

Entrevista concedida por Cristina Ribas a Nicolas Dantas e Thiago Grisolia no dia 08/07/2014, via *Skype*. Publicada originalmente na **Plataforma Pulso**, revista virtual atualmente fora do ar.

**Nicolas:** A cidade do Rio de Janeiro nesse momento se encontra em meio a um intenso processo reformista, não visto talvez desde o início do séc. XX com a reforma urbanística de Passos. Mas o fato é que hoje esse estado de reurbanização parece apresentar os mesmos critérios positivistas de um século atrás, atropelando toda e qualquer pulsão de subjetividade da cidade e seus agenciadores, em favor da remoção desmedida de tudo que é “velho ou ruim”, pelo que é “bom ou novo” (dentro da lógica obtusa do poder). No trabalho *Protótipo/cortado*, de 2012, você propõe um tensionamento entre a ideia de ruína e de protótipo. Nas suas palavras: “a destruição pode gerar uma imagem atemporal, estável, intensa (por isso a possível ruína), a curta temporalidade do protótipo parece caber na justeza de algo em constante alteração, imprevisto, intensivo, temporalizado”. Dito isso, como é possível pensar essa relação (ruína x protótipo) a partir dessa problemática da cidade em processo de reforma (ou desaparecimento)?

**Cristina:** É uma super pergunta! Então, tem várias questões. Uma que eu acho que a gente poderia questionar: eu não sou urbanista, nem sou arquiteta, mas eu sempre tenho interesse nisso, pensando que a cidade é o espaço da vida comum, é o espaço do comum, e não o espaço da privatização, o espaço privado, que é o que está acontecendo. É um pouco daí que vem o meu interesse na cidade, como espaço produtivo, como espaço de criação, onde a vida se reinventa. Então, eu não seria capaz de fazer uma análise que diferencia ou que qualifica o que o Passos fez e o que o Paes está fazendo. Eu tenho acompanhado muito mais o que o Paes está fazendo e me envolvo muito mais nas lutas contra aquilo que ele está fazendo hoje em dia. E aí eu fico me perguntando: será que a gente pode pensar num processo de reforma? Será que o Rio está passando por um processo de reforma? E o que é uma reforma urbanística? Porque, pensando nos estudos de urbanismo, de planejamento urbano, não me parece que o Rio esteja passando por um processo de reforma urbanística, não me parece que haja um interesse nesse sentido de reorganizar a cidade. Eu acho que há

interesses anteriores a isso, e um deles é toda a questão da grana, do lucro, das empreiteiras, e aí acaba se gerando um desdobramento na cidade, um desdobramento que é vendido como reforma urbana, como planejamento urbano, mas que a gente vê sendo feito de uma maneira absolutamente irresponsável e precária, absolutamente descompromissada com essa noção de vida comum, de uma cidade produtiva, etc. É só a gente pensar, por exemplo, no tipo de reforma urbana que está sendo feita no Centro do Rio, em toda a questão da Perimetral, e todos os atropelos que acontecem, exatamente toda a *falta* de planejamento. Então, uma coisa que eu gostaria de trazer à tona é: o que de fato está acontecendo? Que destruição programática da cidade é essa que a gente está vendo, na verdade? E a que serve isso? O que se constrói? Isso é uma questão. A outra questão é: quando eu propus pensar essa diferença entre o protótipo e a ruína, nessa exposição de 2012, foi pensando o protótipo como uma coisa temporalizada, diferente da ruína, que evoca uma imagem de algo que a gente não sabe de quando é, ou o que aconteceu, mas apenas se vê uma imagem de algo derruído, que está acabado, que já não está mais no seu estado potente ou produtivo. Então a noção de protótipo seria como uma pequena ferramenta, e nesse sentido eu vejo o protótipo como sendo uma operação da arte, mesmo, uma operação artística que faz uma coisa pequena, como se fossem as Droguinhas, assim... É uma coisa pequena que faz algo que está querendo dialogar com essa outra dimensão imagética maior, que talvez esteja mais na ordem dos agenciamentos da imagem, que existem quando a gente fala de ruína também...

**Nicolas:** Essa dicotomia entre ruína e protótipo me parece pensada da seguinte forma: a condição de ruína é atribuída à imposição de um certo recalque sobre as imagens, a partir dessas premissas muito escusas que estão dentro do contexto reformista, desorganizado da cidade, nesse momento, enquanto o protótipo opera como uma espécie de devir – devir na condição de resistência, mesmo, a esse apagamento que a cidade está sofrendo por essas premissas que são do mercado, e não de construção do comum. É um pouco por aí?

**Cristina:** É por aí, sim, porque, de alguma maneira, o protótipo, pensado a partir da prática da arte, pode ser pensado como a dimensão estética de algo, portanto, processual; é como eu posso me relacionar com aquilo, como eu crio uma ligação de ordem subjetiva, de ordem singular, com alguma coisa que está acontecendo. Tanto que, no projeto, eu estava trabalhando colagens, que é uma coisa que eu comecei a fazer em 2009, trabalhando recorte. É uma coisa bem básica: reduzir essa operação da discursividade para uma coisa mais da ordem da praticidade, reduzir um excesso de

discurso para uma operação, que seria assim: quero encontrar com pessoas que se disponham a fazer colagens e, nessas colagens, conversar sobre a sua relação com imagens de destruição. Então é um trabalho bem interessante e bem bonito, com uma dimensão pequena, uma dimensão singular, que eu acho legal por abrir uma relação com as pessoas, com amigos, com fotógrafos, com o público, com alguém que a gente não conhece. E no caso do Rio, eu acho que é como tu disseste, mesmo: eu cheguei a escrever um texto sobre a Zona Portuária, que está no site da Universidade Nômade e na Revista Global, que fala de como o discurso do poder, especialmente o discurso do poder no Rio, hoje em dia, imprime a imagem de ruína, imprime a imagem de uma derrota sobre algumas específicas comunidades, alguns bairros específicos, para dizer que há uma urgência de intervenção, que é caso da Zona Portuária, de como esse discurso fala assim: “ah, isso aqui está completamente cheio de marginais, isso aqui é uma zona perigosa da cidade, é uma zona improdutiva, não tem produção cultural”, quando na verdade a gente sabe que tem um monte de produção cultural. É muito engraçado como as imagens servem nesse jogo do poder, como se aplicam aqui e ali.

**Thiago:** Ainda sobre *Protótipo/cortado*, você escreve um texto sobre o trabalho em que coloca a seguinte pergunta: “Qual a contribuição das práticas artísticas nesse contexto de uma realidade em constante alteração cujo ciclo de construção e destruição parece não cessar?” É possível ensaiar, já, possibilidades de respostas para esta questão?

**Cristina:** Essa pergunta é uma provocação, na verdade, porque acho que já há muitas, muitas, muitas passagens, muitas colaborações, muitas migrações, no sentido crítico, no sentido de trazer à tona e de se colar com algumas lutas urbanas, eu acho que já há isso sim, sem dúvida... A gente pode pensar, por exemplo, no que aconteceu nos coletivos em São Paulo, mais ou menos de 2002 a 2005, em relação à ocupação Prestes Maia, às lutas contra a gentrificação, etc. É claro que depois tem uma ressignificação recente no MAR, que eu sou completamente crítica, por exemplo; no Rio, eu vivenciei a experiência da organização do Laboratório de Cartografias Insurgentes, que foi um projeto feito com grupos que trabalham basicamente com mídia, software livre... A gente trabalhou durante vários meses tentando criar não só uma espécie de cartografia da Zona Portuária, mas tentando criar cartografias das remoções em alguns bairros diferentes do Rio, e poucas foram finalizadas, porque quando o projeto foi finalizado eu já estava aqui [em Londres], e o pessoal só finalizou o da Vila Autódromo. Então, eu acho que já há, sim, experiências, mas essa minha pergunta é bem literal, nesse sentido de provocar mais respostas, de provocar mais posicionamentos em

relação a isso. Porque também há muitos movimentos que entram na onda de tipo: “uau, a gente precisa de mais espaço pra produzir”, que é o caso de todas as iniciativas que acontecem, por exemplo, ao redor da Feira ArtRio, na Zona Portuária em especial, que são aqueles eventos de graffiti, de arte urbana; ora, a galera do graffiti é a que está na rua todo dia, que percebe a modificação da cidade e poderia tomar uma posição política um pouco mais clara, quando na verdade o que me parece é que eles recuam de tomar uma posição política, acham que o território já está resolvido, no sentido dos seus conflitos, e entram na mesma onda, e se colam no mesmo movimento, que no meu entender está tomando uma zona de uma maneira bastante irresponsável. Então, eu tenho uma preocupação com isso. A gente pode pensar, pode fazer uma linha histórica recente, pode até pensar, por exemplo, o que o pessoal do Atrocidades Maravilhosas está fazendo hoje em dia, de que maneira estão e não estão dialogando com algumas alterações urbanas... Eu acho que no caso deles, por exemplo, há um recuo de lidar com o espaço da cidade; eles se deslocam para lidar com discussões em relação à mídia, ao espaço da mídia, ao poder da mídia, que é o trabalho do Alexandre Vogler, por exemplo, que vai muito nesse sentido. Então, eu acho que há vários usos, há várias maneiras de se relacionar, e não há nenhuma maneira ideal de como essas coisas podem acontecer, sem dúvida, eu não estou aqui querendo colocar verdades sobre maneiras ideais, mas eu acabo sempre me colocando em um território perigoso, sempre acabo falando de uma posição um pouco de certezas, que é legal colocar em dúvida.

**Nicolas:** Vou puxar esse gancho das instituições. É muito complicado falar disso, porque no fim das contas as instituições acabam obedecendo, respondendo, tendo que prestar algum tipo de conta a esse estado-empresa, que obedece a lógicas de mercado, e acaba que um espaço de resistência da arte fica restrito às experimentações, até como era o Atrocidades, e o espaço institucional acaba ficando corrompido... O MAR, por exemplo, é um lugar que apresenta um trabalho que eu acho super legal, mas ao mesmo tempo ele já nasce num contexto complicado, então acaba-se suspeitando daquele trabalho, no final das contas, do trabalho que está lá dentro, e mesmo das premissas daquele museu, porque por mais que no final possa haver algum resultado positivo, é complicado, porque ele já nasce de uma trama de interesses que não dizem respeito nem ao campo da arte nem ao campo da construção do comum. Então você identifica possibilidades em relação à instituição e ao circuito de arte neste momento? Como se fazer arte em momentos de crise?

**Cristina:** Eu acho que a gente tem que ter muita persistência, é uma coisa muito maluca! Eu acho que o Rio sempre teve um aspecto de improvisação e

de experimentação fantástico, uma capacidade de autoinvenção, de geração de espaço, ainda que não tenham muitos espaços consolidados como autoinstituições (no inglês você tem a expressão *self-institution*, que quer dizer “instituição auto-organizada”, não quer dizer “instituição do si”; seria esse tipo de instituição autogerida, autogestionada). Eu acho que no Rio a gente não tem instituições geridas por artistas de longo termo, agora está começando a existir, mas não existe isso, é uma pena. Mas isso mostra, de alguma maneira, que há uma produção que está fora desses espaços e que continua migrando e produzindo. Acho que o Rio tem um outro aspecto muito interessante, e eu que não sou do Rio me autorizo um pouco a falar, como uma analista de fora, que é uma questão geracional muito interessante; o Rio não me parece operar muito por hierarquias geracionais; em algum aspecto, a produção artística do Rio consegue quebrar faixas etárias. Claro que tem todas as questões de classe que estão ali sempre, óbvio, algumas coisas relacionadas à Zona Sul, às famílias mais abastadas, esses mercados nunca vão desaparecer, acho bem difícil de dialogar com isso quando se é de fora, também, porque quem vem de fora vem desterritorializado, literalmente. Eu estou dizendo isso, na verdade, porque eu acho que essas linhas continuam sempre, essas linhas de improvisação, experimentação estão aí, mas muitas delas tem se colado às estratégias que estão surgindo nessa última-última onda, que eu acho que está dentro da ideia de economia criativa, que é toda uma remodelação das instituições, e aí as instituições entram em um programa que tenta injetar uma nova energia na produção cultural, quando na verdade talvez isso não fosse necessário dessa maneira, e eu acho que isso muda toda a agenda de fomento, por exemplo, do governo do Estado, da prefeitura do Rio de Janeiro, e isso gera novas políticas para o setor da cultura que privilegiam algum tipo de produção, e nesse caso privilegiam a construção de um museu como o MAR, por exemplo. Então tem uma série de coisas que estão no plano de fundo da economia da cultura que acabam, sem dúvida, reverberando e gerando ou não gerando espaço para a experimentação e para a continuidade de uma série de coisas que são interessantes na cidade. Eu acho que, em termos institucionais, está muito fraco. Acho que é muito difícil, por exemplo, a partir da constituição do MAR, que é um museu que já surge a partir da Fundação Odeon, já surge a partir da concepção da Fundação Roberto Marinho, já surge dentro de uma área que é PPP [parceria público-privada], que é privatização do espaço público, sem um diálogo com a comunidade, sem respeitar as pessoas que moram na Zona Portuária, sem perguntar para ninguém, sem perguntar para as prostitutas da Praça Mauá, sem se preocupar com a reinserção social, de trabalho, de uma série de pessoas que trabalhavam ali há 15, 20, 30, 50 anos; é muito complicado a partir do momento que se constrói toda essa cena e se admite essa cena como

absolutamente crítica do ponto de vista econômico e político; é muito difícil construir uma programação cultural que dê conta de lidar com tanto problema... O que eu fico dizendo, hoje em dia, é que o MAR, por exemplo – não quero focar só no MAR, acho que a gente tem outras coisas pra falar também – vai eternamente lidar com essa espécie de culpa católica, assim, do tipo: “sinto muito, eu estou aqui!” E quem acaba tomando essa voz, na verdade? São os curadores, que acabam tendo que operar como os grandes curingas de toda a história, que na verdade querem se colocar e se colocam nessa posição, não estão ali como vítimas, escolheram estar nessa posição... esses “curas”, “curingas”: é por isso que o curador está aí também como “cura”, como alguém que cura, que sara, que tenta remendar uma situação... eu acho também que deve ser muito difícil essa posição, porque, enfim... [risos]

**Thiago:** Já que estamos falando sobre instituições, e para fugir um pouco do MAR e do Rio, você fez um trabalho em Recife, Pernambuco, chamado *Serviço Público: AIP IAB MAC*, que consistia na coleta de materiais diversos (mapas, fotos, livros, textos, objetos etc.) que compunham narrativas em torno de três instituições (um museu, uma associação e um instituto), que acabou por ter algumas de suas peças perdidas pelo museu onde o trabalho foi exposto. Ao incorporar os índices dessa perda ao próprio trabalho, juntando matérias de jornal e e-mails trocados com a imprensa sobre o ocorrido, você toca na problemática da falta de memória das instituições. Como você enxerga essa problemática hoje?

**Cristina:** Acho que o que surgiu foi como uma resposta a esse deslocamento ou, na verdade, a essa hiperlocalização, que é assim: vamos ver, em termos cartográficos, qual é o meu mapa real, onde eu estou, quais são minhas condições produtivas. São essas: tenho uma grana do governo do estado de Pernambuco, sou muito interessada por algumas questões, eu estava naquela época fazendo uma linha de pesquisa de fotos a partir de cinemas em destruição, pensando no cinema em destruição como sendo um pouco do desaparecimento da vida de rua, e que tipo de outras coisas vão surgindo. E aí, em Recife, encontrei esse cinema que ficava no último andar de um prédio, que é a AIP, Associação de Imprensa de Pernambuco, que tinha funcionado como um cinema pornô durante muitos anos, mas ninguém dizia, ninguém sabia, ninguém assumia – umas histórias muito legais, muito malucas! Enfim, a partir desse questionamento de pensar que o artista pode sair um pouco das suas questões, dos seus interesses pessoais, digamos, ligados a uma memória subjetiva pessoal, como é que a gente pode abrir portas para uma certa externalização? Como eu posso me afetar pelo fora de uma outra maneira? Claro que eu não estou pensando o subjetivo como o

eu fechado dentro de mim e o objetivo como o que está fora do corpo, essas coisas atravessam o corpo o tempo inteiro, mas tinha um certo desejo de forçar uma espécie de deslocamento mais ainda para essa ideia de fora, para essa ideia de alguma coisa que te afeta... Claro, por aí perpassam algumas linhas minhas de interesse, de análise do espaço público, do tipo de vida que a gente tem no espaço público, do tipo de relação social que a gente tem no espaço público, e aí vem toda essa coisa da memória, e de como a memória é essa espécie de cola, que gera identificação e desidentificação, que abre caminhos, percursos subjetivos entre um e outro. Eu, na verdade, nunca me preocupei muito com historicização de arte de um tipo, ainda que eu trabalhe com arquivo e desarquivo, eu nunca me interessei muito por uma preservação de qualquer coisa, de toda e qualquer coisa, de tudo e qualquer coisa, da história da arte toda. O meu interesse sempre foi muito mais focado em algumas questões, mais ligadas às políticas da coletividade, a essa noção de espaço público e esfera pública. Mas o que acabou acontecendo nesse projeto foi isso. Quando os meus trabalhos desapareceram, eu pensei: “isso é exatamente sintoma daquilo que eu estava perseguindo”. E isso, na verdade, mostra que as instituições são grandes máquinas vazias, que, se não forem ativadas, não têm vida. A AIP, por exemplo, que é uma associação que existe, mas hoje em dia existe muito pouco ativa: eles têm no último andar daquele prédio, eu não sei se ainda está lá, uma coleção de obras de arte do modernismo pernambucano que está hipotecada, e era um prédio completamente derruído, hoje em dia eu acho que ele está interditado. É um prédio modernista super bonito, feito na década de 50 por um arquiteto de Pernambuco chamado Delfim Amorim, é um prédio lindo, toda a parte superior dele, que era mais desenhada, de arquitetura modernista. E o cinema ficava no último andar. E no andar abaixo do cinema tinha uma salinha fechada, que ninguém podia entrar, que o zelador, que acabou ficando meu amigo, Seu Antônio, me mostrou, tinha essa coleção de obras de vários pintores famosos, escondida e hipotecada, lá em cima, em um prédio derruído... [risos]. As incongruências da arte, e o valor da arte: o que está escondido ali é o que? Algo escondido em potencial, são obras dos anos 20, 30, 40, 50, que fazem parte da coleção da AIP mas parece que, hoje em dia, estão hipotecadas, eu não sei o que está acontecendo com isso agora, e essa história estava lá, reservada, e eu era um elemento que sabia mas não podia dizer nada, porque eu fiquei sabendo por cumplicidade do seu Antônio porque ele ficou meu amigo e falou: “vou te mostra uma coisa”, eu falei “óbvio que eu quero ver” [risos]. Enfim, aí o museu perdeu as minhas coisas, que eram coisas, de um ponto de vista da prática da arte no sentido mais modernista, completamente sem valor qualquer, eram coisas de valor atribuído pelo processo que eu tinha criado, tinha lâmpadas, cabos, os DVDs originais dos vídeos, pedacinhos de parquet

velho que eu tinha coletado e feito uma espécie de um castelinho, alguns desenhos... ah, tinha umas revistas que tinham um certo valor histórico, Revista Manchete que eu tinha garimpado, livro... então foi isso tudo que a diretora do MAC na época achou que não eram obras. Isso foi engraçadíssimo! “Isso não eram obras, era um monte de coisas!” Aí eles pegaram meus trabalhos, e o que era “útil” eles distribuíram na biblioteca do museu e meu trabalho desapareceu.

**Nicolas:** Ah, foi assim o processo de desaparecimento? Então ficou claro qual foi o processo. Porque eu achava que tinha sumido e ninguém tinha te dado nenhum tipo de explicação a respeito...

**Cristina:** Não, ninguém me deu explicação assim... por exemplo, as pessoas que trabalharam na produção da exposição, que fizeram a desmontagem do trabalho, nunca me disseram nada, nunca responderam nenhum e-mail, porque ninguém queria se responsabilizar, e algumas coisas estavam lá, alguns livros, algumas revistas, mas isso eles não acharam também. Acho que o parquet eles acharam, mais algumas duas ou três coisas. Está na revista Tatuí, eu tirei umas fotos no momento que eu fui lá, buscar o que tinha sobrado. Enfim, o que aconteceu foi uma quebra de gestão: quando uma gestão acaba, fica um vazio, não tem ninguém ali, ninguém sabe o que aconteceu na gestão anterior, ninguém se responsabiliza pela gestão anterior, a equipe de produção trabalhou por um tempo determinado, já não era mais responsável pela tutela daquilo... e eu também não sou o tipo de artista chata pra caramba que vai processar, por exemplo, eu acho muito mais interessante quando as coisas acontecem e a gente continua...

**Nicolas:** Tem uma coisa no seu trabalho que é muito processual; ele basicamente existe ali no processo, em uma ação que você constrói, em uma pesquisa que você faz, em um arquivo que você coleta, em alguma coisa que não demanda um resultado prático e um objeto final tão claro e tão necessário: eu acho que o trabalho acontece numa outra instância. Eu queria que você falasse um pouco da força política que tem esse artista que propõe ações em vez de oferecer objetos.

**Cristina:** É, eu acho que é uma coisa que vai vindo com a experiência, dependendo do que a gente quer, do que a gente quer agenciar. Para mim, com o tempo, o que foi aparecendo é que o lidar com os objetos, dependendo do que os objetos são, e quando eu falo objetos eu falo literalmente objetos construídos pelo artista, ou objetos construídos por mais alguém junto com o artista, alguém como um profissional, não como público, dependendo do assunto que a gente quer tratar, a gente começa a



perceber que há uma certa ineficiência, que há uma certa defasagem entre uma coisa e outra. Eu acho que, com o tempo, meu trabalho foi tomando muito mais uma linha discursiva, tanto que eu comecei a escrever muito mais, comecei a trabalhar muito mais com a noção de pesquisa, também, de conhecer a produção de outros artistas, e com isso o meu trabalho de fotografia, de intervenção, de instalação acabou ficando um pouco diminuído. Eu acho que aí é uma noção de eficiência, mesmo, que é uma coisa sempre complicada de pensar em relação à arte, mas eu acho que cada artista tem mais ou menos o seu gráfico: desejo x eficiência x capacidade x...

**Nicolas:** De que eficiência você está falando?

**Cristina:** De eficácia em relação àquilo que está sendo produzido e àquilo que está querendo ser mobilizado, em relação àquilo que eu desejo fazer e àquilo que o meu trabalho está de fato comunicando. Uma questão bem literal, por exemplo, é: eu percebi, durante um tempo em que eu fazia instalações, que me incomodava o fato de que eu não estava lá quando a exposição estava montada, de que era dada aos objetos a função de comunicar algo. Isso, com o tempo, foi me incomodando, e também pela prática do grupo Laranjas, que é um grupo que eu participei durante muito tempo. A diferença do Laranjas em relação ao meu trabalho pessoal, por exemplo, era que eu fazia instalação, fotografia e intervenção na rua, e desaparecia, e as intervenções ficavam lá, e no Laranjas a gente fazia ações performáticas, corporais e presenciais, e aquilo começou a sacudir bastante a minha produção. Acho que há um aspecto comunicacional que a arte contemporânea pode ter, que eu fui aprendendo e fui me excitando muito para aquilo, fui pensando: "eu acho que isso me permite agenciar um discurso, que não é trazer um discurso, não é emitir, não é só eu como uma emissora de um discurso, mas eu como receptora, como agenciadora, como mediadora". Ou seja, fui pensando em como a gente transforma um espaço de uma certa passividade, eu diria, ou de uma certa espetaculosidade, que às vezes é perigosa, na arte contemporânea, em um espaço de comunicabilidade, de troca e de negociação de discursos e posições. É nesse sentido que eu penso uma relação de eficiência e eficácia, no sentido de como a gente consegue criar agenciamentos que fazem a gente conseguir perceber que as coisas estão fluindo, que a gente está conseguindo dar conta de lidar com os desejos todos.

**Thiago:** Essa ideia me parece próxima aos seus projetos do *Desarquivo* e do *Arquivo de Emergência*. Em algum texto seu você fala que você opera muito mais no sentido de "ativar práticas artísticas" e agenciar isso. Como é esse

processo de coletar e ativar práticas artísticas mais do que, necessariamente, produzir objetos de arte?

**Cristina:** Isso é bem interessante... Quando eu comecei a criar o *Arquivo de Emergência*, tinha uma coisa de aprendizagem, e até hoje ela não está muito clara dentro do *Arquivo*, do *Desarquivo*, ela existe como uma das entradas do campo conceitual do *Desarquivo*, está no site, “aprendizagem”, e aprendizagem a partir de uma noção, claro, de aprendizagem radical, não de uma pedagogia que pensa uma hierarquia entre aquele que ensina e aquele que aprende, mas aprendizagem como sendo algo construído, algo que vem de múltiplos desejos, de múltiplas vozes, de múltiplos corpos, existências, etc. Quando eu comecei a fazer o *Arquivo de Emergência*, em 2005, era um momento em que a gente ainda estava vivendo um intercâmbio inaugural entre coletivos em várias cidades do Brasil, se conhecendo, se identificando, percebendo que várias ações eram parecidas, que várias questões institucionais eram parecidas, que várias questões sobre as quais era necessário debater e resistir eram parecidas, então o *Arquivo* surgiu nesse contexto de tentar criar mais um dispositivo que entrasse junto naquele fluxo e que fosse um dispositivo-registro, mas também ativação, registro e ativação das ações, e por aí vinha esse desejo de pensar como é que aprendemos juntos, como é que aprendemos uns com os outros. Essa questão da aprendizagem é pensada muito em relação à prática do artista a partir da noção de “formação”, “formação do artista”. Eu acho que sempre é um problema pensar nessa noção. Considerando que a gente está no campo da aprendizagem, do saber, e de como é que a gente se torna alguma coisa, eu acho que é problemático pensar isso a partir da noção de “formação”. Ainda existe, constantemente se faz, todo ano sai um projeto da Redes ou alguma instituição de São Paulo, ou em algum museu, que fala “formação do artista”. Quando a gente fala em “formação do artista” a gente está quase necessariamente mantendo as mesmas posições dadas no campo de produção que não questionam deslocamentos e colaborações. Ou seja, a gente pode pensar que, quando há um artista, há aquele que talvez ensine, há talvez o mestre, há talvez aquele que insira no mercado, há talvez aquele que agencie a produção. Então quando eu me interesso em pensar a noção de aprendizagem, me interessa pensar uma noção de aprendizagem de uma rede de produção, de pensar que já trabalhamos de outras maneiras há muito tempo, de que é necessário abrir espaço para pensar a noção de redes de produção, a noção de redes de colaboração. É nesse sentido que surgiram o *Arquivo de Emergência* e o *Desarquivo* também. O meu mestrado foi sobre isso, foi sobre fazer o *Arquivo*, e ali eu falava que eu me deslocava, que eu suspendia a posição de uma artista mais voltada para sua produção autoral, e me colocava na posição de uma pesquisadora-militante,

pesquisadora no sentido de alguém que sai a campo, se a gente pensar a noção de campo e de pesquisa a partir da sociologia, da antropologia, da etnografia, etc., que é a de alguém que vai em busca do seu campo. Só que essa noção de campo também tem que ser problematizada, porque o campo não está dado, o campo não está pronto, mas o campo é produzido pelo pesquisador também. Então penso que o *Arquivo* é, por isso, um desejo de ativação, um desejo de ativação de relações, de contato, de produção. O *Arquivo* e o *Desarquivo* não têm nenhum braço pedagógico, digamos assim, ou programático, eu não dou cursos e também não organizo iniciativas X e Y que saem a partir dele diretamente, mas eu acho que nesse sentido ele está muito mais na ordem da incitação do desejo, da economia do desejo e da produção, e se colocando em diálogo, se colocando em ação. Trabalhar com o projeto em um site é um grande desafio, porque a gente nunca sabe o que está acontecendo, porque se desloca para um uso individual, individualizado, que é absolutamente necessário também, a gente também precisa de sossego para produzir, a gente não está sempre na rua. E eu acho que tenho encontrado outras maneiras de dar vazão a esse desejo de ativação coletiva criando outros projetos, que não necessariamente vêm do *Desarquivo*. Um deles é o *Vocabulário Político*, que está em processo de edição do livro agora.

**Nicolas:** Você pode falar mais do *Vocabulário Político* e de como a arte contemporânea pode produzir vocabulário político?

**Cristina:** A concepção do *Vocabulário* vem de dois fatores. Um fator é: eu sempre pensei em editar livro a partir do *Desarquivo*, e me perguntava que tipo de material, de artigo poderia integrar um livro. Ficava pensando, tentando fechar a concepção de um livro, tentando achar um assunto, enfim, eu nunca de fato me coloquei nessa posição, mas sempre tive essa espécie de desejo, que para mim parece uma operação quase natural, a partir do momento que a gente organiza tanta informação e disponibiliza tanta coisa. Mas isto, até então, não tinha acontecido. Na verdade, essa coisa de editar um livro é criar um espaço de diálogo com autores, criar um espaço em que a produção de vários autores, a produção de uma coletividade é trazida à tona, e o livro se torna essa ferramenta que de alguma maneira formata isso, tem a sua circulação específica. A outra coisa que mobilizou isso foi, de alguma maneira, a observação da alteração do contexto carioca, e brasileiro, ainda que eu não estivesse mais no Rio, a percepção de que há uma alteração muito significativa nos fluxos, nas contaminações, nos espaços que as pessoas passam a frequentar a partir de meados de maio, junho do ano passado, que é quando as manifestações se intensificam. Eu acompanhando isso bem à distância porque eu já estava morando aqui em Londres, numa

situação muito esquisita, muito assim: "O que eu estou fazendo aqui? Por que eu não estou no Rio agora?" Então, na verdade, o projeto foi concebido acho que em maio, que as manifestações já tinham começado em Porto Alegre, em São Paulo já estava forte, mas no Rio ainda não tinha engatado, ainda. Eu lembro que quando as primeiras manifestações aconteceram no Rio eu falei para o meu companheiro: "você quer ver? No Rio não vai dar nada". Ainda bem que eu falei [risos], só para ver como a gente não sabe nada. Aí eu concebi o projeto, convidei várias pessoas do Brasil, e o projeto tomou muito mais sentido a partir de quando as manifestações se intensificaram, com certeza. Para dizer o que é o projeto: o projeto chama-se *Vocabulário Político para Processos Estéticos*, e não é um projeto para falar das manifestações, mas é um projeto que acontece nesse momento em que há uma série de processos político-estéticos acontecendo, surgindo... e aí, como eu falei, criando percursos físicos e invisíveis, criando novos percursos, criando novos encontros... A ideia do projeto era chamar pessoas que estivessem interessadas, que tivessem a vontade de escrever a partir de conceitos que elas já estivessem agenciando ou que elas tivessem criado, e que elas consideram importantes para a produção contemporânea, para a produção de práticas artísticas, e aí eu gostaria de pensar não exatamente o conceito de arte contemporânea, mas a noção de práticas artísticas, que me parece mais generoso, porque gera um intercâmbio maior com outras práticas. Então o projeto concebeu isso: o convite a mais ou menos 20 pessoas e um grupo, que é o Agência Transitiva, para durante uma semana fazer reuniões todos os dias, e ali trabalhar na concepção do vocabulário, e na semana seguinte a gente teve duas oficinas abertas ao público, dadas por mim (eu tinha a ideia de convidar uma ou duas pessoas da oficina interna para participar da pública, mas não foi possível), e a gente está até hoje editando isso, que a gente chama de vocábulos ou entradas. Então o vocabulário tem um processo de escrita, a gente foi tentando mapear uma série de assuntos que a gente considera importante para fazer parte do vocabulário, conversando sobre a forma da escrita, sobre como essa escrita tem que ser convidativa, como essa escrita faz parte de um vocabulário, ou seja, faz parte de uma conversa que já está ativa, e de que maneira isso se integra a outras tantas conversas. Foi muito interessante que a Julia, que é uma amiga antropóloga de São Paulo, que faz parte do projeto, e pesquisa produção artística em manifestações – foi a tese de doutorado dela em São Paulo, onde ela estudou o movimento anti-G8, esteve em várias manifestações, em Gênova, Seattle –, como é antropóloga, tem uma grande capacidade metodológica também, e ela fez uma pergunta bem interessante, ela disse: "me parece que esse projeto está querendo perguntar o que é que os processos estéticos podem aprender dos processos políticos". Falei: "uau, olha só, clareza fantástica" [risos], porque quando a gente pensa em

vocabulário político para processos estéticos, existe algo que a gente pode deduzir por essa formação, de como a frase é escrita, que existe algo da ordem dos processos políticos que os processos estéticos de fato podem aprender e absorver, etc., ou negar, não sei... Então a pergunta que estava aí, que a gente pensou bastante durante essa semana, e que depois reverberou na segunda semana também, foi um pouco essa. É claro que daí surgem vários posicionamentos de pessoas que acham que não há uma separação de processos políticos e estéticos, que as coisas acontecem juntas, então isso tudo foi assunto da nossa conversa. E a gente produziu umas entradas que são mais literais, no sentido de funcionarem como uma caixa de ferramentas para processos artísticos, estéticos, políticos, comunicacionais, etc.; por exemplo, fala-se da noção de estratégia, fala-se da noção de escuta, fala-se de escrita, eu estou escrevendo um texto sobre complexidade, ligado à complexidade como produção de subjetividade, e também cartografia, capacidade de cartografar o mundo; mas aí surgiram coisas mais malucas, como por exemplo a imagem de cavalo, de uma pessoa que faz parte do projeto que trabalha com equitação, ela é uma clown, performer, queer-performer, uma amiga minha que hoje em dia mora em Santa Catarina, então surgiram imagens mais político-poéticas que vão estar no livro, que ativam outras maneiras de pensar sobre essa coisa do vocabulário. Então na verdade a gente pode pensar que o vocabulário é uma caixa de ferramentas para práticas, mas eu acho que ele é mais do que isso, porque existem muitos glossários, no movimento anarquista, de esquerda também, e muitas vezes esses glossários são dados a lidar com verdades muito absolutas, que às vezes é até difícil interagir. Uma coisa que a gente tem se colocado bastante é como esse vocabulário não deseja ser algo inaugural, não deseja ser assim: "ah, olha o que a gente quer mostrar para você", mas como ele é uma continuidade, um desdobramento de uma série de coisas que já estão acontecendo, e que estão ali formatadas como um livro.

**Nicolas:** Eu fico me perguntando, e eu queria te perguntar, como o artista, ou esse ativador de práticas artísticas, pode ativar desejo ainda num cenário de recalque, num cenário de assujeitamentos e de dessubjetivação dessa potência produtora, que parte do capital, desses sistemas de poder, desses dispositivos de poder que são recalcanes?

**Cristina:** Tem uma pergunta que eu me faço que talvez ajude a pensar nisso que é: onde começa o desejo? O desejo nunca vem do grau zero. É uma pergunta que eu tenho me feito e que eu tenho tentado também elaborar uma resposta, na verdade não para respondê-la dessa maneira, mas para pensar. Tem uma questão que a Suely Rolnik e o Guattari falam, não sei se o Deleuze chega a falar, que é a "economia do desejo". O capitalismo trabalha

um tipo de economia do desejo, na verdade trabalha alguns tipos específicos de desejo, ou de ativação do desejo, e acho que quando a gente se coloca na posição de um ativador, que é absolutamente legítima, e tudo bem pensar o ativador de processos estéticos e políticos na posição do artista e reafirmar que a gente faz isso como artista, eu acho que isso não é um problema, a gente está numa posição de agenciamento do desejo, e eu acho que uma coisa que ajuda muito é perguntar. Perguntar para as pessoas. Trabalhar a noção de diagnóstico, mesmo, de diagnóstico de subjetividade. Porque uma coisa muito maluca é que, na verdade, o capitalismo e o liberalismo te colam exatamente a uma fala motivacional do desejo, que é: "você é o criador já capacitado", que é toda a fala da economia criativa, que é "você pode produzir sozinho, está tudo bem, tenha seu *iPhone*, celular, seu computador", que é a alienação total, que é a separação do mundo, e no sentido psicanalítico é o neurótico, que se separa do mundo e se relaciona com o mundo através de dispositivos preconcebidos. Isso é problemático, porque é evidente que isso acaba com a criação. Então a gente sabe que não pode implodir todo esse sistema, porque as coisas não começam do grau zero dessa maneira, a gente trabalha com pequenos dispositivos, com pequenas ativações, agenciamentos do desejo. E eu acho que a melhor maneira de encontrar linhas de fuga é na criação, mesmo, é no diálogo, é na pergunta, é no que vocês estão fazendo aí, é entrevista, é organizar revista...

**Thiago:** Penso no seu trabalho *procur-o-fereço*, em que você justamente bota uma banquinha e as pessoas respondem a perguntas, no sentido mais literal, mais prosaico até, mas que tem essa superpotência de buscar o desejo do outro...

**Cristina:** É, esse é um nível do agenciamento. Mas acho legítimo a gente se perguntar para além disso, para que a gente não fique numa caixa de espelhos, dessa que é uma espécie de crise existencial, também, de "como é que eu encontro os meus mecanismos de produção, quando parece que já está previsto num sistema de produção", que, digamos assim, é uma dimensão talvez maior, macroeconômica: como eu encontro as vias materiais de produção daquilo que me interessa?