

AURA LATENTE¹: AURA DISSIDENTE (ARTE E POLÍTICA)²

DOI: 10.33871/sensorium.2024.11.9570

Ticio Escobar³

Tradução Bruna Fetter

Resumo: O livro *Aura Latente*, de Ticio Escobar, é composto por quatro ensaios que, embora independentes, estão conectados entre si por três questões que lhes são comuns: a crítica à construção da ideia de “aura”, base do pensamento estético ocidental; a noção de “latência”, atrelada ao reconhecimento ou não de certas produções pelas instituições e agentes do sistema da arte, conferindo significado e consagração a algumas produções em detrimento de outras, como as indígenas; e as relações entre arte e política, entendendo por arte política seu papel no questionamento dos regimes de representação estética e suas institucionalidades, buscando a construção de possibilidades e práticas artísticas contrahegemônicas. Embora a tradução aqui publicada seja apenas a primeira parte do ensaio “*Aura dissidente (arte e política)*”, esperamos que ela possa contribuir para a circulação do pensamento de Escobar e as reflexões que o atravessam.

Palavras-chave: Arte; Política; Aura dissidente; Contra Hegemonias; Atuação micropolítica.

¹ Este texto não inclui a consideração de políticas públicas, uma vez que a intersecção entre arte e política é definida como dissidência, não apenas com a hegemonia capitalista, mas com o funcionalismo estatal. Um modelo democrático de Estado é responsável por garantir o direito à dissidência, mas, por definição, não pode exercê-lo. Por outro lado, nas últimas décadas, a figura do Estado como fonte privilegiada de poder político recuou acentuadamente devido ao surgimento de agentes e conceitos relacionados com esta área. Nota adicionada posteriormente: A pandemia de Covid-19 que, atualmente, escurece o mundo, obriga-nos a repensar o papel dos Estados Nacionais, muitas vezes de uma forma altamente perigosa em termos democráticos.

² Texto publicado em *Aura Latente. Estética/Ética/Política/Técnica*, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 2015, ISBN 978-99967-813-8-4.

³ Ticio Escobar (República do Paraguai, Assunção, 1947) é pesquisador e crítico de arte, entre 2008 y 2012 ocupou o cargo de Ministro de Cultura no governo de Fernando Lugo, participa de inúmeras conferências, palestras e debates em todo o mundo e é um político de destaque na os debates culturais da América Latina. Recebeu vários prêmios, tanto na América quanto na Europa. Recebeu também condecorações dos governos da Argentina, Brasil e França, bem como cinco doutorados honoris causa por parte de diferentes universidades latinoamericanas. É diretor do Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, em Assunção, no Paraguai. Entre 1992 e 1996 foi Diretor de Cultura do Município de Assunção. Presidente do Capítulo Paraguai da Associação Internacional de Críticos de Arte, é autor da Lei Nacional de Cultura do Paraguai (Lei Escobar 3051/06). Ao longo de sua trajetória publicou mais de vinte livros sobre teoria da arte.

LATENT AURA: DISSIDENT AURA (ART AND POLITICS)

Abstract: The book *Latent Aura (Aura Latente)*, by Ticio Escobar, is composed of four essays that, although independent, are connected by three common issues: the critique of the construction of the idea of “aura”, basis of Western aesthetic thought; the notion of “latency”, linked to the recognition or not of certain productions by institutions and agents of the art system, giving meaning and consecration to some productions to the detriment of others, such as indigenous ones; and the relations between art and politics, understanding political art as its role in questioning the regimes of aesthetic representation and their institutionalities, seeking the construction of counter-hegemonic artistic possibilities and practices. Although the translation published here is only the first part of the essay “Dissident Aura (art and politics)”, we hope that it can contribute to the circulation of Escobar’s thought and the reflections that permeate it.

Keywords: Art; Politics; Dissident aura; Counter-hegemonies; Micropolitical action.

AURA LATENTE: AURA DISIDENTE (ARTE Y POLÍTICA)

Resumen: El libro *Aura Latente*, de Ticio Escobar, está compuesto por cuatro ensayos que, aunque independientes, se conectan entre sí por tres temas que les son comunes: la crítica a la construcción de la idea de “aura”, base del pensamiento estético occidental; la noción de “latencia”, vinculada al reconocimiento o no de determinadas producciones por parte de instituciones y agentes del sistema del arte, dando sentido y consagración a algunas producciones en detrimento de otras, como las indígenas; y las relaciones entre arte y política, entendiendo el arte político en el cuestionamiento de los regímenes de representación estética y sus institucionalidades, buscando la construcción de posibilidades y prácticas artísticas contrahegemónicas. Si bien la traducción aquí publicada es sólo la primera parte del ensayo “Aura disidente (arte y política)”, esperamos que pueda contribuir a la circulación del pensamiento de Escobar y las reflexiones que lo impregnan.

Palabras clave: Arte; Política; Aura disidente; Contra Hegemonías; Acción micropolítica.

Primeira parte⁴

Campos incertos

1

A esfera imprecisa da política é agitada por conflitos de poder muito variáveis e conceitos de poder muito diferentes e, até, posições contra a ideia de poder. É atravessada por imagens e discursos que se articulam ou lutam entre si diante do significado social e de sua abrangência. Abaladas por estes conflitos, certas veneráveis figuras iluminadas, como “Estado”, “Nação”, “hegemonia”, “ideologia” e “classe”, perdem a segurança das suas definições tradicionais, geram novos apontamentos e exigem reformulações ou outros

⁴ Nota da tradutora: o ensaio “Aura dissidente (arte e política)” é um dos textos que integram o livro “Aura Latente”. Ele é composto por três partes, a tradução aqui publicada contempla sua primeira parte.

conceitos. Se para os efeitos deste texto fosse possível condensar o denominador deste campo indeciso numa palavra, tal palavra seria “dissidência” ou, talvez, “resistência”, um corolário da dissidência. Consequentemente, a esfera política funciona como palco de disputas pela representação (e pelos próprios conceitos de “política” e “representação”) e disputas pelas melhores posições de controle, enunciação e visibilidade. O dissenso resiliente, ativo, inclui operações macro e micropolíticas. As primeiras lutam para eliminar as injustiças sociais e resistir à expansão avassaladora do capital colonizador; as últimas lutam pela descolonização do inconsciente e resistem à tomada capitalista das forças vitais. Assim, no cenário político, as subjetividades se configuram simultaneamente, o desejo aparece e se oculta; classificações identitárias são feitas, desfeitas e refeitas e a figura da cidadania é formalmente certificada, tendo perdido muito do seu significado esclarecido e parecendo murcha em tempos de pragmatismo global. Neste espaço equívoco, discute-se a legitimação do instituído e renovam-se os dispositivos de dominação, mas levantam-se também diversas formas de resistência e de revolta e reabrem-se horizontes teimosos, quase ilusórios, de utopia.

Neste campo difícil, trocam-se, confrontam-se e aliam-se posições motivadas por interesses diversos: negociam-se divergências e consensos face ao pacto social disputado, incerto e sempre provisório. Mas também surgem mobilizações insurgentes que ignoram as instituições e os discursos do contrato social. Por um lado, a política aponta para a esfera pública, regida pelo chamado “bem comum”, aquele valor indeciso que contradiz em cada presente a sua promessa de estabilidade e o seu proclamado valor universal. Por outro lado, abre-se a discussão sobre formas de exercício do poder fora do Estado, bem como sobre conceitos que outros mecanismos de poder propõem (e.g., biopolítica e necropolítica)⁵. Mas a política está ligada à estética, como instância determinada pela sensibilidade e regida pela aparência, e muitas vezes termina no campo da arte, plantada frente ao sentido social e sujeita a tempos possíveis ou ilusórios⁶.

2

Tal como a política, o campo da arte é incerto e contraditório. Por um lado, ocupa uma área obscura sujeita aos caprichos do desejo e às pressões do inconsciente: um teatro de sombras movido por ficções, delírios e fantasmas. Por outro lado, uma plataforma a partir da qual se aspira a perceber o mundo com mais intensidade e até a corrigir os seus muitos erros. É, ainda, um espaço/tempo constituído por dimensões incompatíveis e sujeito a temporalidades opostas. Ali as subjetividades se condensam ou se desdobram e trocam de lugar, fora ou contra as posições estabelecidas. Aí acentuam-se as oscilações da linguagem e as contradições da representação: as imagens disputam a sua posição com as coisas ou factos que representam e neste jogo de esgueirar-se criam-se novos significados, nunca definitivos. Tais contradições conferem à arte um papel dissidente: a sua vocação crítica e o seu desenho poético comprometem a fixidez do regime instituído, alteram as suas categorias e realçam os seus fundamentos e certezas. Na arte, esse papel dissidente é tratado através de gestos próprios, recursos retóricos e dispositivos formais e discursivos. É traduzido em termos de imagem, poesia e forma, colocado em posições contingentes e argumentado em conceitos plurais.

⁵ O biopoder (Michel Foucault) refere-se à esfera da vida controlada pelo poder. A necropolítica refere-se a essa mesma área controlada pelo poder da morte (Mbembe, 2018). Nota adicionada: O forte impacto da pandemia de Covid-19 em ambas as áreas deve ser considerado.

⁶ Este texto utiliza aqui a tradicional diferença entre o estético – como dimensão de sensibilidade, percepção e forma (bela) – e o artístico – como intensificação de significado e abertura ao mundo e ao espaço do evento.

Agora, se o político na arte se afirma em termos de dissidência, cabe perguntar: Do que você discorda? Em que esfera política? Em que termos? Antes da primeira pergunta, vale lembrar que a arte é política na medida em que critica. Ela critica basicamente o regime de representação estabelecido, um regime que enquadra as suas próprias práticas. A partir desta primeira crítica, critica o sistema sociopolítico estabelecido; critica o próprio objeto, as certezas, as classificações e os próprios conceitos de “arte”, “crítica” e “política”. Para um tratamento mais específico, esta primeira questão refere-se ao conceito de “hegemonia”: a arte política é definida como dissidente em relação às representações e práticas do regime estabelecido, basicamente o regime capitalista neocolonial na sua modalidade financeira e global. A segunda questão abre-se para a diferença entre as esferas macro e micropolíticas. Como foi dito, a primeira reivindica igualdade ao se opor à colonização da ordem social; a outra, a micropolítica, exige a reconquista da pulsão vital através da resistência à colonização da subjetividade. A terceira questão envolve as formas específicas de dissidência na arte e mobiliza a questão da representação e da eficácia das formas, bem como a questão da autonomia da arte.

Primeira questão. Contra-hegemonias

A oposição

Uma vez que o momento político da arte é identificado no seu potencial de dissenso com a representação hegemônica estabelecida, ele pode então, basicamente, ser definido como contra-hegemônico. E uma vez que a hegemonia é hoje detida pelo capitalismo financeiro global, então a política da arte opõe-se ao modelo hegemônico neoliberal. Este silogismo é correto na sua inferência lógica, mas não é completamente adequado à “verdade material” da sua conclusão: os conceitos que formam as premissas da dedução mudaram. Esta alteração será considerada posteriormente; partimos agora do termo “hegemonia” utilizado num sentido Gramsciano básico e, portanto, referindo-se a um modelo de dominação exercido através da subjugação cultural e ideológica, e não pela força.

Ainda assim, vale esclarecer que a tensão entre os termos “hegemonia” e “contra hegemonia” é aqui formulada fora de uma disjunção binária e, portanto, fora do jogo de antagonismos meramente reativos. O contra-hegemônico não deve ser concebido como a contrapartida fatal do hegemônico, mas sim como a afirmação de posições e processos alternativos realizados através dos nossos próprios esforços. Estes movimentos contingentes resistem aos ataques dominantes e opõem-se a eles não como dominantes, mas como agentes que reprimem as suas singularidades ou desviam o sentido das suas formas e tentam implementá-las em favor do capital. Nesta perspectiva, talvez fosse mais apropriado falar de “não-hegemonia” em vez de “contra-hegemonia”, mas este termo é problemático na medida em que destaca o momento negativo da oposição em detrimento da construção de alternativas políticas diferentes e dissidentes.

As formas de arte discordantes opõem-se ao mundo configurado (representado) segundo os interesses da rentabilidade do capital: a sociedade do espetáculo, do entretenimento, da publicidade e da comunicação. Opõem-se, portanto, à realidade reconciliada e transparente, desprovida de conflitos, obscuridades e dobras; adequado para ser enlatado e consumido como mercadoria cultural. Opõem-se, em suma, à manipulação dos seus significados em termos de rendimento-lucro.

O saque

O modelo crítico da vanguarda começou a perder eficácia quando os seus ataques rebeldes foram assumidos pelos circuitos transnacionais e transformados em expedientes do *show business*, do marketing e do comércio internacional. Depois, a arte baseada na representação do escândalo, da violência e da injustiça foi superada pela mídia e pelo uso publicitário e comercial desses conteúdos. Aquela apoiada pela tecno-experimentação já não podia competir com a espantosa maquinaria movida pelas indústrias culturais, controladas burocraticamente e instrumentalizadas politicamente. Para concluir esta lista incompleta, a arte proposta através da denúncia da marginalidade e da visibilidade dos sujeitos excluídos é neutralizada pela exibição da alteridade exotizada: “a marginalidade tornou-se um espaço produtivo”, diz Stuart Hall (in Conor, 1996, p. 142) e, por sua vez, Žižek afirma que na sociedade global do entretenimento não só “a perversão deixa de ser subversiva”, mas – ainda mais grave – a subversão se torna lucrativa (2002, pág. 38).

A questão torna-se ainda mais complicada quando se considera que o mercado quer abranger tudo: não apenas as áreas comuns da cultura de massa, mas também os mais raros redutos da arte popular indígena e tradicional e, mais especialmente, os cobiçados circuitos de arte ilustrada. Procura assim não só diversificar o consumo através do acesso à nova procura de públicos mais exclusivos ou mais interessados em culturas exóticas; procura também valer-se da imaginação criativa, do espírito de renovação e da capacidade inventiva e antecipatória de setores, até há algumas décadas, pouco presentes nos cenários do grande espetáculo global. A chamada “Economia Laranja” ocupa uma posição importante nesta cruzada: a criação torna-se “criatividade”, assim como a fantasia e a imaginação tornam-se fatores de “inovação produtiva”, tudo ao serviço da lógica empresarial corporativa e, portanto, em detrimento de qualquer política pública aplicável às áreas culturais.

Sistemas

O confinamento

Mas a dimensão política deve ser considerada não apenas pela capacidade disruptiva da obra, mas sim olhando para o futuro, para o envolvimento do sistema artístico na lógica do capitalismo financeiro global. Esta dimensão deve também ser estimada no funcionamento dos canais de circulação da arte: na acessibilidade das suas formas, na democratização das suas instituições e, conseqüentemente, no mapa de distribuição dos seus produtos. “A arte não está fora da política, mas a política reside na sua produção, distribuição e recepção”, afirma Steyerl (2014, p. 104).

Rolnik sustenta que o sistema artístico, uma invenção da cultura ocidental moderna, confinou a criação num domínio institucional construído entre os séculos XVIII e XIX. Neste contexto, apenas aos artistas foi reservado o privilégio de “tomar a fábrica do inconsciente e descolonizar a sua produção, reorientando-a para o seu destino ético”. Mas isto foi feito à custa de mantê-la confinada em museus, bem como, durante mais de um século, em galerias comerciais e outros circuitos exclusivos das classes média e alta. “Com a nova vertente do regime, o capitalismo financeiro, lançado em meados da década de 1970, a arte tornou-se gradualmente a fonte privilegiada de fraude e desvio da força vital da criação ao serviço da acumulação de capital”⁷.

⁷ Em correspondência pessoal arquivada.

Evidentemente, o confinamento e o descarrilamento da produção artística e a sua posterior abertura a públicos diversos (ligados à estética do espetáculo e não à arte, em sentido estrito) ameaçam o seu pleno desenvolvimento. Mas estas circunstâncias, tal como adulteram o âmbito da arte, também levantam desafios que promovem respostas resistentes. Tais reações têm natureza política: tentar reverter o sinal adverso da situação para recuperar o seu poder criativo através de saídas de emergência, caminhos paralelos e figuras deslocadas do quadro imposto pelo capital. A expansão da arte para fora do confinamento institucional pode servir a última onda de capital financeiro, mas também pode ser usada pela própria arte para sair do seu confinamento, assumir outros formatos e ressoar em muitos lugares alternativos para além das suas instituições tradicionais.

Negociações

Não há dúvida de que uma grande parte do sistema artístico internacional está envolvida no regime da economia financeira globalizada. Seus circuitos favorecem a acumulação de capitais, baseada em jogos de investimentos, especulações e cotações, mas também em operações encobertas, como lavagem de dinheiro e licitações públicas direcionadas. A expansão das bienais, dos museus, das galerias, das publicações, dos congressos e das feiras de arte traduz parcialmente esse envolvimento, mas não se pode presumir que as instituições de arte formem um espaço homogêneo, dócil aos desígnios do grande capital. Por um lado, deve conciliar estes desígnios com o capital próprio da arte (os seus limites críticos, a sua qualidade estética, a sua densidade poética e a sua carga conceptual), sem o qual perderia o seu valor específico e, portanto, o seu interesse pelos mercados, corporações, imprensa, conselhos de administração e institutos de conhecimento estabelecido. Neste ponto, essas instituições devem fazer malabarismos para conciliar a qualidade básica da sua produção com os gostos das grandes audiências: ambos os termos são controlados pelos panópticos do mercado.

Por outro lado, os circuitos artísticos tecem redes heterogêneas, animadas por tensões diversas e impulsionadas por forças díspares. Estas apontam para a competitividade, a trajetória e, portanto, o sucesso e prestígio social do artista, bem como o seu posicionamento no ranking internacional e a melhor avaliação do seu trabalho. Mas também tendem a encorajar posições críticas que resistem à enorme pressão do mercado. Seria ingênuo supor que tais posições sejam excludentes: a produção da obra negocia locações em tempos difíceis, oscila em áreas de contornos indecisos e depende de situações e localizações circunstanciais. Mesmo na exposição mais banal é possível encontrar obras poderosas, assim como muitas exposições dispostas a acolher imagens disruptivas acabam por apresentar tentativas lânguidas de resposta, quando não flertes abertos com a melhor oferta. A questão é que os artistas críticos estão justamente interessados em ocupar espaços promovidos pelo *mainstream*, e é conveniente que o *mainstream* se abra a propostas que o contradizem. O mercado tem bons anticorpos e, eventualmente, sabe gerar rapidamente os seus próprios antídotos. E a arte tem bons reflexos de adaptação e, simultaneamente, margens para ocultação e ataque furtivo.

Na verdade, certas feiras internacionais de arte desenvolvem, paralelamente às exposições, encontros de críticos e teóricos de arte, por vezes bem remunerados e quase sempre dispostos a julgar com severidade os espaços abertos pelos seus anfitriões. A artista colombiana Doris Salcedo, produtora de obras energeticamente políticas, recebeu recentemente (31 de outubro de 2019) o prêmio Nomura, de um milhão de dólares (o maior do mundo da arte), em reconhecimento ao seu trabalho e incentivo à realização de novos trabalhos.

É claro que o sistema da arte, considerado no auge do poder financeiro, se agrada com a produção de obras que, dotadas de forte carga política, exigem custos de produção altíssimos, mobilizam contribuições, causam enorme impacto midiático e, conseqüentemente, ameaçam suavizar as suas arestas mais perturbadoras. É também claro que este ponto de encontro entre os interesses do *establishment* artístico e os do trabalho crítico não diminui de forma alguma o valor poético e político da obra de Salcedo. Mas o mercado nunca perde nem cede: a inscrição dessa obra na cena resplandecente aberta ao mundo deve ter o seu preço. A poderosa obra de Salcedo deverá realizar esforços significativos para superar os riscos do grande espetáculo midiático; é certo que sim, mas talvez a marca, a cicatriz ou a memória do logotipo permaneça em alguma dobra da obra ou num brevíssimo olhar. Nada muito sério para o valor da obra, claro.

A aliança

As peças dissidentes devem, portanto, reinventar continuamente os seus recursos face à expansão avassaladora de uma maquinaria composta por imenso capital financeiro, poderosas engrenagens sociopolíticas e tecnologia altamente sofisticada, atualizada diariamente. Essa maquinaria se apropriou de imagens, formas e figuras típicas da dissidência. Apropriou-se delas para banalizá-las e neutralizar o seu potencial crítico e criativo. Desdobrar suas dobras e dissipar suas sombras. A natureza político-crítica da arte é definida pelo seu potencial para resistir à manipulação dos mercados globais de imagens. Caracteriza-se pelo desejo de evitar que as grandes questões do seu tempo se convertam em temas do esteticismo suave da publicidade e do design. É determinada pela tentativa de resgatar certas figuras da fetichização comercial, retirando-as dos refletores das vitrines globais e colocando-as em novos cenários de produção crítica e discussão.

Hal Foster acredita que esta crítica antifetichista quebra a naturalização legitimadora da hegemonia, que é “motivada aqui principalmente por uma resistência a qualquer operação através da qual as construções humanas (Deus, a Internet, uma obra de arte) são projetadas em nós e adquirem uma agência própria” (2017, p. 154). E mais tarde: “É claro que esta crítica nunca é suficiente: é preciso intervir no que é dado, dar a volta por cima de alguma forma e levá-lo para outro lugar” (Ibid., p. 155)⁸.

Mas, “para a democracia, o que é dado nunca é realmente dado”, sustenta Arditì, aludindo à natureza contingente do termo (2014, p. 235); portanto, para “intervir no dado”, a arte precisa apelar aos seus variados recursos imaginários e simbólicos, ocupar posições mutáveis e assumir estratégias flexíveis. A resistência envolve a gestão de determinados dispositivos dependentes da distância que a arte exige para operar (distância em relação ao objeto, ao olhar e ao jogo das suas formas). Obras resistentes opõem-se à pretensão do *logos* hegemônico de compreender e explicar tudo (de dar o que é dado como plenamente dado). Questionam a tentativa de decifrar os significados da arte e, portanto, de tornar transparente o seu conceito: defendem a reserva poética da arte, capaz de garantir margem para operações criativas e abordagens hermenêuticas cruzadas.

⁸ Sobre este ponto, Foster afirma que hoje estamos “mais sintonizados com a capacidade da estética de resistir à ideologia (por exemplo, à particularidade sensual da obra de arte para não ser totalmente subsumida ao fluxo incessante de imagens e informações) e com a capacidade da crítica de ser engenhosa, à sua maneira particular (por exemplo, de estar aberta a modos alternativos de envolvimento que não se oponham à experiência estética e à reflexão crítica)”

(2017, p. 156).

Visando seu benefício, a cultura dominante usurpa questões sérias da arte. Fernando Castro Flórez alerta que “há uma certa tendência ao internacionalismo corporativo globalizado; isto é, certas modulações da arte contemporânea com intenções críticas foram transformadas em instâncias fornecedoras de conteúdo” (2019b, p. 87). Mas a cultura dominante não se apodera apenas do conteúdo artístico: também possui as suas próprias estratégias; o faz procurando provocar/saciar o desejo do espectador por meio de ações que esclarecem o significado depois de tê-lo turvado, de forma comedida. A aliança político-cultural-mercado utiliza recursos impactantes que visam comover, assustar e excitar para trazer soluções e respostas imediatas que acalmem as preocupações e equilibrem as alterações do espírito. Assim, não haverá equilíbrio nem escassez: não haverá pendências. A encomenda terá sido conciliada para melhor beneficiar a imagem rentável.

É difícil traçar uma linha nítida entre essa imagem e a da arte rebelde, localizada nos meandros de representações díspares, e sempre parcialmente detectável em condições específicas. Mas, superada essa dificuldade, podem ser marcadas algumas posições resistentes à banalização promovida pela estética de mercado. Em meio a uma cena repleta de imagens e signos prontos para consumo rápido, muitas obras se recolhem em si mesmas buscando suscitar um silêncio taciturno diante da saturação estridente da imagem negociada. Talvez este gesto interprete a afirmação de Adorno de que “no mundo do consenso manipulado, a arte autêntica só fala silenciosamente” (in Vattimo, 1986, p. 53). Só se pode falar em silêncio através da poesia, que diz pelo desvio da omissão: opera não tanto através do que declara, mas através do que silencia. A partir dos seus desvios, obscuridades e ocultações, a arte pode romper as fileiras da linguagem programada e confundir os desígnios do mercado, entidade antipoética por vocação e desígnio. Muitas vezes em detrimento da imagem, embora não a substitua, esta retirada da arte requer, com frequência, o apoio do conceito. Recorre a ele sabendo que o mercado não cabe na poesia, mas maneja eficazmente as regras do pensamento. O conceito que sustenta a arte crítica deve, portanto, evitar a lógica instrumental, evitando as suas tentativas de fechar o futuro da palavra e da imagem. E para evitá-lo, para escapar ao destino de constituir um mero conceito acordado, ele deve ser perturbado pelos véus da poesia. A partir dos seus silêncios radicais, dos seus enigmas e das suas ambiguidades, o futuro do trabalho rebelde – “o discurso bêbado”, em palavras próximas a Nietzsche – pode assumir um significado mais sedicioso do que uma denúncia drástica. Nesse sentido, compreendo a consideração de Barthes (1974) segundo a qual o prazer do texto literário, poético, tem caráter subversivo.

Esgueiramentos

Por outro lado, os desvios da arte correspondem a uma característica da sua marcha oscilatória, baseada no jogo de subtrações e aparências. Os mantos da arte, que traçam uma dobra no movimento da representação, impedem que sua “verdade” seja exposta nos termos do conhecimento teórico (o significado não pode ser capturado por categorias lógicas). Heidegger (1996) sustenta que a revelação da verdade da arte não pode ocorrer a partir de uma coisa fixa a ser manifestada, mas a partir do desvio de um ocultamento anterior. A arte não reproduz as coisas: ela as descobre como obra, como lugar aberto ao acontecimento. Assim, a sua verdade, alétheia, supõe um devir: a passagem do oculto (lethe) ao não-oculto (a-létheia). Mas o que se manifesta através da obra? O que, através da abertura do evento? Manifestando-se o manifestar-se em si mesmo. “Longe de se referir a uma esfera principal anterior (lógica, ontológica, metafísica ou transcendental, no sentido kantiano), a verdade refere-se à sua própria manifestação”, escreve Leyte, comentando o pensamento de Heidegger (2016, p. 25). E coloca em outro ponto: “A arte tem que fazer parte da questão pelo seu próprio estatuto: é realmente arte isso que aparece” (Ibid., pág. 16). Sem dúvida esta é uma questão fundamental da arte contemporânea. Mas, como qualquer

posição antimetafísica, expõe-se às armadilhas da linguagem ocidental, dilacerada por dualidades substanciais⁹. Por um lado, a perspectiva heideggeriana expõe um risco: a reflexão sobre as próprias condições do aparecimento da arte poderia constituir um novo transcendental que adiaria a manifestação de todo o conteúdo da obra. Assim, a verdade da arte se referiria tautologicamente à questão sobre a possibilidade de sua própria ocorrência. Por outro lado, elevar a aparência da arte como obra; isto é, como devir e como abertura, permite-nos rejeitar qualquer tentativa de estabelecer substancialmente uma “verdade” antes da sua implementação. A contingência é inevitavelmente arriscada e, como tal, virtualmente frutífera.

Hegemonias

1

No início deste texto foi mencionada a mudança sofrida pelo conceito de “hegemonia”. A nova articulação do poder mundial parece ocorrer hoje com base em pressupostos diferentes daqueles que tradicionalmente sustentavam esse conceito. Mesmo as próprias figuras de “articulação” e “poder” (como perpetuação da vontade de poder) são discutidas como sustentadas por um roteiro histórico pré-estabelecido e já desprovidas de potencial emancipatório (Villalobos-Ruminott, 2019). É impossível prever como estas mudanças irão afetar a posição da arte crítica que tem sido definida como “contra-hegemônica”, mas os acontecimentos, especialmente os criativos, antecipam sempre todas as previsões. Por esta razão, cabe agora apenas delinear alguns casos e notas referentes às novas modalidades de dominação, geralmente já alheias aos discursos hegemônicos de persuasão.

Em primeiro lugar, os novos movimentos hegemônicos não atuam exatamente no espírito do Estado, não só porque o Estado perdeu o predomínio das atividades políticas, mas porque foi esvaziado de funções centrais ligadas à esfera pública. A título de exemplo do que foi dito, referir-me-ei especificamente ao caso do meu país, o Paraguai, que é o que melhor conheço, assumindo que este caso é aplicável a uma parte considerável da América Latina e a algumas regiões do resto do mundo. Talvez o último poder hegemônico, em termos tradicionais, tenha sido detido pelo ditador Alfredo Stroessner, cujo governo militar despótico oprimiu o Paraguai durante quase 35 anos (entre 1954 e 1989). Era um poder apoiado em parte pela dominação e pela repressão (uma “hegemonia com clubes”, em termos Gramscianos), mas tinha componentes básicos do conceito de “hegemonia”: baseava-se não apenas na violência repressiva, mas também na construção de consensos e de diferentes mecanismos, basicamente clientelistas, de sedução e persuasão social. Agora, uma vez derrubada a ditadura, os governos subsequentes, incluindo o atual, perderam tanto a força da dominação ditatorial como o apoio à adesão social e tiveram de improvisar acordos oportunistas para cimentar, ou pelo menos equilibrar, a sua precária governabilidade. Mas também souberam contar com outras forças que ajudaram a construir, mesmo que contingentemente, novos modelos hegemônicos. Estes ocupam o aparelho do Estado, mas são apoiados por poderes de fato que operam com base nos seus próprios interesses, corporativos e não públicos. Assim, tais poderes coincidem quase inteiramente com os governantes, mas não em termos de figuras do Estado, mas sim em termos dos seus interesses lucrativos, que não coincidem com os da *res publica*.

⁹ Segundo Leyte, Heidegger pretende evitar o risco metafísico invocando o significado genuíno do conceito “metafísica”, um conceito “que pressupõe uma dualidade, mas não uma dualidade fixada em duas posições ou substâncias, mas interpretada em termos de direções opostas: desvelar que pressupõe esconder” (2016, p. 35).

Esta situação é a causa de muitas contradições internas da liderança política na gestão do Estado, bem como de constantes litígios que ocorrem entre órgãos do Estado e grandes entidades empresariais a eles ligadas de forma invisível e com critérios flutuantes. A partir do momento em que esses interesses aparecem de forma simulada formulados em termos do Estado, embora desconhecem a sua lógica, criam deslocamentos, confusões e extravios. Os poderes do Estado são atravessados por fluxos subterrâneos que alimentam os benefícios das grandes corporações e são apoiados por um quadro institucional que progressivamente deixa de corresponder a um regime público e se torna um interesse corporativo e um instrumento de corrupção. O avanço agressivo do tráfico de drogas e do evangelismo neopentecostal de direita na estrutura estatal é alarmante e progressivo. Todo esse movimento furtivo gera contradições insolúveis na linguagem da esfera pública. A construção de um poder contra-hegemônico é, portanto, muito difícil. É difícil enfrentar poderes espectrais líquidos; poderes que escondem a verdadeira face de seus titulares são constantemente reconfigurados e não são confrontados na esfera pública. Este cenário confuso e turbulento exige a criação de novas formas de dissidência.

2

A crítica ao conceito de “hegemonia” (e portanto de “pós-hegemonia”), bem como a utilização da figura da “infrapolítica”, trazem novos desafios à reflexão sobre o exercício do poder. Para uma rápida referência a estes números, sigo Villalobos-Ruminott, cujas reflexões sobre o assunto extraio – muito brevemente e, em parte, livremente – com o simples propósito de estabelecer uma posição. Uma posição perturbadora que não pretende constituir um paradigma, mas sim abrir “uma possibilidade de pensamento” visando questões mobilizadoras (2019, p. 181 e segs.).

Em resumo, algumas de suas premissas básicas estão listadas abaixo. Em primeiro lugar, a figura da hegemonia e, conseqüentemente, a da contra-hegemonia devem ser reformuladas, pois ambas se baseiam nos discursos tradicionais de persuasão e na vontade de poder. Em segundo lugar, o exercício do poder contemporâneo dispensa qualquer instância de consentimento e assume modalidades de dominação sem hegemonia ou legitimidade. (Neste sentido, está mais próximo da pré-hegemonia do que da pós-hegemonia). Além disso, o cenário do jogo político mudou. Por um lado, a figura do político profissional é homologada com a condição carismática do entretenimento e dos *reality shows*; Por outro lado, os movimentos sociais e de oposição não coincidem com a interpelação ideológica e com as noções convencionais ou molares da teoria política “de um deslocamento para o reino da multidão, dos afetos e dos hábitos” (Ibid., p. 187)¹⁰.

Contrariando o princípio subjetivo e as reduções identitárias da modernidade política ocidental, a ideia de “infrapolítica” aposta na possibilidade de pensar uma política constituída “por uma certa suspensão da vontade, como expressão final da luta pelo poder” (Ibidem, pág. 199). Esta ideia implica a necessidade de uma revisão geral do imaginário emancipatório, que já não pode ser sustentado nas tradicionais economias atributivas, nômicas, identitárias e libertacionistas” (Idem).

¹⁰ Neste ponto, Villalobos menciona a crítica de Jon Beasley Murray, que não apenas aponta as lacunas da teoria da hegemonia em Laclau e Gramsci, mas também desloca os pressupostos desta teoria por uma “ontologia alternativa” configurada por “uma constelação em quais a noção de habitus, de Pierre Bourdieu, as noções de afeto e multiplicidade, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e a questão da multidão típica da ontologia espinosista retomada pela obra de Antonio Negri e, mais geralmente, pelo italiano Autonomia Operaia, são centrais. Não creio que seja necessário aprofundar as minhas diferenças com esta elaboração, que, de qualquer forma, teve um impacto importante nos debates contemporâneos” (2019, p. 187).

O pensamento de Villalobos, como o de outros autores que compartilham de sua posição crítica a partir de suas diferentes abordagens¹¹, centra-se mais nas perguntas do que nas respostas, fiel ao seu propósito de interromper qualquer tentativa de encontrar uma chave conciliatória para manter "as coisas em suspense, em sua condição problemática" (Ibid., p. 193). Esta incerteza tanto abre possibilidades fecundas de reformulação crítica, como também causa desconforto e preocupação pela dificuldade de encontrar novos conceitos no curto prazo. Neste preciso momento em que escrevo este texto, está a ocorrer na Bolívia uma situação caótica de revoltas civis e repressões brutais. O Presidente Evo Morales foi deposto por um golpe de estado oligárquico que rapidamente se aproveitou da eclosão do descontentamento entre movimentos civis heterogêneos e alguns políticos radicais de esquerda. Evo Morales não conseguiu construir o poder hegemônico indígena-popular nem assumir as regras constitucionais do modelo eleitoral liberal. Mas poderia tê-lo feito a partir do inevitável modelo de Estado que emoldurou a sua gestão? Poderíamos pensar em movimentos dissidentes que não sejam contra-hegemônicos; ou seja, que não implicam a mesma lógica articulatória do poder estatal?

Parece impossível conceber um novo formato de Estado não baseado na hegemonia do poder (e esta impossibilidade é angustiante). Mas é possível imaginar que, para além de previsões razoáveis, possam existir vislumbres de outras modalidades de Estado e de coexistência democrática (o que implica, mais uma vez, outro modelo de democracia). Diante de um campo perigoso e cheio de incógnitas, a arte pode ajudar; suas práticas são especialistas em imaginar situações impossíveis e conceber mundos além da razão. E essa faculdade não é privilégio da arte; numa perspectiva filosófica, embora ligada à arte, Rojas escreve que "não poder pensar num mundo alternativo é não poder pensar o mundo" (2019, p. 40).

Segunda questão. A atuação micropolítica¹²

Forças em disputa

As atuais configurações do capital financeiro – baseadas em “formas extremas de dominação neocolonial, tecnológica e subjetiva”, nas palavras de Paul Preciado (2018) – exigem novas formas de contestação crítica. Assim, resistir à nova ordem transnacional significa alterar o modo dominante de subjetividade. Exige “descolonizar o inconsciente”, segundo a expressão de Rolnik. Esta resistência não pode ser enfrentada apenas a partir de uma perspectiva macropolítica que, confrontada ativa e organizadamente com o esquema de poder dominante, denuncie assimetrias e injustiças, lute pela sua erradicação e promova o empoderamento de setores subalternos agrupados segundo lógicas identitárias. Rolnik critica a esquerda tradicional não pelo seu compromisso com a esfera macropolítica, mas pelo seu enclausuramento nela¹³. Resistir à dominação colonial capitalista requer a articulação de macrolutas com

¹¹ O autor menciona “o trabalho de Alberto Moreiras, Jaime Rodríguez Matos, Gerardo Muñoz, Gareth Williams, Maddalena Cerrato, Ronaldo Mendoza de Jesús, do próprio Jon Beasley-Murray, e muitos outros, por se tratar de um grupo de pessoas com intensidades diferentes e com preocupações diferentes” (2019 p. 192).

¹² Neste ponto sigo o pensamento de Suely Rolnik, cujos textos e comunicações pessoais foram indispensáveis para que eu detectasse a natureza “micro” do potencial político da arte.

¹³ Comentando o fechamento da esquerda na macropolítica, Rolnik discute a sua neutralidade e argumenta que “ao não levar em conta (e, em última análise, desdenhar) a resistência na esfera micropolítica, a esquerda tende a reproduzir o modo dominante de subjetivação; isto é, tende a ser reativa do ponto de vista micropolítico” (em correspondência pessoal arquivada). Por sua vez, Preciado afirma que “A noção de micropolítica representa uma crítica à forma como a esquerda tradicional (...) considerava a modificação das políticas de produção como o momento prioritário da transformação social, deixando as

formas de insurreição micropolítica: ações e pensamentos baseados na imaginação criativa, no conhecimento do corpo, do desejo e do inconsciente. Todos estes fatores micropolíticos são, por outro lado, decisivos para a criação artística, razão pela qual se movem num campo de coincidência entre a política e a arte.

Ainda segundo a autora, o poder de criação é desviado de seu destino ético ao buscar produzir capital¹⁴. Dessa forma, o regime não se alimenta apenas de fatores econômicos, mas também se apodera de forças culturais e subjetivas, “o que lhe confere um poder perverso e sutil, mais difícil de combater” (2018, p. 33). Neste sentido, a atuação micropolítica está orientada para a recuperação de impulsos vitais que foram capturados pela “opressão colonial capitalista”¹⁵. A arte está especialmente exposta a esta captura devido à sua crescente dependência de um circuito dominado pela especulação financeira do capitalismo globalizado. Mas recuperar o poder da criação artística exige ir além do sistema institucional da arte, discutir a sua autonomia e dispersar-se em manifestações que são e não são artísticas (oscilação central da contemporaneidade crítica).

O deslocamento

Este é o rumo seguido desde a década de 60 e retomado em meados da década de 90 por diversos movimentos que envolvem tanto o próprio ativismo, como a arte, cujas fronteiras se tornam cada vez mais indiscerníveis. Rolnik pergunta se as grandes questões da arte contemporânea surgem da resistência micropolítica que emerge como um movimento coletivo a partir da década de 1960, dentro e fora da arte. E mais, “não seria essa ruptura que marcaria a passagem da arte moderna para a arte contemporânea?”. Teria ocorrido num “movimento que foi assumido de forma muito mais radical nos anos 90, como uma segunda onda de crítica institucional que não se restringia mais à problematização da instituição da arte”¹⁶.

O impulso criativo (bem como a sua apreensão pelo sistema capitalista e a recuperação tentada pelas práticas dissidentes) ocorre assim não apenas no terreno tradicionalmente reservado à arte, mas em diferentes posições assumidas para além das suas fronteiras, “para habitar uma transterritorialidade onde se encontram e discordam de diferentes práticas ativistas – feministas, ecológicas, antirracistas, indígenas, bem como dos movimentos LGBTQI, daqueles que lutam pelo direito à moradia e contra a gentrificação, entre outros” (Ibid., p. 94; tradução própria). tradução). Estas intersecções produzem desenvolvimentos singulares face à “construção de um comum” (Idem).

políticas de reprodução da vida em segundo plano. Daí a ruptura entre os movimentos feministas, homossexuais, anticoloniais e a esquerda tradicional”. Esses movimentos, continua o autor, assim como a transexualidade, o uso de drogas e as questões raciais e indígenas, são secundários para a esquerda tradicional em relação à “verdadeira, honrada e viril luta de classes” (2018, p. 19).

¹⁴ Diante dessa apreensão, Rolnik propõe a reapropriação do destino ético da pulsão vital diante de uma ética da existência (2018, p. 34).

¹⁵ Rolnik toma a noção “capitalista” proposta por Félix Guattari para se referir ao modo de subjetivação produzido sob o regime capitalista.

¹⁶ Em correspondência pessoal arquivada.

Este ponto ajuda a definir a política da arte a partir da sua posição crítica face a um sistema que procura instrumentalizar o seu impulso criativo e neutralizar o seu potencial poético. Rolnik levanta outra questão fundamental: “O poder político da arte não residirá precisamente no evento destes devires (singulares)?” (Idem). E esclarece que não se trata de uma “arte comprometida”, panfletária, cujas práticas são “veículos macropolíticos de conscientização, denúncia e transmissão ideológica”. Refere-se, pelo contrário, ao desejo de promover “o deslocamento do paradigma cultural dominante” (Ibid., p. 95). Esse movimento se daria tanto dentro do campo específico da arte quanto fora dele, num espaço movimentado por diversas práticas sociais e ativistas que podem interferir na obra de arte e/ou delas sofrer interferência.

A fonte que ativa o processo criativo da arte pertence à esfera micropolítica; as obras passam pelo filtro da subjetividade e são movidas ou distorcidas pelo desejo e marcadas pelas pressões do inconsciente. Mas as práticas artísticas não estão presas ao lado micropolítico: são projetadas na macroesfera e, inclusive, têm um forte impacto sobre ela. Por um lado, ambas as dimensões (micro e macro) não se opõem dicotomicamente como se fossem entidades em si: todo movimento artístico, como o da política, é sempre pêndulo e relutante em adotar posições predeterminadas. Por outro lado, para ser eficaz, a tarefa política deve combinar essas dimensões: a luta contra o autoritarismo (colonialismo, fascismo) exige ser complementada pelo deslocamento das formas dominantes de subjetivação (hetero-patriarcais, formas mercadológicas, etc.). Além disso, em geral, as ações macropolíticas envolvem movimentos de subjetividade ou repercutem na sua construção, sempre contingentes. Finalmente, as grandes questões da arte (corpo, memória, gênero, território, migração, culturas alternativas, etc.) são levantadas em áreas micro e macropolíticas ou nas suas fronteiras.

Terceira questão. Os meios singulares

A perspectiva que acabamos de expor permite que a dimensão política da arte, que pode ser traçada em muitos momentos, deixe de ser procurada na literalidade temática, na propaganda ativista, na eficácia social e na ilustração de princípios revolucionários, embora se cruze com estas figuras. Impulsionados pela mola micropolítica, os conteúdos micro e macropolíticos da arte são traduzidos através dos seus meios singulares: a intensidade dos conceitos, a singularidade dos modos de significação e a especificidade das formas estéticas. Formas que detêm diante do olhar o impulso de forças diversas, configuram-nas contingentemente e abrem-nas ao mundo: aos múltiplos mundos que, de forma fugaz e oblíqua, a arte permite vislumbrar.

O que foi dito no parágrafo anterior também pode ser formulado assim: o momento político da arte supõe o desafio da ordem simbólica estabelecida, uma discrepância com o sistema de representação. Envolve, portanto, a tentativa obstinada de ultrapassar os limites da cena e confrontar esses múltiplos mundos, que esperam lá fora, tentando decifrá-los, refutá-los ou reinventá-los. Esta tentativa obsessiva ressoará em todos os pontos seguintes deste artigo, de diferentes ângulos e de diferentes figuras.

A questão colocada sob este título centra-se em três figuras referentes a esse compromisso teimoso e partilhado, em algum momento dos seus itinerários, pela arte e pela política: a crise da representação, os desejos de performatividade e o colapso da autonomia formal nos seus respectivos campos. As três figuras oscilam entre os termos opostos que elas próprias incubam: o jogo entre presença e ausência, no primeiro caso; a possibilidade/impossibilidade de agir sobre fatos e coisas “reais”, no segundo, e o conflito entre autonomia e heteronomia, no terceiro.

A crise da representação

A primeira figura é consequência da inevitável incompletude do corpo social. As sociedades não formam totalidades ou entidades homogêneas: são construídas, sempre inacabadas, margeando vazios escuros de sentido. Como não podem ser abrangidos pela linguagem, exigem regimes de pensamento, sensibilidade e imaginação que, em algum momento do seu percurso, assumem ativamente a falta de objeto ou a pequenez do conceito. A partir dos dispositivos da ficção jurídica, das distorções da ideologia e dos desvios poéticos, a política e a arte (como a filosofia, a psicanálise e outros conhecimentos) podem preencher de forma imaginativa a ausência inevitável que perturba, manipula e ativa as dinâmicas sociais, e permite a criação de novas torres de vigia para ver o que excede o limite. Essa incompletude traduz-se de modo particular na figura da representação, que parte de algo ou alguém que não está ali, mas que aparece corporificado numa figura substituta. Esta delegação mobiliza ficções, valores e pensamentos, utilizados pelo poder dominante para preencher as lacunas do regime simbólico de acordo com os seus interesses. Mas também gera ações opostas que buscam fazer da ausência um princípio de transformação e substituição das representações estabelecidas.

A figura da representação torna-se central tanto no espaço da política (onde atua como substituição da vontade popular pela de um delegado) quanto no cenário artístico (onde promove a substituição da coisa pelo signo). Em ambas as situações, o não cumprimento da representação leva a um ponto que, embora intransponível, pode ser o ímpeto de novas forças: exige que a política e a arte utilizem manobras complexas para assumirem as vendas da ideologia e o estatuto ficcional das suas operações. No nível da arte, essas manobras definem o seu momento político. Tanto a tradição estética como a política, escreve Richard, “foram marcadas pela crise/crítica da representação com a qual a teoria contemporânea formula a sua desconfiança em relação aos essencialismos da identidade e ao mito idealista da transparência-inocência dos signos” (2018, p. 13). E mais adiante: “A arte crítico-política seria aquela que desliza pelas fissuras que perfuram a homogeneidade de cada bloco de representação, abrindo vias de fuga que permitem à imaginação crítica escapar daquilo que está programado e diagramado pelo universo sociocomunicativo dominante” (Idem).

Na esfera política, atualmente, os órgãos tradicionais encarregados da intermediação, da delegação de poder e da unificação simbólica da sociedade tendo em vista os interesses invocados da *res publica*, são insuficientes, se não ineptos. O papel destas instituições, principalmente do Estado e dos partidos políticos, diminui face à crise dos modelos modernos de ideologia e hegemonia, à emergência de poderes locais de fato, à expansão dos interesses corporativos transnacionais, à desintegração de ficções unificadoras e o surgimento de novos sujeitos coletivos incompatíveis com a ideia de identidades fixas. A esfera pública, como teatro de representação, foi alterada e o próprio conceito de “cidadania” deve ser revisto. Neste cenário, as novas modalidades hegemônicas (ou pós-hegemônicas) retiraram os disfarces dos jogos de poder, que agora são mostrados de forma brutal, sem eufemismos ou disfarces. O surgimento inesperado de personagens brutais, como Trump e Bolsonaro, exemplifica bem a queda da máscara e a revelação obscena de novos autoritarismos, despreocupados com os bons costumes do politicamente correto. Uma vez que o novo poder do capital financeiro (baseado na aliança do neoliberalismo com o neoconservadorismo religioso e no ressurgimento da direita militar) conseguiu acumular poder seguro à escala global, já não precisa fingir. Mas a figura da representação não pode ser apagada da agenda de um modelo que continua a invocar a democracia representativa de filiação ao Iluminismo moderno. “Quando se fecha a esfera da representação política, fica claro que o presente não tem saída”, afirma Fernando Castro Flórez (2019b, p. 82).

Os argumentos que justificam (suturam ficcionalmente) o fosso intransponível que media entre aqueles que delegam o poder das suas decisões e aqueles que o exercem em nome dos primeiros, ainda que em benefício de outros interesses, devem, portanto, ser reformulados. Benjamin Arditi distingue representação política e representação. Pela minha leitura desses conceitos, o primeiro deles busca apresentar algo que está em outro lugar: o povo aparece simbolicamente através de seus representantes. Pelo contrário, a segunda não procura a simbolização de algo ausente, mas sim a simulação de realidades que perderam consistência. “Portanto, a representação não é uma representação. A representação como simulacro difere da representação como espelho do mundo na imaginação filosófica clássica” (2014, p. 230). O termo “simulação” deve ser tomado aqui não num sentido depreciativo, mas “como uma forma de configurar o nosso estar juntos”. Arditi afirma que a representação procura refletir mimeticamente e substituir um “povo” dotado de unidade real, enquanto a representação simula a unidade do povo, uma unidade que não existe (Ibid., pp. 230-231). De qualquer forma, o autor reconhece a dificuldade de separar os termos “representação” e “re-representação”. “A confusão entre os dois faz parte do debate sobre representação.” E imediatamente: “Isso significa que o pensamento, a ação e a crítica se desenvolvem no terreno do desacordo ou, o que dá no mesmo, que não podemos escapar à polemização” (Ibid., p. 231). Situado no terreno equívoco que o preserva de qualquer risco metafísico, o conceito de representação não pode ser definido nem descartado.

A figura da representação tampouco conseguiu ser eliminada da agenda artística; isto, embora por vezes incomode, continua a ser definido pela linguagem e pelo seu dramático desacordo com a realidade que suplanta e quer usurpar. Para chegar às coisas “verdadeiras” e confundir-se com a vida, a arte procura romper “a quarta parede” da cena, ultrapassar o seu limite, mas esta tentativa é imediatamente frustrada, desorientada pelas armadilhas da imagem, confrontada com o abismo daquilo que é inominável. Por um lado, o símbolo nunca pode coincidir totalmente com o seu objeto ou revelar uma verdade, cujo enigma faz parte do seu poder. Por outro lado, a sua dissolução nas coisas e acontecimentos reais significaria o seu próprio fim: depois de renunciar à sua autonomia, a arte não pode ser confundida com a vida sem negar a especificidade das notas que a definem, mesmo que apenas de forma tímida e provisória. Esta questão complica-se quando consideramos que a virtualidade eletrônica estabelece infinitos deslocamentos, mediações e reflexões entre os termos de representação, sempre instáveis e cobertos por envoltórios imaginários e simbólicos que, sobrepostos *ad infinitum*, anulam toda a distinção entre originais e cópias.

Em todo caso, a crítica da representação supõe dois movimentos na obra de arte. Um desafia as formas ideológicas de representar o mundo: um mundo transparente e reconciliado cujas engrenagens são expostas a partir da perspectiva hegemônica. A outra nega o próprio regime que a sustenta, pelo menos na cultura euroocidental; a arte aspira ultrapassar o perímetro do sistema simbólico (linguagem, códigos, categorias: representação) e lançar-se fora de si para influenciar a construção de mundos reais, possíveis ou imaginados. Em ambos os casos, a consistência política da arte e a sua própria entidade são afirmadas naquela tentativa obstinada de contornar a cerca da ordem simbólica, de olhar para fora do campo, de tentar olhar para o abismo; adentrar as intempéries mais radicais até se perder nelas. Este desejo, em parte suicida, gera formas, ilumina verdades e sustenta conceitos. Neste movimento desesperado, não estão apenas em jogo o valor estético e a eficácia política, mas também o destino ético da arte.

Os desejos da performatividade

Perspectivas do impossível

“Tenho preferido falar de coisas impossíveis,
porque se sabe muito sobre o possível.”
Sívio Rodríguez. Resumo de notícias.

O não cumprimento da representação, que compromete igualmente as tarefas da política e da arte, conduz à segunda figura, constituída por uma questão paradoxal e forçada para o futuro de tais tarefas: a possibilidade de o mundo ou os sujeitos representados serem projetados por fora da cena da representação. Ou seja, conduz à segunda figura discutida nesta seção: o enigma dos desejos que empurram o contorno do possível.

A tensão possível/impossível torna-se um fator de contingência e o início de novas operações políticas críticas. E abre o tempo provisório de uma expectativa diante da eventualidade do que parece irrealizável. Indizível nos seus termos, esta tensão desorienta, por um lado, um pensamento político baseado na pura análise de probabilidades possibilitada por estimativas, dados e planos razoáveis; por outro lado, desafia esse pensamento ao exigir-lhe que conceba diferentes modalidades de abordagem do interesse coletivo, trabalhando a memória e aventurando projeções alternativas.

Assumir o conflito possível/impossível é menos árduo para a arte, cuja dependência de anacronias, destempos e discordâncias com o seu próprio presente, reforça a sua capacidade de imaginar horizontes temporais alternativos. Não se trata da capacidade de prever, mas sim da capacidade de vislumbrar, ou pelo menos conjecturar, outros níveis da realidade em termos de sensibilidade, imaginação, vontade ou desejo. É, portanto, a capacidade de detectar, a partir dos ministérios da ficção, a possibilidade de concretização do que se projeta, para além das previsões razoáveis.

Certas eventualidades indetectáveis por planejamentos e cálculos rigorosos podem ser reconhecidas inesperadamente por um regime que combina pensamento e sensibilidade movidos pelo impulso de olhar, imaginar e conhecer de outras maneiras. Nessa direção, Bourriaud sustenta que ao produzir a “ficção de um universo que funciona de maneira diferente” (2006, p. 117), a arte aumenta o alcance da realidade, perturba o seu curso normal e permite a introdução da utopia e da alternativa.

Possíveis invenções

Jiménez sustenta que, através da representação, a arte apresenta “como possível, no campo da ficção, uma situação que não coincide com a realidade atual, embora tenha o seu ponto de partida” (2017, p. 145). A arte projeta-se, assim, ultrapassando os limites que separam a possibilidade física da virtual e, ao fazê-lo, gera indícios, “vislumbres”, diz o autor, “de algo que talvez pudesse vir a ser num mundo radicalmente diferente” (Ibid., pág. 146). E cita Aristóteles: “Não cabe ao poeta dizer o que aconteceu, mas o que poderia acontecer” (Ibid., p. 145). Este “poderia” ressoa em muitos tempos díspares, solto da trajetória linear dos modos temporais. Na América Latina, as línguas indígenas, dotadas de cortes particulares de tempos e modos verbais, facilitam o jogo da imaginação no registro de eventos cindidos e simultâneos, relutantes à ordem linear das sequências. Na língua guarani, por exemplo, existem quatorze tempos verbais, cujo uso permite modulações flexíveis e sutis e expõe o discurso a diferentes níveis de realidade e virtualidade e a contínuas interferências retóricas e poéticas.

Na arte, a invenção de modos temporais alternativos tem uma direção política clara: através da imaginação, as obras embaralham futuros potenciais ou passados ou presentes encontrados que poderiam ter ocorrido ou estão ocorrendo em cenas paralelas: temporalidades abertas a um evento esperado, ignorado ou temido; sempre incerto em seu cumprimento. A figura da iminência traduz bem essa dimensão aleatória que marca os rumos da arte: algo está próximo de acontecer, mas não se sabe se será cumprido ou não, e se foi cumprido, quando o será. Nem sabemos o que é, mas está ali pairando, lançando sombras ou abrindo horizontes invisíveis. Está aí, antecipando saídas fortuitas, alargando o âmbito do significado através de reviravoltas, dobras e voltas de um tempo relutante em ser padronizado na grelha de um fluxo disciplinado. A arte não pode representar uma realidade alternativa nem clamar por um futuro melhor, mas pode imaginar ambas.

Mas como poderia a arte, na sua intersecção com a política, suscitar a promessa, a dica ou, pelo menos, a questão sobre um futuro capaz de mobilizar expectativas em meio a uma cena desencantada? Como representar o anúncio de um futuro que não pode ser assegurado? Benjamin traz à tona uma frase de Breton: “a obra de arte só tem valor quando treme com reflexos do futuro” (1992a, p. 49). As pistas para este futuro indescritível devem ser procuradas na contramão do tempo linear: fora do acontecimento disciplinado que marca a historiografia. Essas pistas devem ser imaginadas esteticamente e politicamente. Diante do desafio de vincular o estético e o político diante da invenção da arte, Rancière menciona duas noções vanguardistas. Primeiro, assume o formato de um destacamento militar apontando na direção certa. Outro é responsável por antecipar de modo formal e sensível a possibilidade de uma vida futura. É neste segundo modelo que se encontra o contributo da vanguarda estética para a vanguarda política, contributo baseado não na ideia de “arquipolítica do partido”, mas naquela relativa à “virtualidade no modos de experiência sensíveis e inovadores que antecipam a comunidade futura” (2002, p. 46-49).

Esta futura comunidade pode parecer impossível em tempos assediados pela expansão capitalista na sua versão mais bárbara. Mas, tal como a política, a arte deve contemplar a possibilidade do impossível. A definição de Bismarck da política como a “arte do possível” tornou-se um lugar-comum do realismo político. Arditi discute esse axioma considerando o político como uma perspectiva que permite vislumbrar a dimensão do impossível. “O impossível não é algo que nunca poderia acontecer, mas algo que nos leva a agir como se fosse possível”. Esta perspectiva não pode ser adotada de forma puramente calculável: só pode ser acessada estimando o impossível como a promessa de algo diferente e provavelmente melhor (2012). O termo “provavelmente” nos lembra que nada garante o cumprimento de tal expectativa. Mas apesar da sua contingência e dos seus riscos, assumir o desafio do impossível é a última carta que a arte tem para manter disponível o lugar do acontecimento: onde o tempo se volta contra si mesmo, rompe as fileiras de uma direção única e revela, por um momento, itinerários invisíveis porque talvez eles ainda não existam.

Percursos

Cruzando o itinerário da arte com o da política (ambos voltados para a gestão do que pode ou não acontecer: o acontecimento), poderiam ser vislumbrados caminhos ou trechos provisórios que indicam o caminho paradoxal do possível/impossível.

No decorrer das discussões travadas sobre o conceito de “desenvolvimento sustentável” no contexto da Conferência Internacional Rio+20¹⁷, surgiu uma figura poderosa que passou a ser utilizada em certas deliberações como uma linha transversal que atravessa a ideia de sustentabilidade. Este é o conceito de “bem viver” utilizado em diversas culturas indígenas com significado semelhante que articula dimensões sociopolíticas, econômicas, éticas e ambientais. Cito apenas três casos relacionados com essa figura, que em quíchua se chama *sumak kawsay*; em aimará, *sumak qamaña*, e em guarani, *tekoporã*. Paro neste último porque é o que conheço: *tekoporã* significa um ideal remoto, mas alcançável através do esforço individual e coletivo. O termo traduz a ideia de bem-estar, considerado como harmonia pessoal, coletiva e cósmico-ambiental. O *tekoporã*, assim como seus correlatos de outras culturas indígenas, constitui um poderoso dispositivo de sustentabilidade na medida em que garante mediações que apoiam e consolidam a evolução social.

No contexto de crise e desânimo que obscurece o horizonte ocidental, as sociedades indígenas podem fornecer pistas de resistência e vislumbrar outros tempos e outros imaginários, alimentados pela força do impossível tornado possível. Assim, seria apropriado assumir recursos e argumentos de outras culturas para enfrentar o desafio de pensar contingentemente sobre fundamentos livres de fundamentalismos (sem raízes substanciais) e sobre utopias viáveis, para além de qualquer intenção redentora, para além dos sinais do sentido único e da direção correta.

A caverna

A conflituosa possibilidade/impossibilidade de que o que é representado possa ser projetado fora da cena da representação conduz, no nível da arte, a dois temas. Ambos estão próximos da ação política e estão ligados à questão da eficácia da arte: a sua performatividade ou capacidade de agir fora do seu próprio quadro simbólico. O primeiro tema, que acabamos de mencionar, é o da utopia, uma herança moderna que, reajustada a formatos menores e despojada de dimensões transcendentais, permanece pendente. O segundo refere-se à figura do sublime, ligada à questão do além das formas de representação. A ideia clássica do sublime passa a ser repensada, secularizada e valorizada no contexto da Estética moderna. Perde o caráter sagrado de sua origem e se define, em oposição ao belo, pelo desconhecimento da ordem formal e pela transgressão de limites na busca pela liberdade. Ao ultrapassar os limites naturais, culturais e sensíveis, o sublime ultrapassa a ordem do sentido estabelecido e abre-se à do sentido. E, ao fazê-lo, aponta para um caminho ético e uma possibilidade política. Mas a versão romântica e o caráter transcendental do termo continuam a comprometê-lo com a estética idealista: as oposições entre a dimensão inteligível e a aparência fenomenal, bem como a disputa entre o sensível e o infinito, preservam os seus próprios limites dentro de um movimento que pretende ultrapassar todos os limites. “O que acontece com o ideal de elevação na era do capitalismo ilimitado?”, pergunta Jiménez (2017, p. 72).

Atualmente, o próprio termo “sublime” soa obsoleto num contexto em que nomes pomposos de origem esclarecida desapareceram. Hoje, o que há de mais útil no termo “sublime” parece residir na sua capacidade de ir além da armadura do formalismo estético e discutir os limites da linguagem para procurar o que acontece fora ou contra a ordem simbólica estabelecida. Seu senso ético seria marcado por sua aspiração libertária, seu nível político dependeria de sua vocação para transgredir limites. Mas neste ponto, o sublime coincide com o curso da arte contemporânea em geral, determinada a contornar a

¹⁷ A Conferência de Desenvolvimento Sustentável Rio+20, organizada pelas Nações Unidas, ocorreu entre 20 e 22 de junho de 2012 no Rio de Janeiro, Brasil.

barreira da representação para inventar formas clandestinas que impactam coisas e acontecimentos reais e que nomeiam o real inominável. Esta coincidência poderia revelar a teimosa continuidade do carácter romântico da arte (e da sua secreta matriz idealista); mas também poderia manifestar a persistência de um termo que perdeu os seus privilégios transcendentais. Termo que, uma vez contingente, designe a tentativa de cobrir imaginativamente as lacunas de sentido ou aluda à expansão das forças criativas, poéticas e estéticas, forçando os limites instituídos pelas convenções históricas da arte.

O colapso das autonomias

Como muitas mudanças de paradigma, a da autonomia da arte acabou por ser mais radical na sua proclamação do que nos fatos. A crítica da modernidade começou por contestar a feudalização da forma estética que isolava os domínios da arte. Não só a arte apareceu diferenciada de outras áreas da cultura, da experiência quotidiana e da vida social e individual, mas as suas diferentes modalidades, correspondentes a gêneros, disciplinas, estilos e procedimentos técnicos, distinguiram-se entre si, abrigadas atrás de limites nítidos. Assim que as paredes ruíram, o mapa artístico foi perturbado. Em primeiro lugar, porque foi alterada uma ideia de arte baseada na distinção dos meios e na predominância das formas sobre o conteúdo. Em segundo lugar, porque a sua vingança desequilibrava uma teoria baseada em oposições claras e posições fixas. O regresso das narrativas, dos conceitos, do ativismo político e das histórias daqui e do mundo, bem como o regresso do real e o assédio de tantas realidades e, por fim, a entrada de culturas diferentes; todos esses conteúdos poderosos assaltaram o bastião do que até então era considerado artístico. Diante dessa confusão entre o artístico e seus extramuros, ressurgiu a necessidade de definir arte, obrigação que parecia ter se extinguido com o século XX. Mais do que uma questão, a “questão ontológica” (o que é arte?) soou como um sinal de alarme num espaço ambíguo onde o nome arte poderia ser atribuído a qualquer situação ou coisa.

Esta pergunta envolve duas questões. A primeira refere-se ao protocolo pelo qual o título de arte é concedido a um objeto ou fato. Este procedimento é indispensável na medida em que “o artístico” acontece de forma contingente, sem o aval de qualquer instância transcendental e sem o credenciamento concedido para cumprimento de requisitos canônicos ou critérios estabelecidos¹⁸. Passo, então, a referir-me às ligações entre áreas tradicionalmente separadas que partilham espaços ou questões.

A crítica da autonomia formal moderna levou à difícil, mas fecunda, tensão autonomia/heteronomia. Se, por um lado, é impossível falar de esferas soberanas, entrincheiradas em regimes particulares; por outro lado, é inviável sustentar a dissolução de qualquer esfera própria, condicionada, sem dúvida, por sensibilidades, epistemologias e – especialmente ao nível da arte – hermenêuticas singulares. Dessa forma, não é aconselhável optar nem pelo encapsulamento de campos encurralados por formas normativas próprias (autonomia), nem pela sua subordinação a fatores ou agentes externos (heteronomia). Por isso, autonomia e heteronomia não devem ser consideradas substâncias cuja total exterioridade as torna incompatíveis, mas sim termos de tensões e conflitos situados em conjunturas singulares e demarcados por limites provisórios.

¹⁸ *Nota da tradutora:* Este ponto é discutido em outro ensaio publicado no livro *Aura Latente*, sob o título “A Pequena Morte da Arte”, que não está contemplado na tradução parcial aqui publicada.

Dando voltas I: Sobre o limite

A porosidade das fronteiras que separam disciplinas e culturas constitui uma questão suficientemente trabalhada pelo pensamento contemporâneo. As diversas formações culturais atravessam as suas fronteiras, cruzam-se e trocam os seus conteúdos e tendem a ser consideradas mais nas suas intersecções e entre-meios do que nas suas propriedades substantivas. Esse movimento de diversas expansões e muitas direções gera intercâmbios frutíferos e tem alcance vantajoso para a arte e a política. Abala categorias e classificações fixas que entorpecem o pensamento crítico. Altera posições conflitantes de ambos os lados e, assim, promove deslocamentos que reconfiguram mapas políticos.

Mas a transgressão do limite não significa a sua supressão. Isto produziria uma paisagem plana: uma unidade confusa baseada na mistura e, portanto, na neutralização das diferenças. Os limites são incompletos e permeáveis mas abrigam reservas de disparidade e contraste. Esses insumos são essenciais para regular o distanciamento exigido pelas operações da arte e da política. São contingentes e provisórios, mas necessários para sustentar e delimitar uma plataforma básica a partir da qual resistir ou negociar, e são eficazes no estabelecimento das lutas entre interior e exterior, nas linhas de posições e na divisão de oposições. Nesse sentido, compreendo a consideração de Alejandro Grimson segundo a qual a anulação abstrata do limite oculta conflitos e assimetrias socioculturais, bem como dificulta a dinâmica de inclusão/exclusão (2011, p. 114).

Toda prática de transgressão, seja artística ou política, precisa detectar o limite estabelecido que busca romper. Precisa que a contrapressão da barreira seja cruzada. Mover-se contra a corrente (agir de forma crítica, política) requer a força oposta da barreira que protege o outro lado. A arte procura obsessivamente cruzar o quadro da representação, promovendo a insolúvel dialética dentro/fora. O encontro autonomia/heteronomia (“encontro” no seu duplo sentido de disputa e coincidência) promove não apenas ultrapassagens do limite, mas também seus deslocamentos. O conceito “arte expandida” designa uma prática que ultrapassa os seus limites, atravessa ou invade áreas contíguas e ressoa em áreas muito diferentes da sua. Permite-nos compreender o artístico não apenas como um campo, mas como um sistema de forças que, disparadas em diferentes direções, atravessam outros campos na diagonal e até se cruzam ou colidem com outras forças. O político também pode ser considerado um conjunto de caminhos transversais que entram em outros terrenos e interceptam outros caminhos ou com eles convergem. Acabamos num espaço problemático atravessado por muitas forças diferentes: os cortes conceptuais feitos nesta cena confusa corresponderão sempre a operações contingentes desprovidas de valor absoluto, embora condicionadas por circunstâncias sócio-históricas específicas.

Dando voltas II. Sobre a cultura

A ideia de cultura constitui um quadro epistêmico frutífero que enquadra a arte e condiciona a política e se presta de maneira especial a considerar a questão dos limites e intersecções entre as duas. Por um lado, é aconselhável trabalhar a inscrição cultural do artístico; esta questão, pouco abordada, torna-se importante num momento em que uma parte considerável das obras propostas como “artísticas” transcende o que se convencionou considerar “arte” e corresponde a práticas culturais dispersas e geralmente comunitárias. Por outro lado, é útil ligar a esfera política à esfera cultural, de onde provêm muitas figuras que, ainda hoje sob suspeita, continuam a ser utilizadas para o pensamento e a ação macro e micropolítica: hegemonia, identidades, consenso e dissidência, a legitimidade das instituições e

representações, bem como a força do desejo coletivo, baseiam-se em convenções simbólicas (tácitas ou expressas); sensibilidades, crenças e valores, já estabelecidos, já discutidos.

Neste texto, a cultura é considerada num sentido muito amplo referindo-se à ordem simbólica, ao pacto social e ao regime de representações que estabelecem os códigos, normas e linguagens de validade coletiva. Neste sentido, se a cultura estabelece significados e classificações e atribui lugares, a arte situa-se nos seus limites: o que ela tenta é, precisamente, alterar a fixidez do significado estabelecido, olhando sempre ansiosamente para além do limite. Enquanto a cultura busca significado, a arte busca sentido. Mas, condicionada pelo sistema de representação, a arte faz parte da cultura, minada, assim, por pontos obscuros que escapam à ordem da linguagem. As fronteiras entre o artístico e o cultural são duplamente confusas: implicam reviravoltas num campo comum.

Esta confusão não pode ser resolvida em termos discursivos porque a cultura é feita não só de linguagem, mas também de excedentes que a ultrapassam e de lacunas que a diminuem; constitui assim um todo instável que cruza de forma inacabada os códigos claros da ordem simbólica com as forças inescrutáveis do real irrepresentável¹⁹. Isto não pode ser simbolizado, mas pode ser brevemente vislumbrado por imagens que brilham na escuridão, relutantes em aceitar qualquer sinal articulado. Neste ponto encontramos-nos nos limites da cultura; em geral, os seus espaços coincidem com os do regime simbólico, mas o trabalho cultural - particularmente o de certas modalidades - não pode evitar perscrutar o abismo noturno do real. Por esta razão, as formas de arte são colocadas nas fronteiras desses espaços: devem abordar questões inexplicáveis ao bom senso e à compreensão clara. Estes limites não delimitam necessariamente os perímetros do corpo cultural, mas antes marcam os contornos das lacunas internas. Toda a cultura está minada por estas lacunas, por aquelas áreas inacessíveis ao registo simbólico: não só a arte, mas a psicanálise e uma grande parte da filosofia e da antropologia. Mas o mesmo acontece com todo o conjunto das ciências sociais, por mais inteligíveis e manifestas que afirmem ser nas suas verdades (o modelo positivista e cientificista de tais ciências tem dificuldade em assumir certas razões inexplicáveis que movem as sociedades). Aceitar estas razões envolve o uso de dispositivos poéticos e imaginativos que eclipsam e desviam a reflexão, mas que a intensificam ao confrontá-la radicalmente com o que acontece fora do seu alcance. Tais dispositivos nos obrigam a enfrentar o acontecimento, que não pode ser totalmente revelado porque acaba nunca acontecendo.

Bibliografia

ARDITI, Benjamín. **Agitado & Revuelto**. Del arte de lo posible a la política emancipatoria. Asunción: Programa de Democracia Sociedad Civil-Topu'ã Paraguay. Semillas para la Democracia, 2012.

ARDITI, Benjamín. **El pueblo como representación y como evento**. **Kuaapy Ayvu**. Revista Científico-Pedagógica del ISE, año 5, número 4/5, 223-248, 2014.

BARTHES, Roland. **El placer del texto**. México: Siglo XXI, 1974.

¹⁹ Este parágrafo utiliza, rudimentarmente, as categorias do tríplice registo laciano.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica** (1936). En Discursos interrumpidos (I). Filosofía del arte y de la historia. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Humanidades, 1992^a

BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CASTRO FLÓREZ, Fernando. **Resistir en ‘tiempos interesantes’ [Paradojas del arte político en la aceleración contemporánea]**. Política Arte [cuatro treintaitrés], 02, 81-88, 2019b

CONOR, Steven. **Cultura Posmoderna. Introducción a las Teorías de la Contemporaneidad**. Madrid: Akal, 1996.

FOSTER, Hal. **Malos tiempos. Arte, crítica, emergencia**. Madrid: Akal/Arte contemporáneo, 2017.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **El origen de la obra de arte** (1935-1936). En Caminos de bosque. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 1996.

JIMÉNEZ, José. **Imágenes del hombre. Fundamentos de Estética**. Madrid: Tecnos, 2017.

LEYTE, Arturo. **Post scriptum a “El origen de la obra de arte” de Martin Heidegger**. Madrid: La Oficina, 2016.

MBEMBÉ, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: Ed. n-1, 2018.

PRECIADO, Paul B. **La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik**. En ROLNIK, Suely. Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada. San Pablo: Ed. n-1, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **La división de lo sensible. Estética y política**. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca-Consorcio, 2002.

RICHARD, Nelly. **Lo político en el arte: arte, política e instituciones**. Emisférica 6.2 “Culture+Rights+Institutions”, 2018a. Disponible en <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/richard>

STEYERL, Hito. **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. **La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad**. Santiago de Chile: Ediciones MACUL, 2019.

ŽIŽEK, Slavoj. **El frágil absoluto**. Valencia: Pre-textos, 2002.