

A arte como produção de modos de organização

Apresentação de Marcelo Expósito no Musac –

Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, 2014

Basicamente, a inquietude é...

Como podemos, de uma maneira muito decidida, sair de um enfoque sobre a arte, a crítica, a historiografia da arte, que rompa com a tradição objetocêntrica ou centrada no objeto? Como, de verdade, podemos começar a falar de práticas artísticas sem nos preocupar em absoluto pelos objetos, pelas coisas materiais que se produzem ou, em qualquer caso, tratar os objetos ou essas coisas materiais, os objetos que se produzem, como condição para pensar a prática da arte de uma maneira diferente, que eu proponho que seja, e como diz o título da conversa de hoje, como produção de modos de organização?

Talvez pareça uma ideia meio visionária, vanguardista, mas na realidade, para sustentá-la, basta nos remetermos a dois textos de Walter Benjamin dos anos 1930 que, como já podem supor, são: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”. Um do ano 1934, e o outro de 1936.

A estes dois textos muito conhecidos de Benjamin, talvez não se tenha prestado tanta atenção no âmbito da Filosofia como se presta atenção habitualmente aos seus textos aparentemente centrais.

O texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” é um texto evidentemente muito usado na História e na crítica de arte, mas seguramente é um texto no qual se prestou atenção com más interpretações¹ em sua leitura.

No meu modo de ver, os títulos destes dois textos estão equivocados. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” parece que fala da obra de arte, “O autor como produtor” parece que fala do autor.

¹ Usa a expressão *tomando el rábano por las hojas*.

Na realidade, o texto sobre a obra de arte não fala tanto da obra, mas da produção do espectador, e o que propõe é descentralizar o conceito de obra para acabar falando como os dispositivos artísticos produzem um determinado tipo de subjetividade espectral. Enquanto “O autor como produtor”, que parece que fala sobre autoria, efetivamente, o que propõe é descentralizar a figura do autor para falar do modo de produção da prática literária, neste caso, estrito ao que o texto se refere. Ou da produção cultural ou da prática artística, se quisermos, e de modo muito mais geral, como criação/invenção de novos modos de produção.

Eu proporia entender esta questão da organização dos modos de produção de uma forma também mais ampla para pensar os modos de organização, isto é, a produção como organização ou a organização da produção.

O equívoco dos títulos destes dois textos fundamentais decorre do fato de Benjamin propor em relação a estas figuras centrais da modernidade, a obra e o autor, justamente descentralizá-las para colocá-las à margem ou condicioná-las a estas outras questões que acabo de mencionar. Por um lado, no caso de “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, a obra é pensada como um dispositivo de produção de subjetividade ou de politização através da subjetivação espectral no interior de um dispositivo artístico. E no caso de “O autor como produtor”, o trabalho do autor é visto como invenção de modos de produção ou como invenção de modos de organizar a produção.

Certamente, o que Benjamin coloca em alguns momentos de modo um tanto especulativo ou que parece que é um tanto especulativo está baseado fundamentalmente nas experiências artísticas, teatrais, cinematográficas materialistas, soviéticas, comunistas, nos anos 1920 e 30. Fundamentalmente, o modelo ao que Benjamin se refere e que, de fato, cita literalmente em “O autor como produtor” é o modelo do trânsito das artes construtivistas – das artes plásticas, do teatro construtivista – às práticas produtivistas na União Soviética entre os anos 1920 e 30.

O trânsito do construtivismo ao produtivismo não é muito conhecido porque de fato é uma das áreas mais escuras da gigantesca constelação das vanguardas artísticas, entre os anos 1910 e os anos 30, basicamente na Europa do entre-guerras. Os motivos desse escurecimento não são muito estranhos, pois iluminar essas práticas

produtivistas, como vem sucedendo, sobretudo, nas últimas duas décadas, significaria colocar de cabeça para baixo praticamente todo o conhecimento que se produziu ao redor da história das vanguardas durante o século passado.

A hipótese produtivista, de alguma maneira, é bem simples: trata-se de passar da fase experimental, de laboratório, especulativa das vanguardas, a literalmente extravasar a estrutura da instituição artística, fazer isso sem abandonar as hipóteses, as ferramentas, os protótipos colocados em funcionamento ou inventados justamente pelas vanguardas nessa fase especulativa, nessa fase de laboratório. Não abandonar, porém extravasar o âmbito da instituição artística, colocando-o a serviço de outra coisa. Que é essa outra coisa? É a produção social, posta a serviço de organizar a cooperação social.

No caso das vanguardas contextualizadas no âmbito geográfico da União Soviética, essa produção social consiste, exatamente, na construção do socialismo, mas não podemos confundir a hipótese do extravasamento das vanguardas com a organização da produção social que se dá no âmbito geopolítico da União Soviética. Talvez, por exemplo, seja isto, em parte, o que esteja por detrás do que impulsiona definitivamente a invenção da fotomontagem no dadaísmo político na Alemanha entre os anos 1920 e 30.

De uma maneira mais geral, podemos detectar indícios, experiências, justamente deste extravasamento, repito, de sua fase de laboratório, para além dos limites da instituição artística em direção a uma prática artística que consiste em inventar modos de organizar a produção e a cooperação social em muitos outros lugares.

A ideia, a única ideia, que eu gostaria de submeter a esta conversa, mostrando quatro ou cinco exemplos², é: como podemos deslocar, de uma maneira muito radical, seguindo a síntese teórica que elabora Walter Benjamin nos anos 1930, estas duas figuras centrais na teoria e na prática artística da modernidade, que são o autor e sua obra, para considerá-las como uma prática de arte fora deste peso tão forte que tem a tradição centrada no objeto?

² Na palestra original, a ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=hDMGikv2BYU>, Marcelo apresenta **quatro** exemplos. Eu decidi transcrever/traduzir somente dois deles, o *Act Up* e *El Siluetazo*

E pensar o título da conversa de hoje, “A arte como invenção e como produção de modos de organização”, como forma de organizar a cooperação. Talvez a colocação desta ideia nos possibilite pensar de que maneira se pode entender o aparente paradoxo ao qual Elena se referiu quando fez minha apresentação: como pode alguém apresentar-se como artista quando em realidade, dentro de sua prática, coloca em primeiro plano tarefas como a docência, o ativismo social, a tradução, a edição de materiais ou uma situação como a de hoje, como se pode considerar uma situação como a que aqui estamos organizando entre nós? Pode-se considerá-la como parte de uma prática artística? Se pensamos justamente a prática da arte como a invenção de modos de organização, de modos de organizar a produção e a cooperação social... Aí temos uma chave.

Não estamos produzindo um objeto, não estamos produzindo uma coisa tangível, estamos produzindo tangíveis e intangíveis. Um tangível que é este dispositivo para poder cooperar, para poder produzir conhecimento cooperativamente. E estamos produzindo um intangível, que é o próprio fato de cooperar produzindo conhecimento, o conhecimento que se produz cooperativamente.

....

O público pergunta sobre qual seria o papel do artista diante deste novo paradigma.

– Qual é o papel do artista, nesse caso, na forma de organização? O artista é alguém que na hora de produzir a cooperação social contribui ou disponibiliza ferramentas que são tradicionalmente específicas de sua prática. Ele disponibiliza aquilo que pertence à bagagem do que tradicionalmente foi característico da história da arte ou da história das vanguardas, por exemplo.

A cooperação social, atualmente, significa exatamente disponibilizar ferramentas justamente para que esta cooperação seja potencializada de maneira autônoma, e não condicionada aos mecanismos de valoração que são característicos do capitalismo. O que o artista faz é disponibilizar ferramentas, muitas destas já compartilhadas com outras práticas.

...

Comentário do público sobre algum caso específico, não é possível entender o caso explicitado em questão.

– Mas não se pode discutir *a priori*. Há que elucidar as perguntas sobre práticas específicas. É uma tendência muito habitual na teoria estética, na teoria da crítica de arte, fazer uma projeção quase permanente em nível abstrato, eu acho que temos que fazer um trabalho permanente de ida e volta entre a abstração e a concreção de práticas materiais concretas na hora de nos perguntar como se faz esta disponibilização das ferramentas artísticas em composição com outras. Mas não ao nível abstrato. O que, sim, é certo, e que podemos aprender das vanguardas do período ao qual estou me referindo, para que seja eficaz esta disponibilização destas ferramentas artísticas com outras ferramentas, para que esta composição seja eficaz, faz falta que não sejam legíveis *a priori* como artísticas ou que não estejam pré-codificadas como ferramentas artísticas. O que justamente tem a ver com a condição de sua eficácia tem a ver com que não sejam legíveis como artísticas.

Por exemplo, os pavilhões de propaganda desenhados por El Lissitzky para os governos da União Soviética na década dos anos 1930, entre os anos 1920 e 30, não são legíveis como obras artísticas. Porém, ele dizia que os pavilhões eram a obra mais importante de toda sua trajetória, mas não há nenhuma obra de arte, a obra também não é o pavilhão. A obra pode ser todo o conjunto do dispositivo, o trajeto da prática de cooperação entre sujeitos que provêm de determinadas disciplinas, a inter-relação entre o trabalho autônomo cooperativo de especialistas desta disciplina, a articulação disso com as linhas e as diretrizes políticas que emanam de um governo socialista, a interação disso com um projeto de construção do socialismo numa sociedade delimitada no tempo e no espaço, a inserção destes pavilhões em dispositivos de comunicação mais amplos – como são as exposições universais, por exemplo, a subjetivação do público no interior destes pavilhões. Tudo em seu conjunto é a obra, e aí não há obra de arte, não há nem sequer um autor.

Mas o fato de que El Lissitzky tenha dito que era a obra mais importante de sua vida, creio que de alguma maneira é um indício que temos que levar a sério, esses pavilhões como algo que sintetiza o conjunto de sua prática como desenhista, editor,

artista, arquiteto. E que, finalmente, se disponibiliza num dispositivo que não é legível como uma obra de arte e no qual, justamente, sua eficácia como dispositivo de comunicação é melhor quanto menos seja legível como obra de arte. É importante vê-lo em modelos específicos.

Ainda vou fazer uma citação de “O autor como produtor”, que está no caderninho de Gerald Raunig que acabo de traduzir. Benjamin dizia:

A prática da arte, a prática do autor como produtor, nunca será somente o trabalho sobre os produtos, mas também, e ao mesmo tempo, o trabalho nos meios de produção, em outras palavras, seus produtos tem que possuir junto a, e antes que seu caráter de obra, uma função organizadora. [BENJAMIN, 1936]

Quer dizer que podemos pensar que a prática da arte, segundo Benjamin, tem que começar a ser algo mais, algo além dos produtos, podemos inclusive chegar a dizer que o produto de uma prática, em realidade, é não tanto o objeto, mas sua função organizadora, sua função de invenção de modos de organizar a produção.

Neste momento, Expósito apresenta os três exemplos, os movimentos Act Up e Gran Fury e El Siluetazo. Entretanto, tomei a liberdade de transcrever/traduzir diretamente o primeiro e o terceiro, que são respectivamente o Act up e o Siluetazo.

A imagem do primeiro exemplo que eu queria trazer para a discussão começa a circular no final dos anos 1980 nas ruas de Nova York. É uma imagem de um triângulo equilátero de cor rosa que repousa num dos seus lados e aponta para cima um de seus vértices, sublinhado abaixo por duas palavras, “silêncio” e “morte”, que estão conectados por um signo de “igual”.

Este signo não era imediatamente legível para todos os transeuntes da cidade de Nova York, mas completamente legível para os membros da comunidade gay e lesbiana da cidade, porque o triângulo equilátero se utilizava para sinalizar os homossexuais nos campos de concentração e de extermínio nazi. Entretanto, o triângulo que se utilizava para marcar os homossexuais nos campos de concentração era um triângulo invertido, que apontava para baixo; este signo, portanto, o que produz é uma reversão, pois o triângulo agora aponta para cima.

O efeito semântico é imediato, um triângulo que aponta para baixo é um signo negativo, e um triângulo que aponta para cima é um signo positivo. A reversão do triângulo que aqui neste desenho se produz responde aos mesmos princípios políticos que puseram em prática os movimentos baseados numa política de identidade, que nos anos 1980, como sabem, tinham como uma de suas intervenções mais chamativas o fato de se apropriarem de sinalizações que habitualmente são estigmatizadoras dos comportamentos que a norma, a heteronorma, considera desviados – veado, puta, negro, sapatona – para apropriá-los como signos de identidade, signos de orgulho, como uma identidade em positivo.

Este triângulo faz exatamente isto, sinaliza os homossexuais na véspera de serem exterminados ao serem capturados pelo dispositivo exterminador. Ao ser revertido, se mostra como um signo positivo, que aponta para cima e não para baixo. O sublinhado das duas palavras, “silêncio” = “morte”, era legível naquele momento no qual o signo começou a circular pelas ruas de Nova York pelos membros daquela comunidade que estavam começando a ser afetados por uma pandemia, uma doença sobre a qual naquele momento se tinha pouca informação, a AIDS. Silêncio = morte se referia literalmente a que o silêncio em torno da doença era equivalente à morte massiva de grupos inteiros da população.

Este signo, o que estava literalmente chamando era a necessidade de falar, de atuar, de tornar visível o que se estava vivendo como um drama, um trauma, e como uma enfermidade e mortes de massa em círculos reduzidos.

O triângulo equilátero se converteu muito rápido no logotipo principal de um movimento e rapidamente se converteu no Movimento Internacional Act Up, que num primeiro momento consistia na organização de espaços de apoio mútuo onde as personas afetadas pelo HIV podiam compartilhar sua experiência da doença, e este compartilhamento era a plataforma a partir da qual se projetava literalmente uma política de atuação pública que não somente já permitia que determinado sujeito se representasse publicamente, mas que, além disso, lhes permitia atuar politicamente para neutralizar os efeitos sociais negativos espantosos da pandemia de uma maneira distinta da sua representação como vítimas.

Na realidade, essa duplicidade de uma organização social, que é ao mesmo tempo uma rede de apoio mútuo e se converte numa plataforma de denúncia pública e de auto-organização da denúncia, é a matriz a partir da qual se organizam muitos movimentos característicos do atual ciclo de conflitos, desde os finais dos anos 1980 ao princípio dos 1990 e adiante.

Se pensamos na PAH, Plataforma dos Afetados pela Hipoteca, na Espanha é exatamente isso, um espaço de apoio mútuo onde pessoas que num primeiro momento vivem de uma maneira angustiada, que vivem se autovitimando, numa situação como uma crise social, este espaço de apoio mútuo se converte imediatamente em uma estrutura de organização que é de denúncia. Justamente, as pessoas que se veem afetadas, já não como vítimas, mas como pessoas que sendo afetadas são justamente especialistas capazes de denunciar para fora quais são as condições políticas em que acreditam que se deve enfrentar esta crise social. Também é uma plataforma imediata de organizar uma maneira coletiva de confrontar esta crise.

Digamos que Act Up é um dos casos principais, um dos primeiros, que justamente se pode pensar como muitos movimentos do atual ciclo de protestos, que constitui uma matriz biopolítica, porque, no caso de Act Up, o vemos muito claro, no caso da PAH, o que vemos é como uma crise social faz sintoma nos corpos como o lugar onde simultaneamente o poder se exerce e o contrapoder se contrapõe ao exercício de um poder externo.

No caso da AIDS, são bem claras as negligências ou os interesses que são característicos do ciclo capitalista neoliberal, que definitivamente é o que faz com que a epidemia do HIV se estenda e literalmente produza a morte de camadas massivas da população civil. Aí vemos claramente como o poder controla os lugares onde a vida se produz e se reproduz e onde a morte também se exerce. E vemos no caso de Act Up como atuar a partir dos corpos é literalmente pensar os corpos como um lugar a partir do qual um contrapoder biopolítico também se opõe a um biopoder que se exerce de fora.

No caso da PAH, também podemos entendê-lo perfeitamente, como os outros movimentos do ciclo atual, os corpos interiorizam mediante os sintomas de ansiedade, de depressão, de neurose, aquilo que consideram como um fracasso próprio na hora

de responder a exigências de promoção e triunfo social. E justamente o espaço de apoio mútuo que organiza o movimento é o lugar onde os corpos podem pensar que a ansiedade, a depressão, a neurose, inclusive a morte, é um efeito sobre o próprio corpo de algo que é um exercício de um poder externo, portanto é um biopoder. Um poder que afeta literalmente os lugares onde a vida é produzida.

Sempre foi assim, e podemos pensar, neste sentido, que a fábrica tradicionalmente não foi somente um dispositivo de produção material, mas de subjetivação, um lugar onde também se modelou a subjetividade da força de trabalho de uma maneira que a submetia aos interesses do capital.

Pensemos que os sindicatos são tradicionalmente um contrapoder em termos de biopoder, um sindicato é aquele lugar que não somente se articulam as reivindicações de tipos materiais, melhores salários, melhores condições de vida para os trabalhadores, mas que estas reivindicações afetam literalmente como os corpos buscam, não somente se organizar, mas também produzir e reproduzir suas condições de vida de outra maneira.

O interessante é que, num sentido tradicional, a fábrica e o sindicato são dois dispositivos contrapostos e diferenciados, nos quais o poder e o contrapoder se exercem como forças contrárias. No caso de Act Up, o corpo toma literalmente a posição central e é onde o biopoder se exerce e uma biopolítica em termos de contrapoder também se exerce como um poder contrário, nele simultaneamente o poder e o contrapoder tomam forma.

Parece-me que o mais interessante é se pensamos nos movimentos do ciclo atual, nos quais o poder e o contrapoder tomam forma nos mesmos dispositivos, ao contrário da situação colocada na fábrica e no sindicato.

El Siluetazo

Imagem 1

Bom, estamos no final do ano de 1983, em Buenos Aires, a última ditadura cívico-militar na Argentina começou em 1976 – nos últimos anos, na Argentina, chamam a ditadura de cívico-militar, como também deveríamos chamar o franquismo

cívico-militar na Espanha, pois como lá dizem os movimentos pelos direitos humanos, a ditadura não foi somente militar, foi uma trama entre militares e civis. Como aqui também foi o Franquismo.

Voltando ao assunto, estamos nos últimos meses da ditadura cívico-militar, ano 1983, as mães da Praça de Maio vão organizar uma das que hoje se denominam marchas da resistência, que é uma das numerosas invenções que saíram das cabeças, das mãos e dos corpos das mães da Praça de Maio.

As “Madres” (Madres de la Plaza de Mayo) foi um movimento de invenção de dispositivos de sinalização, de denúncia, de auto-organização, verdadeiramente fabuloso. E uma destas invenções das Madres foi a marcha da resistência, em que consistia a marcha da resistência? Que ainda hoje, ocasionalmente, ocorre. Consistia em tomar a Praça de Maio durante uma tarde, organizar um ato de sinalização, de comunicação política, aguentar toda a noite, e se conseguisse aguentar toda a noite, na manhã seguinte, se marcharia através da Avenida de Maio, seguindo o eixo que leva até o Congresso.

Esta é a imagem geral que oferecia esta marcha da resistência, uma imagem bem estranha, que antes nunca se havia visto. Uma multidão pintando silhuetas e disseminando-as pelos arredores da praça.

Um livro, publicado há uns quatro ou cinco anos, editado por Ana Longoni e Gustavo Bruzzone, com o título de *Siluetazo*, acabou por nos revelar o que tinha sido uma certa incógnita ao redor de como surge a ferramenta de sinalização dos corpos dos desaparecidos, que foi uma das duas principais matrizes de sinalização dos desaparecidos, impulsionadas pelo movimento dos direitos humanos na Argentina. Por um lado, as silhuetas, por outro lado, as fotos dos desaparecidos, que são trazidas nos corpos (ou em alça, em ampliações) dos familiares, filhos, mães e avós pela ditadura cívico-militar.

O livro de Ana Longoni e de Bruzzone nos revela que o *Siluetazo* foi um movimento idealizado por três artistas, Guillermo Kexel, a quem pertence esta fotografia que estou mostrando, Julio Flores, ambos vivos, e Rodolfo Aguerreberry, falecido.

Eles três tinham pensado, ainda durante a ditadura, em produzir uma obra que servisse para sinalizar o que naquele momento já se manejava como cifra dos presos desaparecidos pela ditadura, a terrível cifra de 30.000 pessoas. Originalmente, iriam apresentar esta proposta/projeto para um prêmio de arte, que depois se cancelou. Não sabiam muito bem o que fazer com este projeto. Porque, de todas as maneiras, não havia como executá-lo, pois tinha uma série de problemas práticos, por exemplo, não havia parede suficiente nos museus de toda a Argentina para colocar 30.000 silhuetas em tamanho real. E, por outro lado, não era fácil que três pessoas sozinhas pudessem produzir 30.000 silhuetas em um curto prazo.

Decidem levar a ideia para as Madres da Praça de Maio, que justamente estão preparando a terceira marcha da resistência. As Madres imediatamente adotam o projeto e lhe introduzem uma série de modificações.

O projeto se executa nesta marcha até que finalmente vai-se multiplicando sem saber que originalmente era uma proposta de três artistas. E se adota, como digo, utilizando a linguagem de historiadora de arte Ana Longoni, como uma das duas matrizes principais de sinalização dos desaparecidos até a data de hoje.

Há várias questões para se constatar no *Siluetazo*, a primeira é que justamente no trânsito de ser um projeto de três artistas a ser adotado pelas Madres e multiplicar sua execução na praça, vemos justamente o momento de extravasamento de um projeto que é uma proposta pensada nos limites dos parâmetros da instituição artística para ser uma proposta que extrapola estes parâmetros e converte-se literalmente numa prática coletiva.

Aí vemos também o fato de que, como vimos antes no caso de Act Up, e volto a citar a ideia de Brian Holmes de acordo com o qual o valor de uma produção deste tipo é o uso que se pode dar. Aqui vemos isto claramente. O valor das silhuetas é justamente seu uso multiplicável, a propriedade que tem de ser suscetível, apropriada e multiplicada em sua execução como uma imagem de sinalização.

Na conversa que fizemos antes de ontem, alguém se opôs ao *Siluetazo*, o levantou desde o ponto de vista estético, que são imagens que não têm muito valor desde o ponto de vista pictórico. Chamo a atenção para o fato de que há dois motivos

principais que constituem o êxito da multiplicação do *Siluetazo* como prática de sinalização, e estas duas características são as seguintes:

A primeira, a facilidade em sua execução, o *Siluetazo* pode se multiplicar e ainda hoje se multiplica como prática de sinalização pela extrema simplicidade de sua execução. Se fosse uma imagem mais complexa de executar, não se poderia multiplicar. O fato de ser extremamente simples, o que para um crítico de arte significaria pobreza como imagem icônica, em termos políticos é justamente este o valor de sua multiplicação, porque pode ser apropriada.

E outra coisa bem importante, falando nesses termos, o *Siluetazo* desloca o lugar de sua realização para fazê-lo simultaneamente no lugar de sua exibição, dito de um modo muito bruto, desloca o estúdio e o sobrepõe ao lugar onde se exhibe. O fato de que a silhueta se faça deste modo, neste lugar, significa que é uma das chaves de sua multiplicação, constitui uma pedagogia de si no espaço público, as pessoas que transitam pelo espaço veem como se executa uma imagem que é extremamente simples de se realizar e somam-se à produção, assim é a produção cooperativa das silhuetas.

...

Este é um dos casos, que antes mencionei, no qual a eficácia da prática é inversamente proporcional a seu reconhecimento como artística. Se eu pinto uma silhueta incrível no estúdio e a tiro para a rua, como um mural, você diz: “É incrível!”. Mas você não se soma à execução. Se eu e você, que somos artistas, pintamos um mural diretamente na praça e o fazemos com muito virtuosismo, também somos reconhecidos pelo virtuosismo de sua execução, mas é raro que alguém se some para multiplicar esta imagem. Na medida em que a imagem se executa por qualquer um no espaço público, não se reconhece como artística, mas literalmente como uma sinalização, e vê-se claramente, no momento, como é simples sua execução, que isto permite que tenham sujeitos que se somem e, além disso, que a adaptem às suas condições e aos seus limites para reproduzi-las.

...

Imagem 2

Esta é uma imagem de Eduardo Gil, a polícia desorientada justo olhando as silhuetas, não sabem o que fazer. Além do mais, aqui, os policiais não sabem o que é, não sabem o que fazer com isto. Porque nem sequer é uma bandeira que diga um lema político.

Há várias questões para assinalar no *Siluetazo*, a primeira: transforma completamente o que entendemos por comunicação política. Habitualmente, a comunicação política, em seu sentido mais tradicional de esquerda, utiliza um canal para diretamente/literalmente canalizar uma mensagem. Aqui não há uma mensagem canalizada, não há mensagem literal, algo estão dizendo claramente as silhuetas, algo tem a ver com os desaparecidos, mas não é um lema que denuncia algo concreto, digamos que comunica, por um lado, o fato de que a ditadura está exercendo uma prática de desaparecimento, mas, além da comunicação, há algo que produz uma comoção em quem participa das silhuetas e em quem as encontra na rua.

A técnica de execução de silhuetas mais interessante é aquela em que alguém põe o corpo sobre o papel no chão, *se siluetea* e depois coloca a sua silhueta na parede. Porque aí se produz algo, como apontaram alguns autores, como um exercício de transmissão.

Vejam que o que a prática de desaparecimento procura é literalmente fazer desaparecer um corpo, apagar a identidade de algo, que um sujeito desapareça, desfazê-lo ao máximo. O que faz a silhueta é, através do corpo de alguém que está presente, voltar a dar presença a um corpo que a ditadura fez desaparecer. Aí há algo mais que a mera comunicação de um lema, de uma mensagem. Há algo que, de algum modo, produz uma comunicação entre os sujeitos que não estão e os sujeitos que estão. O corpo daquele que está se dispõe a presentificar alguém através de uma silhueta, que é uma figura genérica; mesmo que em algumas silhuetas se possam incluir os dados de pessoas concretas que foram desaparecidas. Há um elemento interessante.

E outro elemento interessante é que, habitualmente, inclusive a partir dos parâmetros que não são os tradicionais, quando falamos do *Siluetazo*, tendemos a pensar como a silhueta opera, que efeitos operam na silhueta, e para mim esta imagem que compôs Kexel parece muito interessante, porque aqui vemos que o *Siluetazo*, para

além dos efeitos que poderiam ser produzidos disto como figura, é, na medida que estou propondo hoje, um modo de organização. O *Siluetazo* é uma forma de organizar o protesto no espaço público. O enquadramento da praça diante do *Siluetazo* não é igual ao que seria sem ele. O *Siluetazo* obriga a organizar o protesto de uma determinada maneira, é um modo de organização.

Quando fiz um vídeo, perguntei a Kexel qual tinha sido a metodologia concreta que tinham utilizado para implantar o *Siluetazo* num primeiro momento na praça e como tinha sido literalmente o processo de multiplicação da execução das silhuetas. É bem interessante, porque comentavam que o que fizeram foi chegar à praça já com as silhuetas produzidas, segundo, chegaram com os rolos de papel que cortariam para produzir as silhuetas e demarcaram o espaço como pontos, no interior dos quais se produziriam as silhuetas. E algumas pessoas que já estavam avisadas, que já haviam colocado as silhuetas, se dispuseram a produzir mais silhuetas, cortando o papel e pondo seus corpos no chão. Imediatamente, começou a se somar gente. Daí vemos que as silhuetas são um modo de organização. Esta prática artística é um modo de organização. E as silhuetas são o resultado de um modo de organizar o protesto.

...

Comentário do público sobre o Siluetazo continuar sendo uma representação.

- O *Siluetazo* não é uma representação. Para avaliar estas práticas, temos que sair do paradigma da representação. O *Siluetazo* é uma presença e é um modo de organização, que é diferente de uma representação.

Que quer uma ditadura? Destruir o vínculo social. A ascensão dos fascismos e dos nacionais-socialistas nos anos 1930 é exatamente um instrumento da burguesia europeia para paralisar o desenvolvimento extremo das formas de organização do movimento operário. Bom, isto sabemos, o que procura uma ditadura é romper o círculo social, fragmentar, dividir, individualizar e submeter as formas de cooperação social a uma estrutura piramidal, de mando vertical.

O que faz o *Siluetazo* em plena ditadura? Através de uma ferramenta, de uma técnica muito simples, restitui o vínculo social, porque, para produzir a silhueta, tem que ter comunicação entre corpos, tem que ter comunicação verbal, tem que ter

comunicação política, tem que ter comunicação física, tem que ter comunicação simbólica.

O *Siluetazo* é uma técnica de restituição do vínculo social, o que não é uma representação, é uma produção em ato do vínculo social. É uma forma de organizar a cooperação, então não a representa, é produção de cooperação. E a silhueta não representa os desaparecidos, não é tanto uma representação dos desaparecidos, em parte é uma representação, mas torna-se mais complexa, porque o que tem aí não é uma silhueta de um desaparecido, é uma silhueta de um sujeito que existe ou uma silhueta de um sujeito que, se não existe, se inventa. Não é propriamente a silhueta de alguém que foi desaparecido, estabelece uma comunicação entre quem não está e os que estamos presentes. Então, para interpretar estas práticas, tem que sair deste paradigma. Não é uma representação da multidão. Não é uma representação da cooperação, é uma “realização em ato”, literalmente a cooperação. É uma produção de multidão em ação, mas não é uma representação.