



## Extradisciplinaridade em São Paulo

John Rajchman

De que modo as grandes questões da arte, da poesia, da escrita e do pensamento – com as quais a arte e filosofia do século 20 tanto se preocupavam – podem ser reativadas e retomadas de uma outra maneira no novo contexto “global” de arte e teoria do século 21? Se pretendêssemos fazer um tipo de previsão, como poderíamos voltar a olhar para essas questões e para as circunstâncias de onde elas emergiram – em que espécie de “arquivo” e através de que tipo de “geografia”? Quais papéis desempenharam especificamente as artes visuais (incluindo som, vídeo, fotografia e rádio) no contexto desse arquivo mais amplo; por meio de que tipo de dispositivos, com quais objetivos (como por exemplo, as questões da escrita e do desenho, ou a materialidade dos signos e sistemas)? O convite para participar da 30ª Bienal de São Paulo pareceu-me uma oportunidade para retomar essas questões gerais. Propus um olhar para esse amplo complexo de questões por meio de dois projetos: os trabalhos singulares de Xu Bing e Fernand Deligny.

Ambos, de formas distintas, estão fora do circuito usual da arte ou, pelo menos, de suas narrativas e categorias predominantemente “euro-americanas”. No contexto de seus trabalhos, interessou-me um problema que também percorre toda a história europeia, exercendo papéis diferentes em cada lugar: aquilo que denomino espaços “extradisciplinares” e tempos ou momentos “des-disciplinarizantes” (nos quais emergem ou tomam forma tais espaços). De quais maneiras tais momentos e espaços são vitais para experimentos do pensamento, nos quais a filosofia, a escrita e a arte interseccionaram e se sobrepuseram umas às outras nas mais variadas circunstâncias? Certamente hoje muito se fala sobre trocas “interdisciplinares” (incluindo as artes “híbridas”), como se tudo acontecesse em uma grande academia sem paredes, onde não mais houvesse o “conflito das faculdades”, mas apenas intermináveis reuniões de comitê. Espaços extradisciplinares diferem dessa descrição e incluem uma busca por formas de pensar além dos limites das disciplinas dadas ou em sua borda, espaços sem *expertise*



prévia, sem métodos fixos nem formas ou campos de conhecimento já constituídos. Eles compreendem situações nas quais não há *experts*, habilidades específicas ou métodos prévios. Em certo sentido, e de modo contrário, nesses espaços todos estão livres para serem igualmente “amadores”. Portanto, servem para desfazer ou quebrar hierarquias habituais do conhecimento e assim exercerem um tipo de função “democratizante”, convidativa para um público ou para pessoas que ainda não estão presentes, que não são previamente dadas, mas que se constituem por meio de novas interações e “amizades”. Ao mesmo tempo, pressupõem uma zona tácita de sobreposição de diferentes “disciplinas”, como se somente através de encontros e intersecções com outras formas de pensamento e suas ressonâncias pudessem encontrar novas questões para seguirem por conta própria. Sendo assim, “extradisciplinar” não significa “indisciplinado” ou contra qualquer disciplina. Seu objetivo não é abolir todas as práticas herdadas, mas liberá-las de uma espécie de “cerco” disciplinar ou acadêmico, abrindo espaço para o ar fresco de uma livre experimentação. Não se trata, portanto, de possuir ou “não possuir habilidades”. Ao contrário, a extradisciplinaridade geralmente desencadeia investigações longas, exigentes e até obstinadas, recorrendo a diversas fontes, ainda que realizadas a certa distância das instituições oficiais de conhecimento ou dos públicos usuais de exposições. Resumidamente, a extradisciplinaridade colabora com a própria ideia e prática do “pensamento” em si, a ser resgatado da Cultura e de seu público instruído, bem como do Conhecimento prévio e seu método dado. Muitas das grandes questões da escrita, da poesia e da arte foram levantadas ou discutidas em tais zonas “extraterritoriais”. Na atual situação, na qual a 30ª Bienal certamente desempenha um papel, como podem então ser abertas ou reativadas essas questões?

Estes dois trabalhos aos quais me dediquei para a Bienal são exemplos marcantes de um contexto maior, ainda que as questões de escrita, imagem, desenho e poesia, por eles exploradas, derivem de histórias bem diferentes. Devido a circunstâncias peculiares, cada um deles mergulhou em uma busca “extradisciplinar” por novos modos de pensamento e por uma nova imagem da arte em si como um “modo de pensamento”, no qual a poesia ou escrita, a imagem e o desenho exercem um papel bastante decisivo. Nenhum deles exerceu influência direta sobre o outro. Na verdade, não havia nem mesmo consciência de um a respeito do outro, ainda que, retrospectivamente, seja possível encontrar relações entre os dois grandes “momentos de invenção” nos quais seus trabalhos ou investigações se originaram: pós-68 na França



e pós–Mao na China. Ou seja, as buscas e pesquisas incansáveis de ambos foram desenvolvidas independentemente, como se cada uma se movesse em segmentos ou estratos paralelos, díspares. O que então significa olhá–los ao mesmo tempo nesse momento e nessa Bienal? Em qual arquivo eles poderiam se encaixar, em que tipo de história da arte, nos termos de quais novas formas de fazer arte e teoria em um contexto global? Qual papel específico a “extradisciplinaridade” poderia ainda exercer nessa nova situação globalizada? Este, portanto, foi o aglomerado de questões que pretendi seguir ao trabalhar com a equipe da Bienal e os dois princípios que foram seu ponto de partida: o princípio de “constelar”, como estratégia expositiva, e a reabertura da questão da poética, como tema.

Não é difícil encontrar um aspecto extradisciplinar nas situações nas quais cada um deles emergiu, na China e na França. Cada um fazia parte de um movimento mais amplo fora da academia ou do museu e pertencia a uma “geração” cujas invenções se introduziam nas ruas e até mesmo no campo. Além disso, os dois permaneceram a certa distância dos grandes experimentos de “vanguarda” (ou “neovanguarda”), nas cidades então “centrais” de Nova Iorque ou Paris, no mesmo período. Enquanto ambos estavam, cada um a seu modo singular, preocupados não apenas com o destino da escrita e do desenho, da poesia e da imagem, mas também com o destino do próprio pensamento, foi ao longo de linhas muito diferentes daqueles tipos de palavras ou frases deslocadas ou “desmaterializadas” da “arte conceitual”, uma vez popular em Nova Iorque e Londres, e também diferentes das grandes narrativas do pós–guerra por meio das quais a grande “virada em direção à linguagem” conceitualista veio a ser entendida<sup>1</sup>. É esta espécie de “afinidade *underground*” em suas questões que fez com que eu me interessasse em não apenas mostrar seus trabalhos, mas, principalmente, em pensar sobre eles hoje. De que forma esses trabalhos, individualmente e em conjunto, poderiam ajudar a reabrir as grandes questões da “poesia e arte” em um escopo mais amplo e de uma maneira nova ou “contemporânea”?

Um modelo fundamental para o princípio de “constelar”, adotado pela 30ª Bienal, foi o arquivo singular de Aby Warburg e a “ciência sem

<sup>1</sup> De fato, Deleuze e Guattari viram na arte conceitual americana uma noção limitada e “informacional” de ideias (do tipo que vêm sendo associadas ao “trabalho imaterial”, relacionadas também à publicidade). Por sua vez, Luis Oramas enxerga uma preocupação corpórea e materialmente “latino–americana” com a “espessura” e “opacidade” de uma agitação da linguagem muito diferente das “frases imateriais” da arte conceitual popular em Nova Iorque. Ver sua Introdução em *León Ferrari e Mira Schendel: Tangled Alphabets*. New York: MoMa, 2009 [*León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. Org. de Luis Pérez–Oramas. Trad. Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010].



nome” no qual se baseia<sup>2</sup>. Entretanto, em muitos aspectos, o experimento de Warburg havia por si só surgido em uma situação peculiar e cataclísmica não apenas para a arte, mas também para o pensamento europeu (e, dessa maneira, para suas “ciências sem nome”), colocando as questões do “trauma” e do arquivo, que mais tarde seriam amplamente discutidas<sup>3</sup>. Assim, a grande imagem de Warburg de uma “fórmula de pathos” [*pathosformel*] corpórea e suas muitas “pós-vidas” permaneceram majoritariamente europeias em sua estrutura, desenvolvimentistas em sua orientação e primitivistas em seus interesses extra-europeus. Nenhuma referência em particular é feita à China, onde encontramos uma longa e singular tradição, pontuada por sua própria forma de “modernidade”, onde as questões de escrita, imagem e pensamento haviam exercido uma função absolutamente central – considerada por alguns como um papel importante e diferente daquele das poéticas europeias (e suas ideias de *ut pictura poesis*) em relação às noções de arte e poesia em si e ao próprio sentido do que é “pensar” na arte, através da arte. Como Picasso disse certa vez, “Se eu tivesse nascido chinês, teria sido um escritor e não um pintor. Eu escreveria minhas pinturas”<sup>4</sup>.

O primeiro deles, Xu Bing, pertence a uma geração e um tempo em que essa milenar tradição chinesa havia entrado em uma nova crise, que seria traduzida nas artes de novas maneiras. É certo que hoje existem muitos artistas asiáticos usando ou dando nova vida a aspectos da grande tradição chinesa na escrita e na arte, de acordo com as diferentes histórias, modernas ou nacionais, e seus confrontos com movimentos artísticos “ocidentais”. Mas a que tipo de arquivo esse conjunto “asiático” pertence? Através de qual “ciência sem nome” ele pode ser compreendido? A partir de quais crises surgiu e tomou forma? Mais

2 Agamben, G. *Aby Warburg and the Nameless Science*. In: Heller–Roazen, D. (ed.). *Potentialities: collected essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Para uma genealogia indicativa das “ciências da memória” utilizadas por Warburg, ver Hacking, I. *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory*. Princeton: Princeton University Press, 1995. Hacking localiza o nascimento da atual categoria de “trauma”, nesse contexto, como um distúrbio de memória.

3 Benjamin Buchloh ressalta a conexão polêmica entre o impacto, ao mesmo tempo pessoal e histórico, do cataclismo nazista no projeto de arquivo de Warburg. Sobre o “humanismo europeu” subjacente, que poderia ainda servir-lhe de base, ver Gerhard Richter’s Atlas: the Anomic Archive, *October Magazine*, v. 88, Spring 1999, p. 117–145.

4 Picasso, P. *Propos sur l’art*, p. 161. citado por François, J. *The Great Image Has No Form*. Chicago: University of Chicago Press, 2009, como parte de um contraste mais amplo com a própria ideia de “poética” e as relações entre escrita e pintura entre as tradições chinesas e europeias, buscadas ao longo de seu compendioso trabalho. Seu ponto de partida é o tipo de abordagem filosófica adotada pela pintura moderna na Europa, de acordo com análise de Merleau–Ponty em *The Eye and the Mind*. In: *The Primacy of Perception*. Ed. James E. Edie. Tr. Carleton Dallery. Evanston, IL: Northwestern UP, 1964, p. 159–190 [*O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves, Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004]. Xu Bing retoma a questão de uma nova maneira que pode ser observada a partir de um ponto de vista “contemporâneo” em vez de “modernista”.



especificamente, como Xu Bing chegou então às questões de escrita, desenho e pensamento, com as quais seu trabalho sempre se preocupou, por meio de um itinerário cada vez mais globalizado?

A resposta que ele mesmo dá a essa pergunta é bastante reveladora, e faz parte de uma reflexão ainda em curso. Ele fala, especificamente, sobre a “estranha relação para com livros e linguagem”, característica de sua geração de artistas na China continental, observada, em uma de suas formas, por uma pré-ocupação singular com a própria ideia de “livro” ou *shu* (e também de aprendizagem, pensamento e leitura). De fato, naquele momento, na China, existia toda uma “arte *shu*” sem paralelo exato na “arte contemporânea” de nenhum outro lugar<sup>5</sup>. Xu Bing não somente retomou essa questão do “livro”, mas também continuou a desenvolvê-la de muitas novas maneiras, inclusive em seu projeto para São Paulo. Nesse trabalho, ele estava interessado, através da participação de crianças, nas questões de desenho e escrita independentes de toda educação acadêmica ou formal, bem como com em um experimento singular chamado *Book From The Ground* [Livro do Chão], onde um conto qualquer é recontado somente através do uso de ícones globais de aeroportos e interfaces da computação, também encontrados em programas de computador. Logo, tornam-se “legíveis” tanto no Brasil quanto na China, operando em um mundo crescentemente dominado pelo “inglês global”. Mas o que foi a grande crise da qual surgiu essa singular pré-ocupação chinesa com o livro?

Certamente, desde o século 19, a ideia de “livro” no ocidente vem sendo fonte de uma longa e complexa sucessão de acontecimentos na arte e na poesia que descende de Mallarmé, tendo sido retomada por muitos outros durante um século e, atualmente, pontua-se pelo tema, disseminado nos “estudos de mídia”, acerca do fim ou da obsolescência do formato livro (e também do livro na arte), seja na China ou em qualquer outro lugar. Na geração de Xu Bing, podemos observar duas experiências fundamentais que levariam a uma história anterior àquela das academias de arte moderna, partindo, de fato, da própria ideia de aprendizado ou formação “acadêmica”: a Revolução Cultural, direcionada contra elites intelectuais em favor “do povo”; e posteriormente a Febre Cultural (ou Febre da Leitura) acontecida após a Revolução Cultural ou em seu rastro, seguida da morte de Mao em 1976 – a princípio mantida em segredo em pequenos grupos e então,

<sup>5</sup> Wu Hung vê uma preocupação com o Livro, na arte contemporânea chinesa, como algo sem paralelos na arte contemporânea de outros lugares e que contrasta, ao mesmo tempo, com as relações anteriores à leitura ou ao conhecimento, nos períodos Tradicional e Moderno na China, em seus envoltórios “violentos” com o livro.



aos poucos, influenciando a vida artística de toda uma geração. De acordo com Xu Bing, quando se podia ler, não havia nada exceto Mao; e quando começamos a ler, ninguém mais sabia como fazê-lo; apenas nos empanturrávamos com fontes e imagens ocidentais mal digeridas. Estas eram as circunstâncias nas quais a nova geração da China de fato absorveria as artes moderna e contemporânea, mas de forma desordenada e sem muito senso do contexto ou da história. Como, então, essa situação extra-acadêmica perturbada e deslocada, esta “febre” de leitura, aprendizado, pensamento e discussão conseguiu tornar-se inventiva, criando toda uma nova arte, uma nova atitude para com “o livro”? Como sobreviveu aos eventos da Praça da Paz Celestial, em 1989, que encerrariam esse febril experimento, levando muitos artistas a deixarem a China? Xu Bing é um desses exemplos, tendo se mudado para os Estados Unidos nos anos 1990, onde desde muito cedo foi tratado como celebridade e amparado como grande “gênio” dissidente. Onde também, ao mesmo tempo, enfrentou uma sensação de “analfabetismo” muito vívida e nova, nascida da confrontação com os signos materiais de uma linguagem “ocidental” que não conseguia ler nem falar. Chega-se então a uma preocupação fundamental em seu trabalho e na maneira como reinaugura toda a questão da linguagem ou da escrita e suas relações com imagens, desenho e pensamento – o que poderia ser chamado de um problema de “analfabetismo” constitutivo.

Também se observa esse problema do analfabetismo de maneira impressionante naquele que talvez venha a ser seu trabalho mais conhecido, *Book from the Sky* [Livro do Céu], uma instalação muito elaborada e impressionante, composta de mais de quatro mil caracteres impressos que não podem ser lidos. Esse trabalho é hoje frequentemente considerado uma obra-prima da “85 New Wave” [Nova Onda de 85] na China. Um momento em que as mudanças nas regras do jogo na Ásia aconteceram de modo bastante inesperado, ajudando a criar o que, sem dúvida, caracteriza-se como a arte contemporânea não-ocidental mais bem sucedida em mercados ou leilões, bem como seus principais jogadores, na globalizada “Febre das bienais”, que também decolaria após 1989. A questão do analfabetismo também aparece em *Livro do Chão* (exibido na instalação da Bienal de São Paulo), exemplificando de outra forma o que Xu Bing por vezes chama de função de “equalização” de seu livro e instalações de livros. Se há o que “ninguém-pode-ler”, no *Livro do Céu*, aquilo que “qualquer-um-pode-ler”, no *Livro do Chão*, fica igualmente livre dos públicos alfabetizados de uma determinada nacionalidade e, talvez, ainda, de forma mais ampla,



de quaisquer condições de alfabetização já “territorializadas”. No contexto do público europeu “alfabetizado” do século 19, já é possível encontrar esse endereçamento “desterritorializado” em *Assim falava Zaratustra*, de Nietzsche; um “livro para todos e para ninguém” com seu “orador e prenunciador” oriental e os muitos usos e interpretações a que esse tipo de narração daria origem<sup>6</sup>. Ao recorrer às peculiaridades das práticas de escrita chinesas, Xu Bing reintroduziria esse tipo de questão no novo contexto global, onde os artistas chineses são atualmente obrigados a se mover. Ao romper com as origens e funções imperiais da qual advém, ele se pergunta como fazer uso das potências do sistema de escrita chinês para que pessoas de muitos outros lugares fossem levadas a adentrar uma zona “translingual”. Como se pode então inventar um papel ou função original para os caracteres chineses, não mais com foco – como no período “moderno” da Ásia – na obtenção de um acordo com a hegemonia da modernidade ocidental ou com a grande questão de como ser moderno sem ser ocidental (do mesmo modo que Fredric Jameson poderia ainda ver como a “alegoria nacional” em toda a literatura do “terceiro mundo”<sup>7</sup>), mas direcionando-se contra a vacuidade aplainadora e as pretensões pomposas do “mundo da arte global” atual e do novo papel da China em tal mundo?

Encontramos, assim, uma pergunta contínua e instigante que percorre a maior parte do trabalho de Xu Bing: como usar (ou “fazer mau uso” d’) os antigos caracteres chineses para reinventar a “arte como um modo de pensamento” – como ele mesmo diz no *Livro do Chão*. Em outras palavras, como as habilidades chinesas e “materiais de escrita” podem ser usados não para a comunicação entre distâncias territorializadas, mas, em vez disso, para obrigar pessoas a pensarem, a pensarem juntas, fora de seus “territórios nacionais de alfabetização”. Como, por exemplo, em tais circunstâncias, se poderia elaborar o sentido em que, na tradição chinesa, o desenho e escrita são dois lados de um mesmo ato, como se emergissem de uma fonte comum? Como poderia então

6 A interpretação de Heidegger, em seu influente estudo sobre o subtítulo de Nietzsche – “um livro para todos e para ninguém” – levou a inúmeros comentários e, em especial, aquele de Derrida. A análise do próprio Deleuze salienta a leveza da “Terra” em *Zaratustra* como uma zona de “desterritorialização absoluta”, anterior a qualquer marco. Nietzsche e Mallarmé foram muitas vezes considerados como antecessores semelhantes ocupando posição de destaque nas relações entre arte e escrita muito debatidas nos anos 1960 e 1970 na França.

7 Fredric Jameson cita Lu Xun, o grande escritor chinês, como defesa para sua muito debatida visão de que toda “literatura do terceiro mundo” é uma “alegoria nacional” (*Socialtext* 15, november 1986, p. 65). Wang Hui, por sua vez, vê Lu Xun como um moderno, ainda que “combatente” contra-hegemônico, sob uma perspectiva diferente, na qual o problema do nacionalismo é visto como o presente de grego dos discursos ocidentais sobre “modernidade” (e também sobre “pós-modernidade”) em *The End of Revolution: China and the Limits of Modernity*. London and New York: Verso, 2010. É, portanto, este tipo “transnacional” de perspectiva mais ampla que Wang Hui redescobre no problema da “equalização” do endereçamento na obra de Xu Bing.



esse sentido ser usado para se chegar ao sentido ou zona de “analfabetismo”, no qual todos nós começamos como crianças – estado esse tão importante para Paul Klee, encontrado também nos desenhos marcantes das crianças do Quênia com as quais Xu Bing trabalhou? Pois o que ele vê como a função de “equalização” do analfabetismo (ou o endereçamento a todos e a ninguém) não é outro sonho de uniformidade homogeneizante, mas como equivalente aos os “analfabetos” a quem Antonin Artaud dirigiu seus loucos escritos e desenhos. Sem dúvida, os públicos (monolínguis) alfabetizados ocidentais – e chineses – tiveram reações marcadamente diferentes em relação ao *Livro do Céu*, esse livro para ninguém. De modo mais amplo, é notável como o trabalho desse artista quieto, quase meditativo, gerou tantas reações violentas e de oposição, como pacientemente tentou responder às muitas “projeções” feitas sobre seu trabalho, derivadas de suposições acerca de significados fixos, tanto chineses quanto ocidentais. Xu Bing, agora, relembra com humor brando o momento em que as autoridades chinesas descobriram que seu *Livro do Céu* havia cometido cada um dos dez grandes “erros” da arte contemporânea. Naquele momento, no Ocidente, a introdução de conteúdos chineses serviu para abrir a questão da “tradução” crítica para além do “jogo de espelhos” de significados estáveis, transpostos mais ou menos fielmente de uma língua (ou “civilização”) para outra. Em que sentido a tradução é uma questão de “civilização material” (“imagens” incluídas) e não apenas de línguas nacionais? Em que sentido ela envolve uma zona “transnacional” distinta de um modelo europeu mais antigo de públicos nacionais “cosmopolitas” e instruídos?<sup>8</sup> Mas então que tipo de espaços “extradisciplinares” podem permitir a possibilidade de se encontrar e também retomar os potenciais transnacionais dos jogos chineses de humor e paradoxo, de frequente beleza singular, feitos por Xu Bing? Como fazê-lo no Brasil, especificamente?

A este respeito, é elucidativo olhar para Fernand Deligny, cujo trabalho também foi por mim pesquisado para a Bienal. Deligny foi um pensador idiossincrático cujo trabalho se dá em uma área tão exterior às disciplinas constituídas que até o presente momento torna-se difícil saber ao certo como classificá-lo – embora certamente estivesse um pouco distante das preocupações enlouquecedoras e prementes de

<sup>8</sup> Lydia Liu ressaltou, em uma série de escritos, a questão da “materialidade” da escrita (como distinta do “jogo de espelho” das teorias linguísticas) em suas propostas para uma nova teoria crítica da tradução, associada a questões de poder e projeção do imaginário – o que pode ser especificamente encontrado em seu ensaio sobre Xu Bing, *The Non-Book, or the Play of the Sign*. In: Calvey, J. (ed.). *Tianshu – Passages in the Making of a Book*. London: Bernard Quaritch, 2009.



que se ocupa boa parte da arte contemporânea hoje. Deligny foi uma pessoa que deu tempo ao tempo. Não era um artista. Jamais saiu da França e nunca trabalhou em qualquer outra língua que não o francês. Auto-intitulava-se “poeta e etnógrafo”, como se estendesse a própria ideia de “poética” para além da escrita e da leitura de poemas, em direção a um campo “extradisciplinar” maior, sobreposto a muitos outros e interseccionando-os. Ainda assim, essa etnografia poética levou-o às grandes questões da imagem, da linguagem, do desenho e do pensamento nas artes, vendo-as a partir de um ângulo novo e surpreendente. Deligny criou um trabalho elaborado e díspar que se apoia em um longo projeto de pesquisa realizado com singular obstinação: trabalhando e vivendo com crianças autistas longe de Paris, no interior da França. Sem dúvida, essa pesquisa foi parte de um experimento maior em “psiquiatria alternativa”, na França. Os “mapas” ou “traçados” que fez dos movimentos dessas crianças autistas foram publicados pela primeira vez pela *Recherches*, uma revista na qual Félix Guattari esteve centralmente envolvido. Deligny permaneceu por certo tempo no local onde Guattari trabalhava e, ainda assim, concluiu essa experiência declarando: “La Borde não é minha tela em branco” (*N’ est pas ma toile*). Ele preferia trabalhar por conta própria, com uma pequena equipe não profissional, inventando um estilo original de pesquisa. Mas que tipo de pesquisa era essa; e como as questões de poesia, imagem, subjetividade e pensamento nela figuravam? Como poderiam agora ser exibidas no contexto das artes visuais, e nos formatos de exposição ou dispositivos das artes visuais?<sup>9</sup>.

Deligny trabalhou durante muitos anos com crianças autistas, “adotando-as” como se fizessem parte de uma espécie de família comunal funcionando em conjunto, em uma remota zona rural. Entretanto, seu objetivo não era encontrar uma cura para elas e, sim, em acordo com as crianças e suas famílias, que pareciam bastante satisfeitas, inscrevê-las em uma busca maior a respeito do significado de existir “sem linguagem”, de não ser dominado por sua ordem, e das formas com que tal ordem determina nossos movimentos, imagens, afetos e relações com os outros. Em sua pesquisa, “autismo” significava “mutismo”; significava viver e pensar com os “sem linguagem”. Assim, as

<sup>9</sup> Bertrand Ogilvie sugere que cada um dos três dispositivos de fotografias, textos e “diagramas” fazem parte de uma única pesquisa, comprometida com a questão “da imagem”. Ogilvie, B. *Vivre entre les lignes*. In: Deligny, F. *L’Arachnéen et autres textes*. Paris: L’Arachnéen, 2008. Liu ressaltou, em uma série de escritos, a questão da “materialidade” da escrita (como distinta do “jogo de espelho” das teorias linguísticas) em suas propostas para uma nova teoria crítica da tradução, associada a questões de poder e projeção do imaginário – o que pode ser especificamente encontrado em seu ensaio sobre Xu Bing, *The Non-Book, or the Play of the Sign*, op.cit.



rotineiras experiências diárias das crianças nesse ambiente rural eram mapeadas ou “traçadas”, filmadas, fotografadas e infinitamente discutidas, tomando parte em uma reflexão contínua que envolvia diversos debates filosóficos daquele momento, estabelecidos em especial com Lacan e Althusser, com quem Deligny mantinha contundente correspondência. Não se tratava, portanto, de uma questão de Arte Bruta (“arte não iniciada”); o foco não era a “arte” ou o “desenho” feito pelas crianças. Os mapas ou traçados de seus movimentos foram elaborados por Deligny e seu grupo ou equipe não-profissional, trabalhando em conjunto com os outros *en réseau*, ou como parte de uma rede maior. Seu foco se concentrava naquilo que os mapas mostravam sobre os territórios nos (e através dos) quais as crianças se moviam – a “territorialidade” de seus afetos, de suas relações com os outros, seus modos de agir e sentir. Mais especificamente, esses mapas tornavam visível o que Deligny chamava de “linhas erráticas” (*lignes d’erre*) nas quais, dentro do padrão geral de seus movimentos rotineiros, as crianças podiam ser vistas vagueando para fora e para longe dos tipos de territorialidade que podem ser mapeados, por meio de um dispositivo de reconhecimento (*appareil de repère*), ou para dentro de um espaço governado por objetos reconhecíveis. Ainda hoje, as linhas erráticas mostradas através dos traçados coloridos de Deligny permanecem particularmente impressionantes, tanto como quando foram publicados pela primeira vez. Nas palavras de Deleuze à época: “Nada é mais instrutivo que os caminhos (*chemins*) de crianças autistas, cujos mapas (*cartes*) Deligny revela e superpõe, com suas linhas costumeiras, linhas erráticas, anéis, arrependimentos e recuos, todas as suas singularidades”<sup>10</sup>. Através dos caminhos singulares de seus movimentos tornados visíveis por meio dos mapas, as crianças mostraram o que é pensar de maneira não dominada pela linguagem ou por seu afim, a “cognição” de objetos re-identificáveis que a linguagem torna possível. A certa altura, Deligny faz a seguinte colocação: “Está claro que elas *pensam*, essas crianças que de forma alguma têm uma prática de linguagem”<sup>11</sup>. Mas por meio de que tipo de diagrama ou mapa, de que tipo de imagem esta zona de pensamento, que compartilhamos ou temos “em comum” com aqueles sem nenhuma prática de linguagem, pode se tornar visível; e quais consequências filosóficas ou artísticas resultam da sua existência? Chegamos

10 Deleuze, G. What Children Say. In: \_\_\_\_\_. *Essays Critical and Clinical* [O que as crianças dizem. In: \_\_\_\_\_. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter P. Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 73]. Ver apresentação muito extensa e detalhada do trabalho de Deligny, incluindo diagramas decodificados e apresentados por Sandra Alvarez de Toledo e sua equipe (em inglês e francês) em Deligny, F. *Cartes et lignes d’erre*. Paris: L’Arachnéen, 2013.

11 Deligny, F. *Oeuvres*. Paris: L’Arachnéen, 2008, p. 1776.



a uma questão nodal, um tema complexo presente em todo o trabalho de Deligny, em sua pesquisa, suas reflexões maiores, seus filmes, escritos e peças de teatro. Poderíamos dizer, por exemplo, que uma espécie de “mutismo” pertence à “imagem” em si, pelo menos aos tipos de imagens que nos levam a pensar? Poderíamos dizer que “a imagem” nos obriga a pensar apenas na medida em que ela “quer dizer” ou significa nada, assim como na verdade fazem as imagens de quatro mil caracteres chineses sem sentido de Xu Bing? Em que sentido há algo “animal” ou “inumano” acerca da zona de pensamento que tais imagens sem-sentido ajudam a tornar visível para nós e em nós? E por que a criação de tais “imagens mudas” tornou-se cada vez mais rara em nossos tempos, tão erroneamente chamados de “era da imagem”? Em suma, existe algum sentido no qual podemos dizer, de acordo com as palavras de Deligny, que “a imagem” seja, a seu modo e em si mesma, sempre *autista*?<sup>12</sup> Deparamo-nos então com uma questão complexa, ao mesmo tempo filosófica e estética, à qual Deligny retornaria ao longo de sua longa e obstinada pesquisa, escrevendo, filmando, trabalhando em conjunto com sua equipe e, claro, com as próprias crianças, retomando-a sempre a partir de novos ângulos ou em novas circunstâncias.

Houve particularmente duas disciplinas maiores no campo “extra-disciplinar” nas quais a pesquisa singular de Deligny se inscreveria, na França, nos anos 1960 e 1970. Cada uma, a seu modo, preocupava-se com a questão das “imagens do pensamento” e de como elas podem ser tornadas visíveis: o cinema e a filosofia. Em ambos os casos, Deligny introduziria colaborações efetivas por meio de exercícios ou experiências de autoria transdisciplinar ou criação coletiva. Relacionou-se com Truffaut, para quem toda a questão das crianças em espaços não “disciplinares” era um material tão vibrante, ao mesmo tempo cinematográfico e subjetivo. Deligny teve sua parcela de participação não apenas em *Os Incompreendidos*, mas também, de outra forma, em *O garoto selvagem*. Além de ter realizado seus próprios filmes (exibidos pela primeira vez no Brasil durante a Bienal), com muitas intersecções técnicas e intelectuais com o “novo cinema” da época. Recebeu apoio entusiasmado de Chris Marker, que colaborou com o debate em torno de seus filmes peculiares que não eram exatamente documentários nem ficção (pelo menos em suas formas mais usuais), exibindo-os em espaços cinematográficos<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo, Deligny trabalhou de

12 Ibidem. As reflexões de Deligny sobre a “imagem” são parte das reflexões finais que realiza em seu trabalho. Cf. Chevrier, J.-F. *L'image, 'mot nébuleuse'*. In: Deligny, F. *Oeuvres*, op. cit. p. 1777 ff.

13 Sobre as relações de Deligny com Truffaut, ver Sandra Alvarez de Toledo. *Le Moindre Geste (1964–1971)*. *Trafic*, n. 53, Printemps 2005, p. 63 ff, e as apresentações sobre a “virada em direção



perto com os filósofos e esses, por sua vez, sentiram-se atraídos por seu trabalho, onde viam meios para aprofundar suas próprias ideias. Deleuze, que a ele dedicou vários escritos, é um caso notável por conta da maneira como viria a elaborar toda a questão das *cartes* [mapas] e “cartografias” em seu trabalho, em especial no cinema. Mas a colaboração “extradisciplinar” mais extensa de Deligny se deu com um filósofo chamado Isaac Joseph, um aluno de Georges Canguilhem (também grande professor de Foucault), que em seu trabalho continuaria a elaborar um novo quadro do pragmatismo ou experimentalismo no pensamento<sup>14</sup>.

No entanto, para além desses dois polos de fertilização transdisciplinar de que foi capaz a pesquisa de Deligny, encontramos pouco interesse explícito em seu trabalho a partir das “artes visuais” da época. Por contraste, nos dias atuais, é principalmente nas artes visuais ou em instituições de artistas visuais que surge um interesse renovado por sua obra. Enquanto nos preparávamos para a instalação de seu trabalho na Bienal de São Paulo, por exemplo, soubemos que os “traçados” ou “mapas” de Deligny também estavam prestes a ser mostrados em uma exposição no Palais de Tokyo, em Paris, que, por sua vez, remontava à exposição e discussão prévias no MACBA, de Barcelona. Mas qual é, então, a natureza desta nova atenção, o que os artistas de hoje poderiam aproveitar dessa pesquisa singular realizada na França há vinte anos? Ao mostrar, nesse momento, essas “imagens” na “instalação”, pode-se desfazer a tendência de vê-las apenas como figuras bonitas, e não como parte de uma investigação original sobre “a imagem” em si? Em certo sentido, a questão já foi colocada por Deleuze em seu ensaio, citado anteriormente, onde ele declara, na parte final, que artistas (especialmente pintores ou escultores) dizem, a sua própria maneira, o que as crianças dizem, o que elas dizem sem dizer, apenas porque, ou quando, *não* estão falando, quando *não estão* dominadas pelo sistema da linguagem e um seu afim, a “territorialização” identificatória. Encontramos uma questão fundamental, elaborada também por Isaac Joseph: a questão de um “*milieu*” e suas relações com a “subjetividade”, ou o sentido em que um meio em si pode ser compreendido como possuidor de certo tipo de subjetividade, distinta de todos aqueles que por ele se movem. Nos caminhos de seus movimentos rotineiros, o que as crianças nos dizem é que um meio é mais que um território fixo, estruturado, pré-determinado, no qual as coisas simplesmente “ocorrem”, pois, como no caso das linhas erráticas,

à imagem” [the turn to the image] em Deligny, F. *Oeuvres*, op. cit.

14 Cf. Joseph, I. Reconsidering Pragmatism and the Chicago School. In: Ockman, J. (ed.). *The Pragmatist Imagination*. New York: Princeton Architectural Press, 2000. Ver também Lapoujade, D. *Fictions du Pragmatisme*. Paris: Minuit, 2008.



ele sempre contém uma zona parcialmente indeterminada, elaborada através das trajetórias – os *trajets et parcours* [trajetos e percursos] – daqueles que se movem através dela. Em seu trabalho, Deleuze elaboraria essa ideia de um “*milieu*”, ou meio, como um espaço afetivo indeterminado e perceptivo, povoado por figuras que, ao moverem-se através de tais zonas afetivas indeterminadas, libertam-se de “caracterizações” ou “qualificações” fixas, tornando assim visível toda a questão do que significa ser ou viver “sem qualidades”. Mas a questão do “*milieu*”, em suas relações com a subjetividade e o movimento, também seria desenvolvida por Isaac Joseph em ambientes mais urbanos. Ele tentou desenvolver uma nova sociologia, partindo das tentativas de Robert Park e Gabriel Tarde de introduzir um pragmatismo ou experimentalismo de identidade e movimento em contraste com sociologias de classes ou grupos fixos, exemplificadas por Talcott Parsons ou Durkheim.

Chegamos assim à questão dos dispositivos, na arte ou em exposições de arte, abordada por Deleuze no final de seu ensaio “O que as crianças dizem”, quando declara que em toda pintura encontra-se um tipo de diagrama ou mapa que conecta e articula seus elementos em relação a suas condições peculiares de visibilidade, pois a pintura é de fato mais uma reunião sobre uma superfície que uma janela para o mundo, à italiana<sup>15</sup>, com seus elementos posicionados (ou “mapeados”) juntos de acordo com condições mais amplas pelas quais as coisas aparecem em um momento específico – assim como o novo papel do mapa na pintura holandesa analisada por Svetlana Alpers<sup>16</sup>. Mas o que as crianças dizem, através de suas linhas erráticas, concerne de modo mais geral ao sentido em que uma obra de arte, como um “processo de subjetivação”, sempre se liberta das condições “territorializadas” supostas por dispositivos de linguagem identificatórios ou enunciativos, como na imagem de Guattari da arte não como “cultura”, mas como um ato vital de “subjetivação” dentro de uma “ecologia” afetiva mais ampla. Vemos então que uma obra ou trabalho de arte, de acordo com Deleuze, sempre inclui uma “pluralidade de trajetos” que se tornam “legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos”<sup>17</sup>, pois no próprio idioma poético de Deleuze, cada um de nós é composto de “muitas linhas emaranhadas”,

15 Deleuze, G. What children say, op. cit. [O que as crianças dizem, op. cit., p. 78].

16 Pode-se imaginar esta análise estendida até as questões do mapa ou diagrama na pintura chinesa em relação aos dispositivos de visão associados, por exemplo, com o desenrolar solitário de longos pergaminhos horizontais em vez do posicionamento de pinturas em paredes públicas como se fossem janelas – o que Wu Hung apresenta como “proto-cinemático” (ou predecessor da função da câmera) em *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

17 Deleuze, G. What children say, op. cit. [O que as crianças dizem, op. cit., p. 79].



e ligamo—nos uns aos outros de maneira irredutível ao sonho de um território unitário, um povo unificado. Mas então como tais “montagens multilineares”, mostradas pelos mapas e seus caminhos afins no trabalho de arte, podem ser reunidas dentro das condições de visibilidade (e enunciação), ou dos tipos peculiares de itinerário artístico, encontrados na arte contemporânea hoje?

Ao olhar para a pesquisa de Deligny em relação a tais questões, temos agora à disposição uma documentação muito mais rica e “múltipla”. Hoje sabemos sobre ele e sua prática muito mais do que já se soube, certamente mais do que Deleuze e Guattari sabiam na época, graças aos esforços incansáveis de Sandra Alvarez de Toledo (com sua resoluta obstinação, capaz de rivalizar com aquela do próprio Deligny) que, trabalhando com sua equipe, localizou, reuniu, organizou e publicou o trabalho dele, de maneira notável, em um volume de 1.845 páginas de materiais e reações, um livro impressionante que se abre, ainda, para muitas outras possibilidades<sup>18</sup>. Agora temos uma noção muito melhor das reflexões continuadas de Deligny e do desenvolvimento de seu próprio idioma, ou modo “poético” de falar, especialmente em torno de dois termos: *l’agir* e *le commun* (o “agir” e “o comum”), ambos baseados em um amplo contraste. Assim, *agir* contrasta com *faire*, “agir” contrasta com “fazer”, como quando se diz das crianças autistas que “agem sem fazer” (*agissent sans faire*). De maneira semelhante, “o comum” contrasta com “o social”; algo que temos “em comum” que ainda não está, e nem mesmo pode estar contido em uma divisão social de distintas posições ou identidades. Com este contraste, podemos observar como Deligny (que, apesar de tudo, nunca desistiu do Partido Comunista) tentou retomar, a partir de seu ponto de vista, uma série maior de questões debatidas naquele momento sobre nosso ser e estar juntos, o que Bertrand Ogilvie tentou reconstituir marcadamente nos debates em torno de La Boétie, dos quais participaram Pierre Clastres e Claude Lefort<sup>19</sup>. Qual é então a natureza do tipo de ação ou atividade que ocorre fora ou independentemente da “ordem simbólica” ou dos “dispositivos ideológicos” padronizados a partir dela – ou fora “do social”, ou ainda, “do nacional”? O que significaria dizer que o que temos “em comum” não pode ser dado por nenhum sistema (ou dispositivo) específico através do qual nos identificamos individualmente e uns aos outros? E o que significaria dizermos, ao contrário, que encontramos esse

<sup>18</sup> Deligny, F. *Oeuvres*, op. cit.

<sup>19</sup> Sobre as relações com La Boétie, ver Ogilvie, B. *Au-delà du malaise dans la civilisation*. In: Deligny, F. *Oeuvres*, op. cit. p. 1571 ff. Os conceitos de *l’agir* e *le commun* são elaborados mais plenamente nos escritos contidos em Deligny, F. *L’Arachnéen et autres textes*, op. cit.



comum e esse sentido de comum apenas quando, ou na medida em que, partimos de tais territórios, seus “dispositivos de enunciação”, categorias de designação e afins – através de nossas maneiras singulares? “O comum”, portanto, não se refere ao que La Boétie chamou de “o Um”; não seria um lugar unificado ou homogeneizado, de acordo com certas ideias de utopia. Na verdade, seria menos um único lugar comum que um *partage*, ou partilha, múltipla e comum dessas “linhas” que atravessam os “territórios” de identidades individuais e sociais e, portanto, atravessam os dispositivos de identificação que os estabelecem. O que, então, quer dizer “agir em comum”? Quais são os papéis que a arte, ou “a imagem”, exercem neste processo de “desterritorialização”?

Deligny retomou este problema de maneira explícita em uma conjuntura específica de seu trabalho. O enfoque na “imagem autista” surge em um momento posterior, quando ele se volta ao cinema para produzir um trabalho em 16mm, chamado *A propos d'un filme à faire* [A propósito de um filme por fazer], em 1989 (transmitido pela televisão francesa em 1990 e 1992, e exibido em São Paulo na 30ª Bienal). É apresentada a imagem de um jovem personagem brasileiro cujo nome é a palavra inglesa “Fifty” [Cinquenta] – um “menino da favela”, à deriva em uma jangada (*en radeau*) na periferia de São Paulo, com uma espécie de “jangada correndo nas veias”, derivada de sua ascendência mista sobre a qual, Deligny acrescenta, o menino nada sabe<sup>20</sup>. Essa é uma imagem fundamental, elaborada no filme em uma passagem por espaços matizados por uma sensação de perda. Mas por que essa imagem de “Fifty à deriva em São Paulo”? Em que sentido ainda “muda” ou “autista” é a imagem de um filme “à faire”, ou a ser feito? Pelo menos, retrospectivamente, podemos entender este “à faire” à luz do itinerário próprio de Deligny. *A propos d'un filme à faire* foi seu último grande projeto, realizado em 1989, três anos antes de sua morte. Sabemos agora que no mesmo ano, sob a condição de que só aparecesse depois de sua morte, Deleuze gravou, com uma equipe de televisão, uma série alfabética de reflexões, que na prática traduziram sua própria sensação de estar à deriva (assim como acontece com o já grande crítico de cinema Serge Daney em sua viagem a São Paulo, seguindo seu sentido de “pessimismo” a respeito do futuro do cinema<sup>21</sup>). De acordo

<sup>20</sup> *Oeuvres* op. cit. pp. 1756 ff.

<sup>21</sup> Em suas notas acerca da ideia de “viagem” e das próprias viagens um tanto melancólicas de Daney a São Paulo, seguidas a sua saída do *Cahiers du cinéma*, Deleuze sugere que só quando se deixa sua Bíblia (ou discurso) para trás, atinge-se a habilidade de verificar, durante viagens, a existência de algo ainda inexprimível, como captado nos dizeres de Proust em que o verdadeiro sonhador é aquele que sai para verificar algo. Deleuze, G. *Negotiations 1972–1990*. Tr. Martin Joughi. New York: Columbia University Press, 1995 [Conversações 1972–1990. Trad. Peter P. Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 100]. Outro destino “pós-cinematográfico” estaria relacionado à arte contemporânea



com suas colocações para “C de Cultura”, Deleuze sentia que vivíamos um “período pobre” para a filosofia após a “rica” geração da França, na qual encontramos tipos de interseções “extradisciplinares” exemplificadas em seu ensaio sobre Deligny<sup>22</sup>. O aspecto terrível, diz ele, sobre os “períodos pobres” é que se perdem completamente os rastros de que algo como um período rico, em que tais trocas floresciam, sequer tenha existido, resultando em posturas arrogantes, fáceis e satisfeitas consigo, que vêm para povoar tais períodos pobres. Nessas circunstâncias, é preciso reunir e encapsular as ideias vitais do momento rico, como uma mensagem em uma garrafa lançada nos mares culturais para um tempo ainda por vir, em que será possível pegar a flecha da invenção e da experimentação e lançá-la novamente. Poderíamos, então, pensar nessa imagem de Deligny de um “garoto de uma favela” à deriva em uma jangada, ao longo de linhas semelhantes; como parte de um momento melancólico e tardio de seu trabalho – e do campo extradisciplinar mais amplo onde havia figurado –, uma imagem de algo “ainda a ser feito”, em outros lugares, em outros termos. Podemos vê-la, em outras palavras, como uma maneira própria de Deligny manter viva sua singular “poética” etnográfica e, nesse sentido, “iminente” ou próxima de algo, ela mesma à deriva, aquilo que ainda não podemos ver nem dizer, talvez a ser encontrado agora em São Paulo...

O que então significaria mostrar o trabalho de Xu Bing e Deligny em 2013, no contexto da Bienal de São Paulo, tendo suas pesquisas se realizado em tempos e lugares diferentes, através das grandes questões da escrita, da imagem, do desenho e do pensamento que atravessaram os séculos 19 e 20, suas filosofias e práticas artísticas? De que maneiras eles podem ajudar a reabrir ou reinventar essas questões no século 21, como algo “ainda a ser feito”? Sem dúvida, ambos são muito diferentes em suas origens e seus propósitos – no que, de fato, reside o ponto principal. Não apenas vieram de contextos históricos muito diferentes, mas também os segmentos de onde surgiram fizeram com que deles se isolassem, como se flutuassem livres de tais fontes, à deriva nos mares de uma nova “cultura” globalizada sem história única, convocando novos tipos de relações ainda a serem forjadas ou novos tipos de história a serem escritas. Trata-se certamente de algo que, apesar das diferenças entre eles, parecem ter “em comum”. Mas qual é, então, a natureza do

e seu interesse na imagem em movimento, parte de um campo mais amplo analisado por Raymond Bellour em *Querelle des dispositifs*. Paris: POL, 2012.

22 Deleuze, G. C is for Culture. Boutang, P.-A. (Director). *Gilles Deleuze A to Z with Claire Parnet* [DVD]. United States: Semiotext(e). 2012 [O *abecedário de Gilles Deleuze*. Divulgado pela TV Escola, MEC. Tradução e Legendas: Raccord (com modificações)].



comum no qual podem ser reunidos sem abolir o que os torna singulares ou múltiplos – como, especificamente, em uma bienal, *nesta* Bienal? De quais formas a questão da “arte e poesia” figuram nesta “comunalidade” imprevista?

Em cada caso, pode-se tentar isolar uma preocupação inventiva em especial. No trabalho de Xu Bing, pode-se encontrar uma espécie de prática Chan (ou Zen) do paradoxo, do humor e da iluminação súbita transformada e adaptada à arte contemporânea, que emergiria na China após a morte de Mao e se tornaria “global”. Observa-se uma maneira singular de fazer uso e mau uso dos signos materiais da escrita, da visão, do desenho e da meditação da antiga China imperial. Não com o objetivo da comunicação, mas para incitar o pensamento (ou a iluminação paradoxal) dentro ou em direção a um espaço transnacional ou translingual, um espaço de qualquer um e de ninguém. A busca pela própria arte como um “modo de pensamento” foi central para as múltiplas formas com que Xu Bing avidamente buscou esta questão, trabalhando no contexto das novas condições do campo estourado da arte global atual, com sua “febre de bienais” e aspirações curatoriais infladas. Como poderia o velho princípio maoísta da “arte para o povo”, apesar de seus resultados desastrosos na China, ser reativado neste novo terreno, ao mesmo tempo transnacional e impulsionado pelo mercado? No trabalho de Deligny, em período anterior, na França, é possível encontrar, por outro lado, um novo sentido de mapa ou diagrama agindo para expor trajetórias ou movimentos vitais que vagueiam livres de qualquer dispositivo de identificação social, abrindo uma zona desterritorializada em qualquer meio dado.

Em ambos os casos, há a tentativa de resgatar uma nova ideia do pensamento em si dentro da arte e por meio dela, o que é bastante diferente daquilo que a ciência–informação denomina “cognição” ou do que a arte conceitual denomina uma “ideia”. Desenho, escrita e mapeamento sugerem, portanto, um tipo diferente de pensamento no qual, de acordo com Deleuze, “ter uma ideia” é algo raro, descoberto em meio a um processo emaranhado, nascido do afastamento dos hábitos de reconhecimento. Assim, em oposição ao “irrisório modelo de reconhecimento” revivido atualmente na neurociência, ele esboçou uma imagem de “ideias vitais” em um “cérebro vivo” não–objetivável, explorado em um espaço extradisciplinar de especulações científicas, investigações filosóficas e artes. Neste quadro de ideias vitais, encontramos algo semelhante à busca do Caminho (ou *dao*), do *chi* vital na composição de uma paisagem, o que é central à própria noção de



sabedoria ou pensamento em pinturas tradicionais chinesas<sup>23</sup>. É portanto muito marcante que, quando Xu Bing levanta a questão sobre o que ensinar acerca da arte na China hoje, ele tenha sugerido uma perspectiva de manter viva as práticas de tempos e lugares díspares, anteriores às questões de mercado ou meios, recomendados no lugar de vitaminas para nutrição do pensamento, ou genes vitais em uma determinada ecologia<sup>24</sup>. Tanto nos mapas de Deligny quanto nos paradoxos transnacionais de Xu Bing, em suma, é possível encontrar uma ampla busca por uma nova “imagem do pensamento”, levada adiante nas artes através da escrita, da imagem e do desenho: a questão do analfabetismo fundamental que todos temos em comum nas muitas línguas que falamos, a questão de um mutismo básico em nossas formas de ver e de nos movermos, o que pode nos libertar para pensarmos juntos de novas maneiras.

Ao trabalhar conjuntamente nos dois projetos para a Bienal de São Paulo, pretendi não apenas salientar esta pesquisa e investigação, mas também perguntar como ela ainda pode formar uma nova partilha dentro do campo mais amplo da arte contemporânea, ou, então, em suas fronteiras extradisciplinares. Pois sem novas formas de pesquisa e intercâmbio, mesmo o mais bem intencionado argumento curatorial, sozinho, não seria suficiente. Pareceu-me que as ideias vitais e os espaços extradisciplinares haviam se integrado, como se necessários um ao outro, não apenas na França e na China, mas de forma geral ao longo de toda a história das questões da arte e da escrita que tanto preocuparam o século 20. Como, então, elas podem ser reunidas novamente na arte e no pensamento do século 21?

Tradução de Gisella Hiche e Milena Durante.

\*John Rajchman é filósofo e professor nas áreas de História da Arte, Arquitetura e Filosofia Contemporânea na Columbia University, em Nova York. Publicou, entre outros, *Michel Foucault, a liberdade e a filosofia* e *Eros e verdade: Lacan Foucault*.

<sup>23</sup> Ver Jullien, F. *The Grand Image Has No Form*, op. cit. O problema da “respiração” vital nos tratados de arte de influência taoísta observados por Jullien, podem ser vistos a partir de um ponto de vista contemporâneo, em relação àquilo que Deleuze, em relação ao que Deleuze, em sua própria noção de ideias vitais, chamou de “possibilidade no sentido estético” – alguma possibilidade, ou então sufocarei. Guattari também imaginava a arte como uma espécie de “vitamina” ou “nutrição” vital ecológica como, de outro modo, faz Xu Bing.

<sup>24</sup> Ver, por exemplo, a apresentação que faz sobre uma exposição sua acerca das habilidades do desenho ocidental ministrada na Central Academy (English catalogue. William Paterson University, 2011).