

Outras ordens de acoplamento

Entrevista com Ricardo Basbaum

1. Ana Elisa Lidizia (Rio de Janeiro, 1994) é mestra em Estudos Críticos das Artes (UFF, 2021). Bacharel em História da Arte (UERJ, 2017). Dedica-se a escrita de arte. Em 2021 é co-curadora do projeto e exposição virtual “SAL60” (<https://sal60.com.br/sal60/>) e ministra o I Laboratório de Escritas de Arte em parceria com a Casa da Escada Colorida. Pesquisa atualmente as relações entre imagem e palavra e a ilegitimidade que se insinua.

2. Clara Machado (Rio de Janeiro, 1994) é artista visual, poeta e pesquisadora. Mestra em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGARTES-UERJ e graduada em Artes Visuais pela UERJ, com período sanduíche no curso de Artes Visuais da Universidade IUAV de Veneza, Itália. Professora substituta na graduação em Belas Artes na UFRRJ.

Resumo: Entrevista com Ricardo Basbaum, realizada por Ana Elisa Lidizia¹ e Clara Machado², acerca da elaboração e implicações dos diagramas produzidos pelo artista-etc. A entrevista ocorreu virtualmente no dia 17 de junho de 2021.

Palavras-chave: Ricardo Basbaum; Diagramas; Cartografia; Palavra e Imagem.

Abstract: Interview with Ricardo Basbaum conducted by Ana Elisa Lidizia and Clara Machado, about the elaboration and implications of the diagrams produced by the artist-etc. The interview took place virtually on June 17, 2021.

Key-words: Ricardo Basbaum; Diagrams; Cartography; Word and Image

Ricardo Basbaum (São Paulo, 1961). Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista, pesquisador e escritor, participa regularmente de exposições e projetos desde 1981. Atua a partir da investigação da arte como dispositivo de relação e articulação entre experiência sensorial, sociabilidade e linguagem. Exposições individuais recentes incluem *sistema-cinema: êxtase & exercício* (Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, 2018) e *nbp-etc: escolher linhas de repetição* (Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro, 2014). Participou da 30ª e 25ª Bienal de São Paulo (2002, 2012) e da *documenta 12* (2007). Teve seu trabalho incluído no 35º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2017) e na 20ª Bienal de Sydney (2016). Publicou *Diagrams, 1994 – ongoing* (Errant Bodies Press, 2016). Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013). Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013). Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver, 2014). Em 2021 desenvolveu projetos como Artista Visitante na University of Illinois Urbana-Champaign. Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense, onde atua como pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF).

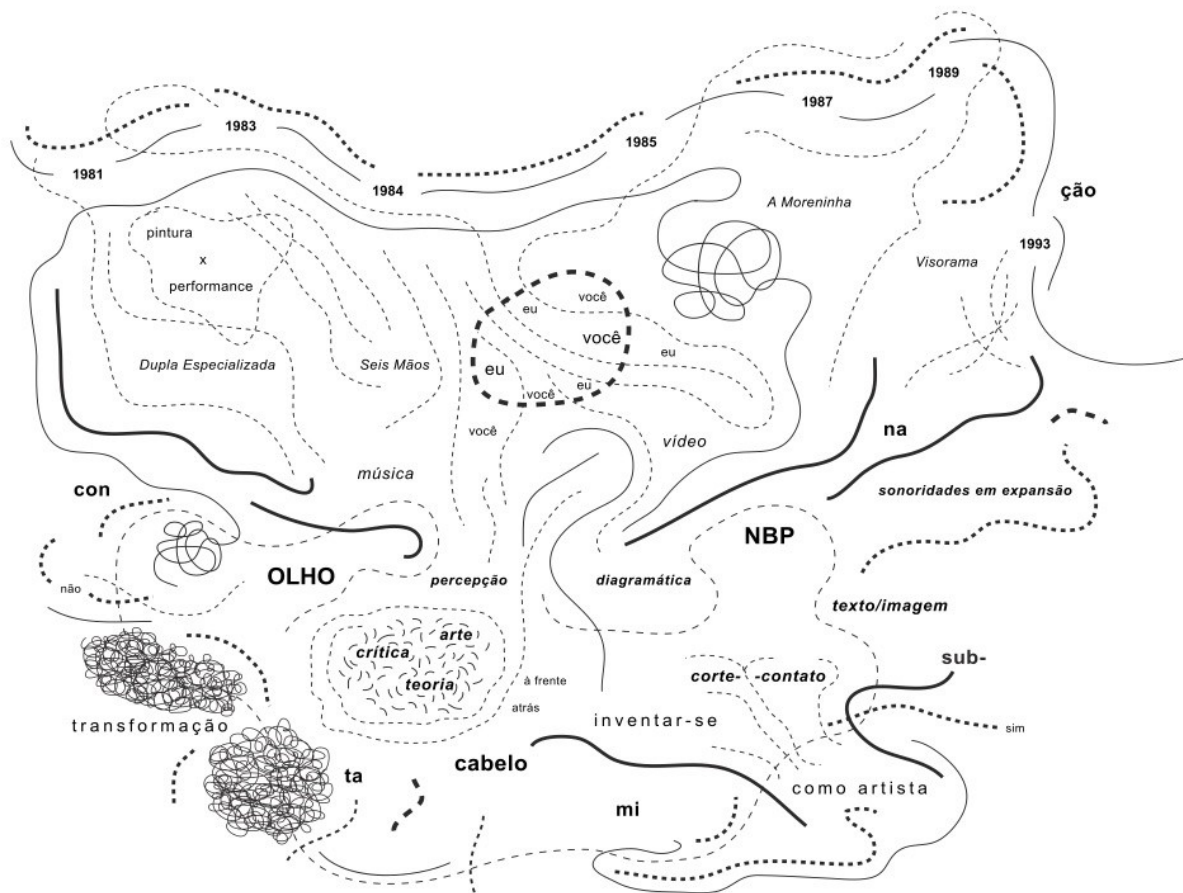
Clara Machado: Iniciamos com uma provocação, a partir desse fascínio que compartilhamos pelo diagrama, uma pergunta muito ampla: O que é um mapa?

Ricardo Basbaum: Bem, eu vou responder à pergunta de vocês não como se fosse uma pergunta, mas a partir da minha prática. Acho que é mais interessante responder a partir dos meus usos. Eu cheguei nesse lugar dos diagramas por uma necessidade que eu diria não tanto de um mapeamento, mas uma necessidade que eu diria bem mais cartográfica. Embora esses termos sejam bem próximos, pois a cartografia é também fazer mapas. Mas quando eu digo de uma necessidade mais cartográfica, foi de um empuxo mais voltado para uma espécie de tempo real da minha prática como

artista de gravar no papel, registrar no papel, imprimir numa superfície qualquer, um traçado que fosse ao mesmo tempo desenho e texto. Então, num certo momento da minha prática, o diagrama – que começa sem um nome muito claro – deflagra um processo bem mais aberto. Quando entendi que fazia um diagrama, que o termo veio, isso permitiu que eu pudesse atuar num espaço do texto e da imagem, mais propriamente no meu caso da linha e da palavra, que fazem um diagrama e delimitam uma cartografia. Mas isso também se aproxima da ideia de mapa, se aproxima da ideia de partitura, por exemplo, roteiro, qualquer tipo de registro, de intervenção, que implicaria uma espécie de marcação de um instante e esse instante ser parte de uma dimensão processual. Tem algo de um performatismo nos diagramas que eu faço. Então é fazer uma marca, uma demarcação, que se refere a práticas que eu esteja executando (ou que eu já tenha executado). Tem algo no diagrama de uma espécie de presente e que indica uma certa processualidade. Então é claro que tem algo de um mapa, já que alguns diagramas demarcam territórios, dialogam com territórios físicos, outros com territórios “mentais”. Essas coisas, a gente sabe, não estão separadas, e aí foram se abrindo muitas possibilidades que eu sigo explorando.

CM: Temos uma curiosidade grande sobre o processo de construção desses diagramas, algumas questões. Primeiro visitamos a Suely Rolnik em Cartografia Sentimental, trago aqui um pequeno excerto que diz: “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas”. Tomando isso como uma provocação, uma referência, eu gostaria de saber como acontece o processo da construção deles [os diagramas], levando em conta essa abertura, essa possibilidade de continuar puxando linhas e inserindo palavras infinitamente. Por onde você entra e por onde você sai do trabalho?

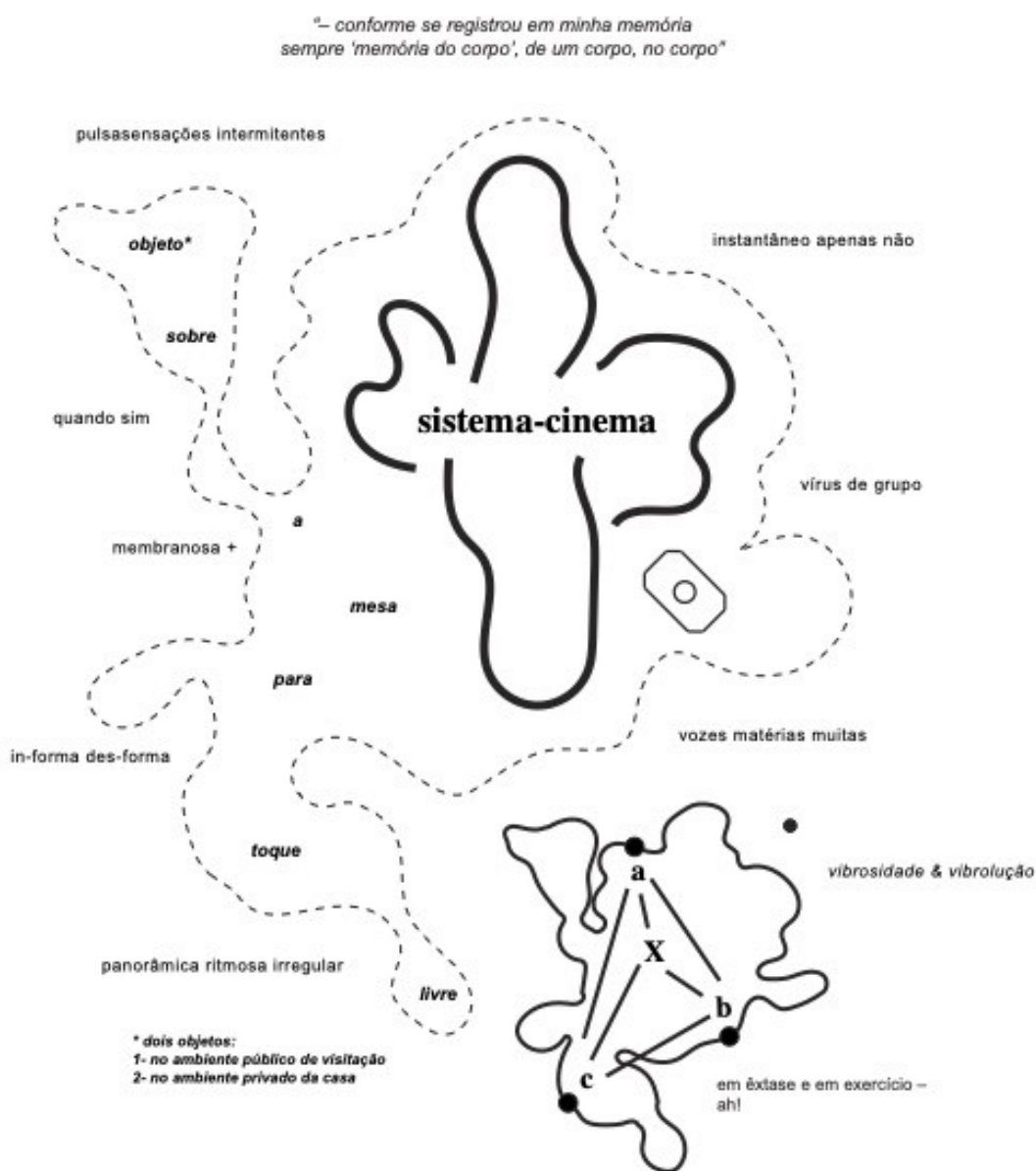
RB: O que a frase da Suely aponta é algo de um sistema aberto. São saídas múltiplas. Isso é uma preocupação que eu tenho, de fato, na minha própria prática, no sentido de cada gesto que produz um trabalho aponte saídas múltiplas, continuidades e continuções múltiplas. Eu considero que um caminho de trabalho, de produção plástica e intelectual, é proveitoso para mim quando eu entendo que ele abre, continua abrindo, caminhos possíveis, e não fecha nada. Inclusive é uma preocupação da minha prática manter estruturas abertas, não chegar a conclusões com o trabalho, sempre conduzir a perguntas abertas, e não perguntas que demandem respostas que fechariam e acabariam com todo o processo. De fato, eu acho que a inteligência do processo é conduzir as perguntas sempre em direção a múltiplas respostas, a aberturas. As saídas têm que ser abertas, pensando nos diagramas, como se tivessem que estabelecer conexões, várias conexões. A gente olha para aqueles mapas, eles estão delimitados pela superfície física de inscrição, seja a parede, seja um pedaço de papel. É claro que um pedaço de papel não é infinito, o pedaço de um caderno ou de um bloco, de uma folha que você recorta. Ou uma parede arquitetônica em que eu exponho o diagrama, ela também está limitada pela construção do edifício, tem dimensões físicas sempre, de um modo ou de outro, uma escala ou outra. Então o diagrama pára ali, mas ele poderia continuar. Então o diagrama sempre tem lugares de acoplamento.



Corte, Comunicação, Contato.

Tem alguns diagramas que são pensados se acoplando uns aos outros; alguns diagramas eu faço sabendo que eles estão vindo de outros mapas ou de diagramas que já foram feitos anteriormente, nessa acoplagem. O diagrama tem várias superfícies de encontro. Essas entradas passam por uma certa filtragem; não é tudo. Tudo chega e você trabalha, organiza aquilo a partir de certos modos de mediar e lança ali algo que foi chegando num estado bruto. Eu acho que o próprio diagrama já é uma maneira de lidar com essas entradas. As entradas são, sei lá, são sinais, são coisas às quais você reage por alguma razão. Não é tudo que você pode receber, e aí de alguma maneira o diagrama organiza essas entradas também. O diagrama é uma organização de entradas e saídas, como qualquer desenho de circuito, certamente uma influência grande nesses procedimentos ditos cartográficos, de registro, na construção desses desenhos-diagramas. Teoria dos sistemas, dos circuitos, que está lá na cibernética. O diagrama conversa de alguma maneira com esse tipo de desenho.

Ana Elisa Lidizja: Basbaum, uma curiosidade que eu tenho. Quando a gente recebe aquela imagem, quando a gente vê aquele diagrama – eu tenho vontade de dizer “finalizado”, mas finalizado provisoriamente, em aberto ainda – o que a gente vê parece finalizado em alguma medida. Até chegar àquele momento ele foi muito explorado, ele vai se redesenhando muitas vezes até o momento em que você esteja mais ou menos satisfeito com aquele texto visual, ele se reescreve muitas vezes, ele vai se reorganizando diversas vezes?



Extase exercício

RB: Sim, sem dúvida. Ele é também um desenho. Cada diagrama que eu considero, vamos dizer assim, finalizado como desenho, passou por várias etapas. De fazer, refazer, apagar, incluir, ampliar, diminuir, tirar, enfim, tudo isso, procedimentos de construção de um desenho. Então, sim, até chegar num resultado que eu considere satisfatório, no sentido de trazê-lo a público, ele foi trabalhado. E os diagramas, para mim, na minha prática, receberam um grande impulso quando eu tive acesso pela primeira vez ao computador, durante uma bolsa que eu tive, em que eu fiquei um ano fora do país, no mestrado, durante um ano na Inglaterra. Lá tinha um laboratório de computadores – eu não tinha computador pessoal em casa, só fui ter alguns anos depois. Então ainda que eu tenha feito, ainda nos anos 80, algumas pinturas e desenhos que eu vejo hoje como diagramáticos, só quando eu tive acesso a um computador aquilo deu um clic, porque o computador permite que eu acesse, com o mouse mesmo, linha e palavra como uma coisa só. Para o computador tudo é zero ou um, tudo é código, então o computador trata da mesma maneira o que é texto e o que é imagem, em termos de estrutura lógica de linguagem. E uma coisa que era um esforço, que eu fazia como artista, era trazer junto, vamos dizer assim, o trabalho plástico e o trabalho (que sempre me interessou) crítico-teórico. Um caminho que eu sigo explorando, um caminho que me interessa muito, pois eu entendo que não há essa separação entre o trabalho do artista e o trabalho do campo crítico-teórico. O trabalho do artista é um trabalho sempre muito teórico, mesmo quando isso não está claramente explicitado numa escrita que este ou aquele artista queira fazer, mas o trabalho toca um campo de discursividade. Então quando eu, por razões mesmo do circuito da arte – uma condição da arte brasileira naquele momento, nos anos 80, condição do caminho que eu trilhava, que era o dos artistas jovens dos anos 80 – eu era muitas vezes conduzido a uma separação desses campos, como se o circuito não admitisse um artista que fosse também teórico, forçando sempre você a ser apenas o construtor de produtos para o mercado. Então quando eu consegui produzir esse encontro de maneira mais clara para mim, que foi com o diagrama, isso deu um impulso grande na minha prática, porque permitiu esse tratamento das palavras e das linhas como um tratamento similar ao do desenhista. O computador me ajudou muito nisso. Então até hoje eu desenho os diagramas assim. É claro que eu posso pegar um papel e um lápis, uma caneta e fazer desenhos como eu faço de vez em quando também, porque é bacana, tem uma validade, eu não descarto isso, mas os diagramas para mim criaram um grande impulso quando eu consegui fazê-los, desenhá-los no computador. O que permite também que, na medida em que são um arquivo digital, eles possam ser impressos num pedaço de papel, possam ser cortados em vinil, que a partir da mecânica das máquinas acionadas pelo computador, os vários tipos de plotters, eles possam ganhar formalizações variadas. Então tem uma entrada dessa prática dos diagramas que é um caminho que foi impulsionado pela utilização dessa ferramenta digital. Inclusive o arquivo vetorial, que é o arquivo do diagrama, é um arquivo que não tem escala finalizada, é um arquivo que se pode ampliar ou diminuir e ele não perde as

características. Então o diagrama surge (no computador) como algo não finalizado, que é potencial. Depois ele vai para o vinil, que é uma coisa que eu exploro muito, ele vai para o papel, vai para uma impressão, vai para um arquivo que vai ser colocado numa superfície de imagem. Enfim, então ele tem essas implicações também.

CM: Muito bom você falar isso. Era algo que eu e a Ana estávamos bastante curiosas, buscamos em muitos lugares e não encontramos você falando sobre esse “corpo a corpo” [com a produção do trabalho], e a gente queria muito saber onde você fazia, se era no computador e como... Muito interessante essa dimensão do 0/1, o texto e a imagem no computador codificados da mesma maneira, a inscrição da letra e da linha como uma única leitura, um código. Isso tudo me conduziu a pensar - talvez por eu ser uma pessoa muito mais do papel do que do computador - sobre relação entre escrita e imagem na Mira Schendel (eu estou com Mira Schendel na cabeça desde ontem). A partir de uma perspectiva diferente, o uso da letra e da linha, no exercício manual da escrita... Em algum nível a linha que escreve é a linha que desenha, elas estão em algum lugar próximo. É a mesma matéria, a mesma materialidade, e com isso o computador ganhou uma dimensão de corpo para mim agora, na sua fala, nesse processo de desenho e escrita.

Eu ia perguntar uma coisa, mas não sei mais se ela faz sentido, talvez sim... Justamente sobre essa questão do diagrama como desenho (quando elaborei essa pergunta não sabia ainda como você fazia isso). Pensei nesse desenho como o resultado de um gesto, a partir do Roland Barthes e da discussão sobre o corpo, o movimento da mão que escreve, e agora para mim se revelou também esse outro corpo do computador.

Daria pra pensar esse desenho [dos diagramas] como resultado de um gesto, como uma inscrição de um movimento, como a marca resultante de um movimento do corpo? O diagrama como marca de um caminho do pensamento, de inscrição do pensamento que não está desvinculado do corpo (o pensamento acontece no corpo), e esse pensamento se inscreve no mundo enquanto imagem e desenho ao mesmo tempo. Fiquei pensando, querendo te ouvir falar do corpo que escreve/inscreve esse pensamento/imagem no mundo, que corpo é esse que produz o diagrama nessa relação com o computador, ou com o papel eventualmente?

RB: É uma pergunta, como é próprio de qualquer pergunta, que aponta para várias direções ao mesmo tempo. É claro que essa situação, a referência da Mira Schendel, como se a Mira Schendel estivesse travando uma batalha mais, vamos dizer assim, na escala do corpo humano, ainda que ela seja uma artista moderna e tenha um embate com a máquina, mas tem aí um combate mais razoável, vamos dizer assim... A Mira Schendel é uma artista da segunda metade do século XX, ela inventa muitos impasses, mas quando ela trabalha a superfície gráfica, ela faz acreditando numa potência corporal, talvez. Ela está num certo limite final de exploração desse recurso. No meu caso, eu me vejo no embate, que é o que estamos travando já neste século XXI, com uma dimensão maquínica, ou de um certo automatismo. Um combate profundamente desigual, no sentido de que nossos corpos estão sendo conduzidos, forçados – mas eu digo isso com desejo, não estou dizendo isso como vitimização, mas como um desejo de transformação, de redesenho, de reinvenção – frente à questão do automa-

tismo digital como alteridade muito radical, com um grau de impacto ou de intrusão muito maior do que aquele com o qual a Mira Schendel se debateu. Então eu acho que os diagramas são desenhos, mas recorrem às ferramentas digitais. Ao mesmo tempo o meu uso do computador é um uso muito marcado pelo desenho. Eu desenho com o mouse, basicamente. A gente sabe que existem outros usos do computador, de cópia, de colagem, de edição, de vários tipos. Então em meu uso do computador tento utilizar o mouse como uma ferramenta de desenho, mas eu sei que aquela folha em branco na tela do computador não é uma folha de papel, ela é conceituada pelo computador de outra maneira, e quando eu escrevo qualquer coisa nessa superfície, vamos dizer assim, o campo de discursos com o qual eu estou em diálogo é também todo esse campo da programação, que é um lugar em que não existe um embate do artista individual, não sou eu... Eu acho que a despersonalização que o diagrama propõe, para mim como artista, ela equivale à construção de um coletivo. Eu acho que não existe um embate sujeito versus máquina, a gente tem que se transmutar num corpo coletivo. Neste ponto, eu vejo a Mira Schendel de alguma maneira numa escala de embate um pouco mais igualitário, se é possível dizer assim, e nós no século XXI estamos frente a embates muito mais contundentes. Então eu acho que com o tipo de corporalidade, como você diz, frente aos diagramas, eu me sinto, numa certa dimensão, completamente implodido, ou explodido nessa superfície, tendo que me pensar necessariamente coletivamente, como corpo coletivo, como alguém que se inscreve numa comunidade ou numa coletividade que está sendo formada e que, portanto, aqueles diagramas reivindicam um encontro qualquer, através do campo da arte, que é esse encontro numa construção de mensagens quase em garrafas, para a construção dessas novas comunidades. Então, os diagramas são ferramentas em que eu me coloco sobre algum tipo de implosão ou explosão. E claro que me rearranjo, eu tento o que é possível, eu não estou me aniquilando, não é isso, mas isso tudo também é um processo de longo prazo, não se faz ponto a ponto. Isso é uma construção quase da escala de uma obra, de uma peça a cada peça, mas isso vai sendo construído aos poucos. Curiosamente o primeiro diagrama que eu fiz, que eu entendi que eu estava fazendo alguma outra coisa, é algo que permanece em âmbito privado, em que eu com uma caneta Bic, numa tarde ou numa noite qualquer do longínquo ano acho que de 1993, procurei mapear uma relação amorosa que eu tinha, e isso era uma maneira de eu me pensar, onde eu estava naquele momento, vamos dizer assim, de apaixonamento, em que a gente também se implode ou se explode, se perde e depois se reencontra, enfim. Tem um dado aí engraçado do diagrama que é uma certa conversa com algum tipo de romantismo, no sentido de um sujeito que se implode e se reconstitui como outro, na alteridade. Então esse diagrama, claro, eu guardo, é um pequeno desenho, uma sequência de uns quatro desenhos. Não é um diagrama de exibição, porque ele carrega algo de âmbito privado. Os outros diagramas todos que eu torno públicos de maneira alguma se inscrevem nesse tipo de interioridade privada, eles são elementos mesmo de reinvenção de si no coletivo. Então isso é uma mar-

ca do meu trabalho. A primeira série de diagramas fez uma transição com isso, que eu chamava de *love songs*, canções de amor, porque também tem a ideia do refrão da música pop, que repete, repete, repete, tipo Beatles, *she loves you, yeah, yeah, yeah*, coisas assim que são simplesmente construções de oralidade que caminham por si próprias, numa espécie de construção de memória. Então o diagrama também conversa com esse tipo de oralidade, com a construção de refrões ou de estribilhos.

AEL: É uma marcação de presença [nos diagramas], quando você coloca “Eu”, “Você”, é uma territorialidade, de alguma forma, porque aí “Eu” é muitos “Eus”: eu quem lê, é quem lê também. Aí tem todo aquele mapa que é um pouco labirinto também, em que você entra e se perde e pode fazer o caminho que você quiser, e ficar parado em algum lugar, meio preso sem saber para onde ir, e depois reordenar aquele movimento. E labirinto também tem algo a ver com esse estado apaixonado, eu acho. E remonta um pouco a esse corpo que vai se inscrevendo, meio que por pegadas, mas sem saber muito no que vai dar. E aí você vai trombando com algumas coisas e aceita, e vai por aquele caminho, ou recusa, e vai por um outro caminho.

RB: É isso, exatamente. Eu acho que essa coisa que a gente costuma usar, estar apaixonado e tal, acho que a gente pode indicar como não cair num lugar de indiferença, ser sempre tocado pela diferença, tocado pela alteridade. Então, de fato, você ser muito tocado, intensamente tocado pelo outro, pela outra, enfim, não é questão de gênero, é esse estado que o diagrama provoca, indica, um estado de uma certa sensibilização, sensorialização, em que você está à flor da pele e em que qualquer coisa que passa ali é capturada por aquela estrutura, é registrada naquela estrutura, uma espécie de hipersensibilização. Então, acho que é um estado que não é indiferente, acho que os diagramas produzem esse tipo de alerta. E como você notou bem, Ana, os pronomes ali, de fato os pronomes são uma marca dos meus diagramas. Eu comecei os diagramas a partir dos pronomes, como acabei de contar para vocês, a partir do pronome “eu”, do pronome “você”, demarcando lugar de sujeito e lugar de alteridade, e a partir dali se instaura algum tipo de jogo, algum tipo de relação. E é claro que esse “eu” não sou eu, não são biográficos ou autobiográficos, esse “eu” se inscreve muito mais em registro que a linguística chama dêiticos, em que a gente se coloca no lugar do pronome. A publicidade usa muito isso, o tempo inteiro, ela escreve “Eu bebo Coca-Cola” num cartaz e todo mundo que lê o cartaz se coloca no lugar do consumidor do produto, então a publicidade usa isso o tempo inteiro como um jogo retórico, para nos envolver naquele campo de persuasão. Os diagramas também usam os pronomes nesse lugar retórico de captura do espectador, de captura nesse jogo de atenção, no sentido de ser capturado nesse labirinto, em que você fica ali se movimentando de fato, tem que usar aquele diagrama. Agora, claro que tem esses diagramas que disse iniciais, que são marcados por essa relação “eu / você”. Mas, também, isso é algo que eu tento nunca perder de vista, de alguma maneira. Não vou dizer todos, mas muitos, ou quase todos os meus diagramas, eles se iniciam com esses pronomes ou localizo esses pronomes de alguma maneira, mas eu também, aos

poucos, fui incorporando ao diagrama também numa certa territorialidade da instalação que está sendo exibida naquele momento. Existe também essa série de diagramas que dialogam muito claramente numa situação expositiva com os trabalhos que estão sendo mostrados naquele momento, naquela exposição, o diagrama também fala dessa relação que está sendo estabelecida em tempo real ali. Então, quando eu exponho na Bienal de 2002, por exemplo, a instalação que eu monto ali tinha um diagrama que usava também o mapa da planta da bienal e o mapa da própria planta baixa daquela instalação. Então você se via, via no mapa, você dentro do terceiro andar da bienal dentro daquela estrutura arquitetônica e escultórica da minha instalação. Os diagramas muitas vezes produzem esse rebatimento, você se vê no mapa naquele lugar físico com o qual o mapa está tentando conversar. Então isso implica, claro, que você crie imediatamente um distanciamento, ou outra relação de proximidade, com aquele lugar em que você está. Você começa a se perguntar, a se perceber, “Estou aqui”, “Por que estou aqui?”, “O que estou fazendo aqui?”, “O que tem aqui ao meu lado?”, “O que é que eu devo fazer, o que quero fazer?”, enfim. Os diagramas muitas vezes foram abrindo também esse campo, de dialogar com os projetos instalativos, em tempo real. Tem essa história de um diagrama que estava na Bienal, mas também o mesmo procedimento ocorrendo em vários outros lugares institucionais, como um trabalho que eu fiz no MAC Niterói, ou no Witte de With na Holanda, o mesmo no museu da Pampulha, e também no Malba, em Buenos Aires. Eu tenho uma série de diagramas que conversam também com o território institucional em que eu estou expondo, através das plantas e de outras relações que estão implicadas naqueles momentos, citações aos textos curatoriais, tem uma série de diagramas que dialogam com isso e também com outros projetos meus de trabalho. Então os diagramas foram abrindo seu escopo para essa questão relacional, para a questão institucional, para uma questão das minhas séries ou projetos de trabalho, alguns diagramas de coreografias e outras coisas que vão sendo construídas no processo de trabalho mesmo.

AEL: Outras ordens de acoplamento, eu gostei desse termo que você usou. Acho que eu quero voltar, só para não perder de vista uma elaboração que a gente fez para perguntar. Ao mesmo tempo que estamos falando dessa comunidade produzida, possibilitada pela situação que vamos encontrar ali no diagrama, eu também fico pensando em algo que você citou acho que em dois textos diferentes seus, tanto no Migração quanto n'outro que eu não estou me lembrando agora, em que você fala como artista-teórico, fazendo teoria num trabalho dito artístico e vice-versa e muitas coisas ao mesmo tempo, quando a gente fala de textos que se inscrevem a priori como textos, obras que se inscrevem a priori como obras e outras coisas que não são nem uma coisa nem outra, são as duas ao mesmo tempo, mas que talvez cada uma delas precise se manter de pé sozinha. Então como esse entrecruzamento é bem-vindo, é desejoso, mas ao mesmo tempo essas coisas em si, se é que existe esse “em si”, elas precisam ter alguma força de ficar em pé sozinhas? E aí quando falamos desse tema, que para mim e para a Clara é muito caro, “entre” texto e imagem, esse interstício, como sustentar essa indecidibilidade, algo que é texto e que é imagem, mas ao mesmo tempo não é texto, não é imagem e fica ali

naquele espaço que é tão fluido e tão movediço? O que, talvez, é uma pergunta meio impossível de ser respondida, mas eu vou perguntar mesmo assim, o que faria uma letra ficar de pé, o que faz uma letra, ou uma linha, ou um traçado ficarem de pé?

Basbaum: Pois é... existe um lugar aí intersticial, para nós que trabalhamos nessa linha de fuga do pensamento dito ocidental, do pensamento letrado e tal. Esse lugar existe, um lugar fugidío, mas que a gente percebe como necessário para não cair nessas velhas separações, e que na real, no mundo real, na vida, nunca existiram, nos esforços de manter-se vivo e com saúde, essa separação entre texto e imagem, entre a letra e seu território, são separações que os processos de formalização do pensamento em suas idas e vindas foram construindo, e a gente percebe que não pode cair nessas armadilhas binárias, diríamos hoje, nesses binarismos. Então quando fugimos do binarismo nós caímos num espaço que nos parece fugidío e errante, errático, justamente porque ele vai se fazendo ao escape de estruturas muito dominantes. Ele parece errático frente a certas hierarquias, então. Mas esse ficar em pé sozinho, essa famosa expressão deleuziana, de Deleuze e Guattari, tão simples, de compreensão tão imediata, ficar em pé sozinho, caminhar com as próprias pernas, seria adquirir algum tipo de consistência ou relevância, uma certa maioridade que não dependa de outros elementos. Eu diria que o que me interessa nisso é o que vem um pouco de fora num certo dado de mundanidade, em que a gente percebe que aquilo respondeu não apenas aos preceitos ditos teóricos, que orientam aquela prática, mas que respondeu também a pressões que vêm de fora, indicando como aquilo que tem que ficar de pé tem que enfrentar algo do mundo real, do âmbito da mundanidade. Então aquilo reconheceu que existe um mundo lá fora, que não se perdeu só no meandro formal, no meandro puramente racionalista, não é, de uma lógica de consistência interna do sistema. Aquilo respondeu também àquelas forças ingovernáveis que vêm de fora, às quais a gente tem que estar sempre atento, às quais a gente tem que responder, e que respondem pela nossa saúde, pela nossa sobrevivência, pelos nossos enfrentamentos e cuidados. Então eu acho que esse ficar de pé sozinho responde ao mundo real, não apenas aos requisitos formais das lógicas sistêmicas, sei lá, que também têm a sua beleza, mas que têm sua fragilidade também. Acho que é estar sempre alerta ao que está rolando ali, um dado de mundanidade, acho que é o que implica, faz com que essas ações se vejam na necessidade de se manterem de pé. E aí você faz isso sempre com pequenos cortes nos processos, mostrando que aquilo tem que enfrentar corpos reais que estão ali, naquele momento, configurados, é frente a esses corpos que a gente mantém a atenção para que aquelas construções de fato constituam lugares de produção de resistência, de enfrentamento, para que esses corpos possam se defrontar com alguma superfície provocadora, provocativa, que aquilo não vai ser simplesmente amigável, no sentido domesticável da palavra. Ele tem que mostrar algum tipo de rebeldia a um estado de coisas. Então é um dispositivo que me parece necessário para a

construção dessas fugas necessárias de nós em relação a nós mesmos, se não a gente se perde em autodevorações, vamos dizer assim.

AEL: Eu acho que a gente já tocou um pouco nessa questão, mas eu queria trazer um termo talvez um pouco estrangeiro para o vocabulário que a gente está usando aqui, mas vou trazer mesmo assim, que é o termo de encruzilhada, que o Antonio Simas diz ser este lugar da disponibilidade, a disponibilidade não apenas do intelecto, mas a disponibilidade do corpo disponível, para ser o que ele quiser, para ir onde ele quiser, para viver as suas potências e contradições. E lendo um texto da Tatiana Roque que se chama Sobre a noção de diagrama, matemática, semiótica e as lutas minoritárias, um texto de 2015, então talvez careça de algumas atualizações, já que ela está falando aqui de Brasil, de território (no caso dela mais especificamente, Rio de Janeiro, mas Brasil) ela pergunta se o diagrama como esse espaço de disponibilidade e, como ela diz, mapas entre relações de forças que se encarnam em situações concretas, se esse diagrama, eu digo, você com os seus diagramas - mas também a metodologia do diagrama - se essa operação pode não só ajudar a desenhar, inventar, talvez, eu prefiro esse termo, uma comunidade de desejos diversos, mas também, aproveitando essa operacionalidade não hierarquizante, se ele também pode nos ajudar a inventar e a visualizar objetivos concretos. E aqui, no caso, ela está falando de devires minoritários e da luta política, se, uma vez que, bom, devires minoritários exercem suas forças em todas as instâncias, mas ela está querendo fugir um pouco de instituições, até o próprio partido político em que você tem esse grande corpo, ou esses grandes corpos e essas diversas vozes agindo, produzindo efeito e reverberações, mas estão de certa forma sob o jugo de um norte, que talvez eles não tenham participado da direção dessa direção, e aí a operação do diagrama como “temos objetivos e como chegar a esses objetivos sem um norte”. Não sei se fez sentido algum isso que eu falei aqui agora, mas deu para entender, não é?

RB: Acho que você construiu uma encruzilhada na sua pergunta, entre a encruzilhada e as outras políticas, e esse uso da Tatiana Roque dos diagramas é forte no pensamento dela, e sua pergunta foi clara, eu consigo localizar, sim, o que você pontua. Mas aí você traz também dois universos, esse universo da cultura afro-brasileira, com a valorização da encruzilhada como um encontro das linhas, esse lugar do encontro de caminhos na encruzilhada, e o esforço da Tatiana de construir uma política de saúde, uma política de libertação em relação aos autoritarismos e de emancipação das questões que têm que ser discutidas. E aí eu vejo duas coisas, que eu vou responder também a partir do meu trabalho. A questão das encruzilhadas quer dizer, claro, muitas coisas - na sua pergunta você também abre caminhos - e no meu trabalho eu tenho ficado atento ao debate nomeado como decolonial, que recoloca politicamente de modo central as questões afro-brasileiras, mas sobretudo como isso impacta e modifica as chamadas epistemologias ou cosmovisões da arte contemporânea, sendo que a valorização no Brasil desse debate imediatamente me fez pensar numa figura tão forte para a arte contemporânea brasileira que é a fita de Moebius, a partir da qual pensamos imediatamente na Lygia Clark, no Neoconcretismo, Ferreira Gullar, no Oiticica e Lygia Pape. Pensar na fita de Moebius como uma encruzilhada de Moebius, quer dizer, pensando que essa fita não é exatamente uma encruzilhada, mas o

que faríamos pensando-a como uma encruzilhada de Moebius? (Essa provocação me foi trazida alguns anos atrás pela artista Milena Lízia) Isto é, colocando toda essa tradição topológico-matemática junto dos nossos debates afro-brasileiros. E eu desconfio que a Lélia Gonzalez tenha feito alguma coisa sobre isso por conta das suas relações com o trabalho do MD Magno e da nova psicanálise. Então eu acredito que isso está em andamento, e que alguém como a Lélia Gonzalez já deflagrou a encruzilhada de Moebius, nessa sua proximidade interessantíssima indireta ou direta com a topologia do Lacan e a necessidade de ela trazer toda a topologia do Lacan para o território brasileiro, afro-brasileiro, enfim, “amefricano” como ela gosta de dizer. Então acredito que essas encruzilhadas são encruzilhadas muito potentes a serem exploradas. No meu caso, no meu trabalho dos diagramas, a questão da encruzilhada é um elemento de reflexão e eu percebi que encontro isso de alguma maneira nos nós que eu andei fazendo, como uma figura que andou aparecendo nos diagramas e que eu sigo trabalhando, quando as linhas dos diagramas constroem amarrações entre os elementos, ou uma linha volta para ela mesma, construindo caminhos, ela passa por cima de si mesma e eu comecei a perceber que nessa linha que se dobra por si mesma se constroem algumas encruzilhadas quando a linha passa por cima dela mesma ou de outras linhas. Mas isso é algo que está sendo explorado, eu não saberia muito ainda o que dizer, mas é um elemento que eu percebo nos meus diagramas, que tem ocorrido. Não sei se são nós, se são encruzilhadas, em que a linha passa por cima dela ou por cima de outras linhas produzindo alguns encontros. Mas aí a gente pensa nos diagramas, no que a Tatiana traz, eu entendo que, claro, no pensamento dela o diagrama é fundamental, como você colocou bem, para fugir da burocracia do partido político e de outras formas de organização, mas entendo que um diagrama pode ser burocrático, sim. É só você olhar os fluxogramas de programação de computador, não é? Eu nunca fiz um diagrama como fluxograma até agora, porque são diagramas muito esquemáticos, muito mecânicos, existem até ferramentas prontas para você desenhar os fluxogramas, então é claro que você pode fazer um fluxograma que subverta o fluxograma, mas talvez o diagrama tipo fluxograma seja o equivalente da burocracia em relação às lutas políticas minoritárias. Então é claro que ela coloca o diagrama como a ferramenta mais potente para a luta política, porque o diagrama pode fazer um mapeamento não burocrático, um mapeamento que tenha uma potência interna de configuração que aponta para vários lugares ao mesmo tempo e que escapa das hierarquias de um fluxograma, então o diagrama horizontaliza, como você mesma apontou. E, também, claro, a Tatiana tem que pensar a partir de um presente que tem que ser desnaturalizado, tem que ser provocado, aí o diagrama também é essa ferramenta de produção radical de alteridades em relação a uma ambiência. Quer dizer, quando a gente constrói uma cartografia, a gente não pode, não tem como desenhar uma cartografia sem nos incluir no mapa que está sendo traçado. Esta é uma característica da cartografia, não é um mapa que a gente faz da segurança de uma cobertura em que a gente olha tudo acontecendo lá embaixo e desenha o que está acontecendo protegido

por uma sacada, por uma distância. A cartografia nos coloca no furacão daquilo que está sendo cartografado. Então, claro, a cartografia é ferramenta, o diagrama é ferramenta, também, para a produção de uma luta política, porque envolve os agentes todos, o território, num quadro dinâmico que aponta para uma radical desnaturalização e uma radical desierarquização. Então isso é uma ferramenta com a qual você pode lidar com as forças concretas do mundo, no sentido de nos arrancar de uma inércia e nos colocar sob outros fluxos e nos ativar. Eu entendo que o que a Tatiana faz é um trabalho muito importante nessa direção. Ela foge da burocracia dos mapas hierarquizados e tenta construir esse, fazer esse mapeamento horizontal, não hierárquico, contra-hegemônico, libertando forças e vendo os efeitos dessas forças e nos sacudindo da inércia de um presente que nos captura nos seus ritmos cotidianos dos quais a gente tem que sair se a gente quiser modificá-los.

AEL: Eu queria fazer uma pergunta, talvez um pouco antipática, mas... A gente costuma sempre optar por discutir o que funciona no trabalho. O que você diria, o que acontece quando um diagrama não funciona? O que seria um diagrama que não funcionou?

RB: Um diagrama que não funcionou é aquele que não produz nenhum tipo de reação, não produz nenhum acoplamento, como você diz, que foi relegado à indiferença. Eu acho que é isso, foi relegado à indiferença. Não foi notado, não produziu nenhum tipo de impacto, não mobilizou nenhum tipo de sinal, não deflagrou nenhum tipo de desdobramento. Eu acho que nesse nosso campo de discussão a indiferença é de fato a ação paralisante. A partir do momento em que não há indiferença você bota tudo para funcionar, sob o risco de ser capturado num automatismo à sua própria revelia. Que é o que ocorre com todos nós, não é? No nosso mundo do capitalismo digital, informacional, enfim, a gente é capturado o tempo inteiro em automatismos, então se a gente é indiferente ao telefone celular, por exemplo, muita coisa mudaria nessa mecânica, na dinâmica de governabilidade do século XXI. O esforço que as companhias todas, essas corporações do mundo digital, Google, Microsoft, Facebook, Instagram, Twitter, o esforço que elas fazem para não nos deixar cair na indiferença é brutal. A indiferença paralisaria todo esse trânsito. Então toda essa guerra de memes, toda essa domesticação digital, ela é toda construída para arrancar as pessoas da indiferença, para o bem ou para o mal. Essa é uma lógica que curiosamente a publicidade foi descobrindo, no final dos anos 50, e foi nos preparando com os seus anúncios nas páginas de revista, e por aí vai, no rádio ou na TV, para viver nesse mundo atual, de uma certa oralidade digital. Então de fato a indiferença é o que bloqueia esses processos - nem viu nem percebeu que aquilo estava lá, acabou, aniquilou. Então se você nem perceber que existe Facebook, Instagram, Twitter, essas empresas acabam e elas não têm o que fazer, porque quem produz o conteúdo somos nós. Então os diagramas se movem nesse território, eles têm que se acoplar a alguém. É claro que eu entendo que, quando eu desenho um diagrama, faz parte da retórica colocada ali algo que eu estou apostando que vai capturar a atenção, não

apenas pelo jogo formal de um diagrama, mas por toda a ambiência em que esse diagrama está colocado, a relação com a arquitetura, campo de cor, relação com outros projetos, com a instalação, com questões exteriores ao diagrama, com essa mobilização dos fluxos subjetivos, dos campos sensíveis, das energias amorosas ou psíquicas, enfim, tudo isso está em jogo. Então acho que a indiferença é exatamente o que paralisaria um diagrama, o que não deixa de ter a sua beleza, a beleza da indiferença. Duchamp foi um artista que lidou com a indiferença, mas ele lidou principalmente com o anestesiamiento. Mas entendo que quando ele fez isso, e nós continuamos fazendo isso, ele usou uma indiferença retórica, uma indiferença tibetana, vamos dizer assim, meditativa, em que você se concentra apenas numa pedra ou num koan. Isso não é indiferença, ao contrário, é apostar na beleza de todas as coisas e numa multiplicidade do mundo.

CM: Acho que isso me faz voltar um pouco em algumas coisas que você falou, sobre a instalação, a dimensão instalativa dos diagramas. Uma coisa que eu achei muito vertiginosa, que talvez para pessoas que tenham uma vida mais cotidiana com as imagens virtuais, a imagem vetorial e tal, talvez isso seja banal, mas para mim isso foi muito vertiginoso. É algo que eu já sabia, mas não tinha assimilado, essa coisa de uma imagem sem escala, o que é uma imagem sem escala? Isso é muito interessante e um pouco disruptivo para mim. E uma outra coisa que você falou, eu fui anotando aqui algumas frases que você falou, e você falou em algum momento sobre a superfície física da inscrição, da imagem, do texto, enfim, e agora você voltou nisso. Você falou em determinado momento sobre a instalação na Bienal, em que o mapa, a planta do lugar da instalação aparecia no próprio diagrama. Eu queria te ouvir um pouco mais sobre essas relações, como é esse processo de saída de uma imagem sem escala e de uma corporeidade virtual para uma corporeidade do mundo, na arquitetura, com as cores... os diagramas às vezes estão impressos numa parede branca, às vezes numa parede amarela, às vezes tem mobiliário... Lembro de uma instalação na Galeria Laura Alvim que tinha grades, em que você entrava e tinha algum impedimento, mas ao mesmo tempo uma ativação desse corpo nessa entrada. E uma outra dimensão, que para a gente é um pouco misteriosa também, que é a da voz, onde que essa voz entra? Em alguns momentos tem fones de ouvido e o espectador é também em algum nível convidado a falar aquelas coisas que estão ali. E uma coisa que não sei se é um pouco banal como questão, mas que me deixa curiosa: um mesmo diagrama impresso na parede, impresso num livro, impresso num folheto, é o mesmo diagrama ou é outro diagrama? Porque obviamente as relações de corpo e de leitura se modificam, então talvez seja um outro, mas é o mesmo, é outro, enfim, queria te ouvir um pouco mais sobre isso.

RB: Sim, são muitas perguntas numa pergunta... O que é bom como provocação, muito legal a sua atenção em perceber tantas camadas aí do trabalho. Mas essa ausência de escala, ela de fato é vertiginosa, ela é caprichosa, vamos dizer assim, e ela é uma situação potencial. Eu acho que os diagramas não têm escala, como eu falei, no arquivo vetorial, que é não só uma coisa muito concreta da linguagem digital: se eu fecho o arquivo no photoshop, se ele tem, sei lá, 100 dpi's, eu não vou poder ampliar esse arquivo num outdoor e manter a imagem como eu queria, a gente vai ter que

fazer uma coisa com não sei quantos mil dpi's para atingir uma escala grande como de um outdoor. O arquivo vetorial não, você pode ampliar o quanto quiser e não perde definição, então é um arquivo elástico, de uma certa elasticidade, é um arquivo "aberto" a ser lançado para o mundo. O mundo exige a escala, se ele vai para a parede de uma galeria, de um museu ou de uma casa, se vai para a página de um livro ou um pequeno folheto - uma coisa que eu gosto, folhetos a serem distribuídos, panfletos, cartazes, enfim, são coisas que eu já explorei nesses diversos tamanhos. Então, de fato, aí a gente tem que definir que tamanho vai ter, e aí eu concordo com você, são coisas diferentes. Uma coisa é ver um arquivo, um outdoor no meio da rua, todo mundo passando, outra coisa é isso estar nas páginas de um livro ou de uma revista, ou dentro de uma galeria com uma visitação muito menor, um fluxo de público que vai até ali porque está interessado. Outra coisa é isso estar no meio da rua, numa passagem. Então a rigor pode ser o mesmo desenho, mas são trabalhos diferentes na sua realidade, porque são espaços físicos diversos, são tamanhos de implantação do desenho diversos, são modos de expectativa diferenciados. Na intimidade do lar eu abro um livro com toda tranquilidade, agora se eu estou passando no meio da rua é outra situação, não é? Então essa ausência de escala é uma situação potencial dos diagramas, que eu acho muito bacana, porque já é uma primeira tomada de posição. O diagrama não está pronto, mas está pronto. Ele está pronto para ser usado, agora vamos usar. Então numa medida está pronto, mas noutra medida não está pronto, porque ele está ali potencial. A ausência de escala é uma certa elasticidade potencial, que a gente tem que encontrar a medida. É um desafio, porque também não acontece nada se você ficar nesse lugar, que é também um lugar narcísico, sem escala - "eu sou o centro do mundo" e pronto, o mundo gira em torno de mim, eu sou muito grande, eu sou deus, sei lá, eu sou do tamanho da Via Láctea, eu sou maior que a Via Láctea... São sensações completamente humanas que nós temos a cada dia, de sermos muito pequenos, de desaparecer completamente, se as coisas são muito grandes e me aniquilam, eu não existo, eu não sou nada - ou sou deus, sou o centro do mundo, sou maior que tudo, o cosmos está dentro de mim. Então entre esses pontos extremos de uma elasticidade absurdamente humana e animal, talvez (eu não sei até onde os animais compartilham essa dimensão narcísico depressiva). Mas os diagramas estão nessa situação potencial, então a ausência de escala é uma situação latente, mas altamente operacional hoje, porque o pensamento contemporâneo aprendeu a pensar com as escalas, felizmente, finalmente. O que acontece na superfície da minha pele reverbera no clima do planeta, não é? Então a questão da escala se tornou necessária e uma ferramenta política de reversão do estado de coisas. Que a gente possa se pensar não mais como habitante daquela pequena cidade no interior de tal lugar, mas que somos terráqueos ou terranos, somos habitantes do planeta Terra, somos todos a espécie humana, somos todos habitantes de Gaia, enfim. Então a questão da escala se tornou mais do que necessária. Os diagramas lidam com isso num primeiro momento, numa primeira conquista de território potencial, que é eles serem escaláveis, e aí eles podem

ser utilizados. Mas é aí que eles se tornam um trabalho efetivo - antes eles são algo, uma condição conceitual, operacional, que é mais do que necessária, eu entendo, mas só a partir daí eles são pensados de fato. Quando eu desenho diagramas, eles já são pensados para uma escala, com exceção de alguns primeiros diagramas em que eu estava ainda explorando a ferramenta, mas em geral hoje em dia quando eu faço um diagrama ele já está pensado para uma situação: esse vai ser um folheto, esse vai ser uma parede, esse vai ser um outdoor... É uma questão um pouco pragmática. Mas ao mesmo tempo eu adapto, alguns aceitam adaptações variadas, de existirem em situações diversas e aí, claro, eles vão ganhando funcionamentos. Tem as diferenças, tem as sutilezas de uma situação ou outra, assim como a tradução. Eu escrevo em português, mas posso escrever em inglês, posso escrever em alemão, língua para a qual eu já traduzi, já traduzi para o chinês, inclusive, alguns diagramas para uma exposição que eu fiz em Xangai, e assim por diante. Eu considero os diagramas traduzíveis. Já usei o idioma basco, espanhol, enfim, eles são traduzíveis... Sempre penso que é possível traduzi-los. O que é outro desafio, traduzir as palavras. O diagrama como dispositivo vai ter que atuar nessas diversas frentes. A questão das vozes que você fala, os áudios... A maioria dos áudios que eu tenho feito recentemente, para acompanhar os trabalhos, são áudios para escuta com fones e não para uma escuta aberta, com caixas no espaço. São áudios em sua maioria textuais, para que a gente reverbere, com vozes que vêm de fora, as nossas vozes interiores e exteriores, também uma forma de conversa... O fone de ouvido provê essa escuta quase que de foro íntimo, porque ele se acopla à nossa cabeça, então escutamos vozes diretamente na nossa cabeça, e isso reverbera as nossas vozes, as nossas falas e nos lança, por uma espécie de radical exteriorização, de volta para a instalação, nos conduz como espectadores de volta para a instalação, num outro registro dialógico, ativando as múltiplas vozes que estão em jogo ali. E, de fato, muitos desses áudios são construídos junto de diagramas propondo que o diagrama seja visto com essa escuta de vozes, ou que a instalação seja ativada com essa escuta de vozes, tentando botar tudo para um funcionamento conjunto. Na verdade é isso, em conjunto e separado, quer dizer, a voz te puxa para um lado, o diagrama te puxa para o outro, e a estrutura demanda o trabalho físico, digo, essas grades que eu uso muito nas instalações. Os usos dessas grades estão marcados por uma intervenção que eu chamo arquitetônico-escultórica, porque há uma escala do corpo, portas, obstáculos para serem saltados, bancos, paredes que indicam que quando você entra no espaço expositivo você não pode se movimentar livremente para onde você quer, tem uma barreira, o seu corpo vai bater naquilo. Como eu já falei antes, me interessa que o seu corpo bata naquela parede para arrancar, nos arrancar, de uma indiferença, de um automatismo. Então eu costumo dizer que essas grades não são 100% amigáveis, elas podem te espetar de vez em quando, na sua perna, no seu braço, como se fosse um beliscão, tipo “acorda aí”, a gente está aqui, agora, nós não estamos regidos só por automatismos tecno-linguísticos, como diz Bifo Berardi. “Acorda aí, acorda aí”, estamos aqui, você está aqui agora, tem uma porta,

vira para cá, vira para a direita, vira para a esquerda, atravessa, pula esse obstáculo, se você tropeçar você cai... É isso que eu tento dizer. Então estes áudios fazem parte desse arrancar da indiferença que a gente estava falando antes. Seja na galeria Laura Alvim, mais recentemente (2014), ou na Artur Fidalgo (2001) e por aí vai. São elementos da minha prática artística, essas construções para o corpo em que você entra, deita, senta, atravessa a porta, pula um obstáculo... E o áudio é um elemento que eu fui incorporando para reverberar os campos discursivos dos diagramas e trazer mais um elemento para nos despertar dessa indiferença, desse automatismo.

AEL: Partindo ainda daquele texto da Tatiana, ela diz (e a gente intui) que o diagrama, não tendo essa finalização em si mesmo, está sempre sugerindo alguma coisa mais adiante, que a Tatiana diz como realidade por vir. E ao mesmo tempo você disse da importância do presente no diagrama, do “estou aqui e agora, note esse seu corpo aqui e agora, esse seu entorno”. Então, talvez, sejam duas temporalidades envolvidas nesse diagrama. E eu acho que a nossa pergunta é em relação ao futuro, se o diagrama seria essa fala do presente endereçada ao futuro, assim, estou aqui jogando algo para você pegar lá na frente.

RB: Você percebeu muito bem essa questão do diagrama, uma condição nossa, do nosso tempo no século XXI. Reconhecemos a governabilidade por automatismos, essa necessidade de nos arrancar de uma indiferença que não é passiva. Curiosamente não é uma indiferença em que a gente está sozinho no quarto escuro fugindo do mundo como um eremita; ao contrário, ela é uma indiferença em que nos mantemos vivos - mas com que qualidade? Respirando num canto? Seria preciso reivindicar um estar vivo mais saudável, com inscrições qualitativas de valor. Então, de fato, os diagramas têm essa dupla temporalidade: se inscrevem radicalmente no presente, enquanto cartografias que são atravessadas pelo mundo real, e ao mesmo tempo, claro, eles não completariam o serviço se não indicassem essa realidade por vir. Mas aí há um ponto em que o meu trabalho de alguma maneira cria uma dificuldade. Eu não indico, não trago um caminho tão claramente delineado no sentido de futuro... Claro que a Tatiana tem que propor uma agenda, uma agenda política, um programa de ação, quando ela se candidata a deputada federal e quando ela exerce a sua militância; de fato, a militância política implica na construção de uma outra realidade. É claro que o campo da arte também implica um tempo prospectivo, mas acredito que o meu trabalho produza um efeito suspensivo, muito sutil, no sentido da indicação dos caminhos dessa realidade por vir. Então, precisamos escrever esses novos roteiros. O meu trabalho traz aqui e acolá elementos, ferramentas, eu diria, para essa escrita de novos roteiros, na medida em que esse diagrama é um mapa, uma cartografia, mas também uma partitura musical, ou um roteiro cinematográfico ou literário. Então o meu trabalho criaria esse impulso de desautomatização e nos coloca num lugar muito desafiador para a elaboração de novos roteiros. Nesse ponto, eu diria que não acho que a arte de fato seja capaz, no momento atual do planeta, de indicar todas as nuances da complexidade do que temos que fazer. E aí eu digo que o campo da arte ne-

cessariamente tem que se acoplar a outros campos. Seja a política, seja qual for, antropologia, geografia, psicanálise, seja que disciplina a gente quiser, que segmento do mundo, que campo de prática... Entendo que meu trabalho tem que se associar a outras práticas, no sentido de não criar um programa de transformações muito simplistas. Eu acredito que os meus diagramas, o meu trabalho, se inscrevem no lugar de potencialização do sujeito, de desautomatização do sujeito, de emancipação com a utilização de certas ferramentas de produção subjetiva de enfrentamento do mundo real e, desse modo, abre-se aí um espaço alimentar para se beber em outras fontes também, ao mesmo tempo. É nesse sentido que eu acho que o trabalho de arte também pode se enfraquecer, se for isolado apenas no seu círculo valorativo próprio, digo, no campo próprio da arte contemporânea apenas, com suas feiras, com seus recursos historiográficos, críticos. Ele precisa, sim, ser ativado pelos campos da prática real, de uma pragmática real de enfrentamento do mundo, seja o campo da política, seja o campo das emancipações todas. É nesse sentido que acredito que o meu trabalho aponte para continuidades com outros campos - sempre descontínuas, feitas com rupturas, não se trata de uma linha contínua. É por aí que vejo o meu trabalho ativando, sendo ativado; não veiculando um programa, no sentido literal. Não sei o quanto o campo da arte de fato, nesse momento, seja capaz, então acho que tem que nos conduzir para fora das suas próprias questões estético conceituais, intrusivamente para o mundo real, se não ficamos com um trabalho que arrisca esgotar-se num limite formal.