

DO DEVIR ERRANTE À NÃO-IDENTIDADE NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS: UM BREVE RELATO SOBRE MAPAS

DEL DEVENIR ERRANTE A LA NO-IDENTIDAD EN LAS PRÁCTICAS CONTEMPORÂNEAS: UN BREVE RELATO SOBRE MAPAS

Sofia Porto Bauchwitz / UFRN

RESUMO

Muitas metáforas são usadas para referir-se ao artista contemporâneo. Aqui nos interessa discutir práticas artísticas contemporâneas relacionadas com a indeterminação, a errância e a inquietude. Parte da pesquisa de *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía*, tese defendida em 2017, e busca apresentar as principais características desta figura errante e o *ethos* cartográfico associado ao projeto *Fronteras e Estados de Sitio*, arquivo de discursos artísticos não-centralizados que reafirmou a potência legitimadora dos dispositivos-mapas como espaços de fala. O artista errante defendido aqui está sempre em movimento de auto-alteração, praticando não-identidades resistentes ao sistema da produtividade, do rendimento e da pressa por se “chegar lá”.

PALAVRAS-CHAVE: Errante; discursos artísticos; mapas; não-identidades; relatos

RESUMEN

Muchas metáforas son usadas para referirse al artista contemporáneo. Aquí nos interesa discutir prácticas contemporáneas relacionadas con la indeterminación, la errancia y la inquietud. Partimos de la investigación *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía*, tesis defendida en 2017, y busca presentar las principales características de esta figura errante y el *ethos* cartográfico asociado al proyecto *Fronteras y Estados de Sitio*, archivo de discursos artísticos no-centralizados que reafirmó la potencia legitimadora de los dispositivos-mapas como espacios de habla. El artista errante defendido está siempre en movimiento de auto-alteración, practicando no-identidades resistentes al sistema de la productividad, del rendimiento y de la prisa por “llegar a la cumbre”.

PALAVRAS CLAVE: Errante; discursos artísticos; mapas; no-identidades; relatos

Artista errante

El artista errante y el discurso como cartografía en un contexto hispano-brasileño (2017) é a conclusão de uma pesquisa de doutorado que começou pensando os conceitos de indecisão e ritmo singular para se concentrar, finalmente, na figura do *artista errante*, um personagem que engloba características comuns a boa parte da prática contemporânea: indecisão, sinuosidade, estado em trânsito. São numerosas os estudos sobre as novas práticas poéticas contemporâneas mas, ainda que a ideia do errático esteja associado principalmente ao urbano e geográfico, os textos que nos tocaram profundamente tratam de ideias de movimento (não necessariamente no espaço) e alteridade, ideias de equívoco e fracasso, convites ao dissenso e à tradução.

Ao longo da pesquisa tratou-se de incorporar aquilo que nos estudos alheios desdobrava o *errante* de maneiras afetadas e imprevistas. Foi igualmente importante voltar nossa atenção aos estudos da arte em contexto e colaborativa; a arte comprometida, política; e estudos sobre as práticas desobedientes (ATIENZA, 2009, BOURRIAUD, 2008, DINIZ, 2011 RANCIÈRE, 2011, PAREÑO, 2006). Também foi importante pensar os sistemas mercadológicos em torno à arte, suas instituições e como suas exigências de hiper-flexibilidade silenciam muito do frescor das vozes (AIHWA, 2000, AGAMBEN, 2009, GROYS, 2014, NEGRI, 2011). Enfim, muitos são os pontos de vista e conceitos que ajudaram a pensar o atual estado da arte e que deram corpo ao *artista errante* e seu discurso como ferramenta cartográfica legitimadora.

Com o fim de comprovar essa função cartográfica do discurso, durante os anos de 2014 e 2016 foram realizados três edições do projeto *Fronteiras e Estados de Sítio*: em Natal (Pinacoteca do Estado, 2014) e em Madrid (Centro Cultural Casa do Brasil, Centro de Arte Complutense, 2016). O projeto cartográfico itinerante consistia na exibição de dossiês em espaços criados para leitura e jogo. Estes dossiês eram compostos de textos oficiais de cada artista participante (suas palavras: currículos, biografias, *statements*) e um texto-memória de minha autoria. Esses conteúdos eram abertos ao público, que por sua vez era convidado a ler e fazer associações críticas e comentários sobre os dossiês. Cada edição de *Fronteiras e Estados de Sítio* propôs um mapeado diferente de artistas, escolhidos pelo filtro de conceitos

específicos. No vol. I, o conceito norteador foi o de micropolítica; no Vol. II, os de mediação, confrontação e diálogo. O Vol. III, o conceito de representatividade.



Figura 1: Vista de Fronteiras e Estados de Sítio Vol. I
 Pinacoteca do Estado do Rio Grande do Norte, 2014



Figura 2: Vista de Fronteiras e Estados de Sítio Vol. III.
 CArteC, Madrid, 2016.

O projeto reflexionou sobre questões de discursos artísticos e como estes, ao estarem dispostos em um dispositivo cartográfico, passavam a aparecer e ser escutados em sua inconstância. Para Deleuze, um arquivo é um dispositivo que provoca a visibilidade de um discurso; Agamben, por sua vez, atribuí ao dispositivo a capacidade de moldar e orientar o comportamento humano em relação a determinada informação. Um arquivo é, finalmente, um dispositivo que se ativa por regras provisórias, que mudam a cada nova leitura e cada usuário, convidando ao jogo, ao lúdico e à performance¹.

Além de outras questões relacionadas com a própria inconstância do gesto cartográfico, era interesse do projeto examinar a fragilidade da criticalidade entre

BAUCHWITZ, Sofia Porto. Do devir errante à não-identidade nas práticas artísticas contemporâneas: um breve relato sobre mapas. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2065-2079.

artistas e demais agentes do mundo cultural, e a crescente exclusão do público em relação ao discurso da arte. Uma das poucas certezas ao longo de *Fronteiras e Estados de Sítio* foi a de que o discurso do público, anônimo e não-especializado, contido na ação de ler, traduzir, associar e marcar, era legítimo. O projeto acabou transformando-se em um ensaio de contra-públicos ao deixar que o arquivo em aberto ganhasse sentido no gesto do outro que age sobre ele, desfazendo suas frágeis afirmações.

Em *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2009), as pesquisadoras Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup falam de como acompanhar processos é em si um método cartográfico. O gesto de observar o processo de inscrição de si no Outro - gesto de tradução, não é unilateral, de um lado para o outro, em linha reta, mas sim um processo que pode ser contraditório e no qual, muitas vezes, parece que o arquivo (o território, o Outro) que mapeamos, começa a nos mapear de volta.

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)

Esse isolamento cognitivista em relação ao objeto foi abandonado prontamente em nossa pesquisa. Sair em busca de marcos comuns para artistas que manifestassem o *errante* significou abdicar de regras e expectativas acadêmicas, significou ensaiar um pesquisa e um texto também erráticos.

Esta figura do *artista errante* surgiu como tipologia de um artista que abre seus próprios caminhos de forma indecisa e resistente, assumindo para sua história e discurso os erros que o errar generosamente possibilita. O fracasso decorrente das decisões tomadas, ou pelo menos a consciência da fragilidade das certezas muitas vezes impostas, faz com que estes errantes tenham de encontrar táticas para enfrentar as políticas de precarização e o discurso que pede resultado, bom desempenho continuado e centralização de pensamento. Ao insistir no erro e nas

verdades transitórias, este artista torna-se opaco ao sistema. O movimento que não pode ser definido pela câmera de vigilância, o borrão, é uma das poucas táticas ainda possíveis e ainda realmente transgressoras disponíveis.

Como diz José Machado Pais, sociólogo português, em *Nas Rotas do Quotidiano* (1993), o dissenso é prerrogativa de uma sociedade criativa, aberta aos cruzamentos e fluxos. Habitar a fronteira (o trânsito) é um pré-requisito para que algo aconteça e algo se modifique. Artistas indecisos são assim porque ativam fronteiras no sentido mais haideggeriano² da palavra, ativam e multiplicam as diferenças. Como apontava Tomaz Tadeu da Silva, em *A produção social da identidade e da diferença*, o mais importante de uma prática crítica é incentivar não a tolerância para com o diferente, mas incentivar a *produção* da identidade e da diferença ou, em nossas palavras, incentivar não-identidades.

Sobre esses choques de fronteira, a urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques, em *Elogio aos Errantes* (2012), traz um extenso estudo que revisita o *flâneur* de Charles Baudelaire, o homem blasé de Georg Simmel até a prática situacionista e urbana de Guy Debord ou Hélio Oiticica. Neste livro, Jacques defende a ideia de que o corpo inscrito na cidade é modificado pelo espaço que habita:

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)

Essa reciprocidade entre corpo-espaço, proposta por Jacques, fez-nos perceber o corpo do artista errante como essencialmente duplo, com pelo menos duas visões concomitantes³: a visão do mapa feito pelo espaço e a do sujeito-cartógrafo da cidade. É essa identidade transitória que ajuda o errante, o vagabundo, a praticar traduções poéticas das experiências cotidianas na cidade. Nele se recriam outras maneiras de ver o território habitado, visões distantes do olhar que observa do alto sem participar ou, evocando John Berger, olhar escravo da perspectiva renascentista e sua ciência desenvolvida ao redor de um olho central e centralizador.

O errante é, portanto, aquele que se inscreve nas experiências que traduz e ajuda a espalhar⁴, é o sujeito que, responsável do que vê (e do que conta), questiona e dissolve os conhecimentos dados como certos. O tradutor e filólogo Henri Meschonnic, em *Poética do Traduzir* (2010), defende que quanto mais singularmente nos colocamos naquilo que traduzimos mais possibilidades existem de manter o original vivo no presente. Vivo, posto que aberto à experiência de outros corpos. Meschonnic é claro quando diz que a tradução ruim não apenas tenta transformar o Outro em semelhante (mais parecido em idioma, em estética, em ideologia, etc.), senão que tenta transformá-lo no mesmo, anulando as diferenças possíveis. Nesse sentido, como afirma Paola Berenstein Jacques, é pela constante troca de visões e corpos que podemos resistir à estratégia capitalista de "apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e desejos, hegemônicos e homogeneizados" (JACQUES, 2012, p.14).

O errático está associado, no imaginário coletivo, a alguém desocupado, sem horários e obrigações. Alguém que não se adaptou às regras sociais. O *artista errante* é um tipo que frequenta esse inútil. O artista sérvio Mladen Stilinović, sempre irônico à soberania da *utilidade* que circunscrevia todo pensamento ocidental, é um dos exemplos para falar dessa desocupação artística. Stilinović acreditava que o capitalismo havia retirado dos artistas a capacidade de habitar o que realmente importava. Para ele os artistas se preocupavam com demasiadas coisas que não dizem respeito à Arte. A competição e a pressa regiam, de alguma forma, o jogo criativo. Em seu *Elogio à Preguiça* (1998), Stilinović comentava:

Como artista, aprendi tanto do Leste (o socialismo) quanto do Oeste (o capitalismo). Claro que, hoje que as fronteiras e os sistemas políticos mudaram, já não é possível ter essa experiência. [...] Minha observação e conhecimento do mundo da arte ocidental me levam a concluir que a arte já não é possível no ocidente [...] Os artistas ocidentais não são preguiçosos [...] As virtudes da preguiça são fatores importantes na arte. Conhecer a existência da preguiça não é suficiente; ela deve ser praticada e aperfeiçoada. Os artistas no Ocidente não são preguiçosos e, por tanto, não são artistas, mas antes produtores de algo. Sua participação em assuntos sem importância, como a produção, promoção, o sistema de galerias, o sistema dos museus, o sistema dos concursos (quem é o primeiro colocado), sua preocupação com os objetos, tudo isto os afasta da preguiça, da arte. (STILINOVIĆ, 2015, p.19.)⁵

Outro artista que nos serve de exemplo é o próprio Marcel Duchamp que, segundo Octavio Paz, “opôs à vertigem da aceleração a vertigem do retardamento”. O poeta conclui, ao comparar os ritmos de Duchamp e Picasso, que esse retardamento era a própria “presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade. (...) Nas obras de Duchamp o espaço caminha, se incorpora e, tornado máquina filosófica e hilariante, refuta o movimento com o retarde” (PAZ, 2002, p. 8)

Esse movimento de retarde nos interessa para pensar o movimento mutante do artista errante. Já não se trata aqui de definir se o movimento é acelerado, regrado, ou totalmente curvilíneo, mas de perceber que o movimento está sempre ocorrendo em pontos desconhecidos, nas moléculas de água, nos devaneios esquizofrênicos de nossos tempos. O filósofo americano Michael Marder, que trabalha questões de inteligência botânica, dirá que:

O sintoma mais evidente da não-identidade da planta é a sua inquietude, refletindo a plasticidade e a inquietude da vida mesma: seu incessante esforço em relação ao outro e em devir outro pelo crescimento e reprodução, assim como na metamorfose dessas qualidades vegetais em potencialidades humanas e animais. (MARDER, 2013, p.132)⁶

Essa mesma inquietude botânica marca o *artista errante* e o recobre de não-identidades humanas, vegetais, animais, monstruosas. Essa indeterminação identitária, essa errância por entre diferentes lugares, não é sentida apenas no que concerne ao específico campo das artes contemporâneas, mas, ao contrário, é uma realidade praticada nas ruas que se espraia para dentro dos círculos artísticos. E, embora muitos concursos culturais e salões de arte insistam em categorizar as práticas artísticas, sabe-se que é praticamente impossível, por não dizer dispensável, encerrar a produção em um meio, disciplina, tema ou área de conhecimento. Não há mais lugar para perguntar o que faz o artista. Deve-se perguntar agora o que ele é, que narrativas estão inscritas em seu corpo. A multiplicação de suportes e expressões na arte (a performance, o vídeo, os novos meios, etc.) obriga-nos a aceitar que o artista não responde a uma só visualidade e um só receptor e, portanto, a crítica que se faz dele, os diálogos, são de caráter instável e momentâneo.

Já em 2006, o crítico e curador espanhol José María Parreño associou essa indeterminação de meios e gêneros com a ideia de uma “colonização utilitária” que, cada vez mais difundida, estaria sendo usada como roupa de camuflagem, como dispositivo de ocultação ou de adaptação, que permite que o artista perambule por diferentes 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. Vestidos com camadas de peles diferentes, agora é possível caminhar pelo sistema sem ser completamente absorvido por ele, modulando o discurso para poder atuar, como diz Parreño, “no próprio coração do poder...” (PARREÑO, 2006, p. 18).

Embora a preocupação em torno a genética dos processos seja usual no campo das artes visuais e se fale bastante da necessidade de frequentar diários e cadernos de artistas (atentos aos gestos inacabados, às motivações originais e às mudanças ao longo de um projeto) ainda pouco se fala da pesquisa distraída que se pratica não só nos processos tipicamente artísticos, criadores de obras, mas nas pesquisas de caráter científico ou acadêmico em torno à arte, muitas vezes levadas à cabo por artistas imbuídos de suas próprias questões.

Certas palavras, como *errante* e *distraído*, carregam um peso pejorativo, associados ao desleixado, ao preguiçoso, ao ineficaz, enfim, ao pouco profissional. Para além da técnica e do rendimento, o pensamento errante se mostra inútil e é inútil porque é essencialmente livre. A experiência do inútil do artista errante pode ser descrita como uma sensação de incerteza. Nunca se sabe do que se sente falta ou o que está faltando para saciar uma necessidade. Não se sabe, definitivamente, do que se tem necessidade, já que esta, ao ser constate, não tem objeto: não se sacia com isto ou aquilo. É a própria liberdade de mudar sempre, caminhar mais, duvidar ainda, que mantém o inútil poético aceso e traduzível.

O que às vezes parece uma maneira cômoda de ocupar o mundo, sem posicionamento algum ou de forma “oportunista”, é na verdade uma postura política pautada na abertura aos imprevistos que atravessam os projetos. O que aqui chamamos abertura pode e é chamado de diversas formas. Em *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertebrada: análisis de algunas*

prácticas artísticas en la actualidad (2009), a pesquisadora espanhola Loreto Alonso Atienza busca no conceito de distração benjaminiana contextualizar os processos artísticos contemporâneos, que segundo ela estão associados 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 se dá pela escuta daquilo que não necessariamente vem a público de forma espontânea e em seguida a tradução do que é escutado. São essas duas operações banais e diárias, escutar e traduzir, que permitem passar pela nebulosidade aparente e ver onde antes só havia linhas emaranhadas. São as palavras buscadas e não sempre encontradas que transmitem o que de fato ocorreu no processo de criação e não apenas a obra ou seus vestígios. Pois como propõe Leonardo Ventapane, em *O explorador, o artista e os territórios de impermanência* (2013), “há uma fisicalidade criadora permeando as escolhas, em que o contato com cada palavra é ressentido ao longo de todo o verso, de todo o corpo. A palavra do poeta é faísca, testemunho de que algo roçou o concreto” (VENTAPANE, 2013, p.165).

Nesse sentido, toda uma discussão sobre oralidade (falada e escrita) e tradução, como sugerida por Meschonnic, ajuda a pensar a ideia do descontínuo - resultante do disse-me-disse, da alteração, das coisas semi-entendidas, que perpetua o relato do artista⁷. Que algo do original se perca em toda tradução pode que ainda signifique, para o projeto artístico, continuar a arder, continuar a ser lido. Que algo seja traduzido, e perpetuado nessa transformação, significa que foi, em primeiro lugar, ouvido. Como propõe a teórica Gayatri Chakravorty Spivak, em *Translation as Culture*, é imperativo para a tradução que se dê primeiro uma escuta-para-responder. (SPIVAK, 2000, p. 22). É isso, o discurso não é só o verbo feito som, é risco, mão trêmula, gaguejo. O discurso é o silêncio, mais fortemente sentido entre as artistas, e como silenciemos, e ainda como fazemos que se escute o silêncio que manifestamos.

Michel de Certeau diz que o relato funciona como dispositivo cartográfico corriqueiro, acessível a todos. Graças a seu caráter topológico, o discurso faz e desfaz territórios. Basta estar perdido em uma cidade e pedir orientação para que toda um

perímetro urbano se redesenhe em nossas cabeças. Jorge Luís Borges diz que “acumular espaço não é o contrário de acumular tempo: é um dos modos de realizar essa para nós única operação” (BORGES, 1992, p.228). Para Borges, quem conquista um espaço, o que faz primeiro é chegar nele (chegar lá!), é invadir, é atravessar uma linha. Ao chegar lá ganhamos não só no quesito espacial (um pouco mais de espaço, um pouco mais de eco), ganhamos mesmo no quesito narrativo. Narrar os espaços conquistados, como forma de participar de sua história e seu tempo, é a ferramenta que a humanidade teve sempre à mão na hora de mapear o mundo. De fato, Certeau diz que o relato não se contenta em contar a história de um movimento, de descrevê-lo, mas que ele próprio cria o movimento, o antecipa. Para entender o relato se faz necessário, então, entrar nesse movimento narrado, desenhar um mapa com ele.

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contém em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam. (DE CERTEAU, 2010, p. 200).

Esse mapa, que antecipa caminhos possíveis, intuições, serve de guia, guarda coordenadas e desejos de movimento em direção ao *lá*, mas não esquece nunca (não pode esquecer) de marcar os *aquis* que vão ficando para trás. Para entender a obra de um artista o que importa não é o futuro, o quão longe se vai, o quão longe poderia ter ido, mas os *aquis* que vão surgindo e como estes são narrados. É no discurso-mapa que o artista faz de si mesmo que encontramos as linhas que conectam toda sua trajetória confusa.

O mapa, pensado por suas qualidades mágicas, permite que entendamos que independentemente do lugar que representa em sua superfície, seja papel ou ecrã, guarda a potência do guia: o mapa nos mostra caminhos, inicia caminhadas. Não importa, para quem usa o mapa, se este conduz a lugares imaginários ou reais, desde que o leve a algum lugar. Mudar de lugar é uma decadente capacidade em nossa sociedade. O sujeito que troca de lugar troca também de ponto de vista e sabe, por experiência, que o que é verdadeiro agora logo mais deixará de sê-lo. O

espaço desenhado de todo mapa nunca é verdade para além da verdade de sua transitoriedade. No momento em que o mapa mostra, seu desenho se desatualiza. O mapa é, pois, uma mentira no que fixa (e quando fixa), mas é verdade no que cruza, no gesto mesmo de riscar. A criação é, como sugere Cecília Almeida Salles, “observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético” (SALLES, 2009, p.29)

Devido a estas questões, o artista que se assume errante encontra nesse primeiro problema, o de saber narrar-se, também seu primeiro convite às errâncias. Em busca de palavras certas, o artista erra⁸. Mapear é, como observaram Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, uma questão de performance⁹. Ao narrar-se, o artista está propondo representações de si mesmo, está performando seu próprio verbo. Sem esse esforço performativo que se espelha no outro, na escuta-resposta do outro, e no seu silêncio, o artista não consegue desenhar um lugar para si. É do artista querer posicionar-se, querer ver-se desenhado em algum lugar, qualquer lugar. Perder a capacidade de contar nossas experiências significa, a modo prático, perder a capacidade cartográfica de construir e habitar diferentes territórios nos quais caber. Estar em um mapa (seja por cartografia própria, seja como parte de uma cartografia alheia) é fundamental para que o discursos, a voz do artista, se manifeste afirmativamente. Só se passa a existir como lugar, como caminhante, como relator, e finalmente como artista, quando estamos legitimamente mapeados. Ainda que a versão do mapa se torne obsoleta com o tempo, uma continuidade do traço sempre pede um primeiro ponto. Estar aqui para poder chegar lá. As cartografias tem esse efeito de visibilidade, efeito legitimador.

Esta questão de *aquis* e *lás* no mapa nos levam até o trabalho do artista espanhol Gabriel Díaz Amunarriz, que pelo movimento de uma caminhada consegue dar vasão à ideias de heterotopias. O artista propõe trilhar caminhos de grande conotação espiritual, escolhendo caminhos de peregrinação ao longo do mundo. Registra o caminho com uma fotografia feita a cada onze passos e com a soma dessas fotografias produz um vídeo em *stop-motion*. Não registra a paisagem, nem o esforço do homem, mas o longo caminho repetitivo. Em sua obra *Gang Rimpoche* (2004) realiza um percurso circular ao redor do Monte Kailash, no Tíbet. Nela dá

voltas ao redor de um lugar que está sempre presente, *aqui*. No vídeo *Tres Caminos, Once pasos* (2009) realiza três caminhos diferentes até Santiago de Compostela, documentando a viagem da mesma forma. Os três percursos são, então, lineares, buscam alcançar um lugar distante e sonhado, um *alí* sempre ausente. Sobre essas diferentes formas de caminhar, diz o artista:

[...] Me interessou em um princípio tudo aquilo que nunca tinha sido mostrado: seu caminho. A partir desta perspectiva do lugar, o Caminho de Santiago ao ser entendido como uma entidade própria, como algo que existe à margem ou separado de Santiago, fez com que eu o considerasse um lugar da mente. Um lugar que vem de outro e que, contrário ao lugar físico, se caracteriza por todos os opostos do que usualmente entendemos por lugar. Frente ao concreto e o estável, é uma contínua mudança. (DÍAZ, 2015)

Em latim *in girum imus nocte et consumimur igni* significa algo como “vamos dando voltas pela noite e somos consumidos pelo fogo.” Um palíndromo medieval, uma adivinha para mariposa, mas, quem sabe, também para os demônios que trazemos dentro. Assim como as mariposas atraídas pela luz da lâmpada, que insistem nesse contato de morte, os *artistas errantes* estão sempre deslumbrados e sempre duvidosos de si, o que não os impede, em absoluto, de seguir insistindo em contatos de alteração. *In girum imus nocte et consumimur igni* é o nome de um filme de Guy Debord de 1978. Um filme que segundo o próprio autor, desprezava as imagens por serem insignificantes ou falsas, um filme que desprezava a poeira de imagens que o compunham¹⁰. Curiosamente, isto nos serve. Poeira de imagens é só o que temos para criar, apropriando-nos e fazendo-nos outros no ato. Não deveria, o artista contemporâneo, deixar-se destruir nessa caminhada para poder vestir novas peles a partir das ruínas? Não exatamente a pele do super-homem nietzschiano, mas uma pele maleável, trivial. Desta forma poderíamos vestir “diversas formas, em suma, de presença que testemunham e denunciam a perda da forma humana em seu sentido mais literal” (Borja-Villel, 2012, p. 7).

Mais do que uma colonização oportunista, vestir e despir-se de peles, ir e vir sempre em trânsito, significa hoje, entre os artistas, uma maneira de praticar justamente o contrário da colonização utilitária proposta por José María Parreño. Significa ensaiar a decolonização, o desfazimento do pensamento. Ecoando Donna Haraway, em *Ciência, Ciborgs e Mulheres* (1995), essa indeterminação é própria de uma nova

epistemologia, uma que o feminismo ama: a ciência do parcialmente entendido, a ciência do sujeito múltiplo, ou seja, do sujeito de muitas identidades, passageiro.

Notas

¹ DELEUZE, Gilles. “¿qué es un dispositivo?”. Em: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990; AGAMBEN, Giorgio. “¿qué es un dispositivo?”. Em: *Revista Sociológica*, vol. 26, n 73, 2011; EL COLECTIVO. “Re-performing the archive: a feminist act”. Em: GUASCH, Ana M. F.; JIMÉNES DEL VAL, Nasheli (eds). *Critical Cartography of art and visibility in the global age*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2014.

² “O limite não é aquilo onde algo termina, senão o contrário, como os gregos reconheceram, o limite é onde algo começa sua essência”. (Tradução nossa). Original: “Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wir die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, woher etwas *sein Wesen beginnt*.” Veja-se: HEIDEGGER, Martin. “Bauen Wohnen Denken”. Em: *Vorträge und Aufsätze, GA. 7*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000, p. 156.

³ Donna Haraway, em *Ciência, Cyborgs e Mulheres* (1995), defendia justamente isto: “O feminismo ama outra ciência: a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente compreendido. O feminismo tem a ver com as ciências dos sujeitos múltiplos com (pelo menos) visão dupla. O feminismo tem a ver com uma visão crítica, conseqüente com um posicionamento crítico num espaço social não homogêneo e marcado pelo gênero. A tradução é sempre interpretativa, crítica e parcial”. (HARAWAY, 1995, p. 32).

⁴ Henri Meschonnic diz que “A historicidade, é toda poética. A tradução é uma poética experimental à medida em que ela constrói a experiência, e a demonstração. (...) Assim, o grande transformador do traduzir não é o sentido, as diferenças no sentido, a hermenêutica. É o ritmo. Não o ritmo no sentido tradicional, de alternância formal do mesmo e do diferente, ordenação, medida, proporção. Mas o ritmo tal como a poética o transformou, organização de um discurso por um sujeito, e movimento da palavra na escritura, prosódia pessoal, semântica do contínuo.” Veja-se: MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.75.

⁵ “Como artista, he aprendido tanto del Este (el socialismo) como del Oeste (el capitalismo). Por supuesto, hoy que las fronteras y los sistemas políticos han cambiado, tal experiencia ya no será posible. [...] Mi observación y conocimiento del arte occidental me han llevado hace poco a la conclusión de que el arte ya no puede existir en Occidente [...] Los artistas occidentales no son perezosos. [...] Las virtudes de la pereza son factores importantes en el arte. Conocer la existencia de la pereza no es suficiente; debe ser practicada y perfeccionada. Los artistas en Occidente no son perezosos y por lo tanto no son artistas, sino más bien productores de algo. Su participación en asuntos sin importancia, como la producción, la promoción, el sistema de galerías, el sistema de museos, el sistema de concursos (quién es el primer lugar), su preocupación por los objetos, todo ello les aleja de la pereza, del arte”. O texto original foi publicado em 1993, na *Moscow Art Magazine*. A tradução ao espanhol é de Christopher Michael Fraga e Jaime Soler Frost, e pertence ao catálogo publicado na exposição 1+2 Mladen Stilinovic, em 2015, do MUAC - Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

⁶ “The most obvious symptom of the plant’s non-identity is its unrest, reflecting the plasticity and restlessness of life itself: its ceaseless striving toward the other and in becoming-other in growth and reproduction, as well as in the metamorphosis of these vegetal qualities into human and animal potentialities.” MARDER, Michael (2013). “What Is Plant-Thinking?” En: *Klesis – revue philosophique*, v. 25. 2013, pp. 124-143

⁷ É à partir da continuidade do ritmo na historicidade de cada um, como uma organização subjetiva, que podemos entender o discurso do falado, do escrito, do oral (uma semântica pessoal, um estilo que pode ser percebido no escrito e no falado e que não se confunde com uma imitação no texto de uma suposta oralidade coloquial). Por isso podemos dizer que Proust nos mostra sua oralidade em suas longas frases. MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.62

⁸ Leonardo Ventapane em *O explorador, o artista e os territórios de impermanência* pensa a imagem do artista explorador, perpassado por movimentos de desorientação, fugidio do mapa oficial, imprevisto. Graças ao caráter geográfico de sua metáfora acaba por tocar questões que corroboram com a ideia de que o discurso do artista é uma ferramenta cartográfica. Há sempre uma fisicalidade, uma experiência guardada nas palavras escolhidas pelo artista, palavras que acabam por nos desenhar um mapa confuso, mais ainda assim, um mapa. Veja-se: VENTAPANE, Leonardo. “O explorador, o artista e os territórios de impermanência”. In: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ, 2013, p.165.

⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004, p.18.

¹⁰ No texto *In girum immus nocte et consumimur igni*, áudio do filme homônimo, Debord diz: “Ei-lo aí, em que não é dito nada além de verdades sobre imagens que são, todas, insignificantes ou falsas. Filme que despreza esta poeira de imagens que o compõem.” Fazendo referência ao último discurso de Saint-Just, político da revolução francesa, guilhotinado em 1794: “Desprezo este pó que me compõe e vos fala”. Veja-se: DEBORD,

Guy (1931). *In girum immus nocte et consumimur igni; crítica da separação*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 31.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” En: *Revista Sociológica*, año 26, n. 73. 2011 (pp. 249-264). Disponible en línea: <<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>>
- AIHWA, Ong. *Flexible citizenship. The cultural logics of transnationality*. Londres: Durham & Londres, 1999.
- ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie (eds.). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1981
- ATIENZA, Loreto A. *Una producción cultural distraída, desobediente, en precario e invertibrada: análisis de algunas prácticas artísticas en la actualidad*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión. Obras completas, 1923-1936. Livro I*. Madrid: Círculo de Lectores, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000
- DEBORD, Guy. *In girum immus nocte et consumimur igni; crítica da separação*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 31.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- DÍAZ, Gabriel Amunarriz. *Tres caminos, onde pasos*. Em: <<http://gabrieldiazamunarriz.com/index.php/2015/05/23/making-off-tres-caminos-once-pasos/>>
- DINIZ, Clarissa. “Da vontade de ação – experimentação, interlocução, criação – ou do devir-crustáceo”. Em: *Reposicionamentos da crítica*, 2010. Em: <<https://es.scribd.com/document/117509632/Reposicionamentos-da-critica-levantamento-discussao-e-especulacionismo-organizado-por-Leonardo-Araujo>>.
- GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. “Bauen Wohnen Denken”. En: *Vorträge und Aufsätze, GA. 7*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- MARDER, Michael. “Resist like a plant! On the Vegetal Life of Political Movements”. En: *Peace Studies Journal*, v. 5, n. 1. 2012 (pp. 24-32)
- MARDER, Michael. “What Is Plant-Thinking?” En: *Klesis – revue philosophique*, v. 25. 2013 (pp. 124-143)
- MARDER, Michael. “The place of plants: spatiality, movement, growth”. En: *performance philosophy*, v.1. 2015 (pp.185-194)
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- NEGRI, Antonio. *Art and multitude*. Cambridge: Polity Press, 2011
- PAIS, José Machado. “Nas rotas do Quotidiano”. En: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n 37. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1993
- PARREÑO, José María. *Un Arte descontento: arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2006.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

- RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ensayo, 2011.
- SALLES, Cecilia A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2009.
- SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, 133p.
- SPIVAK, Gayatri C. "Translation as Culture". En: *Parallax*, v. 6, n. 1. 2000 (pp. 13-24).
- STILINOVIC, Mladen. (Catálogo) *1+2.Mladen Stilinovic*. México DF: Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- VENTAPANE, Leonardo. "O explorador, o artista e os territórios de impermanência". En: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (pp.163-171)

Sofia Bauchwitz

Artista visual e pesquisadora. Doutora em Belas Artes e mestre em Pesquisa em artes e Criação pela Universidad Complutense de Madrid (UCM/CAPES), e licenciada em Artes Visuais pela UFRN. Atualmente leciona no curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFRN. É membro do comitê editorial da Revista de Arte e Pensamento Barahúnda desde 2017.