

O artista como cartógrafo de si: notas sobre o relato como ferramenta legitimadora

The artist as cartographer of oneself: notes on travel report as a legitimating tool

El artista como cartografo de si: apuntes sobre el relato como herramienta legitimadora

L'artiste comme cartographe de soi-même: le récit comme outil de légitimation



Sofia Porto Bauchwitz

sofiabauchwitz@gmail.com

Resumo

O artigo trata de explicar o conceito de “artista errante” em um mundo que exige produção constante e adaptação às exigências do sistema da arte. Neste contexto, o relato do artista, errante ou não, se manifesta como ferramenta cartográfica legitimadora, que marca o artista no mapa e facilita a leitura de seu trabalho. O artigo traz alguns fragmentos de discursos de artistas que ensaiam uma defesa de nossa teoria.

Palavras-chave: Artista errante. Mapa. Relato.

Abstract

This paper tries to explain the concept of “errant artist” in a world that demands a constant production and adaptation to the demands of the art system, and how the artist’s report, errant or not, manifests itself as a legitimating tool that marks the artist on the map and facilitates the reading of his work. The article brings some fragments of artists discourses who rehearse a defense of our theory.

Keywords: *Errant artist. Map. Report.*

Resumen

El artículo trata de explicar el concepto de "artista errante" en un mundo que exige producción constante y adaptación a las demandas del sistema artístico. En este contexto, el relato del artista, sea errante o no, se manifiesta como una herramienta cartográfica legitimadora, que marca al artista en

el mapa y facilita la lectura de su obra. Para ello, el artículo trae algunos fragmentos de discursos de artistas que ensayan una defensa de nuestra teoría.

Palabras clave: *Artista errante. Mapa. Relato.*

Résumé

L'article tente d'expliquer le concept d'«artiste errant» dans un monde qui exige une production constante et une adaptation aux exigences du système artistique. Dans ce contexte, le récit de l'artiste, errant ou non, se manifeste comme un outil cartographique légitimant, qui marque l'artiste sur la carte et facilite la lecture de son œuvre. L'article apporte quelques fragments de discours d'artistes qui répètent une défense de notre théorie.

Mots clefs: *Artiste errant. Carte. Rapport.*

O artista como cartógrafo de si: notas sobre o relato como ferramenta legitimadora

Na conferência “Space as a key Word” (2004), o geógrafo David Harvey nos fala da difícil tarefa de definir e delimitar o uso da palavra espaço, livremente usada por quase todo mundo, em quase todas as áreas de conhecimento. Parece ser que ao usar metáforas ou imagens espaciais (o lugar de fala, o espaço habitável, ocupar, conquistar/de-colonizar, mapear/viajar etc.) muitos dos pensamentos humanos se tornam mais claros, inteligíveis. Se a linguagem surge para nomear objetos, para ordenar as coisas no mundo, acaba tornando-se uma escrita que explica, descreve, propõe qualidades às coisas ao redor. Em *Universos da Arte* (1996), a artista Fayga Ostrower ressalta como é desde cedo, ao descobrir-se corpo no espaço, que a criança descobre também do que é feito esse território que ocupa: cubículos, recantos, vazios e impossibilidades. Não à toa, Rudolf Steiner introduziu o desenho de formas geométricas como método pedagógico para o aprendizado da escrita¹. Vivenciar o movimento destas formas com o corpo facilita o desenho e memorização das letras. É o mesmo mecanismo que utilizamos todos os dias quando, ao sermos instruídos sobre as direções que precisamos tomar para chegar a algum lugar, usamos as mãos para marcar as ordens (gestos para esquerda, gestos para direita, seguir em frente). Esta dança sutil antecipa o movimento do corpo inteiro – ensaia o trajeto, ao mesmo tempo que reafirma e desenha essas instruções em um dos nossos muitos mapas mentais. É possível que esse mapa efêmero seja esquecido, como

também é provável que essas inscrições do corpo fiquem guardadas em nossa memória espacial.

A humanidade já navegou todos os mares, escalou as montanhas mais altas, já buscou conquistar os polos e morreu no intento algumas vezes, já foi ao espaço sideral e, recentemente, quase inaugurou a primeira plantação de algodão lunar. E, ainda assim, habitar espaços (mais espaços, outros espaços) continua sendo uma necessidade humana, seja qual for a maneira escolhida para tal. Existe sempre a ideia de que é preciso achar para si um lugar no mundo e esse mundo é pensado, impreterivelmente, desde uma ótica espacial. Por isso também as metáforas usadas para pensar o artista costumam estar relacionadas a temas geográficos, já que a geografia permite uma grande variedade de metáforas de liberdade. Deve-se a isso o fato de lidarmos, nos estudos culturais, com metáforas e conceitos como os de artista etnógrafo, artista explorador, radicantes, ilhas desertas, fronteiras, platôs (BOURRIAUD, 2008; VENTAPANE, 2013; FOSTER, 2005; DELEUZE, GUATTARI, 2004).

Em *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía* (2017) defendi a figura do “Artista Errante” como um tipo de artista contemporâneo abertamente confuso e indeciso. O Artista Errante dialoga com um grupo de indivíduos dispersos pelo mundo que, contra a atual sensação de impotência, insiste em seus próprios caminhos, mesmo que sejam intermitentes e transitórios, e de pouca serventia para a indústria cultural. Esses caminhos desviados são defendidos e legitimados por meio do discurso, única ferramenta disponível para todos.

A imagem do errante acompanha o crescimento das cidades e o suposto encurtamento das distâncias espaciais. A imagem do artista, por outro lado, está associada à experimentação, à repetição que vem do erro que busca acertar. Considerando estas duas alusões, é oportuno perguntar-nos o motivo deste conceito, o errante, não ter sido usado em mais ocasiões junto à prática artística, para além das práticas que se fazem no espaço geográfico². A carga pejorativa que essa palavra traz consigo, associada às ideias de improdutividade, amadorismo, incerteza, entre outras, é certamente uma questão a ser analisada. Assumir um fazer “errante” significa para as vozes trêmulas dos artistas comuns (sem padrinhos e sem golpes de sorte, nem sempre com ateliês e sempre com contas para pagar) vestir-se com máscaras que não interessam ao sistema. Esses muitos artistas precisam insistir diariamente em discursos legitimadores para suas ideias e processos, na tentativa nem sempre exitosa de encontrar e manter para si um lugar no mundo da arte. E o que é isto de encontrar um espaço no mundo da arte? Decerto, a

ideia de fincar bandeiras para marcar territórios não faz tanto sentido na atual configuração. O que se tem visto ao longo dos anos é que as dinâmicas de poder estão em constante movimento, buscando sempre algo novo, desfazendo e redesenhando os centros e as bordas e seus personagens. Ninguém pertence, permanentemente, a lugar nenhum.

Um mapa se constrói, em primeira instância, pela necessidade de transformar uma experiência espacial em um lugar marcado, de dedicar a ela um *topos* específico para o qual se pode sempre voltar. O exercício do desenho como cartografia é uma conceituação que entende o desenho não mais como representação do mundo, senão como registro do pensamento, do verbo, da linguagem (nem sempre visual), de um discurso. O relato como rastro deixado pelo artista proporciona uma série de pistas sobre as decisões e dúvidas que experimentou em busca da concretização de uma poética, que por sua vez não está nunca garantida. Fala-se de trajetória de artista pois é assim que se pensa a vida de qualquer um: as idas e vindas em um determinado espaço, como foi e como chegou a determinado lugar, os obstáculos que encontrou, os desvios. É ao ouvir o artista que podemos reconhecer-nos em seus passos e usá-lo como guia, mesmo que isso signifique andar caminhos que, como toda interpretação, passam pela invenção.

Walter Benjamin, em seu ensaio “Experiência e pobreza”, comentava a curiosa sensação de desconforto que surge em um grupo de pessoas quando se pede a alguém que compartilhe um relato, que torne público algo singular. As atrocidades humanas vividas e repetidas e o desenvolvimento tecnológico que facilita, entre tantas coisas, a continuação dessa barbárie mediada e midiática, fizeram com que as pessoas ficassem mais pobres em experiência comunicável de boca em boca. Fomos perdendo a capacidade de narrar-nos e compartilhar nossas narrativas como quem perde a habilidade motora para usar uma ferramenta muito antiga (ou, quase, como quem não se sente autorizado a usá-la). A pergunta é quem nos desautorizou a falar e inventar, e com que espécie de dispositivos?

Esta perda está fortemente relacionada com o distanciamento da alteridade, inclusive da alteridade de si. O desenvolvimento de microssistemas isolantes e impermeáveis facilitou um tipo de relação superficial entre as pessoas, no qual o fundo e as nebulosidades não cabem mais. A contação de contos e causos, o tempo necessário para a invenção e escuta, o espaço necessário para que haja o encontro entre contador e ouvinte, tudo parece ter se reduzido ao imediato contemporâneo, à conexão marcada em *gigasbytes*. O que antes era a imagem de uma família presa à tela de um televisor passou a ser, em um tempo muito curto, a imagem de indivíduos separados dentro de

uma mesma casa, segurando a tela de sua preferência (celular, computador, *tablet*) e assistindo isoladamente aquilo que lhes chega do mundo exterior. Na época dos *stories* de *Instagram*, que raramente narram algo, essa incapacidade é ainda mais sintomática. Como diz Giorgio Agamben, o discurso da experiência, hoje, só pode ser aquele que manifesta a impossibilidade de falar realmente da experiência própria. Tão marcado como está tudo de simulação e *coaching*, a necessidade de compartilhar de si trata de ofuscar o fato de que o que sou não pode ser compartilhado nem recebido para além dos formatos estabelecidos. A urbanista Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos Errantes* (2012), contextualiza essa questão para Benjamin:

Podemos notar nos textos de Walter Benjamin, uma diferenciação clara entre dois tipos de experiência, pois são dois termos diferentes em alemão: *Erlebnis*, a vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual; e *Erfahrung*, a experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva. A grande questão para Benjamin não estaria tanto no depauperamento da experiência vivida, da vivência, menos ainda na sua destruição, como em Agamben, mas na incapacidade de transformá-la em experiência acumulada, coletiva (*Erfahrung*), ou seja, de transmiti-la. (JACQUES, 2012, p.18).

Neste sentido, escrever, relatar, produzir discurso, não tem tanto a ver com o verdadeiro de cada sujeito (aquilo que na psicanálise diz-se quase como brincadeira, sem querer), mas com o real que não pode ser dito. Os ensaios que fazemos a respeito de nós mesmos, quando tratamos de explicar nossas experiências podem parecer de caráter enigmático, costumam não nos parecer claros o suficiente, mas são pistas que, quando lidas ou ouvidas por outros, abrem espaços de troca em direção ao “próprio” que só se enxerga no Outro. Esse espaço que abrimos com o discurso é o que a teórica Shoshana Felman, em *What does a woman want?: reading and sexual difference* (1993), considera ser uma leitura autobiográfica, talvez a única experiência autobiográfica que podemos ter. A incapacidade de alcançar a experiência própria acabará por manifestar em alguns, suficientemente abertos e interessados nessa leitura, uma variedade de identidades sempre passageiras (que às vezes encaixam, fazem sentido, e abruptamente deixam de servir).

Conseguir apropriar-se dessa autoalteração constante e torná-la cada vez mais fluida e apropriável por outros é o que move algumas produções artísticas de caráter errante, diversas entre si. Isso dificulta uma análise fixa de um determinado artista e seu trabalho. A aposta deve ser em uma entrega confiada de quem fala e a recepção generosa de quem entra em contato com esse discurso. O que há de mais inexato, e ao mesmo tempo verdadeiro, que o testemunho?³ Trabalhar sobre as errâncias e a partir da errância na produção artística contemporânea é uma maneira de expandir, dar testemunho e incorporar (poeticamente) a autoridade das vozes de outros corpos indecisos. Ao abrir espaço para diálogo e invenção desse conceito do errante, estamos todos produzindo espaço no mapa para uma outra perspectiva do fazer e do pensar.

O artista que erra

Hoje resulta quase impossível encerrar a produção artística a um meio, disciplina, tema ou área de conhecimento. A indeterminação identitária é sentida não só no campo das artes, mas lá se dá com maior liberdade e se manifesta tanto no objeto quanto no corpo de quem cria. O crítico e curador espanhol José María Parreño associa essa indeterminação de meios e gêneros artísticos (os diferentes espaços que um artista pode assumir para si) com a ideia de uma “colonização utilitária” que, cada vez mais difundida no específico mundo da arte contemporânea, estaria sendo usada como roupa de camuflagem, como dispositivo de ocultação ou de adaptação, que permite que o artista perambule por distintos terrenos sem chegar nunca a ser alcançado pelo “ponto de vista oficial” e poder, assim, articular discursos radicais, desviados, replicantes, de maneira mais ou menos dissimulada. Vestido de camadas de peles diferentes é possível caminhar pelo sistema sem ser completamente absorvido por ele, modulando o discurso para poder atuar “no próprio coração do poder...” (PARREÑO, 2006, p. 18). Parece que o artista está sempre à procura de métodos, palavras e formas pertencentes a outros campos do conhecimento – usando máscaras e estratégias quando solicitado pelo próprio processo artístico dentro do mundo da arte.

A indicação de que estamos diante de um artista errante não se dá, necessariamente, pela variedade heterogênea de suas obras, sua indeterminação de forma ou tema, ou por ter uma prática artística urbana e espacial, mas sim pelo discurso que defende um tipo de processo não-linear. Uma particularidade da figura do “artista errante” é que sua errância se desfaz do território que o corpo atravessa geograficamente

para pensar o movimento também como mudanças abruptas de direção, de tradução, de descanso, de improdutividade. É neste contexto que defendemos que, para ser compreendida, a obra poética de um artista errante pede do espectador atenção ao relato e suas variações, tudo aquilo que não necessariamente vem genuinamente a público, aquilo que não é enquadrado e fixado.

Como a ferramenta de legitimação ainda não totalmente incorporada pelo mercado da arte, o discurso de artista, em sua faceta privada ou oficial, é o único dispositivo com o qual se pode criar ou reinventar territórios, e ter acesso a ele nem sempre é fácil. Como aponta a pesquisadora espanhola Loreto Alonso, em *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad* (2009), a distração presente nos processos artísticos contemporâneos está associados à confusão, a um modo difuso de fazer que torna difícil “definir os limites da obra no tempo ou no espaço, e requer um contato direto para entender-se o que lá acontece” (ATIENZA, 2009, p. 163). Esse contato direto é a escuta, é ela que nos permite passar pela nebulosidade, ver onde antes só havia linhas emaranhadas.

Em *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009), as investigadoras Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup falam de como o acompanhamento dos processos artísticos ou investigativos podem ser entendidos como um método cartográfico. Um método que se fundamenta no vínculo titubeante entre, pelo menos, duas pessoas.

A processualidade se faz presente nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós. A cartografia parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra. O acompanhamento de tais processos depende de uma atitude, de um ethos, e não está garantida de antemão. Ela requer aprendizado e atenção permanente, pois sempre podemos ser assaltados pela política cognitiva do pesquisador cognitivista: aquele que se isola do objeto de estudo na busca de soluções, regras, invariantes. (KASTRUP; POZZANA, 2009, p. 73).

O vínculo entre interlocutor e orador é o que ativa a magia presente em todo mapa, de qualquer lugar, e que permite que sempre seja possível sair de um lugar x e chegar a um lugar qualquer, mesmo que imprevisto. O perigo ao praticar o próprio verbo, e também a própria obra, como assinala Gloria Anzaldúa, é não permitir que

possam ser vislumbradas as marcas de um fazer, de uma vida e de um corpo encarnado. “The danger is in being too universal and humanitarian and invoking the eternal to the sacrifice of the particular and the feminine and the specific historical moment”. (ANZALDÚA, 1981, p.170)⁴. Essa inscrição encarnada no próprio relato é o que permitirá que o Outro participe do que ouve. Pelo esforço ao tratar de encontrar suas próprias palavras, o artista acaba por ser cartógrafo de si e corpografia⁵. O relato da trajetória de todo artista é um ato inventivo, uma *mise-en-scène*, uma atuação que pede do corpo sua experiência e memória. Mapear é, finalmente, uma questão de performance, como observaram Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (2004).

Com o fim de comprovar essa função cartográfica do discurso artístico como relato, durante os anos de 2014 e 2016, foram realizadas três edições do projeto “Fronteiras e Estados de Sitio”⁶: em Natal (Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, 2014) e em Madrid (Centro Cultural Casa do Brasil e Centro de Arte Complutense, em fevereiro e julho de 2016, respectivamente). O projeto cartográfico itinerante consistia na exibição de dossiês-dispositivos em espaços públicos criados para leitura e jogo. Esses dispositivos de caráter cartográfico eram compostos de textos oficiais de cada um dos artistas participantes (suas palavras: currículos, biografias, *statements*) e um texto-memória de minha autoria, e eram abertos ao público, que por sua vez era convidado a ler e fazer associações críticas e comentários sobre cada artista (vindo a ser, nesse gesto, cartógrafo da mostra). A proposta era mapear diferentes artistas e analisar como estes se autolegitimavam no mundo da arte por meio de suas próprias palavras, tendo em conta, também, o efeito desse mapeamento coletivo no público, e vice-versa.

A cartografia que se ensaiou então contrariava as expectativas científicas dos números, tabelas e gráficos ao permitir que seu objeto de estudo (os artistas, seus discursos, uma metáfora errante) permanecesse aberto a todo tipo de articulações, serendipitismos e súbitos bloqueios. Não se tratou em nenhum momento de falhas metodológicas, de uma “falta de controle das variáveis”, como apontavam Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), mas de um esforço continuado em abrir mão das certezas, tão frágeis, que a academia impunha.

Como parte desse mapeamento de artistas, várias entrevistas foram realizadas e permitiram detectar como essa força discursiva tateante marcava o espaço. O uso da entrevista como método cartográfico ajudou a experimentar diferentes pontos de vista sem cair na dinâmica do interrogatório que busca a verdade, insistindo, ao contrário, nos pontos cegos e nos mal entendidos de toda conversa. Eu iniciava o diálogo com

um breve texto, que segue abaixo, no qual introduzia o interlocutor às minhas dúvidas e poucas certezas. Percebi que esse texto introdutório acendia, de forma singular, um processo inventivo no qual cada interlocutor tratava de compreender e apropriar-se dos conceitos propostos, que estavam sempre em aberto.

Quero defender a ideia de que há um certo tipo de artista que é errante, que opta por errar... Algo que pode confundir as pessoas, pois tende a parecer que nunca se toca o fundo, que permanecemos na superfície de tudo o que fazemos. Acredito que ao optar por caminhos diferentes, ao optar pela possibilidade de tudo, acabamos por fazer, justamente, nada. Seria um artista que não quer nada ou que caminha sem uma linha pré-traçada (ou sem seguir a linha “recomendada”), ou seja, que caminha entre a indeterminação e a impermanência. Artistas que não se identificam nem com o centro, nem com a borda do mapa... Que querem o trânsito, o caminhar entre, através e pelas traduções. O nosso processo artístico pode ser então esse: o de tentar dar forma ao nosso discurso, aquilo que precisamos questionar e aquilo que precisamos responder. E, no fim, é a trama de linhas que nossos pés deixam no mapa e esse marca deixa na gente, ao longo de nossas errâncias, que são, realmente, o nosso trabalho e, ao mesmo tempo, nossa cartografia/corpografia. (BAUCHWITZ, S. P. [Correspondência]. Destinatário: artistas entrevistados para a pesquisa de “El Artista Errante y El Discurso como Cartografía en un contexto hispano-brasileño”. Madrid, 2016. Correio eletrônico.).

Gilles Deleuze (1998) defendia a entrevista como uma espécie de armadilha. Para o filósofo, as perguntas levantadas pelo entrevistador deviam ser as mais singulares possíveis, buscando que o entrevistado experimentasse a necessidade não só de responder mas de inventar vozes e devires com os quais escapar das questões. Cartografar os discursos dos artistas, em busca dos desvios e das marcas erráticas, acabou por ser menos a recepção de frases prontas e textos perfeitamente articulados, como em alguns casos, e mais um conjunto de asserções duvidosas, processos deixados a meias, contradições. Ao longo da troca de correspondência com Elen Braga, por exemplo, me vi tentando convencê-la de que o discurso não era algo imposto e fechado que nos obrigavam, as instituições, a produzir. Em resposta a uma das perguntas que lhe fiz, sobre quais políticas discursivas havia decidido tomar para falar e produzir sua obra, Elen Braga

respondeu que não acreditava que era possível traduzir a obra de arte em um discurso. Ela considerava que a obra de arte falava por si mesma. Na época, respondi:

Eu, como espectador de arte e artista, sinto que o mundo da arte está cada vez mais cheio de obras que não falam. (...) Vejo, também, muitos artistas que não querem nunca falar, nem sobre o processo nem sobre seus questionamentos. E a obra não fala por si só, muitas vezes. E, nesse caso, ninguém fala e o público não entende. Às vezes, optar por não falar é também um ato político, assim como decidir falar demais. Mas num contexto social em que o público não dialoga com a obra porque a obra não quer mais dialogar com o público não profissional (preferindo falar com o mercado da arte, claro), num contexto em que vida e mundo de arte se separam mais e mais, me parece interessante que os artistas falem mais, mais verdadeiramente. É isso que eu quero dizer com discurso. (BAUCHWITZ, S. P. [Correspondência]. Destinatário: Elen Braga. Madrid, 2016. Correio eletrônico).

A artista Jota Mombaça, ao explicar como pensava a adaptação do seu discurso para falar como artista, me disse:

Acho que a autoenunciação como artista por si só já presume um gesto de adaptação a um enunciado preexistente. Dizer de mim mesma artista é sem dúvida uma forma de inscrever a mim mesma num registro conhecido, perante o qual eu exijo reconhecimento e que, ao mesmo tempo, exige de mim uma certa postura, um certo modo. Isso não significa que, como artista, estou necessariamente limitada às expectativas do mundo da arte sobre mim e sobre meu trabalho, mas me obriga a reconhecer que, ao mover-me por esse campo, preciso necessariamente negociar com essas expectativas se quiser subvertê-las ou simplesmente seguir existindo apesar e em paralelo com elas. A prática artística, nesse sentido, tem sido para mim cada vez mais um trabalho de articulação, conexão e negociação, onde o que está em jogo é mais a capacidade de criar redes do que a de criar obras. E sinto que essa percepção eu só consigo ter agora, depois de ter “me adaptado” a uma certa dinâmica do mundo da arte que me garante alguma circulação e visibilidade para minhas questões e projetos. (MOMBAÇA, Jota. [Correspondência]. Destinatário: Sofia Porto

Bauchwitz. 2016. Correio eletrônico. Disponível em: BAUCHWITZ, S.P. El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto hispano-brasileño. 2017. Tese (Doutorado). Doutorado em Bellas Artes. Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2017).

A artista portuguesa Ana Velez, em resposta ao mesmo questionamento, de se havia a necessidade de adaptar seu discurso e, ainda, se a questão de gênero afetava esse processo, disse:

Penso que não adapto nem a minha voz nem o meu discurso para me mostrar enquanto artista, penso que o meu discurso é a consequência inerente ao facto de ser artista... Contudo às vezes questiono-me se não poderia, deveria, adaptar mais o meu discurso e assim conseguiria me aproximar mais daquilo do que se espera ser o discurso de um artista. (...) Infelizmente sinto que ainda existe uma diferença de gênero na maneira como somos abordadas para mostrar e defender o nosso trabalho. Temos sempre de correr um pouco mais para chegarmos ao mesmo sítio e, normalmente, nunca chegamos ao mesmo tempo, mas chegamos. (VELEZ, Ana. [Correspondência]. Destinatário: Sofia Porto Bauchwitz. 2016. Correio eletrônico. Disponível em: BAUCHWITZ, S.P. El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto hispano-brasileño. 2017. Tese (Doutorado). Doutorado em Bellas Artes. Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2017).

O conteúdo dessas falas às vezes encaixava naquilo que se queria ouvir, mas muitas vezes não. Chegou-se ao ponto do entrevistado, mesmo recusando abordar certas questões, informar algo naquilo que não conseguia ou não queria dizer. Assumir-se errante não é um processo natural para todos e muitos preferem narrar seus mapas a partir de outra perspectiva (a dos acertos, a das tomadas de decisão, a das vitórias). Errantes ou não, o artista quando fala deixa vestígios, e como só se passa a existir como lugar, como caminhante, como relator e finalmente como artista quando estamos legitimamente mapeados, é preciso que se fale mais, mesmo que errados. As cartografias têm esse efeito de visibilidade, efeito legitimador.

Enquanto os arquivos de criadores editados e atualizados por entidades do poder respeitam um pensamento de centro (desde uma lógica homogeneizadora e centralizadora), os arquivos de artistas editados por artistas são marcas de um discurso

Notas

1. Em “The Kingdom of Childhood”, temos uma série de falas de Rudolf Steiner a respeito de uma educação antroposófica, fundamento para a Pedagogia Waldorf.

2. O *Landart*, as performances urbanas, as práticas situacionistas, e mesmo as experiências da arte postal, que anteciparam conceitos como o de ubiquidade, fazem referência a errâncias no espaço natural ou urbano lidando com ideias de deslocamentos, mudança de lugar, viagens. No entanto, a errância é pensada aqui também, e principalmente, a partir de um foco existencialista que pressupõe que existem movimentos silenciosos que não geram deslocamentos. Os textos usados para fundamentar nossa hipótese foram aqueles que associavam metáforas de alteridade e autoalteração, de um movimento constante em direção ao diferente e à não-identidade.

3. Giorgio Agamben menciona em *Lo que queda de Auschwitz* (2002) como a impossibilidade de se falar pelos mortos, no caso dos sobreviventes de Auschwitz que tentaram ser a voz incompleta dessa experiência, acaba sendo também o que autoriza e legitima a fala.

4. “O perigo é ser demasiadamente universal e humanitária, e invocar o eterno para o sacrifício do particular e do feminino e do momento histórico específico”. Tradução nossa.

5. Para Berenstein, “a corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente (o que pode ser determinante nas cartografias de coreografias ou carto-coreografias)”. (JACQUES, 2008, p. 3).

6. Para mais detalhes do projeto, ver: <https://www.sofiabauchwitz.com/Fronteiras-e-Estados-de-Sitio-vol-I-II-e-II>, <https://fronterasyestadosdesitio.wordpress.com/>.

Referências

AGAMBEN, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Valencia: Pre-Textos.

AGAMBEN, Giorgio (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ANZALDÚA, Gloria (1981). “Speaking In Tongues: A Letter To 3rd World Women Writers”. Em: ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie (eds.) (1981). *This bridge*

called my back: writings by radical women of color. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press.

ATIENZA, Loreto A. (2009) *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada*: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

BAUCHWITZ, S.P. *El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto hispano-brasileño*. 2017. Tese (Doutorado). Doutorado em Bellas Artes. Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2017. Disponível em: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46454/>

BENJAMIN, Walter (1995). *Obras escolhidas*. Volume II. São Paulo: Brasiliense.

BORRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, Gilles (1998). “Uma Conversa, O Que é, Para Que Serve?”. DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire (1998) *Diálogos*. São Paulo: Escuta.

FELMAN, Shoshana (1993). *What does a woman want? Reading and sexual difference*. Londres: Johns Hopkins Press.

FOSTER, Hal (2005). “O artista como etnógrafo”. *Revista Marte*, n. 1. 2013, p.163-171.

HARVEY, David (2004). “Space as a key Word”. Em: *Marx and Philosophy Conference*. Londres: Institute of Education. Disponível em: <http://frontdeskapparatus.com/files/harvey2004.pdf> Acesso em 08.12.2019.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (2009). “Cartografiar é acompanhar processos”. Em: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.) (2009). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.

OSTROWER, Fayga (1996). *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus .

PARREÑO, José María (2006). *Un Arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

PRADO, Adélia (1981). *Terra de Santa Cruz*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

STEINER, Rudolf (1995). *The Kingdom of Childhood*. Introductory talks on waldorf education. Antroposophic Press.

VENTAPANE, Leonardo (2013). O explorador, o artista e os territórios de impermanência. Em: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013, p.163-171.