópolis (2006); *CineMAC – MAC Niterói* (2004); *sistema-cinema + diagramas* – MAC-UnaM, Posadas, Argentina (2003); e *re-projetando (porto alegre)* – Torreão, Porto Alegre (2003).

His recent collective exhibits include: *Counter-production* – Generali Foundation, Vienna (2012); *Reakt – Views and processes* – Guimarães (2012); *The Enclosed Openness* – Pinacoteca do Estado, São Paulo (2012); *Busan Biennale* – South Korea (2012); *30ª Bienal de São Paulo* (2012); *Economia: Picasso* – Museo Picasso, Barcelona (2012); *32ª Panorama da Arte Brasileira* – MAM, São Paulo (2011); *A Rua* – MuHKA, Antwerp (2011); *Válparaíso inTERvenciones*, Valparaíso (2010); *7ª Bienal do Mercosul* – Porto Alegre (2009); *7ª Shanghai Biennale* (2008); *Quase Líquido* – Itaú Cultural, São Paulo (2008); *documenta 12* – Kassel (2007); *Imagine Action* – Lisson Gallery, London (2007); *Domestic Incident* – Tate Modern, London (2006); *tres escenarios* – Centro Altántico de Arte Moderno, Las Plamas (2005); *Be what you want but stay where you are* – Witte de With, Rotterdam (2005); *Formas de pensar* – Malba, Buenos Aires (2004).

Aruan Mattos & Flávia Regaldo

Artistas, atuaram no Arraial da Boa Morte (Belo Vale, MG), Fortaleza (Ceará), no Jardim Canadá (Nova Lima, MG), em diversos bairros de Belo Horizonte [cicloritmoscopio.com], São Paulo e no Vale do Jaguaribe (Ceará).

Artists who have worked in Arraial da Boa Morte (Belo Vale, MG), Fortaleza (Ceará), in Jardim Canadá (Nova Lima, MG), in several districts of Belo Horizonte [cicloritmoscopio.com], Sao Paulo and in Vale do Jaguaribe (Ceará).

Breno Silva

Artista visual, arquiteto e urbanista, escritor de quase-literaturas, professor em escolas de arquitetura e músico experimental. Realiza trabalhos colaborativos em artes, situações urbanas, vídeos, cursos livres pela cidade afora, trilhas sonoras e publicações.

Visual artist, architect and urban planner, writer of quasi-literature, teacher in architecture schools and an experimental musician. He performs collaborative work in the arts, urban situations, videos, free courses throughout the city, soundtracks and publications.

Brígida Campbell

Artista e professora do curso de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFMG. É integrante do Poro, grupo com o qual realiza projetos coletivos desde 2002. [www.poro.redezero.org]

Artist and teacher of the Visual Arts program for the School of Fine Arts, UFMG. She is a member of Poro, a group that conducts collective projects since 2002 [www.poro.redezero.org].

Daniel Escobar

Artista plástico, recebeu o Prêmio Funarte de Artes Visuais (2010, 2011), foi artista convidado na Fundação Iberê Camargo (2011) e artista residente do programa Bolsa Pampulha (2008), em Belo Horizonte [www.danielescobar.com.br].

Visual artist, was received the Funarte for Visual Arts Award (2010, 2011), was a guest artist at Iberê Camargo Foundation (2011) and resident artist for Bolsa Pampulha Program (2008) [www.danielescobar.com.br].

Fred Paulino

Artista visual e designer, foi correalizador de Gambiologia, idealizador e curador de Gambiólogos - a Gambiarra nos Tempos do Digital (2010) e é coordenador do Graffiti Research Lab Brasil [fredpaulino.com].

Visual artist and designer, he was the co-director of Gambiologia, creator and curator of Gambiólogos - a Gambiarra nos Tempos do Digital (2010) and is coordinator of the Graffiti Research Lab Brazil [fredpaulino.com].

Paola Zordan

Doutora em Educação, Bacharel em Desenho e Licenciada em Educação Artística pela UFRGS, onde atualmente é professora da área de Didática das Artes e do Programa de Pós-graduação em Educação. É membro do grupo de pesquisa DIF: artistagens, fabulações e variações.

She has a doctorate in Education, Bachelor in Design and has a licentiate in Art Education at the UFRGS, where she currently is a professor teaching in the area of Teaching Methods of the Arts and the Graduate Program in Education. She is a member of the research group DIF: artistagens, fabulações e variações.

Renata Marquez

Curadora do Museu de Arte da Pampulha, Doutora em Geografia, professora da UFMG e coeditora da revista PISEAGRAMA. Pesquisadora da interface entre arte, arquitetura e geografia [www.geografiaportatil.org].

She is curator of the Pampulha Art Museum, has a doctorate in Geography, is a professor at UFMG and is co-editor at Piseagrama magazine. She studies the interface between art, architecture and geography [www.geografiaportatil.org].

Silvana Stein

Atriz, diretora de teatro, preparadora corporal e vocal e professora do Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado. Atuou como atriz e professora também no Galpão Cine Horto, no Centro Cultural Lagoa do Nado, no T.U. UFMG e na UFOP.

Actress, theater director, she works with body and voice preparation, is a professor at the Center for Artistic Training at the Clovis Salgado Foundation. She has also worked as an actress and teacher at Galpão Cine Horto, the Lagoa do Nado Cultural Center, at T.U. UFMG and at UFOP.

Stéphane Huchet

Doutor em História e Teoria da Arte, Pós-doutor com o trabalho Documentar a arte, uma investigação sobre os espaços e suportes de apresentação, documentação e construção da memória da arte, professor na Escola de Arquitetura da UFMG e pesquisador do CNPq.

He has a doctorate in History and Theory of Art, having a post-doctoral work Documenting art, a study on the spaces and medias of presentation, documentation and construction of the memory of art, is a professor at the UFMG School of Architecture and a researcher for the CNPq.

Suely Rolnik

Psicanalista, ensaísta com diversos livros publicados, Doutora em Psicologia Social e professora da PUC-SP. Foi uma das fundadoras do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade na mesma universidade.

She is a psychoanalyst, an essayist with several published books, holds a Doctorate in Social Psychology and is a professor at PUC-SP. She was one of the founders of the Center for Studies and Research of Subjectivity at the same university.

Museu de Arte da Pampulha

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE Belo Horizonte City Government
Marcio Lacerda

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA Municipal Foundation for Culture
Thaís Velloso Cougo Pimentel

DIRETORIA DE POLÍTICAS MUSEOLÓGICAS Directorship for Museological Policies
Silvana Cósier

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA Pampulha Art Museum
Tereza Bruzzi de Carvalho

CURADORIA Curatorship
Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination
Rute Assis

PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E ACERVO Research, Documentation and Collection
Ana Karina Bernardes, Ana Paula Portugal, Celeste Fontana, Luciana Bonadio, Gilberth Pena (estagiário/intern), Mariana Fernandes Dias (estagiária/intern)

ADMINISTRAÇÃO, LOGÍSTICA E PRODUÇÃO GRÁFICA Administration, Logistics, Graphic Production
Edmea Lima, Gavone Mercês Ferreira Sousa, Ivaniza Romaneli, Natália Barreto, Rosemary Costa, João Marinho de Souza, Bárbara S. de P.

AÇÃO EDUCATIVA Education Program
Fernanda Mazieiro, Virgínia Cândida, Ronilson Otávio, Alícia Feitoza (estagiária/intern), Carolina Santana (estagiária/intern), Jéssica Cruz (estagiária/intern)

MONTAGEM Setup
Antônio Jacinto Monteiro, Darlan Tadeu dos Santos, Glaydson Gonçalves da Rocha, Paulo Ricardo Gomes

Associação dos Amigos do Museu de Arte da Pampulha Pampulha Art Museum Friends Association

PRESIDENTE President
Carlos Perktold

Exposição conj., re-bancos*: exercícios&conversas conj., re-benches*: exercises&conversations Exhibition

DIREÇÃO Direction
Tereza Bruzzi de Carvalho

CURADORIA Curatorship
Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination
Rute Assis

AÇÃO EDUCATIVA Education Program
Fernanda Mazieiro, Virgínia Cândida

VISITAS MEDIADAS Guided Tours
Alícia Feitoza, Carolina Santana, Jéssica Cruz, Ronilson Otávio

ASSESSORIA PATRIMONIAL E DOCUMENTAÇÃO Patrimony Advice and Documentation
Ana Karina Bernardes, Ana Paula Portugal, Celeste Fontana, Gilberth Pena (estagiário/intern)

PRODUÇÃO GRÁFICA, PRODUÇÃO E MONTAGEM Graphic Production, Production and Setup
Bárbara S. de P., Rafael Soares, Antônio Jacinto Monteiro, Darlan Tadeu dos Santos, Glaydson Gonçalves da Rocha, Paulo Ricardo Gomes

ADMINISTRAÇÃO E LOGÍSTICA Administration and Logistics
Edmea Lima, Gavone Ferreira Sousa, Ivaniza Romaneli, Natália Barreto, Rosemary Costa, João Marinho de Souza

CONSERVAÇÃO Conservation
Raquel Teixeira

GRAVAÇÃO CONVERSA COLETIVA RE-PROJETANDO Sound recording for re-projecting
Engenho Studio Multimídia

ATUALIZAÇÃO SITE NBP.PRO.BR Website updating
Leonardo Rodrigues

ARQUITETURA CONJS. E RE-BANCOS conjs. and re-benches architecture
Cristina Gouvea

Publicação conjs., re-bancos*: exercícios&conversas
conjs., re-benches*: exercises&conversations Publication

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL Editorial Organization
Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination
Rute Assis

PROJETO GRÁFICO Graphic Design
Museu de Arte da Pampulha

PRODUÇÃO GRÁFICA Graphic Production
Ricardo Marques, Bárbara S. de P.

TRANSCRIÇÃO DO SEMINÁRIO Seminary Transcription
Breno Myrrha

REVISÃO E TRADUÇÃO Proofreading and Translation
Beto Arreguy, Dialeto Traduções

IMPRESSÃO Printing
Rona Editora

OBRAS Artworks
conjs. conjs.: p. 16-25
re-bancos re-benches: p. 34-45
re-projetando (belo horizonte) re-projecting (belo horizonte): p. 12-13; 26; 30-51
diagrama conjs., re-bancos* conjs., re-benches* diagram: p. 28-29
eu-você: coreografias, jogos & exercícios me-you: choreographies, games & exercises: p. 61-68; 75
diagrama nó knot diagram: p. 06
Você gostaria de participar de uma experiência artística? Would you like to participate in an artistic experience?: p. 10-11; 78-79; 83

FOTOGRAFIAS Photographs
Daniel Mansur

Exceto as imagens abaixo listadas *With the exception of the images listed below*

Bárbara S. de P.: p. 12-13

Breno Silva: p. 30-31

Brígida Campbell: p. 34-35

Daniel Escobar: p. 38-39

Fernando Barbosa e Silva: p. 36-37

Flávia Regaldo: p. 32-33

Fred Paulino: p. 40-41

Jéssica Cruz: p. 11

Pablo Quaglia: p. 15; 61-65

Paola Zordan : p. 78-79; 83

Rachel Dourado: p. 10

Renata Marquez: p. 14

Rute Assis: p. 66-67

Museu de Arte da Pampulha

Av. Dr. Otacílio Negrão de Lima, 16.585 Belo Horizonte MG Brasil 31365-450

Tel 55 31 3277-7946 | Fax 55 31 3277-7996 | map.fmc@pbh.gov.br



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

www.pbh.gov.br