

SOB RUÍDO: PISTAS SONORAS, ERRÂNCIAS, DESCAMINHOS E OBSTÁCULOS¹

Ricardo Basbaum²

UNDER NOISE: SONIC CLUES, WANDERINGS, DETOURS AND OBSTACLES

BAJO RUIDO: PISTAS SONORAS, DEAMBULACIONES, DESVÍOS Y OBSTÁCULOS

1 Este texto, em sua versão inicial, foi apresentado em aula inaugural do PPGAV-USP, em 20/03/24, no Espaço das Artes, a convite de Mário Ramiro, a quem agradeço a interlocução.

2 Professor Titular-Livre do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense; pesquisador do PPGCA-UFF e do PPGARTES-UERJ. Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Atua a partir da investigação da arte como dispositivo de relação e articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem. Publicou *Diagrams, 1994 – ongoing* (Errant Bodies Press, 2016). Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013) e *Além da pureza visual* (Zouk, 2006). Organizou a coletânea *Arte Contemporânea Brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias* (2a Ed. Circuito / Hedra, 2021). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2307960927958416> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6886-8987> E-mail: rbaasbaum@id.uff.br

RESUMO

Neste texto, apresento diversos momentos do desdobramento de minha prática artística, em um percurso que se inicia nos anos 1980 e se estende ao período atual. É destacada a importância da elaboração conceitual, como uma das ferramentas de trabalho dos artistas contemporâneos, quando conduzida em proximidade com as formulações materiais em jogo e as soluções formais adotadas. A cada momento, procura-se enfatizar a presença de camadas sonoras, cuja ativação é sempre significativa e relevante, dentro das ações em curso. As ações artísticas são tomadas como 'ruidosas', implicando sempre em soluções sônicas variadas e modalidades diversas de escuta.

Palavras-chave: arte contemporânea; arte sonora; arte dos anos 1980; bioconceitualismo; artista-etc.

ABSTRACT

In this text, I present various moments of the the unfolding of my artistic practice, in a journey that begins in the 1980s and extends to the current period. It highlights the importance of conceptual elaboration as one of the working tools of contemporary artists, when conducted in close proximity to the material formulations at play and the formal solutions adopted. At each moment, we try to emphasize the presence of sound layers, whose activation is always significant and relevant within the ongoing actions. The artistic actions are taken as 'noisy', always implying a variety of sonic solutions and different ways of listening.

Keywords: contemporary art; sound art; 1980s art; bioconceptualism; artist-etc.

RESUMEN

En este texto presento diversos momentos del desarrollo de mi práctica artística, en un recorrido que se inicia en la década de 1980 y se extiende hasta la actualidad. Se destaca la importancia de la elaboración conceptual, como una de las herramientas de trabajo de los artistas contemporáneos, cuando se lleva a cabo en estrecha proximidad con las formulaciones materiales en juego y las soluciones formales adoptadas. En cada momento, se intenta enfatizar la presencia de capas sonoras, cuya activación es siempre significativa y relevante dentro de las acciones en curso. Las acciones artísticas se toman como «ruidosas», implicando siempre soluciones sonoras variadas y diferentes formas de escucha.

Palabras clave: arte contemporáneo; arte sonoro; arte de los 1980; bioconceptualismo; artista-etc.

Gostaria de realizar algumas breves escavações no percurso que me conduziu à formulação do termo ‘artista-etc’³ – é preciso advertir que o caminho não será linear, apontando para situações diversas em que foram encontrados momentos de curiosos impasses, à medida em que percursos e processos eram ativados, de acordo com as circunstâncias em jogo a cada ocasião. Um percurso no campo da arte não se efetiva de modo solitário, uma vez que os gestos são concebidos também em sua dimensão ‘repercussiva’, no sentido de gerar pulsos, batidas e rebatidas vibratórias que, ao seu modo próprio, permanecem no ar e, eventualmente, retornam – não por minha ou sua vontade, simplesmente, porém por dinâmicas devedoras aos coletivos comunitários em formações incertas, que vão e vêm; que não se deixam necessariamente ver (não são da ordem da objetualidade perene) mas ouvir, em suas linhas vibratórias.

A imagem inicial deste texto, em sua valente juventude, mostra a Dupla Especializada em uma de suas primeiras aparições musicais públicas (evento Circo de Imagens, 1985): começávamos a apresentar nosso repertório, curto e compacto, que depois definiríamos como “Reflexões Musicais” – esse foi o nome do show-performance (nosso único) apresentado em 1986 (Rio de Janeiro e São Paulo): “Dupla Especializada” (jingle), “Impresso”, “Hino ao Dia Nacional do Artista Plástico”, “Geração 80” (jingle);⁴ quatro canções que iriam compor o compacto duplo a ser gravado no ano seguinte no Estúdio Sonoviso (porém nunca lançado: logo entrou em cena o CD, seguido depois, ao longo dos anos, pelos formatos e suportes mp3, pendrive, streaming – desmaterializando seguidamente as ferramentas de compartilhamento da música e desafian-

3 Este pequeno termo, tal qual um refrão, replicou-se por conta própria, como se tocasse no rádio. Costumo dizer, de modo alegre, que esta seria a canção, de minha autoria, que encontrou o caminho das paradas de sucesso. Algo de tal percurso estará assinalado aqui.

4 Parcerias de Alexandre Dacosta e Ricardo Basbaum, ambos desenvolvendo melodia, harmonia e letra.



FIGURA 1.

Dupla Especializada, Apresentação no evento Circo de Imagens, Mezzanino do Metrô, Largo da Carioca, 1985. Foto: Maria Teresa Leal

do nossa dificuldade em concluir processos; finalmente, hoje as canções podem ser acessadas no canal da Dupla Especializada na plataforma digital YouTube)⁵. Através das letras e arranjos, a intenção era produzir alguma reflexão crítica para o período que atravessávamos naquele momento, acossados pelo duplo refrão ‘Geração 80 / volta à pintura’: lançados de um lado ao outro pela voracidade da mídia, queríamos alguma medida de pensamento crítico, algum olhar de proximidade às produções dos jovens artistas, conduzidas, sem qualquer mediação, às operações de balcão de um mercado de consumo em busca de lastro simbólico, frente à desregulação geral proposta pelo neoliberalismo que aos poucos se instalava em um Brasil que ainda atravessava o período político da ditadura (as eleições diretas para presidente ocorreram em apenas 1989). Buscávamos um suporte crítico inexistente (talvez saudosos de outro momento cultural ou configuração diversa do campo da arte); porém, sem dúvida parecia mais interessante compor canções com ironia e humor, trazendo perguntas e comentários sobre a cena que vivíamos e construindo alguma força de inserção para além do mundo fechado do campo da arte.

Formada em 1981, por dois jovens artistas, a Dupla Especializada começou colando cartazes na ruas, pois “as galerias estavam fechadas aos jovens artistas”.⁶ Cartazes (serigrafia ou offset) que funcionavam quase como grafites impressos; saíamos pela noite, equipados com balde de cola e demais apetrechos, buscando espaços em muros e paredes – o nome “pinturas-cartaz” nos pareceu adequado para os desenhos a 4 mãos, reproduzidos em grande tiragem e lançados no espaço públi-

5 <https://www.youtube.com/@DUPLAESPECIALIZADA> Acesso em 25/04/2024

6 Expressão utilizada pela Dupla Especializada em seus primeiros *press-releases*, em 1981. Pouco antes, em 1979, o grupo 3nós3 já escrevia: “o que está dentro fica, o que está fora se expande”.

co. Em 1984, ano da exposição Como vai você, Geração 80?⁷ contratamos uma equipe profissional para colar o quinto e último cartaz da série, batizado de “cartaz-conceitual”, impresso pelo artista Orlando Raphael (Nova Iguaçu) em serigrafia, tal qual os cartazes de bailes que se faziam naquela época. Desta vez, de modo mais preciso, e em contraste com os quatro cartazes anteriores, estampávamos apenas nossos nomes:

Alexandre Dacosta
Ricardo Basbaum
ARTISTA PLÁSTICOS

Claro: ao invés de caminhar de balcão em balcão, em operações de negociação, que naquele momento não abriam frestas para trocas simbólicas de viés crítico e ofereciam apenas cifras celebratórias do narcisismo do capital, a Dupla Especializada logo desviou-se para alguns protocolos da indústria cultural que se apresentavam como muito mais instigantes e de maior permeabilidade política – “intervir em meios de comunicação de massa” (dizíamos) (Dacosta; Basbaum, 1984), apostando na circulação de nossos nomes nos jornais, revistas, rádio, televisão e outros meios de difusão. “Eles querem aparecer” (Jornal do Brasil, 09/11/84) (Santos, 1984) – sim, não queríamos desaparecer aos 23 (RB) e 25 anos (AD), nem ser trocados por poucos tostões em benefício de atravessadores quaisquer. Junto ao cartaz, um pequeno panfleto, que condensava de maneira direta o ‘projeto da Dupla Especializada’ em seu desvio dos rasos agenciamentos de mercado e em direção ao consumo e compartilhamento coletivos: afinal, “o que é o sucesso?”; de que maneira artistas negociam sua presença como produtores de objetos de consumo, tornando-se também produtos a serem consumidos em imagens-clichê do

7 Ocorrida na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com curadoria de Paulo Roberto Leal e Marcus de Lontra Costa e coordenação de Sandra Mager.



FIGURA 2.

Alexandre Dacosta, Ricardo Basbaum, ARTISTA PLÁSTICOS Dupla Especializada, Cartaz-Conceitual, 1984, cartaz lambe-lambe, serigrafia, produção de Orlando Raphael, 120 x 80 cm

‘artista da moda’?; “construir-se, ser construído em público ocupar um lugar como artista no tecido social, implica em experimentar e administrar um ‘intervalo’ entre a ‘construção de si’ e a ‘construção de si como artista’, nos termos da produção de um sujeito coletivo mas, sobretudo, em deixar-se ser constituído através de uma alteridade social e seus jogos de legitimação da figura do artista” (Basbaum, 2012): somos os artistas que queremos ser ou aquilo que os jogos de legitimação social fabricam em nós, a partir de nós?

Acredito que estávamos em posição mais ativa do que colegas que apostavam apenas no retorno à pintura; a opção, naquele momento, pelo trabalho performativo nos conduziu à construção de camadas discursivas como parte operativa de nossa prática, nos posicionando em lugar ativo de negociação – para cada ação, fabricar um texto de *press-release* e pressionar a imprensa para construir circulação e conquistar território junto à dimensão pública; era interessante a expansão da imagem do artista para além das pautas do campo de ação das galerias, buscando a projeção de outros encontros e circuitos, em tangente com áreas da indústria cultural, embora sem de fato se beneficiar de sua economia. ‘Sair no jornal, tocar no rádio, estar na TV’ (não existiam redes sociais, em um mundo ainda analógico), significava agregar um sentido de circulação e compartilhamento que os suportes plásticos tradicionais não ofereciam – e “vamos nessa!”, arriscar fabricarmo-nos como artistas em proximidade com o registro coletivo das transformações daquele momento.

A proximidade de meu trabalho com a esfera comunicacional já estava em marcha, a partir da marca Olho, com a qual havia participado de Como vai você, Geração 80? – um signo para múltiplos usos, cujos sentidos se estendiam do animismo ao controle, indicativo também de uma preocupação em pensar o movimento no agenciamento dos corpos coletivos, em fruição de dimensão potencialmente massiva. Ao longo de quase um ano, o Olho circulou pela Unicamp, como elemento central de

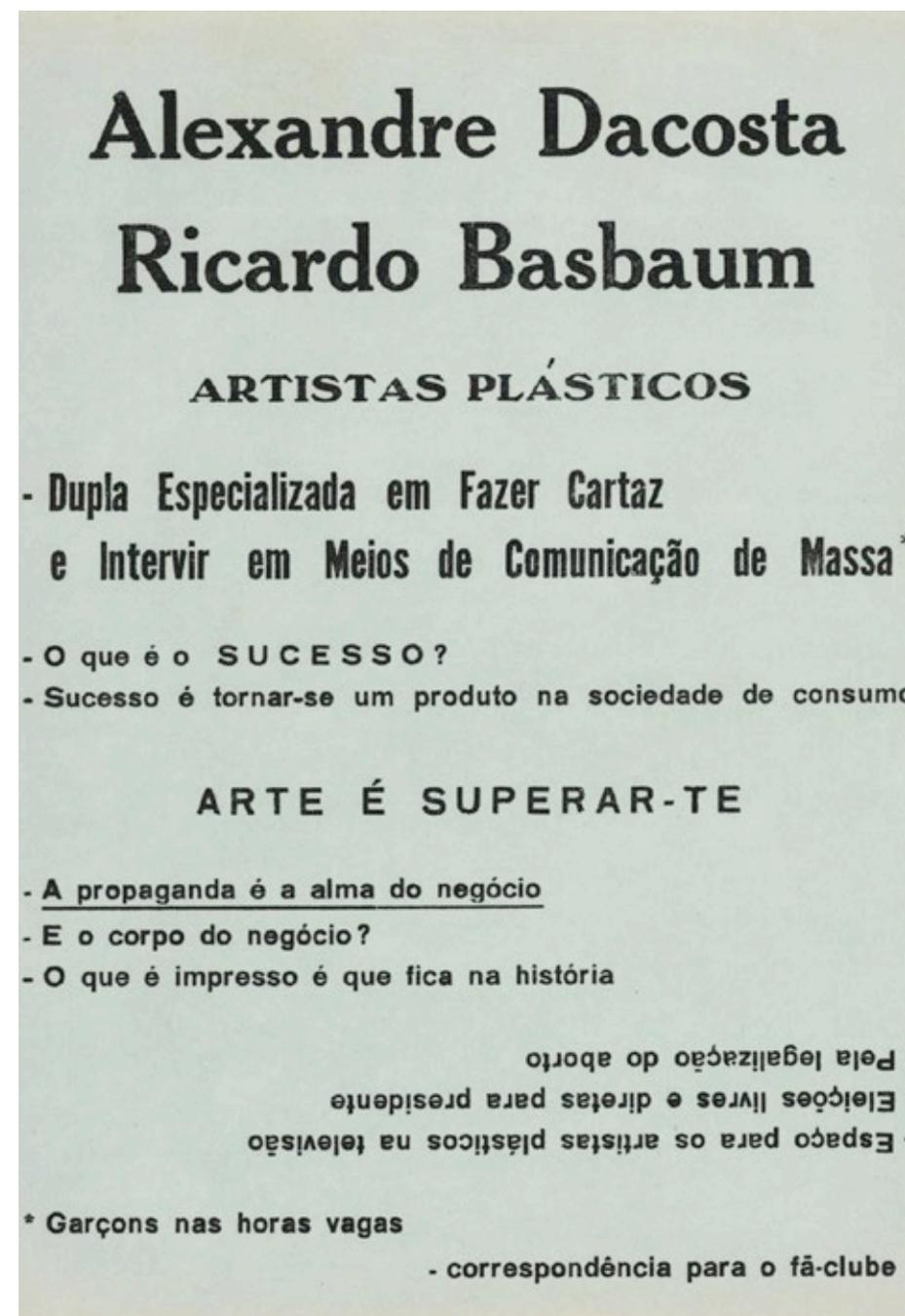


FIGURA 3.

Dupla Especializada, *Filipeta-Manifesto*, 1984, tipografia

um projeto como artista-residente⁸: a intervenção de grande escala, ali realizada, permitiu compreender relações com a Sociedade de Controle (o texto de Gilles Deleuze, “Post-scriptum sur les sociétés de contrôle” seria publicado em 1990) (Deleuze, 1990), a partir dos deslizamentos entre imagem, texto e sonoridade – pois a marca Olho vinha conduzindo o refrão/slogan ‘É a questão, É questão ou não?’, assim como portava a breve vinheta de 7 segundos⁹ – em um entrelaçamento visual, verbal e sonoro que busca percorrer os limiares da construção de uma recepção-padrão coletiva: para além de uma sublimaridade automatizante, traz-se impulsos para um pensamento de espacialidade alargada, em escala planetária.

As ferramentas de trabalho, apresentadas até aqui, foram produzidas sob o impacto do esforço de inserção de jovens artistas em um circuito de arte em reconfiguração: como já lembrado, os anos 1980 se passam ainda em ambiente de ditadura militar, em sua finalização (a abertura política; as Diretas Já!); ao mesmo tempo, o regime ditatorial estatal vai sendo substituído pelo capitalismo neoliberal, que redefine os regimes de produção na direção da economia imaterial e de serviços – contexto em que os modos de exibição e circulação da obra de arte passam a desempenhar papel central, enquanto modelo para a produção de capital simbólico e referência de produção de sentido, a partir das novas formas de organização do trabalho. No ambiente local, tal qual se apresentava naquele momento, adotar uma posição de fluidez entre aspectos da indústria cultural e a dimensão institucional do circuito de arte nos parecia um caminho produtivo a tomar, seja pela possibilidade de refletir sobre os jogos de linguagem a serem adotados (resistir à ‘volta à pintura’; explorar a dimensão da performance; aproximar-se da arte contemporâ-

8 Projeto desenvolvido na Unicamp de 01/04/1987 a 30/09/1987.

9 Composta por Sérgio Basbaum. Gravada por ocasião do Evento da Torre (Programa do Artista Residente, Unicamp, 1987), com Ná Ozzetti (voz) e Mauricio Gaetani (teclado).



FIGURA 4.

Ricardo Basbaum, *Olho (Evento da Torre)*, 1987, intervenção, fôrmica pintada, sonorização, performance, dança, fotografia, Fotografia Ricardo Basbaum

nea brasileira em seu registro avançado de crítica institucional; reconhecer o tropicalismo como um território consolidado; questionar os registros de ‘vanguarda’ entre sua austeridade histórica autoritária e mecânica e a dimensão experimental aberta e efetiva); seja no reconhecimento das potências culturais locais (deixando-se contaminar) em um mundo em globalização, fugindo de arcaísmos provincianos nacionalistas e indo ao encontro das forças pulsantes: a compreensão de que era preciso desnaturalizar certos procedimentos de fruição e consumo (pois já indicativos de alguma automatização e onipresença da indústria do entretenimento) se impunha; adotar uma posição crítica, investida na temporalidade das práticas de ação (sem o distanciamento inoperante), era o desafio que a dimensão comunicacional e alguma dose de antropologia urbana (Caiafa, 1985; Velho, 1981) tornavam possível.

Participar de *Como vai você, Geração 80?* e desenvolver ensaio em posicionamento crítico às leituras então correntes sobre a exposição (publicado na revista *Gávea* nº6)¹⁰ (Basbaum, 1988a, 1988b), apontando limitações na leitura das obras dos jovens artistas, auxiliou na consolidação das ferramentas aqui apresentadas – a questão é crônica no Brasil (a dificuldade de construção de recepção e interlocução, por parte dos artistas), mas, para um jovem, a questão se impunha com maior urgência: haveria verdadeiro desinteresse no que se estava a produzir ou as novas gerações estariam contribuindo para a demarcação de um novo paradigma de práticas? Este pequeno exercício de ‘crítica aos críticos’, escrito no calor dos acontecimentos, era também a busca pelas linhas-limite configuradoras dos contornos entre artistas e críticos – em quais regiões de pensamento e prática estes agentes se associam, compartilham métodos e ferramentas, articulam interesses e em que medida ocorrem afas-

10 O artigo “Pintura dos Anos 80: Algumas Observações” é a versão resumida de «Considerações Críticas sobre a Nova Pintura e Alguns Aspectos de sua Emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro», Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ, sob orientação de Fernando Cocchiarale.

tamentos, reservas de mercado, ações de clausura e proteção? A escrita crítico-teórica de artistas é uma poderosa forma de ação e aquele ensaio se configurou em valioso exercício de ingresso em região de compartilhamento e recepção, de singularidade próprias; além de prover mais uma camada discursiva, com a qual o artista poderia confrontar, em melhor posicionamento, o assédio serial das dinâmicas de ‘compra e venda’, como plataforma dominante do valor da arte na condição do capitalismo neoliberal.

Tal trabalho de pesquisa certamente se beneficiou, em alguma medida, das ações coletivas do grupo Uá Moreninha (Basbaum, 2009), ocorridas em 1987-88 e que contribuíram para atritar e desnaturalizar as relações entre a recepção generosa oferecida, pelo do sistema comercial da arte e meios de comunicação em geral, aos jovens artistas que iniciavam sua atuação naquele momento: projetou-se imensa expectativa na “Geração 80”, sem que houvesse efetivamente interesse no debate das obras, nos jogos de linguagem ali trazidos, na possibilidade de construção de outras narrativas – desprezou-se a produção concreta, material e efetiva. Uá Moreninha, através de suas ações, conseguiu inverter algumas relações então cristalizadas e que apontavam para subserviência e imobilismo: ali se decretou o “fim da Geração 80”; através de práticas de *hoax* e métodos similares produziu-se uma “inversão da relação unidirecional com a Imprensa”; nesse sentido, buscou-se a construção de narrativas próprias, para uma “inversão das relações com a História da Arte dominante”; as práticas artísticas ali envolvidas orientaram-se pelo “desprezo por relações subservientes com o mercado neoliberal, do modo como se configurava naquele momento”; houve a “retomada da palavra pelos artistas”, até então sendo pautados pelos interesses próprios dos meios de comunicação e de agentes crítico-curatoriais desatentos às obras produzidas; exerceu-se a “valorização de outras lin-

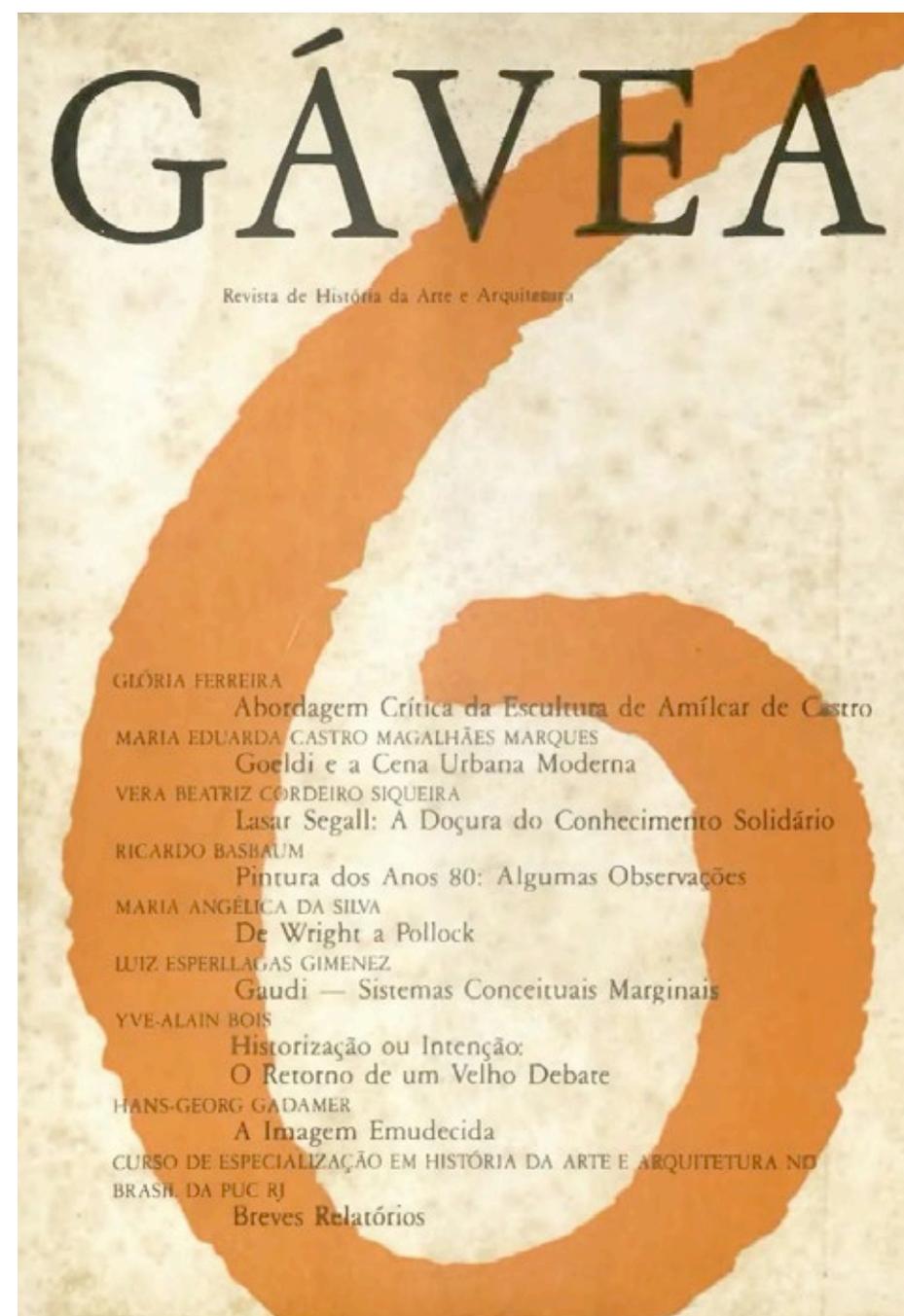


FIGURA 5.

Revista Gávea, nº 6, 1988

guagens que não a ‘pintura’ de estúdio”.¹¹ Os efeitos das ações do grupo ainda não foram devidamente processados nos debates públicos acerca da arte contemporânea brasileira e seus desejos de intervenção historiográfica, a partir do Sul Global, nas narrativas dominantes – estas, ainda com excessivo peso colonial ou neocolonial. Trata-se de questões que permanecem em aberto, a reverberar no século XXI e provocar historiografias em formação.

Sobretudo, havia energia de produção acumulada: a partir do convívio com amigos e colegas de mesmo registro geracional (entretanto, para além da marca ‘80’), foi possível compartilhar desejos amadurecidos de intervenção em um cenário mais definido de algum circuito de arte – isto é, aquele, local (em escalas nacional e internacional, sem provincianismo), em que cada um de nós se iniciava em seu enfrentamento. Afirmo, com alegria, que estivemos articulados pela compreensão e compartilhamento mútuo de uma modalidade de atuação ‘pedagógico-crítica’, conduzida não no sentido de produzir ensinamentos catequizantes a partir de um olhar hierarquizado, mas na direção da abertura do aprendizado em público: as experiências do Visorama (Quinderé; Reinaldim; Mosqueira, 2019) (precedidas em cerca de dois anos por um grupo de estudos), item¹² e Agora (ou Agora/Capacete) (Basbaum, 2013, p.131-151) revelaram-se de uma riqueza ímpar para cada um de nós; tratou-se de um laboratório de encontro com diferentes práticas que, enfim, puderam se materializar em suas virtudes e/ou limites, erros e impasses: conversas semanais, leituras de textos, construção de arquivos, encontros, entrevistas, organização de seminários, eventos e exposições, publicação de revistas, parcerias em formatos diversos – não apenas portas se abriram (enquanto outras se fecharam), como, principalmente, vivenciou-se, de

11 Pontos delineados recentemente, em conjunto com Márcio Doctors, como esboço de projeto em desenvolvimento acerca de Uá Moreninha.

12 <https://item.art.br> Acesso em: 25/04/2024

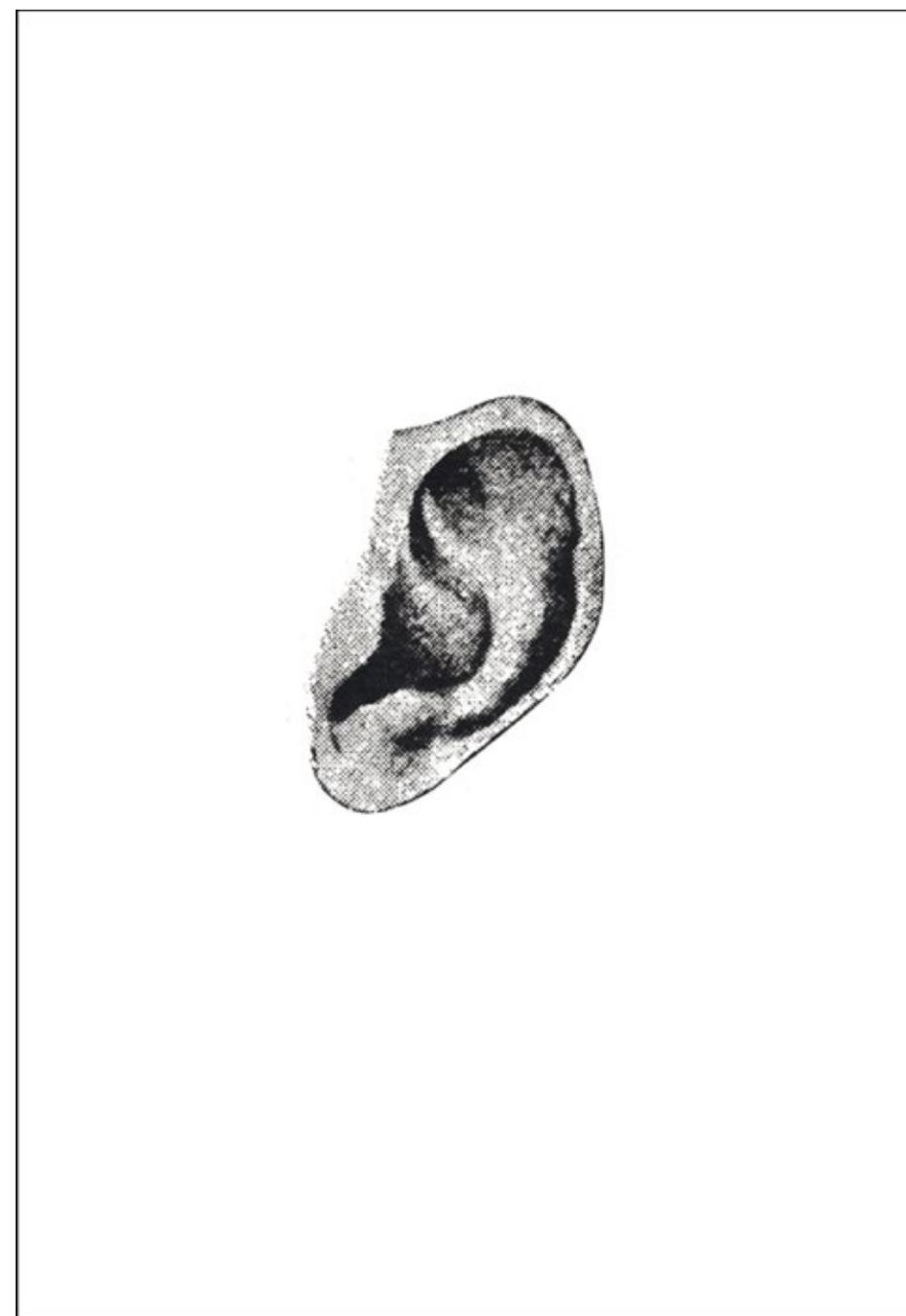


FIGURA 6.

capa do livro Orelha, 1987

modo direto e efetivo, modalidades de invenção de práticas institucionais e o quanto estas são formatadas, de fora para dentro, pelas configurações socioeconômicas hegemônicas. As limitações da economia da cultura no território das ‘indústrias da arte’ são fortíssimas (dobrá-las, como?), em seu atravessamento pela economia geral do país, cuja precária distribuição e imensa concentração de renda e quase inexistente mobilização social impactam negativamente no compartilhamento do capital simbólico e sua valorização. No embate com o real, a eficiência de intervenção das práticas artísticas não se calcula de modo linear nas planilhas e sim no longo prazo das linhas de mutação das sensorialidades expandidas – estas, sim, produzem, então, a densidade coletiva da recusa e da abertura de caminhos, eventualmente.

NBP

Importante que se registre: em termos cronológicos, NBP se desenvolveu em paralelo às ações coletivas de Visorama-item-Agora/Capacete. A partir de 1990 (aprox.), “reduzi todo meu trabalho realizado até então” (seja Olho, Dupla Especializada, Seis Mãos, pinturas Expressionistas, performances, fotografias) “a uma única forma, concebida como elemento mnemônico e viral, de funcionamento contaminante” – invadir corpos e produzir memória artificial (Basbaum, 2006a; Franca; Nazario, 2006).¹³ Ao mesmo tempo que se propõe a dimensão vivencial, há a intromissão de camadas discursivas (estas, irão se configurar de vários modos, nos períodos subsequentes), cuja relação com os corpos se dá em outra ordem de registro simbólico-operacional. A marca visual é também verbal e sua repetição é também a repetição de refrões: trata-se de signo verbivisual que conquista, através de vários desvios,

13 Para uma apresentação do projeto NBP, Cf. Ricardo Basbaum, “Projeto NBP: algumas pistas de um programa em processo”. in Luiz Nazario e Patrícia Franca (Orgs.), *Concepções contemporâneas da arte*.

ações e processualmente, territórios de vocalidade. Destaco aqui a manobra adotada, envolvendo costuras de diversos elementos até então utilizados – sobretudo em sua vocação de corte; habilidade mais do que necessária, cujo uso poderia até se fazer mais frequente. A mutação que torna possível NBP é aquela da articulação conjunta e não-hierárquica de imagens e textos, em que “as artes plásticas seriam (...) uma espécie de campo invertido do pensamento, um saber ao avesso – ou um avesso do saber – constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos” (Basbaum, 2006b). Optou-se por mergulhar na “condição enunciativa do artista contemporâneo”, enquanto “próxima da articulação quase instantânea de práticas visuais e práticas discursivas”, em um caminho de dupla elaboração (linha de ação que se mantém constante em meu trabalho)¹⁴ – que, diga-se, prontamente se viu na perspectiva do reconhecimento de sua materialidade sônica, como se verá adiante: desde as práticas da Dupla Especializada, as camadas verbais e discursivas são lançadas no registro de sua eminente vocalização enquanto elemento de compartilhamento e multiplicação. Mesmo NBP nunca escapou do reconhecimento de que, em sua formulação compacta de acrônimo triplo-consonantal (a se abrir na longa expressão Novas Bases para a Personalidade), há uma evidente vocação sonora em sua repetição automatizante (NBP-NBP-NBP-NBP...)¹⁵.

14 Segundo Carlos Zilio, é Hélio Oiticica, em seu texto no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ, 1967), quem “inaugura no Brasil um novo tipo de postura (...) aquela do artista que, dispondo de um equipamento crítico e teórico, assume responsabilidade de escrever sobre a produção. Essa atitude, muito comum na arte contemporânea, acaba com a dicotomia tradicional entre o fazer e o pensar.” (Torres; Silva, 2023).

15 “A divisão tradicional entre vogais e consoantes em nível de articulação deve ser entendida a partir da liberação do fluxo de ar dos pulmões. Nas vogais, não há nenhum impedimento a essa passagem de ar, ou seja, os segmentos vocálicos são produzidos com o fluxo de ar passando livremente ou praticamente sem obstáculos (obstruções ou constrictões) no trato vocal. Por sua vez, as consoantes são articuladas a partir de alguma obstrução no trato oral, seja ela parcial ou total.” (Seara; Nunes; Lazzarotto-Volcão, 2015).



FIGURA 7.

Ricardo Basbaum, *NBP - Novas Bases para a Personalidade*, 1993, Espaço Cultural Sergio Porto, Rio de Janeiro, vista da exposição. Foto: Vicente de Mello

NBP se constituiu diagramaticamente a partir de tríades, trazidas em alguns momentos-chave e concebidas sempre nos termos de construções discursivas abertas, desenhadas em seus entrecruzamentos possíveis: os escritos “O que é NBP?” (1990), “sistema-cinema” (2002) e “GPCI (a) (b) (c)” (1997/2007), foram construídos com algum intervalo de tempo entre eles, o que não impediu, entretanto, seu encontro gerativo a estabelecer camadas através das quais o próprio projeto segue pensando-se e sendo pensado – textos curtos, construídos em blocos que introduzem a terminologia própria de NBP em momentos-chave e buscam marcar sentidos produtivos, em ponto de desdobramento. De modo breve, percebe-se “O que é NBP?” como um texto-manifesto portador de “três ideias-vetores principais”: “imaterialidade do corpo”, “materialidade do pensamento” e “logos instantâneo” (ênfatisando as questões de aceleração do jogo comunicacional em suas dinâmicas de transmissão e recepção enquanto contaminadoras dos corpos) – trata-se de questões sendo lançadas ao mundo, com desenvoltura. “sistema-cinema” delinea-se enquanto texto-intervenção que carrega já o impacto social sob um terreno reconhecido, frente ao qual é preciso reagir: “transatrevessamento”, “adversa geleia” e “artista-etc” constroem comentários sobre a imagem do artista (ou a construção de si como artista) e as redes de afeto, pontuando acerca da tradição da arte experimental brasileira¹⁶ com a palavra de ordem formada pela contração de “geleia geral” (Décio Pignatari via Torquato Neto) com “da adversidade vivemos” (Hélio Oiticica).

16 Em outro ensaio, esta questão está elaborada de modo mais preciso: “Ao produzir a convergência dos enunciados de Hélio Oiticica e Décio Pignatari, dobrando-os um sobre o outro e provocando o choque de ambas as matérias, chegaremos ao problema acerca da geleia geral da adversidade da qual vivemos – um deslocamento possível decorrente do esforço em articular, hoje, em conjunto, os dois eixos dominantes da discussão Tropicalista: afinal, trabalhar sob o impacto de tais referências cruzadas, em mútuo atravessamento, nos conduz (conforme elaboro em minha prática poético-teórico investigativa) até as fórmulas “geleia adversa / adversa geleia”, seguindo em constante preocupação com as camadas sensorial e discursiva do trabalho contemporâneo. (Cf. Basbaum, 2022).

Por sua vez, “GPCI (a) (b) (c)” deriva de reação ao grupo GPCI - Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e seu convite-provocação para um gesto negociativo: enquanto participantes de “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” (Brasília, setembro 1997 - abril 1998), o GPCI simulou um ‘sequestro’ do objeto utilizado no projeto, indicando sua devolução somente através do ‘pagamento de um resgate’, isto é, da realização de alguma contrapartida àquela ação – minha proposta foi enviar ao grupo um objeto construído em acrílico, projetado para encaixe em uma das mãos, em formato aproximado de um soco inglês: ali, foram inscritas as frases “espaço negativo”, “transparentes conceitos” e “geleia adversa”, contribuindo com um breve comentário analítico em que se reconhece a presença operacional de uma dimensão linguístico-conceitual, funcionando em âmbito relacional.

A partir da inter-relação, nos percursos propostos pelos breves textos mencionados, dos três grupos de tríades – seguindo a busca por caminhos – articulou-se três núcleos dominantes a partir dos quais seria possível ancorar o projeto NBP em algumas de suas linhas de força: tomado em sua condição nuclear, geradora da poética do trabalho (desdobramentos não-lineares de uma matriz inicial, a partir de 1990), NBP abriga as diversas séries com as quais as intervenções têm sido realizadas e expandidas (estruturas arquitetônico-escultóricas; eu-você: coreografias, jogos e exercícios; diagramas; você gostaria de participar de uma experiência artística?; re-projetando; sistema-cinema; conversas-coletivas; textos para vocalização; ...). Sem qualquer reducionismo dos múltiplos caminhos presentes em propostas performativas, objetuais, sônicas e diagramáticas, foram determinados os termos “trauma”, “dinâmica de grupo” e “ensaio-ficção”, enquanto eixos de sentido aglutinantes que agrupam questões buscadas nos trabalhos, em sua impulsividade aberta.

trauma: impacto de intrusão violenta do mundo exterior – “repetição repetição repetição: como livrar-me desse desenho?”;

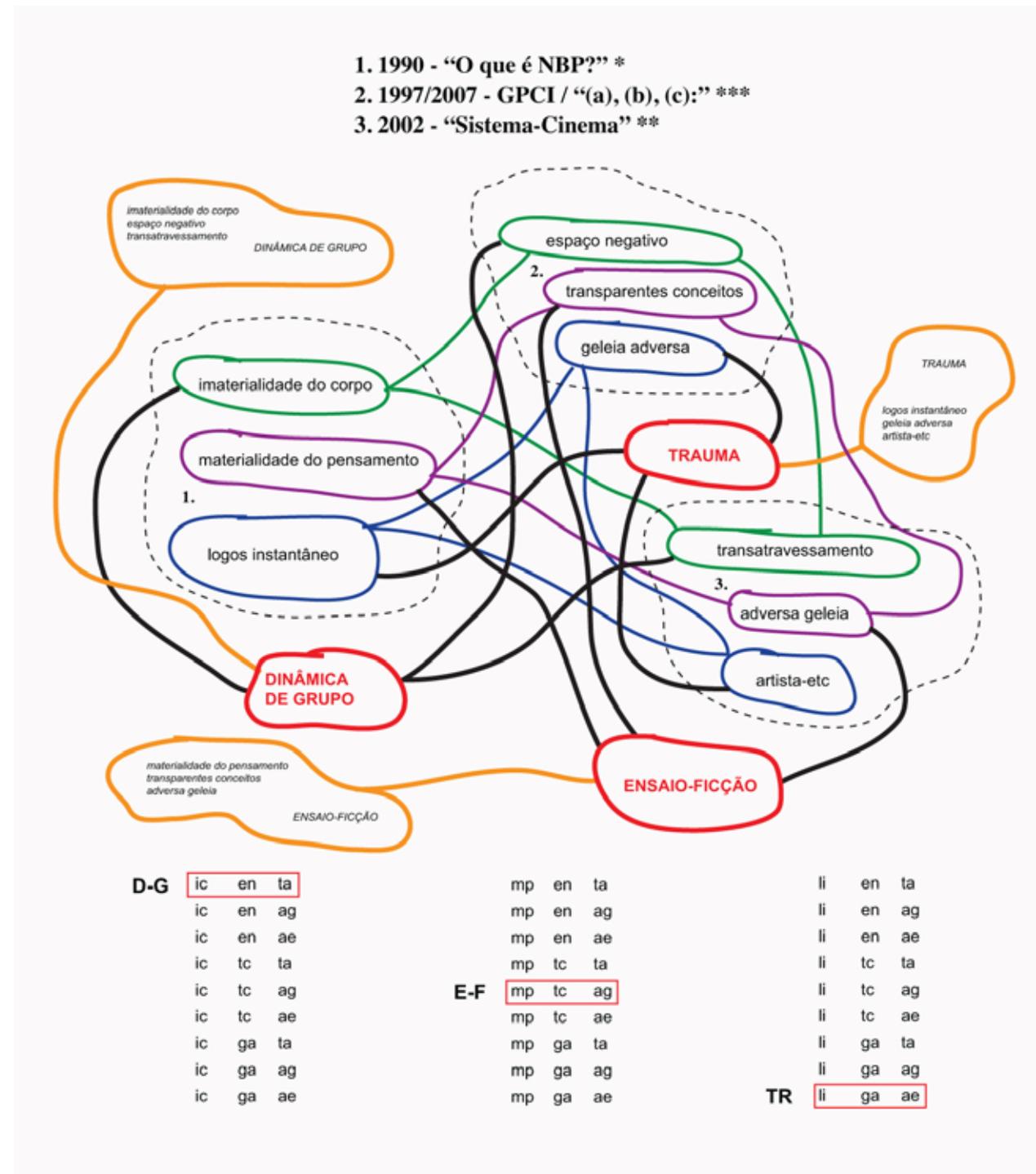


FIGURA 8.

Ricardo Basbaum, *diagrama (tríades NBP)*, 2014, vinil adesivo em recorte eletrônico sobre fundo monocromático, dimensões variáveis

dinâmica de grupo: construção de comunidades – na direção de sujeitos-coletivos;

ensaio-ficção: escrita-pensamento em dicção especulativa – inventar mundos em atenção às urgências e em caminhos que evitem binariedades mutuamente excludentes (escrita da disjunção em viés crítico-teórico);

Tal operação (iniciada em 2002), formaliza-se a partir de um diagrama, que se expande também nos termos de uma máquina permutacional indicativa de outras possibilidades de composição e alinhamento dos elementos. Trata-se, afinal, de indicar um dos conjuntos possíveis dentro de um jogo mais amplo de potencialidades – e adotar os núcleos de sentido *trauma*, *dinâmica de grupo* e *ensaio-ficção* como multiplicadores das metodologias adotadas e a partir das quais as proposições de efetivam. Há o reconhecimento de impactos a se mover de fora para dentro, a compreensão da dinâmica dos coletivos e a mobilização dos discursos de encontro a nucleações futuras.

Elemento sonoro

Chegamos ao caso 25ª Bienal de São Paulo¹⁷, como momento significativo nesse percurso, ao produzir um imprevisto elemento protagonista: para além de diversas circunstâncias que fugiram ao controle do artista (dificuldades de busca de local de trabalho adequado às questões técnicas de construção; logística de produção; prazos de montagem; falta de diálogo curatorial regular e consistente; autoritarismos atávicos; infantilização do artista por parte das equipes de produção; ...), houve

17 25ª Bienal de São Paulo, 23 de março - 2 de junho de 2002: “Iconografias metropolitanas”. Curador-geral: Alfons Hug; Curador Núcleo Brasileiro: Agnaldo Farias. <https://bienal.org.br/exposicoes/25a-bienal-de-sao-paulo/> Acesso em 29/04/2024.



FIGURA 9.

Ricardo Basbaum, *transatravessamento*, 2002, ferro, telas de arame galvanizado, chapas de ferro, pintura epóxi, vinil adesivo, grama artificial, tapete, almofadas, DVD, monitor, câmeras de circuito fechado, monitores 12", 1209 x 909 x 240 cm, Instalação apresentada na 25ª Bienal de São Paulo

(logo na cerimônia de abertura) a ocorrência fortuita de um incidente que se revelou, progressivamente, interessante e produtivo, mesmo que fortemente frustrante (na saída do evento, naquela mesma noite, Nelson Leirner, animadamente, me disse: “você realizou um happening”). Ocorre, naquele momento, a *emergência de um elemento sonoro incontrolável*, a partir do qual se sucede uma cadeia de reações, negociações e decisões.¹⁸ Apesar da dimensão sônica já atravessar as questões de minha prática de maneira regular (Dupla Especializada, vinheta Olho, entre outros gestos), este *elemento sonoro de emergência abrupta* conferiu lugar relevante ao uso das ferramentas de construção das camadas áudio-sensíveis junto aos trabalhos, a se irradiar de maneira mais consciente a partir de então – principalmente, na mobilização das formas discursivas em emissão vocalizada. Afinal, a situação de jogo proposta pela instalação *Transatravessamento*, ali apresentada, propunha a simples ação “acerte a bola no centro”, a partir de um desenho da forma específica NBP, sendo ofertadas algumas bolas de futebol para uso livre dos visitantes: quantificar a intensidade com que essas ações seriam desempenhadas, efetivamente, seria tarefa impossível, ainda que a situação de jogo promettesse ação, diversão e engajamento.

Finalmente, artista-etc

Quando se concretiza o convite para desenvolver por escrito uma resposta à provocação “The next Documenta should be curated by an artist” (trazida por Jens Hoffmann) (Hoffmann, 2004; Basbaum, 2004), tratava-se de recorrer às ferramentas, naquele momento utilizadas, de modo a produzir marcas que efetivamente comentariam, reposicionariam e redirecionariam o conjunto de forças que vinham sendo organizadas.

18 Alguns documentos foram aqui reunidos: emails (25_bienal_SP2_x2.pdf) (Basbaum, 2014).

Refiro-me às questões que continuamente emergem no impacto das proposições poéticas sobre os corpos; mas também à potencialidade das formulações discursivas de articular verbivocalmente tramas conceituais crítico-teóricas na proximidade dos corpos; e, claro, na elaboração necessária de um território institucional complexo em que se reúnem interesses dos mais diversos, multidirecionais e conflitantes. Assim, em um registro mais direto e imediato, ‘artista-etc’ responde à disputa pela imagem do artista, em que, hegemonicamente, se procura adequar esse agente à pragmática eficiente dominante, situando-o como agente principal em uma arena de interesses e divisão de trabalho, porém redelineando-o ‘como agenciador, como curador e como crítico’, reconhecendo aí mesmo, nestes três papéis, sua condição contemporânea – não se trata, simplesmente, de assumir uma tripla jornada de trabalho, mas compreender os deslocamentos transversais a estes e outros papéis. Mas, também, ‘artista-etc’ enquanto desejo de intervenção construído a partir do manuseio constante de metodologias, na costura de um jogo artístico singular, em confluência de diversos feixes de linguagem, em que entendo ser necessário trabalhar sempre cuidadosamente no registro ‘sensorial-conceitual’, pois esta seria a territorialidade própria da intervenção mesma. Finalmente, trata-se de uma construção verbal, partícula para ser vista, lida e dita, grafada e pronunciada, portanto portadora de *sonoridade* – esta, sim, em registros de vocalização diversos poderia encontrar seus caminhos para além da emissão inicial. Sem tocar no rádio, sem estar no topo da parada de sucessos, conduzida no ar através de sopros e respirações.

Serevisitarmos brevemente o texto, em sua versão brasileira (Basbaum, 2005; Moura, 2005), seria possível trazer algumas questões centrais, auxiliando na aproximação das principais linhas de força deste documento – que resumo aqui em três eixos:

1- É importante adjetivar termos que se querem neutros e que impõem facilmente seus sentidos dominantes a cada momento, omitindo

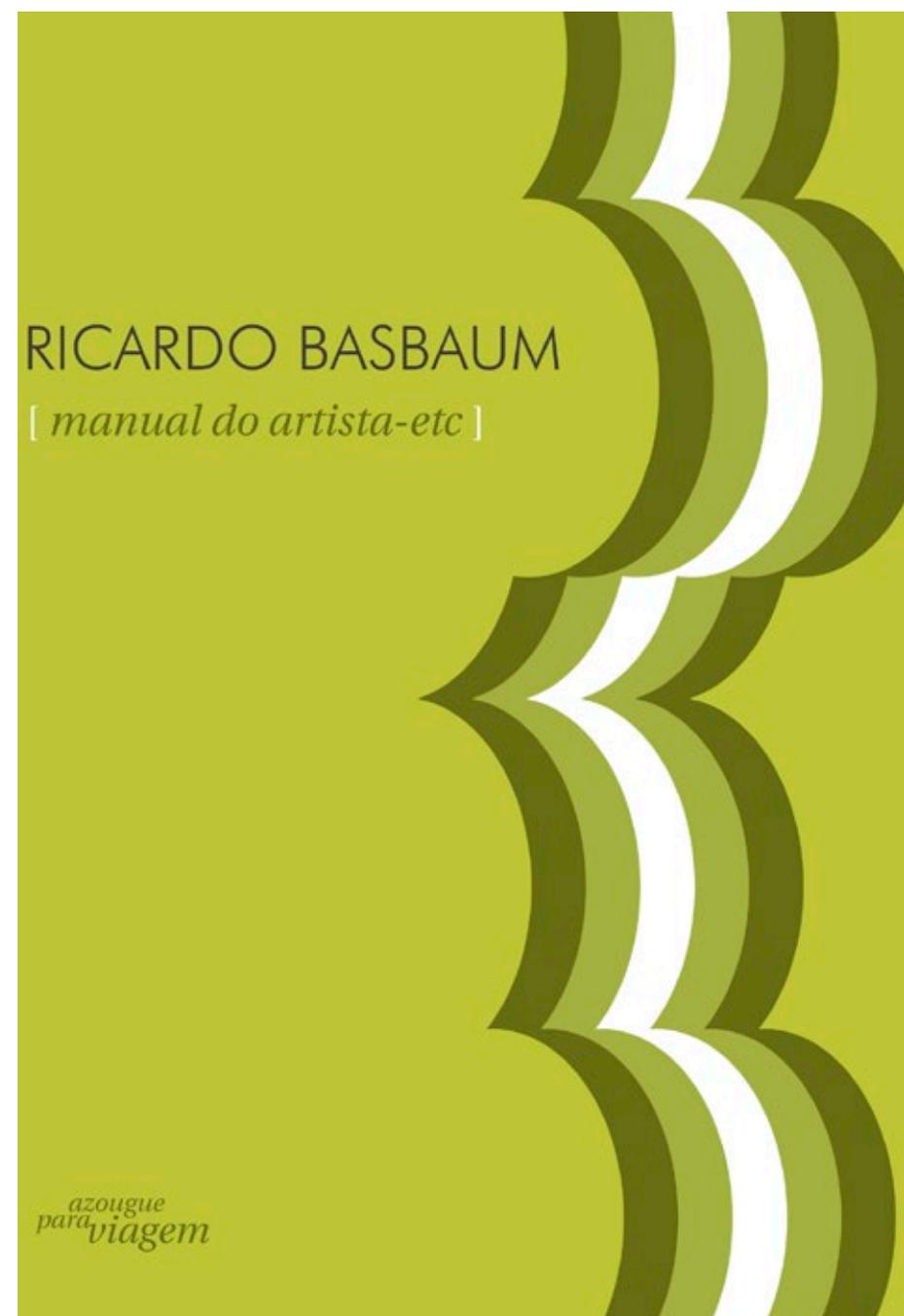


FIGURA 10.

Manual do Artista-etc, 2013, edição brasileira (Azougue)

sua polissemia: sabe-se que a terminologia que nomeia os agentes do campo da arte adquire sentido e valor em relação direta com seus contextos e comunidades de articulação. Quando se menciona ‘artista’ ou ‘curador’, nunca se sabe se aquela artista será moderna, contemporânea ou tradicional, quais os marcadores territoriais, raciais ou de gênero, se a curadora é independente ou institucional, se se trata de uma agente de concepção desta ou daquela especialização – quando em uma conversa qualquer utilizamos ‘artista’, ‘curador’ ou ‘crítico’, por exemplo, sem qualquer adjetivação, este é um indicativo de que os valores e sentidos que atribuímos a estas categorias de agência estão, grosso modo, instalados no campo contextual daquele encontro comunicativo-afetivo, indicando o pertencimento a uma mesma comunidade argumentativa. Para o texto “Amo os artistas-etc”, era importante partir de modo inverso, buscando tornar transparentes as camadas de adjetivação regularmente conjugadas junto aos termos ‘artista’ e ‘curador’, reconhecendo na neutralidade dos termos suas acepções dominantes, marcadas nas articulações duplas ‘curador-curador’ e ‘artista-artista’; a partícula ‘etc’ impôs-se em sua presença aberta e multiplicadora.

2- Há uma dimensão libidinal da qual a arte não pode abrir mão, ainda que seja facilmente naturalizada pela indústria cultural: as passagens entre ‘arte’ e ‘vida’, que no início do século passado apontavam para a vanguarda das ações revolucionárias do modernismo, no sentido de arrancar o campo da arte de seu enclausuramento na esfera das Belas-Artes, agora colaboram com as novas modalidades de trabalho trazidas pelo regime neoliberal, em que cada cidadão é percebido na chave generalizada do empreendedorismo e, sem qualquer regulação, deve produzir o valor simbólico e material de suas ações a partir de um acachapante regime de subalternização aos sistemas de controle geral em um “trabalho vivo cada vez mais intelectualizado e comunicativo”: quando “a qualidade e quantidade do trabalho são reorganizadas em torno de sua imaterialidade”, “é sua [do trabalhador] personalidade que deve ser organizada e

comandada” (Lazzarato; Negri, 2001). Uma condição permanentemente produtiva, em que a obra de arte é elaborada em proximidade às urgências que mantém os corpos vivos:

A categoria clássica do trabalho se demonstra absolutamente insuficiente para dar conta da atividade do trabalho imaterial. Dentro dessa atividade, é sempre mais difícil distinguir o tempo de trabalho do tempo da produção ou do tempo livre. Encontramo-nos em tempo de vida global, na qual é quase impossível distinguir entre o tempo produtivo e o tempo de lazer (Lazzarato; Negri, 2001, p.30).

Para uma “economia libidinal” (Jean-François Lyotard), caberia ao texto teórico “fixar e fazer fluir intensidades”, produzindo “disjunções” / “imobilizações” nas regiões de contato entre o “corpo do texto e o corpo do cliente” (Lyotard, 1993); qualquer ação de repetição implicada no discurso teórico (refrões, palavras de ordem) procederia de uma dimensão erótica, na medida em que produz gozo e prazer. Assim, quando escrevemos que “O evento terá a oportunidade de mostrar-se claramente estruturado em rede de nós próximos, aumentando a circulação de energia ‘afetiva’ e ‘sensorial’ – um fluxo que o campo da arte tem procurado administrar em termos de sua própria economia e maleabilidade” (Basbaum, 2005), claramente se indica que as operações envolvidas na determinação da imagem do artista não podem escapar de intervenções regulatórias na produção e circulação dos afetos coletivos.

3- Em atenção à ditadura do público imposta pela indústria cultural, a partir da qual se automatizam processos de subjetivação, seria preciso enfatizar o papel da ‘pedagogia das vanguardas’. Longe de qualquer sentido autoritário ou impositivo, sem qualquer superioridade moral impulsionada pela linearidade da história, compreender o impacto do trabalho de arte sobre os corpos seria a operação mais relevante – destacando, nas regiões de contato entre os dispositivos e a pele, a fina

mecânica que tem nos conduzido, ao longo dos séculos, para além dos limites do humano (região em que se inventam, continuamente, possibilidades sensoriais, junto ao trabalho do conceito).

Um pequeno grupo de textos¹⁹ pode ser estabelecido, em referência ao debate trazido pelo livro *Manual do artista-etc*. Embora, como aqui se enfatiza, esta operação não pode ser reduzida à articulação dentro de uma trama conceitual discursiva apenas, sendo composta por investidas de diferentes tipos, incluindo a central articulação do jogo poético e os enfrentamentos institucionais decorrentes de ações conjuntas, configurando uma arquitetura sensível de percurso aberto.

Um desdobramento prontamente experimentado, como forma de ação a partir da atuação na universidade, foi reformular a discussão da ‘imagem do artista’, trazida pelo ‘artista-etc’, enquanto problema da ‘construção de si como artista’, em aproximação e paráfrase das formulações de Michel Foucault em sua “hermenêutica do sujeito”, que envolve as “tecnologias da produção de si”: o curso “A Hermenêutica do Artista” foi construído a partir de blocos de perguntas, trabalhadas com leituras e discussões, organizadas enquanto núcleos de problemas enfrentados pelos artistas na negociação de suas práticas junto ao circuito de artes: estão reunidos temas referentes à tomada de consciência de questões dos projetos de trabalho em seus eixos de construção de comunidades, inserção histórico-historigráfica, pertencimento geracional, domínio de ferramentas conceituais, produção discursiva, etc. Cada bloco visa algum tipo de inscrição concreta em certas camadas de realidade do circuito de arte existente, de modo que se possa desenvolver ferramentas efetivas de negociação, a cada momento em que se senta à mesa com agentes diversos e se torna necessário defender as questões trazidas pelo desejo

19 Refiro-me a “O artista como curador” (2001), “Mistura + Confronto” (2001), “E Agora?” (2002), “Amo os artistas-etc” (2005) e “Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico” (2008), reunidos em **Manual do Artista-etc**, (Basbaum, 2013).

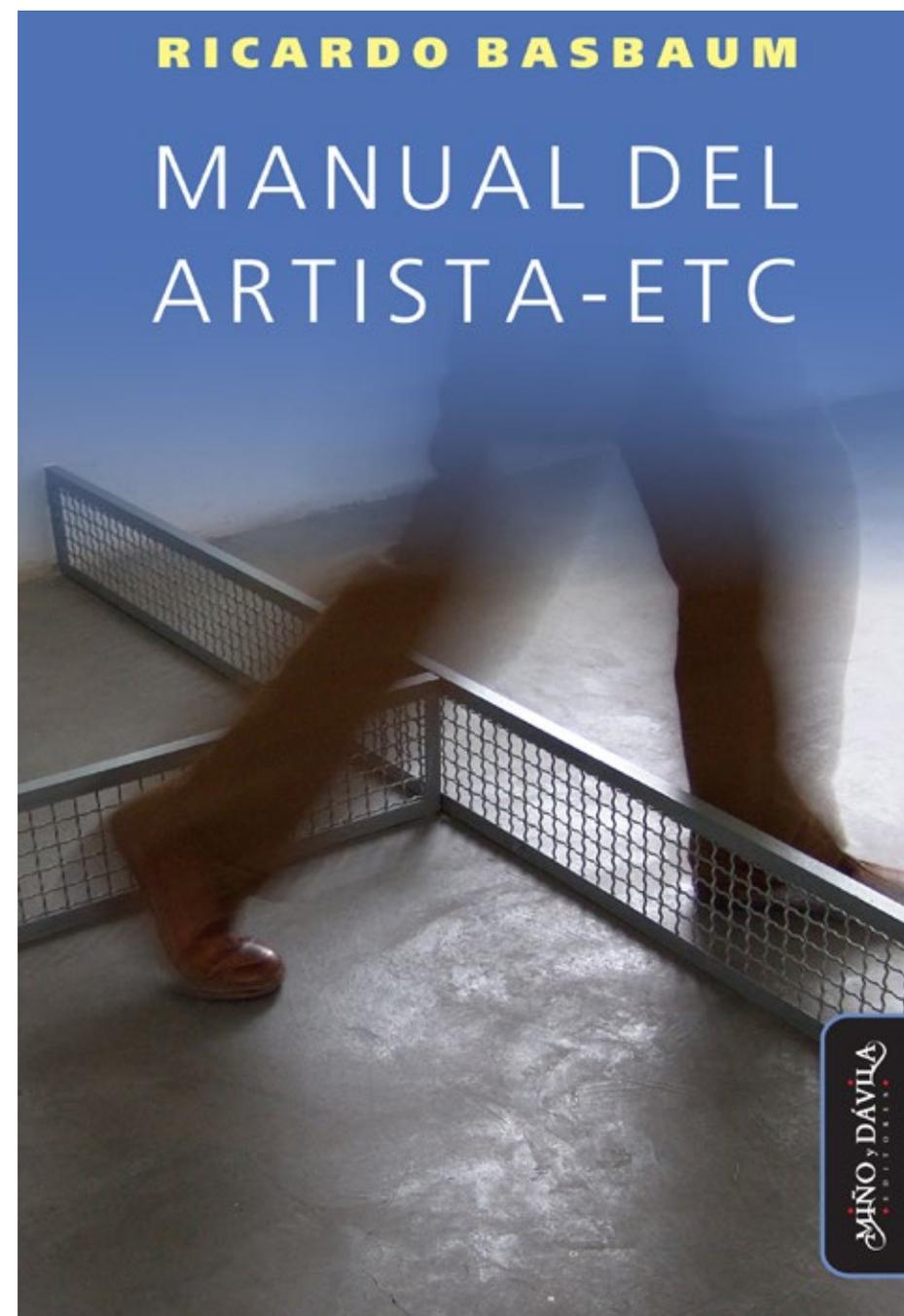


FIGURA 11.

Manual del Artista-etc, 2023, edição argentina (Miño y Dávila)

de intervenção próprios da arte e do pensamento.

Exercitar possibilidades de inter-relação dos registros visuais e vocalizados de textos escritos e deslocados para o espaço expositivo, é outro eixo de ação fortemente experimentado em modos diversos: sejam textos para vocalização, conversas coletivas ou peças sonoras para escuta integrada em instalações, há um caminho de experimentação indicado pela consistência repetitiva da palavra verbalizada e repetida em coletivo, indicada pelo refrão 'artista-etc'.

subhidroinfraentre

É nessa direção que foram também conduzidos os conceitos de formulação recente, apresentados no final de 2021: subhidroinfraentre, anorgânicaintensaperformativa, floraparadoxanós, bioconceitualismo²⁰ – termos construídos a partir das questões gestadas e enfrentadas nas decisões delineadas em circunstâncias diversas de trabalho, sejam demandas de resolução de temas práticos, de ordem plástica, sejam labirintos, desejos e impasses conceituais diversos. Nesse caso concreto, de imediato foi também mobilizado o aparelho universitário, com o desdobramento dos temas em um curso de pós-graduação, ministrado no primeiro semestre de 2022, contando com atentos estudantes que tornaram o debate interessante e potente²¹. Abaixo, cada um dos eixos de trabalho é apresentado em seu duplo-registro, compreendendo tanto a escrita apresentada na materialidade ativa da sala de exposições, enquanto componentes verbais de um diagrama mural em larga escala, como seu desdobramento enquanto tópicos de pesquisa a serem experi-

20 A partir desses 4 conceitos-chave foi desenvolvida a exposição individual *subhidroinfraentre*, apresentada na Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2021.

21 *Bioconceitualismo e Derivações*, PPGCA-UFF e PPGARTES-UERJ, 1º semestre, 2022. <https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/?p=639>. Acesso em 10/09/2024.

mentados em outra ambiência dialógica, em sala de aula, ampliados com leituras e discussões:

florapadoxanos,

flor rara de impulso colaborativo,

agente simpoiético em devoramento plural

(a) investigar o trabalho colaborativo a partir do coletivo, da transindividuação, do grupo e outras formas de redimensionamento do sujeito, compreendendo as alianças entre vivos/não-vivos, humanos/não-humanos, em uma cartografia da diferença, nunca em isolamento;

anorgânicaintensaperformativa,

registro dinâmico derivado das coisas em torno,

mergulhado em experiências de finitude

(b) buscar os traços de desenvolvimento de um outro humano (trans-, pós-, inumano, etc), em que o conceito de vida se desenvolve para além do naturalismo orgânico, compreendendo ‘extinção’, produção, invenção;

subhidroinfraentre

vibrosidades aquáticas ressonantes,

na iminência da vibrolução intrusiva

(c) compreender as forças germinativas e afetivas do negativo a partir do corte e da economia do interstício, onde a produção de valor se daria a partir da experiência intensiva;

bioconceitualismo

modulações conceitualistas bioimediadas

problematizadas em viés biopolítico

(d) cartografar alguns aspectos do conceitualismo contemporâneo

enquanto compreensão dos redesenhos necessários do campo da arte e da imagem do artista, frente às transformações em curso.

Nenhum desses tópicos foi trazido em descuido das camadas sonoras envolvidas. Montou-se uma estrutura compositiva, em parceria com o artista sonoro Paulo Dantas, que finamente articulava a construção conceitual, sua dimensão espacial e plástica, e a produção sônica ali integrada. Este empreendimento visual, verbal e sonoro foi deflagrado a partir da obra *subhidroinfraentre (lago)*²², que demarcou a construção da exposição individual *subhidroinfraentre*²³, em 2021: possuindo a estrutura de um lago, interno à sala da galeria, cujas linhas externas delineavam a forma de uma gota, esta peça partia, curvilínea, de uma das paredes laterais, quase como uma extensão ou desvio da própria parede. Em sua parte interna, a água, impulsionada por uma bomba d'água elétrica, circulava por dentro de uma forma ao mesmo tempo floral e ameboide, sendo a massa líquida lançada também ao encontro de lâminas retangulares e cilíndricas, que provocavam desvios e acentuavam seu deslocamento em fluxo pelas curvas do desenho contentor. Este elemento escultórico, dinâmico e, ao seu modo, recreativo, ancorava a dimensão instalativa do projeto expositivo individual – o qual expandia e desdobrava os problemas aqui trazidos em modo germinativo. Sendo, o Lago, resultado de ação inflexiva da forma específica NBP, impô-se logo a questão “Qual a sonoridade do Lago, qual a sonoridade de *subhidroinfraentre*?” [a exposição, mas também o termo], isto é, “quais as sonorida-

22 Ricardo Basbaum e Paulo Dantas, *subhidroinfraentre (lago)*, 2021. Lago em alvenaria, água, bombas de água, microfones, hidrofones, geofones, mesa de som, subwoofer, caixas de som, computador, 380 x 290 x 45 cm.

23 Ricardo Basbaum, *subhidroinfraentre*. Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2021. Texto de apresentação de Michelle Sommer. Exposição individual. Foram apresentados 3 diagramas, 6 desenhos impressos em metacrilato, 1 cartaz lambe lambe, 1 pôster fotográfico, 2 estruturas arquitetônico-escultóricas em metal, além do ‘Lago’.

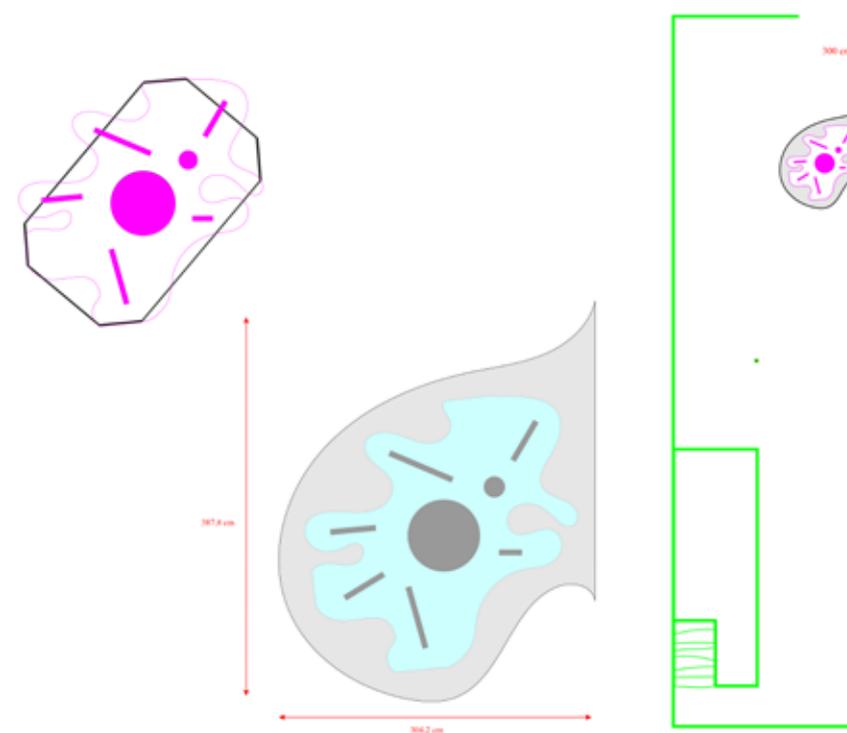


FIGURA 12.

Ricardo Basbaum
Projeto para *subhidroinfraentre (lago)*, 2021

des igualmente implicadas em *florapadoxanos*, *anorgânicaintensaperformativa*, *bioconceitualismo*?” Aqui, não se trataria de produzir ‘objetos sonoros’,²⁴ mas de compreender a camada sônica como constitutiva do ‘esforço sensorial intervencionista’ (ou seja, da produção de dispositivos de processamento sensorial-conceitual que identificamos como objetos de arte), presente em latência, à revelia de suas manobras de construção e/ou extração metodológicas (com as quais se trabalha a cada elaboração do gesto) – estas, sim, afinal, decisivas na construção do interfaceamento com o qual se produz a recepção, o encontro com os corpos em compartilhamento (momento também de entrecchoque, resistência, conflito).

Em resposta às questões acima apontadas, Paulo Dantas alinhavou sua ação compositiva a partir do posicionamento, na galeria, de dispositivos de captação sonora (microfones, hidrofones, geofone), e o envio destes sons até uma base de processamento que os reunia e devolvia, com um pequeno atraso, ao espaço da sala através de alto-falantes; ao mesmo tempo, nesta devolução, eram também emitidos sons pré-gravados que se juntavam àqueles previamente captados, completando a composição:

[1] diversos sons são capturados em tempo real:

- * 2 hidrofones: água no Lago
- * 1 geofone: movimentações da estrutura escultórica, junto à arquitetura da sala
- * 2 microfones: vozes e movimentação do visitantes

[2] as sonoridades capturadas são enviadas a um programa de gravação, cujo algoritmo foi escrito de modo organizar pequenos clips que são devolvidos à sala com atrasos de cerca de 8s/10s;

24 Observações em diálogo com Rodolfo Caesar. (Caesar, 2020)

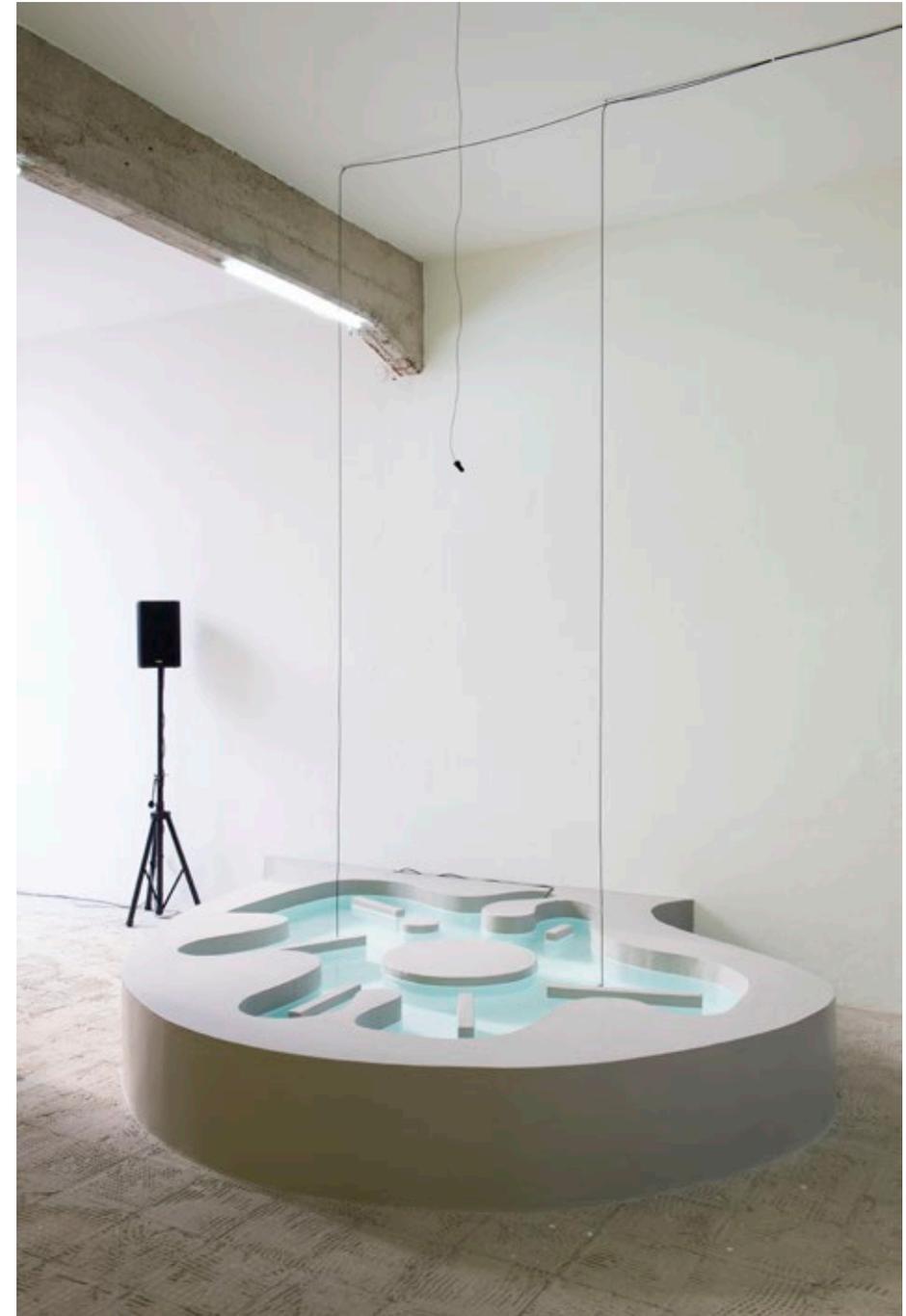


FIGURA 13.

Ricardo Basbaum e Paulo Dantas, *subhidroinfraentre (lago)*, 2021, lago em alvenaria, água, bombas de água, microfones, hidrofones, geofones, mesa de som, subwoofer, caixas de som, computador, 380 x 290 x 45 cm. Fotografia: José Pelegrini

[3] também estão armazenados outros sons pré-gravados, programados para serem emitidos pelo sistema de composição:

- * vocalizações pré-gravadas dos 4 conceitos-chave
- * emissões de frequência pré-definida

[4] esse conjunto de elementos (capturados em tempo real + pré-gravados) é devolvido à sala de modo aleatório em recombinações variadas através de 3 alto-falantes e um *subwoofer*;

[5] todo o conjunto é gravado, constituindo o arquivo sonoro da composição

Como principal efeito deste processo, ocorre a experiência de uma escuta múltipla (como enfim, seria qualquer escuta, na ausência de silêncio absoluto), em que o visitante se depara, ao mesmo tempo, com o enfrentamento dos sons da sala de exposição, em tempo real (ruídos externos, a movimentação de cada um presente, naquele momento, as conversas, os sons do ‘Lago’, etc), em simultaneidade com as emissões produzidas pelo sistema compositivo – este, chegando sempre com um pequeno atraso: ao atravessar a galeria, ao longo do deslocamento por entre diagramas, Lago, e demais elementos escultóricos e visuais, era possível experimentar a dessincronização das duas escutas, em paralelo, em seu descolamento do que diretamente se via, na caminhada, problematizando a presença de ‘fontes sonoras’ e os intervalos temporais entre emissão e recepção dos sons pelos corpos ouvintes.

Sem dúvida, estava em jogo o papel destacado que as camadas discursivas desempenham no modo como organizo os problemas no campo dos dispositivos artísticos, em sua tripla vocação visual, vocalizante e verbal: *subhidroinfraentre* foi concebida enquanto um “bloco de textos”, projetado como a necessária articulação conceitual demandada pelo projeto, atuando de modo atravessado à exposição, em uma espé-

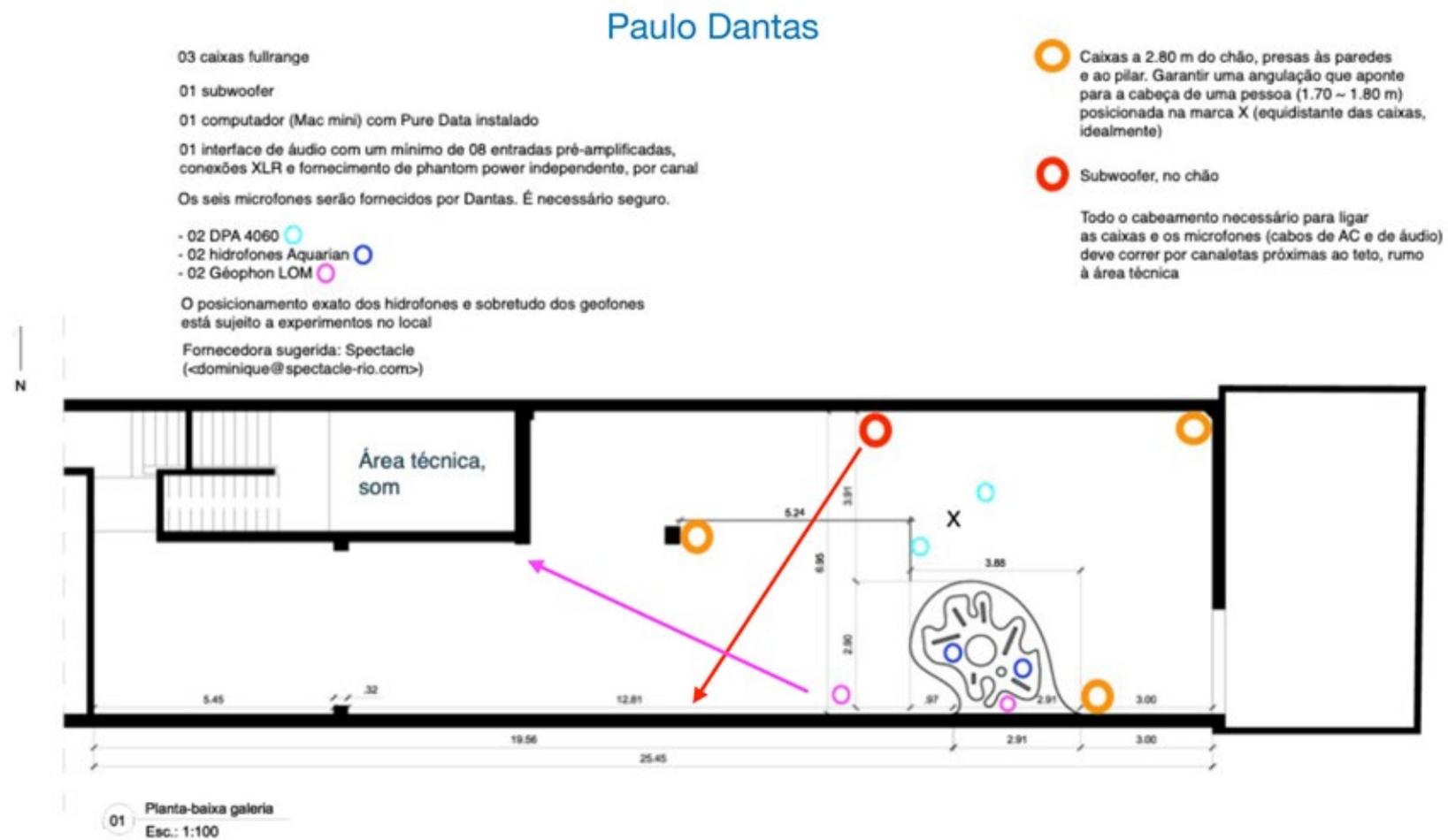


FIGURA 14.

Paulo Dantas, Plano compositivo para *subhidroinfraentre (lago)*, 2021

cie de diagonal – na função mesma da transversalidade, em seu papel forte – aproximando-se de um *transatravessamento*, nas bordas mesmo do que esse conceito pode trazer de impacto intervencional, enquanto gesto que objetiva deixar marcas efetivas em corpos e demais elementos físicos, em tudo o que é tocado pelo verbo:

seria assim o problema

seria assim o processo

seria assim a virada para fora de si

seria assim a fábrica de energia

seria assim o escape bordejante

o que querer com a exposição, para além do poço de ambições

que envolve as ações desse tipo?

a insistência por tal gesto seria portadora de quais pulsões, alimentares, irregulares, súbitas ou reticentes?

a redundância como tarefa

a redundância como fisgada

a redundância como fármaco

a redundância como atrevimento

a redundância como noite longa

a redundância como deslizamento

a redundância como torção

a redundância como repetição

a redundância folicular

a fisicalidade do texto será fundamental aqui, para o que se quer dele na exposição – qual seria este papel afinal, o que se quer enfim? (Basbaum, 2021)

Podemos indicar *subhidroinfraentre* como momento relevante na constituição do que identifico como “Sistemas de revezamento plástico-sonoro-discursivos”²⁵ – uma condição aberta, em processo, que busca organizar o desdobramento das superfícies e zonas de contato, materializadas a partir da condição complexa deflagrada pela ‘situação-exposição’ e provocações daí derivadas, em que se combinam materialidades em conflito, sob o limiar da irreducibilidade: em sua presença visual, sob atravessamento discursivo, igualmente permeada por emissões sonoras. Busca-se construir alguma referência a um fluxo de processualidade cuja formalização se daria em muitas direções, em antecipação ao seu ancoramento material, porém somente tornando-se acessível quando lançado ao encontro dos corpos, em recepção e compartilhamento, em necessária materialização. A partir de então, estas seguem impulsionadas e lançadas nas espirais²⁶ da oralidade (primária, secundária) (Ong, 2002) cujo percurso, em modo labiríntico, não-linear e errante, em sua aderên-

25 Projeto de pesquisa que desenvolvo junto ao PPGCA-UFF e PPGARTES-UERJ.

26 A pregnância da imagem da espiral, em sua presença indicativa de constantes retornos, sem qualquer volta direta às origens (ainda que este ponto possa ser continuamente negociado, a cada construção desse diagrama, em diferentes autores, a depender dos problemas em jogo), aproxima pensadores como Brian Holmes e Leda Maria Martins: seja considerando a “espiral transformativa” como “princípio operativo do que chamarei de investigações extradisciplinares”, combinando tropismo (“o desejo ou necessidade de virar-se rumo a algo além, a um campo ou disciplina exterior”) e reflexividade (“retorno crítico ao ponto de partida, uma tentativa de transformar a disciplina inicial, de acabar com sua isolação, de abrir-se a novas possibilidades de expressão, análise, cooperação e compromisso”) [Holmes]; seja tomando “o tempo em sua dinâmica espiralada”, “numa concepção genealógica curvilínea, articulada pela performance”, em que cada repetição “é em certa medida original, assim como, ao mesmo tempo, nunca completamente nova”, enfatizando a “natureza luminosa da voz e o poder aurático do corpo nas religiões afro-brasileiras, ressonâncias de sua africanidade” [Martins]: em ambos os casos, estão sendo enfatizados processos performativos, com remissão radical ao presente da experiência, mas que conduzem os fluxos protagonistas do processo igualmente a temporalidades em outras escalas de fruição e recepção, sempre em modos simultâneos, não lineares. (Holmes, 2008; Martins, 2003)

cia aos corpos e às coisas, ambiciona, quase que simplesmente, manter-se em movimento e circulação – se não visasse, também, produzir novas corporalidades e formas vivas em seu efeito sensorialmente intensivo.

Qual o som da teoria?

Por fim, reconhecendo a potência do contato e do desdobramento, por entre as regiões de produção de materialidades visuais e aquelas de manifestação sônica e suas formas agregadas, sempre em cuidadoso entrelaçamento com as matérias discursivas que se fazem presentes através das tramas pulsantes do conceito – e em meio a tantos deslocamentos, por entre territórios e práticas, nos limites da abstração –, as ações aqui apontadas reduzem-se a investidas exploratórias da arquitetura sensível das construções conceituais: não será possível atravessar tal território sem reconhecer o impacto de uma ambiência gravitacional potente, a funcionar no registro do desfazimento do que já conhecemos, em abertura de exterioridades sem fim, a explorar. Produz-se novos órgãos sensíveis, com os quais não sabemos ainda lidar, frente ao chamado do “som da teoria” – como escutá-lo?

Referências:

BASBAUM, Ricardo. **Considerações Críticas sobre a Nova Pintura e Alguns Aspectos de sua Emergência no Brasil, particularmente no Rio de Janeiro**. Monografia de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ, orientação de Fernando Cocchiarale, 1988a.

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos Anos 80: Algumas Observações. **Gávea**, nº 6, Rio de Janeiro, 1988b.

BASBAUM, Ricardo. I love etc-artists, in HOFFMANN, Jens (Org.), **The next Documenta should be curated by an artist**. Frankfurt, Revolver Books, 2004.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc, in MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BASBAUM, Ricardo. Projeto NBP: algumas pistas de um programa em processo, in FRANCA, Patrícia e NAZARIO, Luiz (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006a.

BASBAUM, Ricardo. Migração das palavras para a imagem, in **Além da Pureza Visual**, Porto Alegre, Zouk, 2006b, p.29, p.32.

BASBAUM, Ricardo (Org.). **Dossiê A Moreninha**. 2009. Disponível em: https://rbtxt.files.wordpress.com/2010/01/dossie_moreninha.pdf. Acesso 25/04/2024.

BASBAUM, Ricardo. Hermenêutica do Artista, programa de curso. PP-GARTES-UERJ, 2012.

BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro, Azougue, 2013.

BASBAUM, Ricardo. emails (25_bienal_SP2_x2.pdf). **Periódico Permanente**, v. 3, n. 5, 2014.
<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-5/textos/emails-ricardo-basbaum>. Acesso em 02/05/2024.

BASBAUM, Ricardo. Anotações de preparação do projeto *subhidroin-fraentre*. Manuscrito, não publicado, 2021.

BASBAUM, Ricardo. Tropicalismo, depois: da geleia adversa à adversa geleia, in SALGADO, Cristina e ARAUJO, Inês de (Orgs.). **OSREVNI-IN-VERSO**, Rio de Janeiro, NAU Editora [e-book], 2022, pp.217-237.

CAESAR, Rodolfo. Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam, **Revista Música**, v. 20 n. 1, Universidade de São Paulo, 2020.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade - A Invasão dos Bandos Sub**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

DACOSTA, Alexandre e BASBAUM, Ricardo. Filipeta Manifesto. Panfleto de distribuição aberta, tiragem ilimitada, 1984.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sur les sociétés de contrôle, **Pourpar-lers**. Paris, Minuit, 1990, pp.240-247.

FRANCA, Patrícia e NAZARIO, Luiz (Orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

HOFFMANN, Jens (Org.), **The next Documenta should be curated by an artist**. Frankfurt, Revolver Books, 2004.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições, **Concinnitas**, ano 9, vol 1, nº 12, julho 2008.

LAZZARATO, Maurizio e NEGRI, Antonio. **Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade**. Rio de Janeiro, DP&A, 2001, pp.25-33.

LYOTARD, Jean-François. **Libidinal Economy**. Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp.248-249.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória, **Letras**, nº 26, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras, PPGL-UFSM, junho 2003.

MOURA, Rodrigo (Org.). **Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais**, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

ONG, Walter. **Orality and literacy: the technologizing of the word**. Nova York, Routledge, 2002.

QUINDERÉ, Natália, REINALDIM, Ivair e MOSQUEIRA, Bernardo. Visor-rama, a entrevista. Rio de Janeiro, **Concinnitas**, v.20, n.36, dezembro de 2019, pp. 60-98.
<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/47955>. Acesso em: 25/04/2024

SALGADO, Cristina e ARAUJO, Inês de (Orgs.). **OSREVNI-INVERSO**, Rio de Janeiro, NAU Editora [e-book], 2022.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Eles querem aparecer. **Jornal do Brasil**, 09/11/1984.

SEARA, Izabel Christine, NUNES, Vanessa Gonzaga e LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. **Fonética e Fonologia do português brasileiro**. São Paulo, Contexto, 2015, p.45.

TORRES, Fernanda Lopes e SILVA, Martha Telles Machado da. Carlos Zilio (Entrevista), in **O Papel da Crítica na Formação de um Pensamento Contemporâneo na Década de 1970**, NAU Editora, 2023, p.184.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

Data de submissão: 14/10/2024

Data de aceite: 07/01/2025

Data de publicação: 12/03/2025