

A personalidade potencial trans-subjetividade na sociedade de controle¹

Brian Holmes

O pensamento envolve as coisas – entre elas existe a atmosfera, com Oxigênio, Nitrogênio, Gás Carbônico, Enxofre, Chumbo, Alumínio, mas também partículas de pensamento. Estas partículas desprendem-se de nossos corpos-cérebros em fluxos além de nosso controle, aderindo aos objetos ou a outros pensamentos. Possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, que distorcem e alteram imagens – todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica.

Ricardo Basbaum²

Coreografar-se: qual o sentido de tal palavra? Pode-se facilmente imaginar as improvisações de um dançarino, torcendo-se, deslizando, simulando, rodopiando, traçando um padrão intrincado do *eu* no espaço. E pode-se imaginar, também, o gradual tomar posse deste padrão, a obra como o repetir ou retraçar, que pode, então, ser identificada, situada dentro dos parâmetros mais vastos de um estilo, autorizada por uma assinatura. Mas o que acontece se eu der à palavra *coreografia*

1 Publicado em *Cadernos de Subjetividade*, n. 13, São Paulo, 2011, p. 194-205.

2 Basbaum, R. O que é NBP? Manifesto, 1990.

o sentido mais alargado de uma interação de grupo, uma orquestração de corpos no seu movimento através do espaço? E se eu conceber a ação do *eu* como uma reflexividade mais complexa, exercida por uma pluralidade de atores uns sobre os outros? Que tipo de *eu* poderia participar na criação de uma coreografia que é tanto minha como de uma articulação mais vasta? Qual seria o estilo de uma obra assim? Como seria esta obra esboçada, retraçada, identificada? O que aconteceria à distinção sujeito-objeto, entre eu e você? E como viria a intencionalidade – a projeção de ação possível num tempo futuro e espaço não-familiar – a operar sob tais condições?

O Dispositivo



Ricardo Basbaum

obs, 2004

ferro, grade de ferro

dimensões variáveis

vista de instalação na Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

Foto de Wilton Montenegro

Estas questões lhe atravessam (você), se impingem em mim (eu), dentro do âmbito ou transbordamento de certos ambientes físicos/discursivos cuja constituição está assinada – mas aparentemente não autorizada – por Ricardo Basbaum. Numa série de propostas³, elas tomam a forma de instalações para galerias especializadas ou museus onde sua passagem é modulada pela presença do que parecem ser cercas de ferro em miniatura, compostas de grades de arame que chegam até mais ou menos a altura do tornozelo, e que delimitam sem, no entanto, dividir o volume. A estrutura tipo cerca serve de obstáculo (“obs.”), lhe obrigando a empreender a mais simples das coreografias: dobrar o seu joelho, levantar o seu pé um tanto mais alto do que o normal e pisar por cima de um obstáculo demasiado baixo para ser uma barreira, quase demasiado baixo para ser notado. A minha visita à galeria é compassada pelo ritmo destes movimentos quase insignificantes.

Entretanto, sua atenção se volta sobre palavras que foram escritas na parede: *escutar, olhar para, corpo voltado para, sorrir para, falar a, desejos expressos, fazer contato corporal, fazer perguntas pessoais, exhibir-se etc.*⁴ Estas palavras descrevem ações que me relacionam com outros. Assim, o espaço físico do movimento, pontuado por obstáculos (e nisto, remanescente de certas propostas minimalistas de Robert Morris nas suas colaborações com a Judson Dance Theater), é redobrado e repercutido por indicadores discursivos que indicam as possibilidades interativas de um ambiente compartilhado – como se persuadissem a percepção a tornar-se afeto através de uma consciência linguística do outro.

Ao mesmo tempo, se torna possível, a partir de certas posições no espaço, ver imagens tanto da minha atividade como das suas – transmitidas ao vivo desde um número não intrusivo de micro-câmeras,

3 A descrição que segue é baseada numa instalação na galeria A Gentil Carioca no Rio de Janeiro, Novembro de 2004.

4 Basbaum recolhe esta lista de termos descritivos do trabalho do psicólogo comportamental Kurt Lewin que, por sua vez, usa estes termos no contexto do “campo” relacional do encontro de uma criança com um estranho. cf. Lewin, K. *A Dynamic Theory of Personality*. New York: McGraw Hill, 1935, especialmente o capítulo VIII – “Survey of experimental investigations”, p. 261–64. O texto se encontra disponível em: <<http://gestalttheory.net/archive/lewinin1935.html>>

conectadas a um sequencial, que apresentam o ciclo de pontos de vista itinerantes. Isto é o que o artista chama “sistema-cinema”: o circuito fechado televisionado em tempo real que alarga a minha percepção do espaço ao mesmo tempo em que registra imagens, gerando material para propostas futuras e outros conjuntos de referências – desta vez tecnológicos – para a compreensão do ambiente que você está, temporariamente, habitando.

Os elementos listados acima constituem um dispositivo espacial que acopla movimentos coibidos a um alargamento da percepção, gestos vigiados a uma sensibilidade estendida e a uma reflexão intensificada. Todos estes elementos convidam-*me* a, conscientemente, refazer minha postura físico-discursiva-afetiva. E este dispositivo, por sua vez, é o ponto de partida para uma experiência na qual “eu” e “você” somos simultaneamente objetificados e postos em relação através das mudanças de identidade e posição efetivadas pelas regras do jogo.

O jogo-experiência é uma série de *workshops* coreográficos, que eu proporia chamar auto-coreografias, que começam no museu e se movimentam para fora, em direção ao espaço urbano. Os participantes vestem camisas vermelhas e amarelas com os pronomes “eu” e “você” inscritos. Mas estes pronomes estão descolados do habitual referenciamento, da habitual relação sujeito-objeto, e estão redistribuídos num espaço de relações em movimento. Cada pessoa é, assim, confrontada com a relatividade de posições identitárias – por exemplo, quando amontoados de “eus” animados espiralam em torno de uma consciência de si próprio designada “você”. O artista, vestindo também uma camisa “eu” ou “você”, ocupa um pretenso limiar, dirigindo e informando a atividade de fora, participando e se submetendo a transformações por dentro; mas o colapso desta distinção dentro-fora é, no entanto, a regra subjacente das auto-coreografias. Estas coreografias se desdobram sob o nome de “superpronome”: uma espécie de *shifter*⁵ composto que pode ser escrito como *vocêeu* ou *euvocê*.⁶ 5

5 Em relação à tradução portuguesa do termo, dêitico (em francês *embrayeur*), optamos por manter a versão inglesa. [N do T]

6 Para documentação sobre um *workshop* “superpronome”, ver o catálogo da exposição “reprojetando+sistema-cinema+superpronome”, que ocorreu entre 19



eu-você: coreografias, jogos e exercícios, 2000

dinâmica de grupo performativa

atividades em Diamantina, Minas Gerais

Foto de Ricardo Basbaum

As coreografias “superpronome” estão livremente baseadas numa série de diagramas generativos, padrões que não são tanto retrachados como estendidos, alterados e finalmente dissolvidos num processo de experimentação. Apresentados nas paredes da galeria, estes diagramas são em si extensões, alterações, dissoluções de diagramas e jogos anteriores, todos regressando a uma forma mais básica: a do retângulo com os cantos chanfrados e um círculo no centro. Esta forma a-significante é o logo⁷ imediatamente reconhecível e memorizável de todo o processo permutacional que Ricardo Basbaum tem proposto, há mais de uma década, de maneiras diferentes que estão em constante mudança. O logo também existe como o acrônimo NBP, que, por sua

de agosto e 10 de outubro de 2003, na Galeria Cândido Portinari da UERJ.

⁷ Optamos pela solução mais próxima da expressão inglesa original. Em português, *logo* pode se referir a logotipo ou logomarca. Como a concordância pode se referir a ambos, optamos por manter a concordância no masculino. [N do T]

vez, se desdobra como “Novas Bases para a Personalidade”. É um programa construtivo para um território existencial em expansão. Precisamente, o território que *você* estamos neste momento a explorar.

Canalizando Fluxos

Um dos problemas tradicionais da arte de vanguarda tem sido a moldura-enquadramento.⁸ A moldura-enquadramento é o que define e limita a atividade especializada de transformação que a nossa cultura designa como “artística”. É considerado necessário superar, minar, transgredir ou explodir uma fronteira material, conceitual, moral ou política que possa, dentro de uma definição de arte particular, limitar a atividade do artista, separando-a do mundo-da-vida. Quando as experiências coreográficas do “superpronome” se desencadeiam no espaço urbano, pode parecer como se um enquadramento normativo tivesse sido superado, conquistado um novo fora, numa vitória histórica sobre o limite espaço-temporal do cubo branco (tal como se o próprio cubo, o vazio de Yves Klein e do espaço fenomenológico do minimalismo, tivessem sido uma vitória histórica sobre as fronteiras da pintura modernista). Este progresso dialético na conquista do espaço seria, todavia, um entendimento empobrecido do que está em jogo nas transformações *eu-você*. O conter e limitar da moldura-enquadramento, que Ricardo Basbaum nos convida a explorar e a transformar num território de experiência, é não menos presente no espaço urbano do que o é numa galeria. É a malha ubíqua da sociedade de controle, envolvendo e permeando os fluxos do mundo-da-vida; e é esta sociedade que não oferece um limite tangível do que pode ser explodido, transgredido, minado ou superado. Os problemas de moldura-enquadramento da arte contemporânea diferem, fundamentalmente, daqueles concebidos pelas vanguardas do século XX.

A sociedade de controle foi definida pela primeira vez em

⁸ No original, o termo utilizado (e que aqui traduzimos como moldura-enquadramento) é *frame*. Dado que o termo conjuga ambos os sentidos, de moldura e de enquadramento, decidimos, nos casos em nos pareceu claro que o uso do termo *frame* incluía ambos os sentidos, não abdicar de nenhum. Sublinhamos, também, que em outros lugares do texto traduzimos o termo *framework* diretamente por enquadramento. [N do T]

1990, num texto conhecido de Gilles Deleuze.⁹ Deleuze antecipou o fim do regime disciplinar que tinha sido exercido sobre os corpos nos espaços fechados da escola, da caserna, do hospital, do asilo e da usina, e a sua substituição por procedimentos ubíquos de rastreamento computadorizado e coleta de informação, administrados pelas voláteis hierarquias das corporações. Além disso, ele associou estes processos miniaturizados móveis de vigilância com o seu aparente oposto: a energia voluntária pessoal evocada e canalizada pelas funções psicológicas do marketing. Tanto a fuga das populações, anteriormente subordinadas a moldes disciplinares, como o correspondente abandono dos limites genéricos de enquadramentos simbólicos de poder social, seriam combinados com o acionamento de sistemas que modulam o fluxo de experiência “como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira, cujas malhas mudassem de um ponto a outro”.¹⁰ A sociedade de controle pode ser concebida como a aplicação pontual, mas ainda assim quase-inescapável, de estímulos coercivos ou sedutores que servem para canalizar a expressão de um indivíduo ao nível molecular, antes mesmo que qualquer postura ética possa ser assumida, que qualquer decisão intencional possa ser tomada. O que tradicionalmente a filosofia concebeu como o sujeito da vontade, como a integridade da pessoa una (ética tradicional), é reduzido à “cifra de uma matéria dividida a ser controlada”.¹¹

Se limites autoritários sobre o comportamento eram substituídos pelo fluir elástico de ambientes continuamente monitorizados, o gesto vanguardista de romper o enquadramento já não podia produzir um efeito liberador. O que se exigiria é uma contra-flutuação que se desloca para além de dinâmicas normativas. Como Basbaum escreveu em 1992: “Já há muito tempo desfez-se a ilusão de que seja possível a construção de modelos que não incorporem, em sua estrutura, a capacidade e a necessidade de movimentos contínuos, como a própria condição de existência e perpetuação desses modelos – que se tornam, desse

9 Deleuze, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: *Conversações: 1972–1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 219–26.

10 Ibidem, p.221.

11 Ibidem, p.225.

modo, verdadeiras construções estratégicas, sistemas que conjugam ação e pensamento.”¹² Está em jogo, aqui, uma estratégia de resistência.

No mesmo texto, Basbaum indicou quatro características da prática artística em face aos novos procedimentos de controle:

1. um ambiente maquínico autopoiético ou em auto-renovação, cuja autonomia se desenvolve em descompasso com o seu entorno;
2. uma intervenção, que consiste não na ruptura de demarcações genéricas ou disciplinares, mas em deliberadamente localizar o confronto com formas culturais difusas e totalizantes;
3. o estatuto impessoal do artista, que através da propagação de uma “mitologia individual” se torna vetor para a teatralização do ambiente vivido;
4. uma nova recepção do trabalho artístico, onde o espectador que participa ativamente adota uma posição ético-estética-criativa;

O que é surpreendente é o grau de coerência que estas quatro pressuposições fundamentais têm conservado, tantos anos depois. Hoje, os dispositivos de Basbaum se referem com uma precisão cada vez mais acentuada à problemática do controle: primeiro, ilustrativamente, através de miniaturizadas malhas de arame, estruturas tipo cerca de contenção, colocadas a um nível infra-coercivo, abaixo de qualquer confrontação direta com a vontade do visitante; e depois, funcionalmente, através de circuitos fechados de câmeras de vigilância, com o seu monitorar pontual, mas contínuo, do deslocamento do visitante pelo espaço. Os dispositivos, contudo, não simplesmente imitam ou reproduzem um aparato de controle e suas modulações de fluxos existenciais; eles fornecem a base ou enquadramento para um ambiente autopoiético de interação e cooperação tecno-humana, que estimula, intensifica e, finalmente, dissipa os mesmos processos de perceber, conceber e sentir que os procedimentos de controle tipicamente procurariam canalizar para comportamentos pre-determinados. O artista demarca os parâmetros iniciais deste ambiente, mas não pode ser considerado o seu autor: ao invés, ele condiciona o seu desenvolvimento de maneira discreta e impessoal, já não através da produção de uma mitologia tea-

12 Basbaum, R. Quatro características da arte nas sociedades de controle. Manuscrito de um ensaio apresentado no curso de mestrado em Comunicação e Cultura, ECO-UFRJ, 1992. Publicado em Basbaum, R. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 97–106.

tralizante, mas ao introduzir diagramas modificáveis em processos organizacionais e regras revogáveis em jogos auto-reflexivos. O resultado não é uma obra tangível nem um modelo abstrato mas uma condição dinâmica de variação que é irrepetível, estritamente local e intensiva, consistindo de relações singulares e gerando qualidades afetivas que só podem ser parcialmente capturadas em imagens, formas, diagramas ou palavras.

Certamente, estas intensidades irredutivelmente singulares – e que surgem como formas gráficas a-significantes nos numerosos mapas relacionais que Basbaum esboça de situações heterogêneas – talvez possam ser consideradas como uma “nova base para a personalidade”. Processos qualitativos que dissipam a circularidade de *loops* de *feedback* e fazem com que seja impossível qualquer modelização do comportamento: aqui se encontram as características iniciais de uma resistência artística à sociedade de controle.

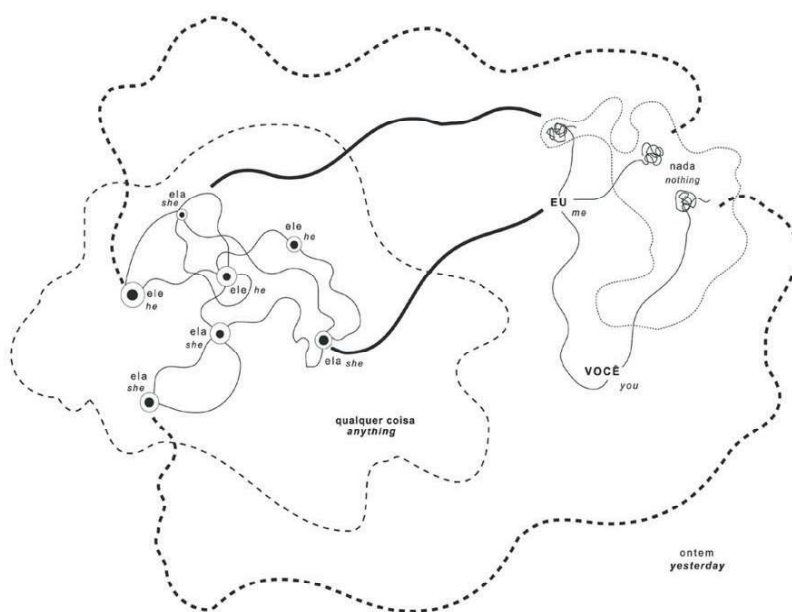


diagrama (série eu-você), 2000

dimensões variáveis

coleção particular

Perduram, no entanto, duas perguntas importantes em relação ao programa teórico esboçado em 1992. Primeiro, que tipo de “confrontação” é obtido com as formas difusas e ubíquas da cultura contemporânea? E segundo, o que pode agora ser dito da “posição ético-estético-criativa” – isto é, da posição do espectador?

Para um Diagrama do Enxame

No seu texto de 1990, Deleuze comentou que “estamos no início de alguma coisa”. Considere os recentes desenvolvimentos da sociedade de controle. Pouco depois do 11 de Setembro, grandes empresas americanas de coleta de dados como a Seisint, ChoicePoint e a Axiometric foram abordadas pelos serviços de inteligência federais que tinham o propósito de integrar fontes públicas e privadas de informação sobre o movimento de pessoas pelo EUA.¹³ Disto surgiu uma máquina que, inevitavelmente, era conhecida por “the Matrix”: uma rede de base de dados e de protocolos de busca interligados, capazes não só de localizar pessoas a partir de resquícios de informação – “cor de cabelo, um dígito ou outro de uma placa do carro, talvez os dados sobre um vôo para um certo país estrangeiro”¹⁴ –, mas também de reunir os perfis de hábitos, mapas relacionais de amigos e conhecidos, quadros antecipatórios de possíveis comportamentos futuros. Felizmente, o programa Matrix foi interrompido pelo congresso estadunidense, como também foi seu antecessor imediato, um programa mais amplo chamado “*Total Information Awareness*”, que tinha sido concebido para vigilância a um nível global. Mas não existem muitas dúvidas que tais técnicas estão em uso pelas agências de inteligência, e não somente pelas agências dos Estados Unidos.

O efeito de tal integração público-privado é duplo. Por um lado, burocracias Orwellianas imensas (tais com a européia “Schengen

13 cf. A reportagem de rádio “No Place to Hide” (2005) de John Biewen e Robert O’Harrow Jr., uma produção conjunta da American RadioWorks e do Center for Documentary Studies, Duke University. Disponível em: <<http://americanradioworks.publicradio.org/features/noplacetohide>>. Mais informação sobre o MATRIX encontram-se disponíveis em: <<http://www.aclu.org/Privacy/Privacy.cfm?ID=14240&c=130>> (American Civil Liberties Union).

14 Idem.

Information System”) têm um acesso crescentemente contínuo a informações sobre movimentos pessoais, registros civis, hábitos de consumo, estatísticas vitais e dados íntimos de milhões de cidadãos que usam caixas eletrônicos, celulares, redes de computadores, sistemas nacionais de emissão de bilhetes, serviços nacionais de saúde etc. Por outro lado, as empresas privadas que têm desenvolvido estes sistemas de vigilância, adquiriram uma capacidade vastamente ampliada de modelar e prever estatisticamente o comportamento das populações, moldando não só as sedutoras figuras da propaganda (que é adaptada com crescente precisão a pulsões e gostos individuais), mas também a forma construída e o conteúdo imaginário de ambientes culturais-informacionais (espaços públicos, interfaces de computador, áreas comerciais/de diversão, sistemas de transportes). O próprio ambiente urbano, como se tratasse de uma imensa TV montada em três dimensões, pode ser continuamente reprogramado de modo a canalizar os comportamentos do cidadão-consumidor. O que resulta deste duplo desenvolvimento da sociedade de controle é o sistema totalizante de identificação/incitamento, torneando ideologias desajustadas e demonstrações de força que eram típicas de sociedades autoritárias precedentes. Acompanhando esta tendência, está a consciência difusa que afirma que se estamos todos a ser observados, então o oportunismo desregrado – ou a oportunidade de estar no controle do novo sistema – é o desenlace mais vantajoso para *mim*. O resultado é um individualismo maleável e continuamente disponível, uma inclinação para encontrar uma vantagem pessoal através de uma constante adaptação a regras que mudam arbitrariamente. A patologia de dominação/submissão que tenho analisado como a “personalidade flexível” está agora inteiramente instalada nas sociedades ocidentais.¹⁵

O papel da tecnologia no novo regime comportamental tem levado recentes explorações da subjetividade a insistir na forma *rede*. O próprio Basbaum tem cuidadosamente seguido o extenso circuito de experimentações artísticas com a Internet, colaborando, entre outros, com Jordan Crandall que, desde meados dos anos 90, tem produzido um dos mais consistentemente argutos conjuntos de obra dedicados a

15 Holmes, B. The Flexible Personality: For a New Cultural Critique. *Hieroglyphs of the Future*. Zagreb: Arkzin/WHW, 2002. Texto disponível em: <<http://brianholmes.wordpress.com>>

processos de subjetivação na interface entre homem e máquina.¹⁶ Mas, onde o artista norte-americano tem utilizado estudos culturais e crítica filosófica como ferramentas, primeiramente procurando trazer à luz do conhecimento formas normativas desta relação, o brasileiro tem tentando desenvolver o seu outro não-dialético: padrões dinâmicos de relações auto-organizadoras, que não demarcam as trajetórias de corpos identificáveis e estabelecem os perfis de desejos previsíveis, mas que tentam redistribuir os ritmos de intensidades e dispersões coletivas geradas através do entrelaçamento da experiência perceptiva, do discurso intelectual e da troca afetiva. A evolução na direção daquilo que chamaria *trans-subjetividade* está no cerne do projeto NBP, que funciona como “aquele campo de significado que considera impossível desenvol-

Ricardo Basbaum
*Você gostaria de participar de
uma experiência artística?*,
trabalho em progresso desde 1994
objeto de ferro pintado
125 x 80 x 18cm
participação Casa das Artes
da Mangueira,
Rio de Janeiro, Brasil, 2006



¹⁶ Sobre o trabalho de Jordan Crandall ver o extenso documentário disponível em:
<<http://www.jordancrandall.com>>

ver um sujeito singular sem a presença intensiva do outro.”¹⁷ Em face do novo regime de identificação/incitamento, o princípio de confronto de NBP pode, então, ser descrito como uma “heterogênese coletiva.”

A trans-subjetividade tem sido desenvolvida desde o início, como, por exemplo, na proposta de 1994, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Durante um mês, a cada vez, participantes recebem emprestado um grande objeto de ferro pintado correspondente ao diagrama NBP, e criam e documentam o que poderia muito bem ser chamado “usage-works” (obras-uso), cuja autoria é dividida, duplicada, multiplicada ao ponto de já não poder ser atribuída com precisão. Na forma de *cápsulas*, inicialmente apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2000, a trans-subjetividade pode também ser experimentada num museu: quatro espaços receptivos feitos com malha de arame, cada um concebido para duas pessoas em posição deitada, com espaços pessoais que podem ser estritamente divididos e parcialmente comunicantes, ou inteiramente abertos uns para os outros, dependendo da configuração dos objetos – e, sobretudo, do que você fará com eles.¹⁸ Este tipo de proposta é altamente referencial: as variações da contenção e do acoplamento individual podem facilmente evocar o trabalho de Foucault; o diagrama relacional apresentado na parede pode aparecer como o prolongamento do projeto de mapeamento da complexidade de Guattari em *Cartographies schizoanalytiques*. Mas o mesmo vocabulário pode, também, ser desenvolvido intuitivamente, usando terminologia popular, no espaço de uma experiência do dia-a-dia. A instalação *Transatravessamento*, apresentada na Bienal de São Paulo em 2002, consistia de três estruturas feitas de malha de arame: um módulo de entrada, uma sala de visualização sistema-cinema e uma área de futebol em forma de L, equipada com múltiplas bolas, regras incertas e um diagrama relacional em grande escala. A cacofonia de bo-

17 Basbaum, R. Differences between Us and Them. In: Shaw, B. & Woollam, G. (eds.). *Us and Them— Static Pamphlet Anthology 2003—04*. Liverpool: Static Gallery, 2005.

Beneficiamos, tanto nesta citação como nas duas que se seguem (13,14) e que se referem a este texto originalmente escrito em inglês por Ricardo Basbaum, da tradução para o português (não— publicada até à data) de Jorge Menna Barreto. [N do T]

18 As *Cápsulas* estão agora incluídas na coleção da Tate Modern, Grã-Bretanha.



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 (foto Ricardo Basbaum).

las rebatidas, fintas e brincadeiras gravadas em vídeo, níveis culturais que entrecruzavam os conflitos de opinião sobre o decoro adequado dentro do museu, ofereceram oportunidades expandidas para processos de auto-reflexão dentro de um enquadramento institucional concreto e previsível.

Este princípio de variações em espiral em torno de um enquadramento estrutural é explicitamente apresentado numa proposta como *Nós Nós* (2002), um “manifesto afirmativo e altamente inclusivo” que associa o pronome *nós* com o seu homônimo, o substantivo *nós* (latim *nodus*). O que este *nós* sugere é a forma enredada de um vínculo social que se expande através de redistribuições escalares de formas relacionais, ao invés de fazê-lo através da simples agregação de identidades. Cada pessoa é um nó singular numa rede, mas também um nó num enredo humano; e cada grupo, por sua vez, se torna *nós-nós* de um enredo e circuito mais alargados. Como Basbaum observa: “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”.¹⁹ A trans-subjetividade adquire uma tal estrutura fractal, constituindo relações não através de análises coercivas de um indivíduo em elementos individuais (o procedimento típico de uma sociedade de controle), mas sim através da dispersão e reconfiguração de partículas pré-individuais de significação e afectos – em escalas que variam entre o micro e o macro. “O interessante é assumir que as técnicas de sobrevivência dependem completamente do processo de ligar sucessivamente mais e mais nós,”²⁰ continua o artista. O espectador torna-se assim tanto a substância como o vetor de um processo auto-organizador, uma coreografia de rede. Os nós do poder, no entanto, não foram aqui esquecidos.

Não é um acidente que a proposta *Nós Nós* também se refira ao “coletivo formigueiro”, um grupo de artistas brasileiros e agentes culturais dedicados à mídia tátil. O desejo de transformar o campo de cultura cotidiana num espaço político talvez seja a resposta mais ampla para a investida feita pela sociedade de controle. No final dos anos 80 e princípio dos 90, não só no Brasil, mas em todo o mundo, uma geração de artistas buscou os potenciais conceituais e afetivos de novas práticas coletivas, capazes de dobrar sobre si as estruturas de poder altamente individualizantes da sociedade de controle, dando lugar a territórios trans-subjetivos de resistência. Este caminho tem envolvido inúmeras experiências em torno da dissolução da clássica relação sujeito-objeto, ou mais precisamente, da multiplicação de processos auto-reflexivos através de nós organizados fractalmente em um campo relacional expandido – as partículas *euvocê*. As experiências não são nem conclusivas nem exclusivas. Mesmo assim, é claro que nos anos recentes elas têm contribuído para um novo tipo de formação social, uma nova intencionalidade crescentemente capaz de auto-organização através de processos trans-individuais que não podem ser facilmente identificados ou alvejados, e que têm encontrado um princípio constitutivo de dispersão. Aqui está a coreografia de um *eu* múltiplo, um território contemporâneo de existência.

19 Idem.

20 Idem.

Quando, de uma paisagem atravessada por milhares de projetos e aventuras singulares, localmente intensivas e que se entrecruzam incessantemente, olho para cima, por vezes vejo uma nova figura suspensa no ar, a figura multitudinária, diáfana, evanescente, continuamente se juntando e se dispersando ao vento. Você tem me ajudado a ver os seus movimentos, a sentir o seu potencial. Talvez pudéssemos chamá-lo diagrama do enxame.

Tradução: Filipe Ferreira²¹
Revisão: Ricardo Basbaum

Brian Holmes é um crítico cultural que vive em Chicago. Fala inglês, francês, espanhol e bocados de outras línguas, e desenvolve parcerias pelo mundo afora. Recentemente decidiu que, para um pesquisador autônomo, o maior desafio é o da subversão da universidade existente – pelo lado de fora.

21 O tradutor gostaria de agradecer ao próprio Ricardo Basbaum a sua imprescindível ajuda na tradução deste texto para o português.