**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

ANA GABRIELA LEIRIAS BARBOSA

**CRIAÇÕES POÉTICO-ESPACIAIS:
CARTOGRAFIAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS**

**SÃO PAULO
2014**

ANA GABRIELA LEIRIAS BARBOSA

CRIAÇÕES POÉTICO-ESPACIAIS:
CARTOGRAFIAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

SÃO PAULO

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Barbosa, Ana Gabriela Leirias
CRIAÇÕES POÉTICO-ESPACIAIS: CARTOGRAFIAS
E PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS /
Ana Gabriela Leirias Barbosa. - São Paulo:
A. L. Barbosa, 2014.172 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Dra. Dária Gorete Jaremtchuk
Bibliografia

1. Arte contemporânea 2. Espaço 3. Cartografias 4. Lugar
5. Território I. Jaremtchuk, Dra. Dária Gorete II. Título.

CDD 21.ed. - 700

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA GABRIELA LEIRIAS BARBOSA

CRIAÇÕES POÉTICO-ESPACIAIS: CARTOGRAFIAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÂNEAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Comissão Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

São Paulo, ____ de _____ de 2014.

À Miriam e a Francisco de Assis.

AGRADECIMENTOS

É esperado que este trabalho seja fruto de um esforço individual, mas muitos me acompanharam neste percurso e contribuíram de diversas formas. De modo que agradeço à professora Dária Jaremtchuk pela sua paciência e por ensinar novos caminhos de pesquisa.

Aos amigos do grupo de estudos Fabrícia Jordão, André Pitol, Vivian Braga, Tiago Gualberto, Raíza Cavalcante, Suzana Longo, Lina Arruda. Incrível combinação de generosidade e crítica, espero tê-los sempre por perto nesta vida. À Lilian Queiroz pela doçura e pelo apoio.

A Martin Grossmann e Vera Pallamin pela participação na banca de qualificação.

À Lia e ao Caetano, que muito pacientemente colaboraram neste momento. A Laércio Furquim, companheiro sempre. À Amanda Barral e Janaína Audi, pelas trocas e acolhidas essenciais.

A Newton Goto, Claudia Washington, Lúcio Araújo (E/Ou), ao Neka (Canal*Motoboy), Giordani Maia, Faetusa Tezelli. Wenceslau Oliveira, Gisele Giradi, Valéria Cazetta, Jorn Seemann, os cartógrafos dos afetos que elaboram caminhos híbridos.

À Binha, que me ajudou a cuidar da casa e de todos. À Miriam, Teresinha, Tânia, Sheila, Fernando, Felipe, Laércio.

A Maikon Kempinski pela revisão. À Denise e Rudá e a família estendida.

À Capes, que auxiliou esta pesquisa.

Aos amigos da Bienal São Paulo que acompanharam os momentos finais da pesquisa.

À paciência da família e dos amigos. À família Leirias.

RESUMO

A seguinte pesquisa se propõe a analisar algumas poéticas artísticas contemporâneas a partir de diferentes categorias e temáticas espaciais que organizam os capítulos da dissertação: cartografias, lugar e fronteira. A hipótese inicial da pesquisa considera que os oito trabalhos de arte escolhidos, denominados aqui como criações poético-espaciais, podem se apropriar, contribuir, mas também subverter formas de entendimento de abordagens espaciais. Assim, verifica-se a relevância de investigar como práticas artísticas podem instaurar novas e outras poéticas e políticas *do e para o* espaço, refletindo como podem ocorrer cruzamentos, possíveis contribuições, diálogos e contrastes entre arte e Geografia, já que se entende que as práticas artísticas aqui analisadas desnaturalizam concepções espaciais arraigadas.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Espaço. Cartografias. Lugar. Fronteiras. Práticas artísticas. Geografia.

ABSTRACT

The following research aims to analyze some contemporary artistic poetics from different thematic and spatial categories that organize the chapters of the dissertation: cartography, place and borders. The initial hypothesis consider that the eight chosen artwork, here named spatial-poetic creations, can appropriate, contribute, but also subvert the forms of understanding spatial approaches. Thus, the importance of investigating how artistic practices may introduce new and other poetics and politics *of* and *for* space and reflecting as intersections, possible contributions, dialogues and contrasts between art and geography may occur it appears, since it is understood that the practices artistic analyzed here disnaturalize entrenched spatial conceptions.

Keywords: Contemporary art. Space. Cartographies. Place. Borders. Artistic practices. Geography.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	12 EXERCÍCIOS DE MEDIÇÃO SOBRE A CIDADE DE CÓRDOBA (ESPANHA)	33
FIGURA 2	EXERCÍCIO A, B	34
FIGURA 3	DETALHE DO MAPA 1 COM OS EXERCÍCIOS A, B, J	36
FIGURA 4	DETALHE DO MAPA 2 COM OS EXERCÍCIOS C, F	36
FIGURA 5	DETALHE DO MAPA 3 COM OS EXERCÍCIOS D, E, K, G, H	37
FIGURA 6	DETALHE DO MAPA 4 COM O EXERCÍCIO I	39
FIGURA 7	SISTEMA-MAPA PARA COMPREENSÃO DAS CATEGORIAS PROPOSTAS NOS 12 EXERCÍCIOS	40
FIGURA 8	MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU)	50
FIGURA 9	MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU) NA PASSAGEM SUBTERRÂNEA DO TERMINAL DO PINHEIRINHO	51
FIGURA 10	DETALHE DO MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU)	51
FIGURA 11	MEMÓRIAS DE CAMINHOS PARA CASA (COLETIVO E/OU)	53
FIGURA 12	IMAGEM DE SATÉLITE DO PEQUENO ESPAÇO FEITA PELO GOOGLE EARTH	59
FIGURA 13	LEVANTAMENTO DE DADOS DO PEQUENO ESPAÇO, PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO MAPA JUNTO COM OS MORADORES DO LUGAR	59
FIGURA 14	MAPA DO PEQUENO ESPAÇO	60
FIGURA 15	PÁGINA INICIAL DO ZEXE, ATUAL MEGAFONE, COM O CURSOR SOBRE <i>PROJETOS</i>	67
FIGURA 16	PÁGINA ZEXE, ÍCONE <i>PARTICIPANTES</i>	67
FIGURA 17	PÁGINA INICIAL CANAL * <i>MOTOBOY</i>	68
FIGURA 18	PÁGINA CANAL * <i>MOTOBOY</i> COM VIDEO SOBRE DESPERDÍCIO DE ÁGUA.....	69
FIGURAS 19 e 20	GRÁFICOS INDIVIDUAIS BIOMAPPING	82
FIGURA 21	GRÁFICO COLETIVO BIOMAPPING	83

FIGURA 22	GREENWICH EMOTIONAL MAP IMPRESSO	84
FIGURA 23	GREENWICH EMOTIONAL MAP	84
FIGURA 24	KEY, DETALHE DO GREENWICH EMOTIONAL MAP	85
FIGURA 25	DETALHE DO GREENWICH EMOTIONAL MAP – INDEPENDENT PHOTOGRAPHY (DESTACADO EM VERMELHO)	85
FIGURA 26	GREENWICH EMOTIONAL MAP – MILLENIUM CAFÉ (DETALHE EM VERMELHO)	87
FIGURA 27	<i>FRAMES DO VIDEODOCUMENTÁRIO SOBRE O GREENWICH EMOTIONAL MAP</i>	91
FIGURA 28	MAPA DUPLA FACE GAZA/TEL AVIV	99
FIGURA 29	DETALHE DO MAPA QUE EXPLICA COMO USÁ-LO	101
FIGURA 30	MAPA GAZA/TEL AVIV VISTO CONTRA A LUZ DO SOL	101
FIGURA 31	<i>TOUR EM TEL AVIV DO PROJETO YOU ARE NOT HERE: WALKING TOUR OF GAZA THROUGH THE STREETS OF TEL AVIV</i>	102
FIGURA 32	ADESIVO DO PROJETO <i>YOU ARE NOT HERE: WALKING TOUR OF GAZA THROUGH THE STREETS OF TEL AVIV</i> , COM O NÚMERO DO TELEFONE E CÓDIGO PARA ACESSAR O <i>AUDIO GUIDE</i> , EM TEL AVIV	102
FIGURA 33	<i>FRAME DO VÍDEO TORNADO</i>	112
FIGURA 34	<i>FRAMES DO VÍDEO TORNADO</i>	113
FIGURA 35	PINTURA A ÓLEO NA PUBLICAÇÃO <i>NUMA DADA SITUAÇÃO</i>	116
FIGURA 36	FOTOGRAFIA E COLAGEM NA PUBLICAÇÃO <i>NUMA DADA SITUAÇÃO</i>	118
FIGURA 37	LOGOTIPO DO PROJETO <i>BORDERXING GUIDE</i>	126
FIGURA 38	<i>BORDERXING GUIDE</i> , BANCO DE DADOS.....	129
FIGURA 39	<i>BORDERXING GUIDE</i> , ARQUIVO DO BANCO DE DADOS	130
FIGURA 40	<i>BORDERXING SLIDE SHOW – MARCO SIMBÓLICO. ACHTUNG! STAATSGRENZE! (EM ALEMÃO) ATENÇÃO! FRONTEIRA DE ESTADO!</i>	131
FIGURA 41	<i>BORDERXING SLIDE SHOW - DIVISA COM MUROS REFORÇADOS</i>	133
FIGURA 42	<i>BORDERXING SLIDE SHOW – DIVISA COM EXTENSAS CERCAS</i>	133
FIGURA 43	<i>BORDERXING SLIDE SHOW – LIMITE COM ACIDENTE GEOGRÁFICO</i>	134

FIGURA 44	<i>BORDERXING SLIDE SHOW – LIMITE COM ACIDENTE GEOGRÁFICO</i>	134
FIGURA 45	<i>CAPA DO THE BOTANICAL GUIDE FOR BORDERXING</i>	135
FIGURA 46	<i>BOTANICAL BORDERXING GUIDE</i>	136
FIGURA 47	<i>PROJETO DO TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL</i>	143
FIGURA 48	<i>PROJETO DO TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL</i>	144
FIGURA 49	<i>TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL</i>	144
FIGURA 50	<i>COMENTÁRIOS ABERTOS NO BLOG DO B.A.N.G LAB COM INFORMAÇÕES SOBRE O PROJETO TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL ...</i>	147

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 POR UMA CARTOGRAFIA DO MAPA	25
1.1 INDISCIPLINA CARTOGRÁFICA	25
1.1.1 Mapas existenciais	28
1.1.2 Mapa como imagem	31
1.2 AÇÕES NO ESPAÇO URBANO DE VALCÁRCEL MEDINA	32
1.2.1 Topos: topometria e topofilia	40
1.2.2 Métrica	42
1.2.3 O artista e a cidade	42
1.2.4 Participação: perguntas	44
1.2.5 Identificando estratégias conceituais	45
1.2.6 Percursos	48
1.3 DES.CARTO.GRAFIAS	48
1.3.1 Corpografias	52
1.3.2 Abrir o mapa	55
1.3.3 Recartógrafos	57
1.3.4 Cartografias das horizontalidades	58
1.3.5 Re-des-territorialização	61
1.4 ESTÉTICA DA PARTICIPAÇÃO	63
1.4.1 ZEXE.net cartografia pública digital	64
1.4.2 Redes de sociabilidade	66
1.4.3 Dos tempos rápidos	69

1.4.4	Cartografia do invisível	71
1.4.5	Da representação à performatividade	72
1.5	CARTOGRAFIA: REPRESENTAÇÃO E PERFORMANCE	73
2	DESENHE UM MAPA PARA SE PERDER	77
2.1	LUGAR, DIMENSÃO DA EXISTÊNCIA	77
2.1.1	Revisitar o lugar	79
2.2	MAPA EMOCIONAL DE GREENWICH	80
2.2.1	Processo de elaboração do mapa	81
2.2.2	Mapa topográfico dos afetos ou do afetar-se	84
2.2.3	Península de Greenwich	89
2.2.4	Conflitos na escala do lugar: <i>Greenwich Emotional Map</i> e o contexto de regeneração urbana	92
2.2.5	Psicogeografia tecnológica	96
2.3	VOCÊ NÃO ESTÁ AQUI	98
2.3.1	Dislocative tourism agency	100
2.3.2	Turismo simulado	103
2.3.3	Gaza Audio Tour (guia de áudio)	105
2.3.4	Rugosidades da paisagem e do lugar	108
2.3.5	Solidariedade geográfica?	109
2.4	BUSCA NÔMADE	111
2.4.1	Imagem—ação—repetição—pulsão	114
2.4.2	Noções móveis	116
2.5	NÃO FECHAMENTO	121
3	TRANSNACIONAL, LIMITES E FRONTEIRAS OU COMO PROBLEMATIZAR IDENTIDADES.....	122

3.1	LIMITES E FRONTEIRAS	123
3.2	GUIA PARA ATRAVESSAR FRONTEIRAS	125
3.2.1	Invenção/criação de fronteiras	126
3.2.2	Database transfronteiriço	128
3.2.3	Guias para Borderxing	131
3.2.4	Táticas <i>hacker</i>	137
3.2.5	Limites das fronteiras	139
3.3	TRANSFRONTEIRAS	140
3.3.1	Ferramenta comunitária	142
3.3.2	Ferramenta estética	145
3.3.3	Ferramenta para conflitos	146
3.3.4	Muros e contornamentos	149
3.4	DO <i>FRONT</i> AOS ATRAVESSAMENTOS	150
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158
	ANEXO 1. 12 EXERCÍCIOS DE MEDIÇÃO SOBRE A CIDADE DE CÓRDOBA (ESPANHA)	167
	ANEXO 2. GREENWICH EMOTIONAL MAP.....	171
	ANEXO 3. MAPA DUPLA FACE GAZA/TEL AVIV.....	172

INTRODUÇÃO

O espaço. Não tanto os espaços infinitos, aqueles cujo silêncio no ímpeto de seu prolongamento os fazem provocar algo que parece assustador, nem mesmo os já quase domesticados espaços interplanetários, interestelares ou intergalácticos, mas os espaços muito mais próximos, pelo menos em princípio: as cidades, por exemplo, ou os campos, ou os corredores metropolitanos, ou um jardim público. Nós vivemos no espaço, nestes espaços, nestas cidades, nestes campos, nestes corredores, nestes jardins. Parece evidente. Talvez devesse ser efetivamente evidente. Mas não o é, não é óbvio. É real, evidentemente, e por conseguinte, é verossímil racional. Pode-se tocar. Inclusive, se pode abandonar aos sonhos. George Perec, 2001.¹

A partir da década de 1960 se intensifica a multiplicidade de temas e linguagens nas artes visuais, e os interesses se voltam para as dimensões do espaço social. As mudanças na arte convergem com as mudanças no mundo². O cotidiano, o social e o político ganham relevância e o espaço da produção artística se amplia para além dos espaços tradicionais da arte. Progressivamente, expandem-se as possibilidades e lugares na/da produção artística: ações diretas no espaço, performances, intervenções, arte urbana, arte pública, *land art*, *site specific*, etc. Retomam-se e praticam-se extensivamente estratégias situacionistas, inclusive seu aporte teórico e crítico ao capitalismo e, neste ensejo, crítico à própria produção da arte. Ganha força a produção de cartografias diversas, e esta se torna uma linguagem apropriada e incorporada às artes como abordagem crítica do/no espaço. Tal fenômeno demonstra que, entre a

¹ Texto original: “El espacio. No tanto los espacios infinitos, aquéllos cuyo mutismo, a fuerza de prolongarse, acaban provocando algo que parece miedo, ni siquiera los ya casi domesticados espacios interplanetários, intersidérales o intergalácticos, sino espacios mucho más próximos, al menos en principio: las ciudades, por ejemplo, o los campos, o los pasillos del metropolitano, o un jardín público. Vivimos en el espacio, em estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizá debería ser efetivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso. Es real, evidentemente, y en consecuencia es verossímil racional. Se puede tocar. Incluso se puede uno abandonar a los sueños”. (PEREC, 2001, p. 23, tradução nossa).

² No contexto pós-Guerra Fria, ocorrem mobilizações sociais diversas: reivindicações sobre direitos civis, discurso antibélico, movimento ecologista, mobilização do movimento estudantil, contracultura, questionamento geral da autoridade, valores e instituições de poder estabelecido.

multiplicidade de problemáticas e interesses da arte contemporânea, as espacialidades ganham relevância nunca vista antes.

Nas Ciências Humanas, a crescente importância do espaço foi chamada de *spatial turn*, em que se aprofunda um debate e embate teórico sobre a importância e interdependência entre espaço e tempo, Geografia e História. E questiona a primazia das disciplinas que priorizam o tempo em detrimento do espaço, evidenciando a importância desse último nos processos sociais. Principalmente no que diz respeito à elaboração de práticas e discursos contra-hegemônicos. Segundo Rogério Haesbaert:

O espaço está na ordem do dia. Muitos, a partir dos anos 1990, falam até mesmo num “giro” ou “virada” espacial. A mais célebre referência a esta guinada foi Michel Foucault, sempre citado quando se comenta a mudança da “era do tempo”, ou da história, referida à passagem do século XIX para o XX, e a gradativa assunção da “era do espaço”, que ele já identificava no final dos anos 1960 (FOUCAULT, 2001, original escrito em 1967). Entramos nesta “era espacial” tanto no sentido da exploração dos microespaços (dos genes às micropartículas) quanto dos macroespaços (da exploração da Lua ao big-bang). Mas o que nos interessa mais de perto, aqui, enquanto geógrafos, é justamente a ênfase dada hoje à espacialidade numa escala mais especificamente “humana”, aquela de nossa reprodução e de nossa circulação enquanto seres vivos, móveis, que necessitam de abrigo, alimento e que, a todo momento, recriam o mundo pela própria resignificação e simbolização de seu espaço-tempo. (HAESBAERT, 2011, p. 1).

Assim, retoma-se o texto da epígrafe, de George Perec, que convida a refletir sobre o espaço e sua condição concreta, como o espaço vivido e habitado. Diferenciando-o de um espaço abstrato, distante, cósmico, de qualquer espaço em que inexistia a presença humana. Nesse sentido, diz respeito ao espaço que passa pelo humano e pela produção humana. Esse espaço é matéria da Geografia, disciplina que estuda o espaço habitado, produzido e transformado pelas pessoas.

Pode-se supor que a perspectiva espacial que tanto se difundiu nas últimas décadas é sintomática de um momento histórico de intensa transformação nas inúmeras instâncias sociais, políticas e econômicas, concordante com a nova fase do capitalismo no mundo e seu processo de internacionalização: a globalização. Por extensão, as geografias (a disciplina e toda sua pluralidade) começam a ser incorporadas de forma cada vez mais efetiva às artes, constituindo um marco instigante para as produções contemporâneas.

Neste ensejo, Nicolas Bourriat (2008) desenvolveu a noção de *topocrítica* para assinalar a importância da Geografia na arte contemporânea, na qual muitos artistas têm feito investigações sobre o espaço e elaborado diferentes formas de grafar a experiência no espaço, ao se apropriar de linguagens cartográficas e documentais.³ Embora *topocrítica* seja uma noção genérica e classificatório-taxonômica – afinal, parece que o teórico procura agrupar uma série de trabalhos contrastantes a partir de uma categoria totalizante⁴ –, enfatiza a relevância de inúmeros trabalhos de arte que procuram discutir as geografias do mundo.

A partir de tal percepção da presença e da pertinência de noções e categorias espaciais nas artes visuais, consideram-se aqui alguns trabalhos e projetos que, embora apresentem particularidades e especificidades em termos de estratégias e linguagens, podem ser pensados a partir de um viés analítico semelhante, que contempla questões e problemáticas espaciais a partir das noções de cartografia, lugar e território.

Assim, foram reunidos os seguintes trabalhos para desenvolver análises, que, longe de fechar categorias, propõem um percurso reflexivo: *12 Ejercicios de Medición sobre la Ciudad de Córdoba*, de Valcárcel Medina; *Descartógrafos e Recartógrafos*, do coletivo de artistas E/Ou; *Canal*Motoboy*, proposto por Antoni Abad com os motoboys da cidade de São Paulo; *Walking tour of Gaza through the streets of Tel Aviv*, do projeto You Are Not Here; *Greenwich Emotional Map*, de Christian Nold; *Tornado*, de Francys Alÿs; *Borderxing Guide*, de Heath Bunting e Kayle Brandon, e, por fim, *Transborder Immigrant Tool*, coordenado por Brett Stalbaum e Ricardo Domingues.

Denominaram-se tais trabalhos, no contexto desta pesquisa, de **criações poético-espaciais**, pois dizem respeito a proposições artísticas nas quais se identificam categorias espaciais⁵ como elementos de sua poética. Percebe-se, assim, a possibilidade

³ Segundo Bourriat: “La geografía de los artistas contemporáneos explora a partir de ahora los modos de habitar, las múltiples redes en las que evolucionamos, los circuitos por los que nos desplazamos y, sobre todo, las formaciones económicas, sociales y políticas que delimitan los territorios humanos. Aquí están algunos de los temas mayores del arte actual, atravesado por la obsesión de describir el planeta y de utilizar sus espacios, con la ayuda de investigaciones, puestas en escena y discursos.” (BOURRIAT, 2008, p. 17).

⁴ Tal procedimento também ocorre quando se desenvolvem as noções de arte relacional e pós-produção.

⁵ “Observa-se que na concepção de espaço geográfico está contida a expressão de diferentes categorias. Entende-se por categoria palavras ou conceitos ‘aos quais se atribui dimensão filosófica, ou seja,

de uma abordagem da arte por meio da reflexão do espaço, que parte de categorias geográficas como parâmetro de nossas análises⁶.

Um aspecto da concepção espacial considerado nesta pesquisa desdobra-se da ideia de que as ações humanas produzem espaço. Nesse sentido, numa perspectiva dialética, produzem espaço e são produzidas por ele. O artista e geógrafo Trevor Paglen procura descrever tal característica do enfoque geográfico com a proposta de uma “geografia experimental”:

A geografia experimental engloba práticas que tomam a produção do espaço em forma autorreflexiva, práticas que reconhecem que a produção cultural e a produção do espaço não podem ser separadas uma da outra, e que a produção intelectual e cultural são práticas espaciais. Além disso, a geografia experimental não significa apenas ver a produção do espaço como uma condição ontológica, mas experimentar ativamente a produção do espaço como uma forma integral da própria prática. Se as atividades humanas são inextricavelmente espaciais, as novas formas de liberdade e democracia só podem emergir em relação dialética com a produção de novos espaços. (PAGLEN, 2010, p. 149).

Assim, o espaço é pensado como constituído por materialidades e também por imaterialidades, ou seja, por seus aspectos materiais, objetos físicos construídos pelo homem no processo contínuo de produção do espaço, através do seu uso, mas também, dialeticamente, pelas ações humanas que o configuram, que o criam e o transformam (SANTOS, 1996). Partindo dessa concepção, pode-se afirmar que as práticas artísticas configuram materialidades, formas de sociabilidade, afetos, símbolos e pensamentos (que se materializam ou não) participantes da constituição do espaço. E, conforme Paglen, podem fazer emergir novas formas de liberdade.

Nessa perspectiva, os trabalhos de arte não são peças autônomas restritas e autossuficientes, mas participam de um campo cultural amplo e, desse modo, espacial e político. Participam do campo da arte e, mais amplamente, do espaço; nesse sentido, são práticas espaciais.

produzem significado basicamente não de uso coletivo, mas do sentido que adquirem no contexto de sistemas de pensamento determinados’ (GENRO FILHO, 1986)”. (SUERTEGARAY, 2001, s/p).

⁶ É importante observar que ao longo da pesquisa se partiu de pensadores da geografia para pensar as categorias espaciais, mas que o contato com os trabalhos levou a uma aproximação com as proposições de Deleuze e Guattari.

Assim, verifica-se a relevância de investigar como práticas artísticas podem instaurar novas e outras poéticas e políticas *do e para* o espaço. Percebe-se a pertinência de se identificar aspectos problematizantes que levam em conta categorias e temáticas espaciais – como território, lugar e cartografias –, disparadoras de questões urgentes da atualidade, referentes a conflitos e negociações de ordem política e simbólica. A potência dos trabalhos artísticos que têm se desenvolvido sob tais temáticas e linguagens corroboram com tal percepção.

O intuito aqui é refletir como podem se dar cruzamentos entre arte e geografia para, assim, perceber possíveis contribuições, diálogos e contrastes. Pois as práticas artísticas aqui analisadas podem desnaturalizar concepções espaciais arraigadas, problematizar e “pôr em movimento”, ou à prova, questões amplamente discutidas em teoria.

A cartografia, como já foi dito, tem sido amplamente usada nas artes e se consolidou como uma linguagem em experimentação desde os situacionistas e a arte conceitual. Ao mesmo tempo, as discussões e práticas cartográficas – não apenas na geografia e na cartografia enquanto disciplinas – têm se intensificado e popularizado. De modo que a elas podem ser atribuídos múltiplos usos e práticas, inclusive servir desde instrumento político a estímulo à imaginação. A noção de local e lugar foi ganhando dimensão na prática e na teoria crítica das artes com a discussão sobre *site specific*⁷, porém, no contexto deste trabalho, abordam-se as questões pertinentes ao lugar como categoria geográfica com especificidades que possam gerar análises com contribuições diferenciadas. As fronteiras, por sua vez, implicam a discussão sobre território e mobilidade, muito urgente numa época em que se constroem tantas narrativas ilusórias sobre a globalização, o fim dos territórios, fim das fronteiras, morte da geografia⁸, etc. De modo que o tema das fronteiras aparece em inúmeros trabalhos de arte que investigam e atuam diretamente num determinado contexto social em que se inserem.

⁷ Discussão esta referenciada por Miwon Kwon (2004) e que, no contexto brasileiro, encontra contribuições de Jorge Menna Barreto (2007).

⁸ Como não nos deteremos nessas narrativas, para um aprofundamento do tema ver *Teorias da globalização*, de Otávio Ianni (1995).

Tais temas – cartografias, lugar e território – constituem abordagens ou filtros que estruturam a pesquisa. Esta está organizada em três capítulos para analisar os trabalhos a partir desses temas. Nesse sentido, no primeiro capítulo, *Por uma cartografia do mapa*, abordam-se alguns trabalhos de arte que se utilizam da linguagem cartográfica e identificam-se algumas questões que trazem para a arte em contexto urbano. Analisa-se, portanto, neste capítulo, a produção de cartografias como prática artística que investiga a cidade, destacando-se a importância dos deslocamentos, das experiências diretas no espaço urbano e da participação⁹. Para tanto, abordam-se os trabalhos: *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, de **Varcácel Medina**, realizado na década de 1970 e cujos mapas elaborados compõem desenhos singulares inter-relacionados com textos propositivos e ações no espaço; *Descartógrafos*, do **Coletivo E/Ou**, aberto à criação coletiva e colaborativa em que as pessoas intervêm diretamente no mapa em espaço público; e *Canal*Motoboy*, proposto por **Antoni Abad**, uma cartografia colaborativa com uso de mídias locativas e internet, para geolocalizar impressões de um grupo social marginalizado na sociedade.

Dessa forma, procura-se analisar as cartografias como linguagem, não estritamente geográfica, e suas possibilidades e potencialidades de representação e apresentação, abordando também o seu aspecto processual e o fato deste não ser apenas uma representação externa, mas que participa e afeta o mundo. Nesse sentido, considera-se a discussão da cartografia crítica ao abordar os mapas contemporâneos, bem como as noções de mapa e rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, ampliando as reflexões sobre os mapas na produção artística.

Referência importante nas produções cartográficas analisadas – não apenas no primeiro capítulo, mas em muitos dos trabalhos presentes ao longo da pesquisa – são as estratégias situacionistas que elaboram imagens-mapa a partir de práticas e investigações espaciais. Tais investigações, pensadas como um método, a *psicogeografia*, incluem uma dimensão analítica do espaço a partir dos afetos. Nesse sentido a psicogeografia é, segundo Guy Debord, o “estudo dos feitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejados ou não, que agem diretamente sobre o

⁹ Há uma ampla gama de produções cartográficas com formas variadas de utilização da linguagem cartográfica, inclusive de cartografia cognitiva, em que não há uma base cartográfica *a priori* e que serve para conexões de ideias, espaços e conceitos, como no trabalho de Mark Lombardi. Estes trabalhos Brian Holmes chama de “cartografias dissidentes”.

comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 1956, apud JACQUES, 2003, P.87). Ou conforme define Paola Berenstein Jacques (2003, p. 23): “uma geografia afetiva, subjetiva, que buscava cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas basicamente pelas deambulações urbanas que eram as derivas situacionistas”. A deriva, por sua vez, é uma prática experimental que investiga a realidade urbana partindo de uma experiência direta e corpórea no espaço cotidiano, uma forma de apropriação do espaço urbano por meio do andar sem rumo.

Os mapas situacionistas foram usados em meio à crítica ao planejamento urbano após a Segunda Guerra, predominantemente racionalista e funcionalista, que interviu dividindo a cidade em zonas funcionais, demolindo bairros inteiros para construir novos sistemas de tráfego modernizados, que, segundo os situacionistas, tinham implicações sociais e psicológicas destrutivas aos habitantes da cidade. Na arte conceitual, os mapas diferem em aspectos significantes dos mapas situacionistas, não apenas porque estão despreocupados com a crítica efetiva do planejamento urbano, mas porque os itinerários traçados são concebidos em termos advindos não da psicogeografia, mas especialmente do conceito artístico da *performance* (WOLLEN, 1999)¹⁰. Assim, esse dado performativo da produção cartográfica também é pertinente às produções tratadas neste capítulo.

Para o segundo capítulo, *Desenhe um mapa para se perder*, busca-se identificar nos trabalhos modos de elaboração de poéticas a partir da noção de *lugar* e *local*. Por isso são analisados dois trabalhos que usam tecnologias móveis de geolocalização: *Greenwich Emotional Map*, de **Christian Nold**, projeto que envolve uma dada comunidade ao criar um mapa emocional por meio do dispositivo Biomapping, que torna visível os afetos das pessoas em relação ao lugar; e *Walking tour of Gaza through the streets of Tel Aviv*, do **You Are Not Here** (Thomas Duc, Lalia El-Haddad, Kati London, Dan Phiffer, Mushon Zer-Aviv), que convida as pessoas a se tornarem metaturistas num lugar – são fornecidos mapas e arquivos de áudio sobre a cidade de Gaza como referência para visitas guiadas em Tel Aviv, criando conexões entre dois lugares antagônicos. Ainda neste capítulo, aborda-se o trabalho *Tornado*, de **Francis Alÿs**, vídeo

¹⁰ Peter Wollen (1999) faz um interessante estudo que procura entender as relações entre os usos de mapas pelos situacionistas e os conceitualistas.

elaborado a partir da experiência do artista em perseguir tornados durante 10 anos onde se propõe uma análise que parte das noções de não-lugar e desterritorialização.

Assim, o segundo capítulo inicia refletindo sobre a noção de lugar e local pelo parâmetro da Geografia (em especial Milton Santos e Ana Fani Alessandri Carlos), para além da localização no espaço, uma dimensão que contempla as dinâmicas do vivido e do cotidiano e diz respeito a ações que envolvem identificação e pertencimento, de modo a considerar a corporalidade.

Discute-se, também, o uso de mídias locativas nos dois primeiros trabalhos, cujas ferramentas tecnológicas são apropriadas e têm seu uso subvertido pelas práticas artísticas. Assim, verifica-se como os trabalhos utilizam a estratégia da localização e georreferenciamento para criar processos de identificação e territorialização, bem como se valem da deslocalização como processo ativador de desterritorializações, estranhamentos e fugas em relação ao lugar. Atualizam a psicogeografia, pois são projetos que se apropriam da deriva e do *détournement* para produzir novos sentidos e estimular a compreensão de possíveis relações com o lugar.

No terceiro capítulo, *Transnacional, limites e fronteiras ou como problematizar identidades*, são analisados dois trabalhos que criam dispositivos perturbadores das noções de fronteiras: *Borderxing Guide*, de **Heath Bunting** e **Kayle Brandon**, um guia online com instruções para atravessar ilegalmente as fronteiras de países da União Europeia sem ser detectado; e *Transborder Immigrant Tool*, de **Brett Stalbaum** e **Ricardo Domingues**, projeto na fronteira entre EUA e México que utiliza o *software Walking Tools*, um aplicativo para celular que pode ser utilizado por imigrantes ilegais para se localizar no espaço, assim como para identificar onde há água e postos de controle na travessia do deserto. Investigam-se esses trabalhos frente à questão das fronteiras, de modo a desnaturalizar concepções que têm se propagado sobre noções de território e fronteira. Ambos os projetos problematizam, com diferentes estratégias, os fluxos, as fronteiras, as instituições e suas conseqüentes tensões políticas, econômicas e os diferentes agentes sociais envolvidos. É possível identificar um forte componente *artista*¹¹ nesses trabalhos, afinal, primam pela denúncia e pelo envolvimento explícito num dado contexto político, bem como apresentam a postura e

¹¹ *Artivista* como contração de artista e ativista.

a ética *hacker*, no sentido de se infiltrar e desconstruir sistemas, estratégias e lógicas do poder corporativo e governamental.

Dessa forma, no terceiro capítulo investiga-se como a categoria território sofre distorções, desde o seu entendimento mais clássico, a partir dos trabalhos de arte. Afinal, os trabalhos expõem aspectos políticos e estratégicos de dominação e apropriação de uma dada área que, inclusive, conforma identidades. Da mesma forma, evidenciam que, em tempos de globalização, o território é uma categoria mais atual do que nunca. E reforçam o que diz Milton Santos (1996) quando afirma que o território é caracterizado mais pelo uso (território usado) que a ele é dado do que por suas fronteiras fixas controladas por um Estado.

No contexto desta pesquisa, considera-se que a perspectiva espacial pode ser reveladora de heterogeneidades e complexidades do “real” não contempladas em narrativas hegemônicas nem na lógica racionalizante que tem se imposto na atualidade. Dessa forma, analisam-se as práticas artísticas e como produzem contrarracionalidades (Milton Santos, 1996) – táticas e ações que contribuem para outras construções simbólicas e críticas do espaço. Dizem respeito às ações daqueles sujeitos que fogem da racionalidade imposta e dominante, em especial, os mais pobres, os migrantes, os artistas (assim será proposto aqui), que procuram outras e novas formas de experiências, mais espontâneas e criativas:

Essas contrarracionalidades se localizam, de um ponto de vista social, entre os pobres, os imigrantes, os excluídos, as minorias; de um ponto de vista econômico, entre as atividades marginais, tradicional ou recentemente marginalizadas; e, de um ponto de vista geográfico, nas áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência de escassez é a base de uma adaptação criadora à realidade existente. (SANTOS, 1996, p. 246).

Assim, a pesquisa pretende analisar a experiência no espaço como temática pertinente e atual na arte, considerando sua dimensão política e sua crítica aos processos capitalistas frente à globalização. Mais do que análise exclusivamente formal de trabalhos de arte, a intenção é compreender uma constelação de práticas artísticas que atuam na dimensão reflexiva e política do espaço. Dessa forma, busca-se

compreender como as práticas artísticas trazem contribuições e subvertem categorias e linguagens geográficas, como as cartografias, desenvolvendo formas de investigar e mobilizar um pensamento crítico sobre o espaço.

A seguinte pesquisa se propõe a ser um mapa, um mapa numa noção contemporânea, que não corresponde à representação de uma pretensa verdade de um espaço ou lugar, mas que pode marcar uma orientação, um percurso reflexivo. Os traçados deste percurso são escolhas de caminhos num dado momento, fruto do desejo de experimentar determinadas paisagens. Tal mapa resultante, ainda aberto e em processo, compartilha este caminho possível para pensar trabalhos de arte produzidos na atualidade.

1 POR UMA CARTOGRAFIA DO MAPA

A cartografia foi vista ao longo do tempo como forma de arte e ciência, e teve um papel importante no desvendar de mundos com a função primeira de construir rotas e caminhos da forma mais precisa e exata possível. Por seu aspecto gráfico para comunicar tais conteúdos, constitui um campo do conhecimento cuja linguagem busca objetividade para representar dados do espaço “real”. Porém, é possível reconhecer aspectos outros e uma multiplicidade de abordagens e usos da cartografia em que os campos do simbólico e do imaginário são preponderantes, em especial na arte. Neste capítulo, busca-se investigar como alguns trabalhos de arte utilizam a cartografia para elaborar poéticas e como promovem contribuições e/ou subversões de categorias e linguagens geográficas ao desenvolver estratégias para tratar tensões e problemáticas próprias do espaço urbano. Nesse sentido, serão abordados os trabalhos *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, de Valcárcel Medina, *Descartógrafos*, do Coletivo E/Ou, e *Canal*Motoboy*, agenciado por Antoni Abad. Cada trabalho explicita alguns usos e estratégias que contribuem para elencar questões importantes relacionadas ao uso de cartografias nas artes atualmente. Para iniciar as análises, parte-se de reflexões sobre entendimentos de cartografia e mapas contemporâneos.

1.1 INDISCIPLINA CARTOGRÁFICA

Naquele império, a arte da cartografia alcançou tal perfeição que o mapa duma província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do império uma província inteira. Com o tempo esses mapas desmedidos não bastaram e os colégios de cartógrafos levantaram um mapa do império, que tinha o tamanho do império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos dedicadas ao estudo da cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado mapa era inútil e não sem impiedades entregaram-no às inclemências do sol e dos invernos. Nos desertos do oeste perduram despedaçadas ruínas do mapa habitadas por animais e mendigos; em todo o país não há outra relíquia das disciplinas geográficas.
Jorge Luis Borges, 1975.

No texto *Do rigor da ciência*, Jorge Luis Borges evoca as ruínas do mapa. Um mapa como representação única e fixa – que coincide totalmente com o real – compõe um deserto da memória, já que de alguma forma ignora, ou intimida, a habilidade humana de criar e expressar uma relação singular com o espaço. Da mesma forma, ignora o fato de o espaço ser dinâmico e mutável. Assim, Borges sugere a impossibilidade de o mapa representar objetivamente o território em sua totalidade, com fidelidade¹². Tal pretensão, própria da racionalidade moderna, tem sido desconstruída, inclusive pelos cartógrafos.

O que tem sido chamado de cartografia crítica¹³ mostra-se como um ponto de partida situado numa discussão contemporânea sobre mapas e cartografias. Essa discussão, realizada por autores como os que serão citados a seguir, se intensifica no final da década de 1980 e tece questionamentos epistemológicos em relação à prática da cartografia, problematizando a elaboração de mapas e também a sua utilização. Desse modo, amplia os horizontes para se apreender o fenômeno crescente de produções cartográficas não hegemônicas¹⁴.

Em *Rethinking maps*, Martin Dodge e Rob Kitchin (2007) fazem uma importante revisão bibliográfica sobre as produções recentes que contribuíram para um olhar crítico em relação à cartografia. Citam a referência fundamental de John Brian Harley¹⁵ (1989), que considera o mapa uma construção social incapaz de evidenciar uma visão neutra e objetiva da realidade, livre de carga ideológica. Para Harley, é fundamental investigar o

¹² “Com respeito à cartografia, sua ontologia fundacional é que o mundo pode ser objetivamente e verdadeiramente mapeado usando técnicas científicas que capturam e mostram informação espacial. Cartografia nestes termos é puramente técnica e se desenvolve por perguntas autorreferenciais, questões procedimentais de si mesma que objetivam refinar e ampliar como mapas desenham e comunicam.” (DODGE; KITCHIN; PERKINS, 2009, p. 11).

¹³ Ver *Uma introdução à cartografia crítica* de Crampton e Krygier (2008), e também a revista *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, 2009.

¹⁴ Segundo Freire e Onrubia: “Al margen de lo que podríamos considerar como unas prácticas cartográficas hegemónicas, minoritarias, elitistas, al servicio del poder y/o de la ciencia, en las que el mapa funciona como un instrumento creado por profesionales de acuerdo con protocolos altamente definidos y con un relativamente restringido programa de usos y finalidades; también han existido otras cartografías alternativas: heterogéneas, radicales, tácticas, ciudadanas, participativas, colaborativas, ambiguas, abiertamente subjetivas, cotidianas”. (2010, p.3)

¹⁵ John Brian Harley (1989) foi referencial para a discussão sobre a cartografia, pois defende que o desenvolvimento de uma cartografia crítica depende do envolvimento nas inovações teóricas da Geografia Humana.

contexto histórico-social da produção dos mapas, bem como os discursos de poder inerentes aos mesmos. Já Jeremy Crampton (2003) questiona as bases ontológicas da cartografia e enfatiza a necessidade de se considerar os aspectos contextuais e contingentes a que estão sujeitos os mapas na sua produção e fruição, pois são incapazes de refletir uma verdade. John Pickles (2004), por sua vez, questiona o caráter representacional da cartografia e valoriza a produção de cartografias alternativas com a mesma seriedade com que se considera a cartografia científica.

Nesse sentido, para Dodge e Kitchin (2007), a cartografia não é apenas entendida como um investimento científico que busca aperfeiçoar a representação dos espaços do mundo, preocupada com a precisão e as características formais. Ela é, na contemporaneidade, a busca de soluções de representação para resolver problemas espaciais e relacionais. Tais autores vão além e sugerem que mapear é criar, não simplesmente revelar conhecimento: “Mapas são, portanto, o produto de conhecimentos privilegiados e formalizados e eles também produzem conhecimento sobre o mundo”¹⁶ (DODGE; KITCHIN, 2007, p. 332).

Assim, um mapa pode se configurar como uma expressão/manifestação da experiência no espaço, bem como de um pensamento sobre o espaço. As cartografias, segundo Dodge e Kitchin (2007), não só representam o território como criam um território; todo mapa é uma reterritorialização:

Os mapas são do momento, trazidos à existência por meio de práticas (corporais, sociais, técnicas), sempre refeitas toda vez em que estão envolvidas com algo; mapeamento é um processo de constante reterritorialização. Como tal, os mapas são transitórios e fugazes, sendo contingentes, são relacionais e dependentes do contexto. Os mapas são práticas - eles estão sempre mapeando; práticas espaciais para resolver problemas relacionais (por exemplo, a melhor forma de criar uma representação espacial, como entender a distribuição espacial, como chegar entre A e B, e assim por diante). (DODGE; KITCHIN, 2007, p. 336).¹⁷

¹⁶ Texto original: “Maps are thus the product of privileged and formalized knowledges and they also produce knowledge about the world”. (DODGE; KITCHIN, 2007, p. 332, tradução nossa)

¹⁷ Texto original: “Maps are of-the moment, brought into being through practices (embodied, social, technical), always remade every time they are engaged with; mapping is a process of constant reterritorialization. As such, maps are transitory and fleeting, being contingent, relational and context-dependent. Maps are practices – they are always mappings; spatial practices enacted to solve relational problems (eg, how best to create a spatial representation, how to understand a spatial distribution, how to get between A and B, and so on)”. (DODGE; KITCHIN, 2007, p. 336, tradução nossa).

Segundo Jeremy Crampton e John Krygier (2008), definições como as de John Brian Harley e David Woodward, que consideram mapas “representações gráficas que facilitam uma compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou acontecimentos no mundo humano” (HARLEY; WOODWARD, 1987, xvi)¹⁸, enfatizam o papel do mapa na experiência humana, e não a aparência e a forma dos mapas, ampliando as possibilidades para se pensar mapeamentos não ocidentais e não tradicionais¹⁹ (CRAMPTON; KRYGIER, 2008, p. 92).

Tais mudanças na teoria cartográfica estão relacionadas à sua aproximação com a Geografia Cultural, que percebe a cartografia na sua relação intrínseca com o espaço e não apenas como um investimento técnico de representação. Nesse sentido, a cartografia pós-representacional – formulada com contribuições do pensamento de Jacques Derrida, Michel Foucault e também da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari – contribui com o fenômeno que Pierre Lévy (2008) denominou *maps turn*, de transformação das práticas cartográficas, fruto de inovações tecnológicas que vão da internet ao SIG (Sistema de Informação Geográfica).

1.1.1 Mapas existenciais

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000) se referem à noção de mapa, não dizem respeito a um objeto de representação ou algo relacionado à cartografia como campo disciplinar. Para os autores, o conceito de mapa é filosófico e está vinculado às possibilidades e multiplicidades de abordagem de um fenômeno. De modo que acompanha mais suas dinâmicas e movimentos, seu processo, e não constitui um produto fixo e acabado:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um

¹⁸ Tal definição foi usada para a elaboração de uma História da Cartografia, obra de seis volumes em que tais autores foram editores.

¹⁹ Que podem ser mapeamentos de comunidades indígenas, aborígenes, de crianças, dos artistas, etc.

grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 21).

Deleuze e Guattari apropriam-se do termo “mapa” para tecer uma crítica aos modos de representação e significação, que se aplica a toda e qualquer articulação do pensamento e do conhecimento. Para eles, o mapa é uma forma de visualidade do *rizoma*²⁰, que corresponde a uma estrutura não hierarquizada e potencialmente libertária, um anti-método que torna livre o pensamento em movimento e no fluxo constante dos acontecimentos.

Segundo Deleuze e Guattari,

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades. (DELEUZE & GUATTARI, 2000:31)

De modo que quando o “movimento” cessa e as estruturas se cristalizam, o mapa se torna decalque. Conforme explica Heloisa Neves:

O decalque é a forma reprodutiva ao infinito, é recalcar o que já está feito, repetido, cristalizado. O decalque age como um modelo, enquanto o mapa age como processo, revertendo o modelo e criando sua estrutura. Trata-se então de um modelo que se entranha, e do processo que se alonga, rompe e retoma. A partir dessa diferença entre mapa e decalque, Deleuze nos propõe um jeito novo de olhar para a representação no mundo atual, englobando o movimento constante e um tempo simultâneo e mais veloz. Para ele, representar algo não é fixar imagens, mas deixar que elas contenham o seu próprio movimento e processo. O mapa, portanto, constrói estruturas abertas e não algo sobre ele mesmo, ele se constrói, contribuindo assim para

²⁰ Termo que “se recusa” a definições fixas, segundo Deleuze: "O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência." (DELEUZE, 1991, p.123)

a conexão e para sua abertura máxima sobre o espaço. (NEVES, 2008, p. 7).

Diante dessa concepção de mapa, a abordagem cartográfica de Deleuze e Guattari é, então, trabalhada como um método de conhecimento para *o desvendar* de uma experiência. Não privilegia uma materialidade, mas modos de visualidade que buscam decifrar as experiências dos sujeitos no espaço. Dessa forma, mais do que reconhecer as cartografias como representações de uma dada realidade, os autores propõem uma reflexão sobre modos de investigar e pensar, questionando como as cartografias podem produzir realidades, ou seja, como podem afetar e participar na construção de mundos.

Para desenvolver sua concepção cartográfica, Deleuze e Guattari partem de uma formulação de espaço preocupada com as territorialidades (na terminologia geográfica), isto é, apropriações afetivas e simbólicas do espaço que consideram grupos, indivíduos e suas subjetividades. De modo que cartografar nessa perspectiva sugere a identificação de afetos e relações nos contextos psicossociais. Trata-se de um “espacializar” – contextualizar no tempo e no espaço – a experiência. Nesse sentido, Suely Rolnik (2007) sugere um cartógrafo dos afetos, já que considera e concebe o campo relacional e subjetivo mais do que os saberes e fazeres técnicos do espaço:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que fique atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago. (ROLNIK, 2007, p. 23).

O que se nomeia aqui de “mapa existencial” pode constituir um dos métodos mais importantes para a elaboração de cartografias nas artes; é possível olhar para as produções cartográficas nas artes dialogando com essa concepção. Nesse sentido, esse cartógrafo-antropófago – que procura dar visualidade aos *afetos* e usa o mapa como linguagem híbrida – é o próprio artista. É aquele que pode criar mundos, denunciar, investigar, enfim, mapear.

1.1.2 Mapa como imagem

Desenvolveu-se até aqui a noção do mapa não apenas como representação, mas como elaboração de processos de subjetivação que dão visibilidade à experiência no/do espaço. Na arte, são inúmeros os projetos que envolvem mapas, que podem ser sonoros, móveis, ter hiperlinks, constantemente modificados pelo uso de múltiplos “autores-colaboradores”. Porém, o questionamento do representacional na cartografia (e na arte) não anula a percepção do mapa também como imagem.

De fato os mapas pertencem, pela sua leitura global e instantânea, à família das imagens que se referem de algum modo a um território:

Mapa é imagem. Tangível, virtual ou mental, evoca, sempre, a imagem de um território. A noção de território aqui é a mais ampla possível, podendo referir-se tanto aos recortes de natureza político-administrativa/jurídica – os territórios da oficialidade, limitados por fronteiras fixas – como ao conjunto de elementos articulados em dimensões culturais e simbólicas – as territorialidades (COSTAS, 2006). (GIRARDI, 2009, p. 147).

Nesse sentido, segundo Giseli Girardi (2009), a particularidade do mapa talvez resida na visão de cima ou visão vertical²¹. Visão artificial e deificadora. Ortovisão: possibilidade de ver todos os pontos ao mesmo tempo. Visão onipresente (GIRARDI, 2009, p. 153). Girardi argumenta que:

Se o desejo costuma incidir justamente naquilo que nos falta, não seria a visão na qual o mapa é especializado que moveria o desejo humano por mapas? Em outras palavras, o mapa oferece-nos uma forma de ver e, com isso, realiza o (nosso, humano) desejo de ver como um deus veria: tudo ao mesmo tempo. A questão é menos simples do que parece, porque o objeto mapa seduz pelo que pretende representar: o território, o lugar. Mas, ao fazer isso, apresenta uma outra coisa: uma versão de território ou lugar desprovida de vida, porque estável. (GIRARDI, 2009, p. 153).

²¹ Conforme também argumenta De Certeau (2005) sobre o mapa oferecer uma visão panorâmica privilegiada quando remete ao passeio por Nova York e ponto de vista encontrado do alto do Worl Trade Center.

A observação de Girardi acompanha a crítica contemporânea aos limites dos mapas e à sua representação do real e da totalidade. Mas percebe-se que os mapas realizados no campo da arte – longe de uma pretensão representativa do real como objetivo e estável – assumem os limites e particularidades da linguagem e os usam como instrumento, tática, estética. Apropriações, subversões e invenções a partir dos mapas são realizadas pelos artistas para criar poéticas e modos de interação com problemáticas espaciais.

A cartografia, apropriada e incorporada como linguagem, se constitui numa categoria híbrida na arte. Pode-se conceituar mapa por seu aspecto negativo: nem desenho, nem fotografia, nem pintura, nem performance. Mas o fato é que o mapa como visualidade/imagem híbrida constitui um amplo espectro de possibilidades que se somam. Para a noção de mapa, abre-se a perspectiva que contempla uma linguagem de complexidade tal que pode incluir fotografia, desenho, pintura, texto e performance. Considerando-se os mapas produzidos na internet com uso de mídias locativas, ampliam-se ainda mais as possibilidades que incorporam vídeos, *hiperlinks*, redes simultâneas, táticas que potencializam o **mapa como rizoma**.

Entende-se aqui o mapa como linguagem híbrida, que constitui uma visualidade e uma instância do trabalho de arte, mas que ali não se esgota. Nesse sentido, os trabalhos que serão analisados neste capítulo são emblemáticos para pensarmos o trabalho de arte como um **sistema** em que o mapa participa: são ações diretas no espaço, percursos, investigações, participações.

1.2 AÇÕES NO ESPAÇO URBANO

Inicia-se com *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba* (12 exercícios de medição sobre a cidade de Córdoba), de Isidoro Valcárcel Medina, de 1974, por entender que tal trabalho traz contribuições para pensar a cartografia como prática artística que, inclusive, pode se mostrar crítica às dinâmicas da cidade, do urbanismo e da própria arte.

O projeto de Medina envolve orientações escritas (para os exercícios), pesquisas, elaboração de mapas e ações diretas no espaço público. Tais ações são medições (de

tempos de percursos, distâncias entre lugares e de objetos), entrevistas/perguntas a transeuntes, deslocamentos a pé e de táxi. Bem como investigações e comparações de dados e informações da morfologia, da topografia e da toponímia da cidade de Córdoba. O artista atua no espaço público dialogando com aspectos formais (formas e dimensões), arquitetônicos e funcionais da cidade. De forma organizada e sistemática, suas ações são experimentos e experiências que geram procedimentos descritivos, que evidenciam certa racionalidade, mas também afetos na/da cidade.

O trabalho é composto por doze exercícios-proposições para a medição da cidade – ou o que se pode chamar de textos com orientações para ações diretas –, que determinam as “regras do jogo”, e quatro mapas que grafam sua experiência no espaço urbano. Cada exercício corresponde a uma ação programática, como também indica e descreve uma informação traçada em um dos mapas, ou seja, também tem a função de legenda. Alguns exercícios dependem do mapa para serem comunicados, outros são simplesmente indicados no próprio texto (como medições de tempo, comparação de nomes de ruas, etc.) e têm delimitadas no mapa apenas as áreas que correspondem ao lugar em que houve a ação.

FIGURA 1 - 12 EXERCÍCIOS DE MEDIÇÃO SOBRE A CIDADE DE CÓRDOBA (ESPANHA)
FONTE: Acervo MAC USP.

Em exposição de 2012 no MAC USP Cidade Universitária, todo o trabalho estava disposto em uma única parede. Em três cartolinas de tom ocre estavam colados os

textos datilografados com os doze exercícios e, ao lado e abaixo destes, os quatro mapas desenhados em preto. Na FIGURA 1²², vê-se uma das cartolinas com dois textos datilografados; e na FIGURA 2, o detalhe do exercício A e B.

FIGURA 2 - EXERCÍCIO A, B
FONTE: Acervo MAC USP.
NOTA: Texto original datilografado.

Logo no primeiro exercício (*exercício A*)²³, pode-se perceber os parâmetros norteadores do trabalho. O artista parte de uma pesquisa prévia do traçado da zona central da cidade de Córdoba com uso de plantas (ou cartas), constatando a extensão

²² Imagem dos exercícios A, B e C na exposição do MAC USP “A cidade e o estrangeiro – Isidoro Valcárcel Medina”.

²³ As transcrições do texto original dos exercícios encontram-se no anexo 1.

da sua superfície (2,656 km²) e o número de ruas (300). No texto, o artista evidencia como as informações contidas nos mapas são imprecisas e insuficientes para o contato com alguns dados (que provavelmente busca), como curvas de nível e a totalidade dos nomes das ruas. Considera também a escala muito pequena – imagina-se que, se procura fazer uma investigação, nesta escala não é possível ver detalhes e singularidades para uma “aproximação” real da cidade. Mas tal planta, que ele identifica como turística, será a base para a primeira etapa do trabalho, que ele denomina como “*actividad ciudadana*”. Escreve também que, como não tinha muita familiaridade com a cidade, fez visitas prévias nas quais conseguiu informações sobre o desenvolvimento arquitetônico e urbanístico, bem como a respeito do importante caráter histórico da cidade. Medina se preparou para se localizar no espaço, de modo que – neste primeiro exercício – seu deslocamento ocorreu sem auxílio de mapas ou informações de pessoas. Em resumo, neste exercício houve um estudo prévio da cidade para um reconhecimento da zona escolhida em seus diferentes aspectos (históricos, arquitetônicos, urbanísticos), o uso de um mapa precário e uma caminhada das 5h30 às 10 horas da manhã para efetuar as medições (mapa 1 – FIGURA 3).

No *exercício B*, o artista percorre a pé, num período de três horas, toda a área de duas zonas determinadas (indicadas no mapa 1), uma no período da manhã e outra à tarde. No *exercício C*, ele compara como aparecem as informações dos logradouros no mapa e como elas estão identificadas no espaço urbano. Então enumera e lista as diferenças entre o *nomenclátor*²⁴ e a realidade, expondo o conflito entre as informações obtidas nos mapas e os dados do espaço real. Percebemos que no mapa não estão identificados muitos nomes de logradouros, alguns têm nomes diferentes e outros têm a escrita resumida ou alterada, como “Vieja” para “Zapatería Vieja” ou “Badana” para “Badanillas”. Identifica também uma legenda com um traçado real e um não existente no mapa (mapa 2 – FIGURA 4) e interfere no mesmo com linhas pretas para corrigir tais traçados.

²⁴ “Un nomenclátor (o índice de topónimos, o gazetteer) es un catálogo de nombres geográficos, el cual, en conjunto con un mapa, constituye una importante referencia sobre lugares y sus nombres.” WIKIPÉDIA. Disponível em: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Nomencl%C3%A1tor>>. Acesso em: 08/01/2014.

FIGURA 3 - DETALHE DO MAPA 1 COM OS EXERCÍCIOS A, B, J
 FONTE: Acervo MAC USP.

FIGURA 4 - DETALHE DO MAPA 2 COM OS EXERCÍCIOS C, F
 FONTE: Acervo MAC USP.

FIGURA 5 - DETALHE DO MAPA 3 COM OS EXERCÍCIOS D, E, K, G, H
FONTE: Acervo MAC USP.

Essas verificações das discrepâncias entre o mapa e o espaço físico evidenciam uma característica do mapa: ele é potencialmente um bom instrumento para descrever o espaço, mas tem que ser atualizado constantemente pelo uso cotidiano. Já que o espaço urbano é dinâmico, mutável e produzido no cotidiano, se o mapa se distanciar do mesmo torna-se objeto obsoleto, fixo no tempo. Mas talvez essa seja uma “qualidade” do mapa, sua constante incompletude frente à realidade espacial.

Já no *exercício D*, Medina definiu previamente dois pontos na cidade e fez três percursos diferentes de táxi entre as 11h30 e 13h30, anotando pontos por onde foi feito o percurso. Os pontos estão destacados no mapa e as setas indicam o sentido do percurso (mapa 3 – FIGURA 5). No *exercício E* ele pergunta para três pessoas o tempo estimado para se chegar a pé em determinado local a partir de um ponto específico e depois faz o percurso (mapa 3). Por exemplo, do ponto 35 (S. Fernando a Maese Luis Tornillo) para o ponto 36 (Estação), cada uma das três pessoas apresentou sua estimativa (15, 12 e 30 minutos) e depois este caminho foi feito por ele e teve o percurso cronometrado (19 minutos e 55 segundos). Tal procedimento cria um registro objetivo da experiência do percurso e compara a experiência de cada pessoa no espaço.

No *exercício F*, há uma lista de lugares em que foram realizadas medições com a ajuda de pessoas (transeuntes) segurando uma fita métrica. Assim, configura-se uma

forma direta de participação das pessoas no projeto. No mapa há indicação dos lugares com círculos e a metragem realizada (mapa 2).

No *exercício G*, o artista perguntou a um transeunte (na Rua Armas) o que ele lhe aconselhava a visitar na cidade, considerando que só poderia escolher um local devido ao pouco tempo que tinha disponível. Em seguida, dirigiu-se ao local recomendado e nele repetiu a mesma pergunta, seguindo para um novo destino, e assim sucessivamente. No mapa os lugares estão referenciados por letras e seus nomes estão indicados no texto; muitos dos lugares escolhidos se repetem (mapa 3).

Medina repetiu o exercício anterior acrescentando uma especificação: os lugares escolhidos não precisariam ser lugares ou edifícios considerados "monumentais", mas poderiam ser uma rua, um espetáculo, uma loja ou até mesmo uma pessoa. Tal determinação acaba por sugerir que as indicações sejam relacionadas aos gostos e afetos dos participantes. Assim, no *exercício H*, faz então uma relação dos lugares sugeridos pelos transeuntes na ordem em que foram coletados e os localiza no mapa por meio de letras (mapa 3).

No *exercício I*, o artista – situado na Praça do Cristo de los Faroles (próximo ao centro da cidade) – faz perguntas aos transeuntes, tais como: A Praça de Toros está ao norte, ao sul, ao leste ou oeste? O Guadalquivir²⁵ está ao norte, ao sul, ao leste ou oeste? Onde está o norte, o sul, o leste, o oeste? Das pessoas abordadas, cujo número ele não especifica, 17 responderam que não sabiam; as informações das outras respostas estão grafadas no mapa 4 (FIGURA 6). Este mapa tem singularidades em relação aos demais. Para começar, há apenas o registro do *exercício I*. Diferentemente dos outros mapas, que apresentam o traçado da cidade em preto como base, evidencia apenas as direções indicadas pelas pessoas e algumas linhas que se assemelham às de curvas de nível. Dessa forma, o traçado, não indica a materialidade da cidade. Nesse exercício, Medina joga com os referenciais geográficos e de localização e leva os transeuntes a se situarem e buscarem lugares de referência e **sentidos de localização**. São situações que provocam a consciência da presença do corpo no espaço.

²⁵ O Guadalquivir é um grande rio que passa pela cidade de Córdoba (e cruza parte da Espanha) e situa-se ao sul da Praça Cristo dos Faróis.

FIGURA 6 - DETALHE DO MAPA 4 COM O EXERCÍCIO I
FONTE: Acervo MAC USP.

Após observar a grande quantidade de traços de giz na cidade, no *exercício J*²⁶, o artista fez o percurso necessário para consumir quatro barras de giz (mapa 1). Já no *exercício K*, contratou um guia turístico para andar pela cidade e fez uma lista dos nomes próprios citados. Foram tomadas medidas de alguns objetos, como urnas, colunas, esculturas, quadros, arcos. Assim o artista experimenta o olhar turístico sobre a cidade, relacionando nomes próprios que situam tempos históricos, lugares e relações outras (mapa 3). E, no último exercício, o *exercício L* (não presente em nenhum dos mapas), o artista percorreu o Paseo de la Victoria²⁷ medindo o comprimento a cada 10 metros.

Embora cada um dos 12 exercícios propostos por Medina se configurem individualmente como uma ação direta – e, potencialmente, um trabalho em si –, todos os exercícios reunidos acabam por se tornar um grande jogo. Para melhor entendê-lo, procura-se aqui analisá-lo como um **sistema** aberto e inconcluso, organizando as noções envolvidas num **mapa conceitual** com os seguintes eixos (que serão comentados ao longo do texto): **Topos** (exercícios C, G, H, K), pesquisa sobre a localidade física e nome, pode envolver dados afetivos (topofilia) e/ou históricos nos referenciais espaciais; **Métrica espaço** (exercícios E, F, K, J), medições no espaço físico; **Métrica tempo** (exercícios A, B, D, E, J, L), medições do tempo de deslocamento e de execução de

²⁶ Este exercício/performance foi encenado para o projeto *Performance em resistência – 18 fotografias/18 histórias*. Projeto proposto pelo coletivo Bulegoa de Bilbao e exposto no MAC USP em 2012 e 2013.

²⁷ Avenida na região central de Córdoba.

exercício; **Sentidos** (exercícios G, H, I), uso da localização como sentido geográfico e sentido corpóreo; **Vestígios** (exercício J), vestígios da ação no espaço; **Percursos** (exercícios A, B, D), procedimento que envolve deslocamento no espaço da cidade em pontos ou áreas predefinidas; **Participação outro** (exercícios E, F, G, H, I, K), propostas que envolvem a participação das pessoas.

FIGURA 7 - SISTEMA-MAPA PARA COMPREENSÃO DAS CATEGORIAS PROPOSTAS NOS 12 EXERCÍCIOS
 FONTE: A autora (2014).

1.2.1 Topos: topometria e topofilia

O trabalho de Medina faz descrições da cidade por meio de procedimentos aparentemente científicos e matemáticos, numa espécie de estudo topométrico de alguns aspectos da morfologia urbana de Córdoba. Mas indica também, de modo discreto, a **topofilia** (TUAN, 1980) ²⁸, ou seja, o elo afetivo entre as pessoas e o lugar. A partir de pequenas escolhas, de pequenas indicações (de lugares, tempos e percursos), evidenciam-se possíveis territorialidades.

²⁸ Para Yi-Fu Tuan, a palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio material. Assim, a topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar, difuso como conceito, vívido e concreto como experiência pessoal (TUAN, 1980, p. 5).

Seria essa uma forma de conhecer a cidade? A partir do seu desenho, da sua morfologia, da experiência na rua, dos seus aspectos cotidianos, das informações dos habitantes, da forma como é apresentada para o turista e para um “contra-turista” (como Medina), revelam-se os referenciais comuns e estabelecidos, já consagrados e legitimados, mas também outros referenciais dos habitantes. Tal conhecimento e reconhecimento do outro são ações que envolvem **participação**. Simples indicações e orientações compõem um jogo que, na sua realização, evoca **sentidos**, os sentidos da percepção dos indivíduos, os sentidos das direções geográficas e (por que não?) os sentidos da própria proposição artística em meio urbano. Seriam, então, indicações de múltiplos sentidos e de modos de territorialização?

Observando os mapas de Medina, percebe-se que há uma interdependência entre texto e mapa, em alguns casos o “resultado” da proposição está no corpo do texto. De fato, todos os mapas dependem do texto-legenda para comunicar a proposição dos exercícios, mas também, individualmente, têm um componente plástico que compõe desenhos singulares. Os mapas 1, 2 e 3 são feitos sobre o traçado da cidade, compondo geometrias sobre o **decalque**²⁹, uma reprodução do traçado (mapa convencional) da cidade. Já no mapa 4, tal traçado é subtraído e são apresentados apenas os sentidos indicados pelas pessoas e algumas linhas, talvez referenciais topográficos. Diferencia-se assim de uma representação tradicional de mapa e torna-se um “mapa dos sentidos”. Esse mapa, apesar de ter um centro, poderia indicar **linhas de fuga** e/ou movimentos de desterritorialização? Já que as “territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado a outro, por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 2000, p. 69).

²⁹ Conforme apresentado anteriormente, segundo Gilles Deleuze e Felix Guattari (2000), o decalque seriam as formas de representação fixas, reprodutíveis ao infinito. Como o mapa de uma cidade, cuja construção ocorre sem participação da população. E que, como bem evidencia o trabalho (ao comparar nomes de ruas e traçados), não dá conta de se atualizar conforme o uso deste espaço: a produção do espaço urbano.

1.2.2 Métrica

Medina procura tecer experiências intensas na cidade que possam torná-lo familiarizado com sua topografia, com a morfologia urbana, a espacialidade e a temporalidade dos deslocamentos. Um procedimento intensivo de construção de **corpografias**³⁰. Assim ele pode criar memórias para este espaço desconhecido, numa prática e uso cotidianos, e dessa forma andar de táxi, a pé, interagir com as pessoas (os cidadãos) com o corpo presente no espaço. É como se impusesse uma imersão nessa cidade, proporcionando experiências que geram um enfrentamento possível apenas por aqueles que vivem nesse espaço cotidiano.

O artista identifica relações temporais e formas de deslocamento por diferentes caminhos, talvez algo necessário quando se mora numa cidade: descobrir o tempo mais curto de deslocamento. Mas o cálculo não tem tal funcionalidade neste trabalho, é um dado imaterial do deslocamento no espaço que qualifica os caminhos e compõe mais um dado descritivo.

1.2.3 O artista e a cidade

A percepção do trabalho de Medina como um sistema deve-se ao desafio de atuar na escala da cidade, que, segundo Capi Corrales Rodrigáñez, é um sistema dinâmico de relações:

Uma cidade não é uma unidade compacta com um tamanho e forma específica e conhecida, mas um sistema dinâmico de relações entre vários elementos que um plano comum não percebe. Mas que tipo de mapa utilizar para descrever um espaço sem tamanho ou forma concretas? (RODRIGÁÑEZ, 2009, p. 97).³¹

³⁰ Termo que será abordado a seguir.

³¹ Texto original: “Una ciudad no es una unidad compacta con un tamaño y una forma concretos e conocidos, sino un sistema dinâmico de relaciones entre muchos elementos del que un plano ordinario no da cuenta. Pero, ¿qué tipo de mapa utilizar para describir un espacio sin tamaño o forma concretos?” (RODRIGÁÑEZ, 2009, p. 97, tradução nossa)

Dada a complexidade do objeto, evidencia-se também a complexidade do trabalho de Medina: um projeto cartográfico que dê conta da escala da cidade a partir de dados descritivos da sua forma e do seu cotidiano. Tal descrição, tal forma de registro, como as medições, pode evidenciar formas de controle. Porém, embora objetivos e racionais, tais dados são inúteis para a racionalidade da cidade. Estão, assim, mais próximos e identificados com uma “vontade descritiva”, algo que José Díaz Cuyás indica como basilar em outros trabalhos do artista:

Uma informação que na arte não pode estar submetida a uma razão superior que busca identificar os dados, mas que se limita estritamente e rigorosamente à tarefa de dar razão a eles, de dar conta deles segundo sua própria ordem, de acordo com o duplo sentido de sua etimologia, como conto e como conta. Exercícios de medições voltados para comparar, no entanto, ter em conta, mas também destinadas a narrar e descrever. Deste ponto de vista, o mesmo desejo descritivo une essas obras e fornece a base para todos os desenvolvimentos posteriores. (CUYÁS, 2003, p. 24).³²

Nesse ensejo, Cuyás (2003) ressalta a figura do artista como viajante, como aquele que recolhe dados e descreve, não em busca de algo realmente objetivo e funcional, mas para que algo aconteça – talvez o próprio trabalho, que ocorre neste processo:

[...]como aquele que percorre pelas ruas coletando dados, tomando medidas ou perguntando aos transeuntes, mas não como quem tem ilusões a oferecer, não como alguém que vem para distribuir os seus produtos, mas como aquele que espera, com exclusividade, que algo ocorra na própria viagem. Como alguém, portanto, que não anda em busca de explicações, que não é responsável pelo fazer, ou o que as pessoas dizem ou fazem no lugar; mas mostra uma forma precisa e concisa, os dados específicos, temas, sinais ou figuras do comum. (Cuyás de 2003, 24 p.).³³

³² Texto original: Una información que en arte no puede estar sometida a una razón superior que busque identificar los datos, sino a aquella que se limita estricta y rigurosamente a la tarea de dar razón de ellos, de dar cuenta de ellos según su propio orde, de contralos según el doble sentido de su etimologia, como cuento y como cuenta. Ejercicios de medicciones encaminadas a comparar, a pesar, a echar cuentas, pero también destinadas a relatar y a describir. Desde este punto de vista una misma voluntad descriptiva une todas estas obras y sienta las bases de todas su evolución posterior. (CUYÁS, 2003, p. 24, tradução nossa).

³³ Texto original: [...] como aquel que recorre sus calles recogiendo datos, tomando medidas o preguntando a los viandantes, pero no como quien tiene ilusiones que ofrecer, no como quien viene a distribuir sus productos sino como aquel que espera, en exclusiva, que algo se produzca en el propio viaje. Como alguien, por tanto, que no anda en busca de explicaciones, que no viene a pedir cuentas de lo que

Em seu texto *Estado de sítio*, Medina expõe seu pensamento sobre a relação entre a arte e o espaço público. É uma elegia ao espaço da arte como o espaço da cidade, essencialmente a rua. Medina defende a cidade como terreno da arte e como a cidade, a respeito das suas próprias características, deveria estar sempre em movimento, mas é coisa fixa e estável. Segundo Medina,

Ficaremos, mais do que qualquer coisa, padecendo em ESTADO DE SÍTIO ao qual é cometido a arte por nossos condicionamentos e rigidezes [...]; a arte medíocre, acostumada a suas correntes, suas regras de circulação. Sair desse lugar, que é o cúmulo do urbanizado, para entrar, para "ir" para a cidade, é a obrigação de arte. (MEDINA em Cuyàs, 2003, p. 68).³⁴

1.2.4 Participação: perguntas

Como forma de participação no trabalho *12 ejercicios*, Medina propõe questões aparentemente simples para os transeuntes, sobre os sentidos geográficos, lugares para visitar, tempos de percursos. Questões que envolvem o uso dos sentidos para a presentificação no espaço da cidade e evocam referenciais espaciais essenciais. As perguntas correspondem a um procedimento de transformar os cidadãos em público. Tal movimento, por mais simples que seja, já os transforma em atuantes em um trabalho de arte e convida à participação na cidade.

A cidade (espaço público), como a arte, também guarda as respostas. Mas a cidade atual (quero dizer, a sociedade de hoje) não sabe que as tem. E, possivelmente, nem mesmo quer tê-las. Tanto assim, que à cidade não se formulam mais perguntas. Erro Notável! Porque os pesquisadores de primeiro grau, os cidadãos, omitem um exercício saudável. E porque os pesquisadores de segundo lugar, os artistas

hacen allí esas cosas, ni de lo que la gente dicho o hace en el lugar; sino que recoge, de manera precisa y escueta, datos concretos, tópicos, signos o figuras de lo común, pues la nueva realidad de la ciudad, nos dicho Deleuze, ya no es la Naturaleza sino la Información. (CUYÁS, 2003, p. 24, tradução nossa).

³⁴ Nos quedaremos, más que nada, padecendo el ESTADO DE SITIO al cual se ve cometido el arte por nuestras rigideces y condicionamientos [...]; el arte adocenado, acostumbrado a sus cadenas, a sus normas de circulación. Salir de esse lugar, que es el colmo de lo urbanizado, para entrar, para "ir" a la ciudad, es la obligación del arte. (MEDINA in CUYÁS, 2003, p. 68, tradução nossa).

abandonaram uma prática que é obrigatória. (MEDINA *in* CUYÁS, 2003, p. 72).³⁵

Verifica-se, portanto, a importância da formulação de perguntas no trabalho do artista. O trabalho como um questionário sobre a cidade, em que muitas perguntas não são respondidas, apenas enunciadas. Para Pilar Parcerisas (2007), as “ações de perguntar” de Valcárcel Medina diferem de outras ações de grupos de arte sociológica ou ativista, já que, para ele, a finalidade das perguntas não é utilitária. O propósito artístico está no próprio perguntar como um enunciado, pergunta ou texto (PARCERISAS, 2007, p. 302).

1.2.5 Identificando estratégias conceituais

Para Parcerisas (2007), as propostas de Valcárcel Medina são “ações demonstrativas”:

[...] Simples propostas de carácter conceitual que se desenrolaram como ação no espaço ou no tempo e encurtam a distância entre a arte e a vida. Essas ações eram como enunciados, propostas ou exemplos que às vezes ele realizadas pessoalmente. Por trás dessas ações solitárias havia uma atitude crítica, questionando da arte e uma ironia sobre o absurdo da "evidência", ou, como o próprio artista disse, trabalhando em coisas que eram "perogullos".³⁶ (Parcerisas, 2007, p. 300).³⁷

³⁵ La ciudad (el espacio público), como el arte, también guarda las respuestas. Pero la ciudad actual (quiero decir, la sociedad actual) no sabe que las tiene. Y, posiblemente, ni siquiera quiere tenerlas. Tan es así, que a la ciudad no se le formulan preguntas. ¡Notable error! Porque los encuestadores de primer grado, los ciudadanos, hacen omisión de un saludable ejercicio. Y porque los encuestadores de segunda, los artistas, hacen dejación de una práctica que es obligada. (MEDINA *in* CUYÁS, 2003, p. 72, tradução nossa).

³⁶ Se usa en la expresión de Perogrullo, que significa “tan sabido y conocido que resulta tonto decirlo”: que dos más dos suman cuatro es una verdad de Perogrullo. Fonte: <<http://es.thefreedictionary.com/Perogrullo>>. Semelhante a tautologia, redundância ou pleonismo.

³⁷ [...] simples propuestas de carácter conceptual que se desplegaban como acción en el espacio o el tiempo y acortaban la distancia entre arte y vida. Estas acciones eran como enunciados, propuestas o ejemplos que, en ocasiones, él llevaba a cabo personalmente. Detrás de estas acciones en solitario yacía una actitud crítica, un cuestionamiento del arte y una ironía sobre la absurdidad de la “evidencia”, o, como dijo el propio artista, trabajaba sobre cosas que eran de “perogrullos”. (PARCERISAS, 2007, p. 300, tradução nossa).

No caso de 12 *ejercicios*, o artista faz o exercício descritivo, redundante e aparentemente banal. Mas para tanto cria um método em que aplica uma técnica com precisão e exatidão. São procedimentos claros em que são apenas expostos os dados.

Parcerisas (2007), ainda enfatizando certa genealogia conceitual de Valcárcel Medina, ressalta que a obra se desmaterializa totalmente e passa a ser uma experiência estética quase anônima. Nem assinava suas ações, porque achava que a arte era a própria vida. (PARCERISAS, 2007, p. 301). Porém, para o trabalho em questão, tal afirmação mostra-se redutora. A investigação que o artista faz da cidade – pesquisa de lugares, percursos e tempos – tem um tratamento gráfico da experiência com a construção de mapas. O trabalho tem resíduos e materialidades (as instruções e os mapas) e é pulverizado nas sucessões de ações e encontros, gerando um sistema e um projeto (um sistema-mapa). Ao interagir com esse trabalho é preciso se dispor a decifrá-lo, debruçar-se sobre a proposta e identificar esse jogo³⁸ entre texto e mapa. Mapas-desenhos que constituem um *continuum* de pensamento, ação e cartografia, como “dispositivo espacializante” que revela algo sobre a cidade e, de alguma forma, sobre o artista na cidade.

É possível, num primeiro olhar, identificar uma orientação conceitual no trabalho de Medina, na sua oposição à ideia de arte como objeto de consumo e às orientações estéticas convencionais. Para David Pérez (2002), há sim uma “inclassificável ordenação”, visto que seu trabalho poderia ser relacionado com o universo Fluxus, com neodadá, com a “arte da ação”. Contudo, considera Medina um praticante da “anartiscidade”, um “contra-autor” com interesses mais além da arte.

Juan Albarrán Diego (2012) tece uma reflexão sobre as ações de Medina no contexto da ditadura franquista. Naquele contexto, ações aparentemente simples e ingênuas estão numa região limítrofe entre o legal e o ilegal.

O Governo devia tornar-se o dono e senhor do espaço público e dos corpos que o habitam, a fim de manter uma higiene social necessária para a sobrevivência do Corpo-Estado. Medina vai tentar recuperar esses espaços, tiradas de seu uso público pelo poder ditatorial por

³⁸ Jogo que também se aplica entre espaço e tempo, artista e “público”.

meio de estratégias de ativação sutis em busca da consciência e responsabilidade cidadã. (DIEGO, 2012, p. 115).³⁹

Seus trabalhos, como os de muitos na época, eram uma reação à estética dominante nas artes e reivindicavam e afirmavam a contenção, a reflexão e a tomada de consciência através do ato criativo, no qual se propõe a cotidianização e a não especialização das práticas artísticas (PÉREZ, 2009, p. 162).

Mais uma vez, tomar consciência (de espaço, do tempo, e das ações), conectando âmbitos do comum, produzindo esfera pública e gerando um senso de comunidade, de pertencimento, em um momento em que os corpos e seus possíveis movimentos no espaço público pertencem inteiramente ao (no sentido mais estrito do termo: dependem, estão a disposição de) um estado ditatorial que havia institucionalizado a repressão. Valcárcel caminha por uma cidade cujos habitantes estão submetidos ao controle que, no entanto, seu trabalho demonstra, pode ser burlado pela sutileza do ato consciente. (DIEGO, 2012, p. 297).⁴⁰

Assim, uma ação como caminhar, importante forma de explorar o espaço urbano (como um instrumento de prospecção fenomenológica), mostra-se prática artística potencialmente subversiva nesse contexto. Em *12 ejercicios...*, o caminhar está presente em praticamente todos os exercícios e constitui elemento fundamental para a produção dos mapas. No mapa 1 (exercícios A, B e J), por exemplo, as áreas delimitadas por formas geométricas ou amorfas são justamente áreas de percursos realizados pelo artista num determinado período de tempo. No mapa 5 (exercícios D, E, G, H, K), os percursos são determinantes para a construção do mapa e estão indicados nas setas dos caminhos a pé do *ejercicio E*.

³⁹ Texto original: El Gobierno debía constituirse en dueño y señor del espacio público y de los cuerpos que lo habitaban con el fin de mantener una higiene social necesaria para la supervivencia del Cuerpo-Estado. Medina va a tratar de recuperar esos espacios, arrebatados de sus usos públicos por el poder dictatorial, a través de estrategias sutiles que perseguían la activación de la conciencia y responsabilidad ciudadana. (DIEGO, 2012, p. 115, tradução nossa).

⁴⁰ Texto original: De nuevo, tomar consciencia (del espacio, del tiempo, de las acciones) conectando ámbitos de lo común, produciendo esfera pública y generando un sentimiento de comunidad, de pertenencia, en un momento en que los cuerpos y sus posibles movimientos en el espacio público pertenecen por entero a (en el sentido más estricto de la expresión: dependen, están a disposición de) un Estado dictatorial que había institucionalizado la represión. Valcárcel camina por una ciudad cuyos habitantes están sometidos a un control que, no obstante, su obra lo demuestra, puede ser burlado desde la sutileza del actuar consciente. (DIEGO, 2012, p. 297, tradução nossa).

1.2.6 Percursos

Numa abordagem mais contemporânea, Karen O'Rourke (2013) ressalta a importância dos protocolos (*walking protocols*) na produção de cartografias, sendo estas inicialmente identificadas em proposições do grupo Fluxus e da *land art*. Mas também em outras proposições “cumprir o protocolo” é parte fundamental do trabalho, já que direciona a experiência que terá o artista. Os protocolos são diretrizes, regras do jogo e de conduta, imperativos que norteiam o trabalho. Nesse sentido, reforçam certo caráter científico, experimental e de pesquisa do trabalho de arte, bem como garantem a possibilidade de repetição por outras pessoas. Os protocolos podem ser seguidos estritamente e também oferecer uma moldura geral na qual o trabalho é construído. Constituem definições que impedem e evitam decisões subjetivas dos artistas no meio do processo e acabam por dar forma à experiência e ao conteúdo dos trabalhos.

Em 12 *ejercicios* identifica-se um princípio programático dos exercícios propostos, regras de jogo que criam um método para o trabalho e podem ser consideradas “protocolos”, no sentido de O'Rourke (2013). Nesse trabalho, mapear a experiência no espaço envolve a experiência de percorrer o espaço da cidade. O caminhar como prática artística constitui elemento essencial para a produção de mapas, presentes em muitos dos trabalhos desta pesquisa.

1.3 DES.CARTO.GRAFIAS

O trabalho *Descartógrafos* (2008), do Coletivo **E/Ou** (formado por Cláudia Washington, Lúcio Araújo e Newton Goto), propõe a desconstrução da cartografia convencional ao criar coletivamente mapas processuais e relacionais com novos signos e símbolos, possíveis somente pela experiência cotidiana do/no espaço urbano.

Em *Descartógrafos*⁴¹, o coletivo instala no espaço público (numa passagem subterrânea do terminal de ônibus do bairro Pinheirinho, em Curitiba, Paraná) um mapa

⁴¹ O trabalho participou do projeto *Galerias Subterrâneas* – curadoria de Newton Goto (membro do coletivo) –, que contou com trabalhos de outros artistas e coletivos brasileiros em diferentes regiões da cidade de Curitiba (PR).

convencional (ou um decalque) e disponibiliza adesivos e canetas para a livre intervenção dos passantes. A base cartográfica é uma carta topográfica da região sul da cidade – em especial do bairro Pinheirinho, onde fica o terminal, e suas proximidades –, que, apesar de ser muito populosa e com grande circulação de pessoas, recebeu poucos investimentos em planejamento urbano.

A partir do mapa base, as intervenções do público foram diversas: desenhos, identificações da própria casa, da casa de amigos, grandes e pequenos referenciais espaciais (áreas verdes, campos de futebol, igrejas, escolas, hospitais), informações de horários de ônibus, trajetos, atribuições dos lugares e caminhos, comunicação entre pessoas, manifestações, convocações, chamadas de greve, reivindicações de construção de paradas de ônibus e ponte, palavras de ordem e de afeto, códigos específicos para serem decifrados ou indecifráveis.

Apareceram sutilezas, como nomes de pássaros ouvidos pela manhã, e também frases críticas não diretamente ligadas ao lugar sobre o qual foram escritas: “A revolução somos nós”; “Há um golpe militar de 1964 oculto aqui”; “Maior perigo é os pensamentos deixarem de ser perigosos”; “Zona autônoma temporária. Psicogeografia anônima. Situacionismo convencional.”; “Já estava perdendo pro tio Sam, sou brasileiro mas não sou predador da América do Sul”. Tais frases demonstram a comunicação não só entre indivíduos, mas entre grupos, e evidenciam possíveis mobilizações políticas.

O simples ato de grafar o próprio nome e até o de inserir inscrições mais elaboradas são formas de participação que demonstram, além da identificação, uma apropriação do lugar. Seja do lugar em que se vive, no qual se transita, o próprio espaço do cotidiano, como também deste lugar que se tornou o mapa da passagem subterrânea. Pode-se dizer que a construção cartográfica instaurou uma alteração da noção de **local** (ponto específico de localização) para **lugar** (dimensão do espaço que contém atributos físicos e objetivos, mas também simbólicos e afetivos). Tais intervenções no mapa constroem uma memória coletiva do lugar e evidenciam diferentes contextos sociais e subjetividades, criam um espaço de comunicação, de troca e ativação de ações, encontros e pertencimento. Identidades são mobilizadas e reafirmadas, num processo de geração de visibilidade e expressão de territorialidades.

FIGURA 8 - MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU)

FONTE: Catálogo. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 20/06/2013.

FIGURA 9 - MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU) NA PASSAGEM SUBTERRÂNEA DO
TERMINAL DO PINHEIRINHO
FONTE: Catálogo. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 15/06/2013.

FIGURA 10 - DETALHE DO MAPA DESCARTÓGRAFOS (COLETIVO E/OU)
FONTE: Catálogo. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 15/06/2013.

Esse mapa polifônico é testemunha de uma construção *dissensual*, ao contrário do mapa oficial, que não contempla o dinamismo do vivido e é restrito a uma materialidade inerte. A *descartografia* mostrou-se um lugar de dissonâncias, de vozes múltiplas que se sobrepõem, códigos abertos que não se decifram e símbolos pessoais e/ou de grupos específicos.

1.3.1 Corpografias

A descartografia construída foi um mapa coletivo com inscrições dos sujeitos que transitam e “habitam” este lugar de passagem, a galeria subterrânea. Dessa forma, foi criada e incorporada ao mapa outra camada de informações, permitindo a visualidade dos afetos e do uso cotidiano desse espaço. Esse procedimento torna visível a *corpografia urbana*, a memória da experiência da cidade inscrita no corpo, um tipo de cartografia da própria cidade vivida. Paola Berenstein Jacques (2008) enfatiza a corporeidade no espaço urbano e parte da premissa de que o estudo das relações entre corpo (corpo ordinário e cotidiano) e cidade “pode mostrar alguns caminhos alternativos, desvios, linhas de fuga, micropolíticas ou ações moleculares de resistência ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas” (JACQUES, 2008, p. 1).

Essa experiência da cidade habitada, da própria vida urbana, revela ou denuncia aquilo que o projeto urbano exclui, pois mostra tudo que escapa ao projeto, as micropráticas cotidianas do espaço vivido, ou seja, as apropriações diversas do espaço urbano que fogem das disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar fora do seu campo de ação (JACQUES, 2006, p. 120). Dessa forma:

[...] os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos, e o próprio urbanismo, através da prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado, ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. (JACQUES, 2006, p. 120).

FIGURA 11 - MEMÓRIAS DE CAMINHOS PARA CASA (COLETIVO E/OU)
FONTE: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 15/07/2013.

Assim, Jacques desenvolve a noção de corpografia para tratar da internalização da experiência do espaço, verificando como os trajetos cotidianos podem ficar “impressos” na memória do corpo⁴². Tal aspecto fica evidente no mapa “Memórias do caminho para casa” (FIGURA 11), que imprime a memória subjetiva dos trajetos cotidianos. Nesse mapa, os membros do coletivo pediram para transeuntes do Terminal Pinheirinho desenharem o percurso do seu caminho para casa a partir do Terminal. Além disso, que lhe dessem um nome inspirado em sua característica. Os nomes para os caminhos foram⁴³: B.C. C.B., barracão, bem tortuoso, caminho amigo, caminho curto, caminho da igreja preta, caminho da natureza, caminho das casas, caminho de voltar de onde a vida me levou, caminho divertido, caminho feio, caminho pluma, caminho que conheço com o olho fechado, caminho rápido, caótico, casas, linhão do bosque, lugar

⁴² A pesquisadora faz um estudo cartográfico e corpográfico com jovens que participam do projeto *Cidadão dançante*, de Ivaldo Bertazzo, na Favela da Maré, e investiga a relação do corpo e dos espaços e trajetos do cotidiano e como estes acabam por compor um repertório de movimentos para a composição coreográfica. Ver: *Maré vida na favela*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

⁴³ Lista dos nomes dos caminhos disponível no site <www.e-ou.org/>.

bom que poderia ser melhor, melhor lugar do mundo, o movimento, ótimo, projeto caminho da felicidade, rápida + britney, roteiro do ofício (cobrador de ônibus/padeiro), sistema, solo sobe torto, sossego, super descida!, tanguara, trajeto esquelético, trajeto verde, trânsito lento tumultuado, via demora, vista maravilhosa.

É pensada pelos artistas uma estratégia de construção do mapa que considera: a abordagem às pessoas (interação); o procedimento de construção 1 (a coleta da informação com desenho do mapa subjetivo individual); o procedimento de construção 2 (processo de construção do mapa coletivo); e, por último, o procedimento de instalação (a sobreposição dos desenhos para criar um único mapa):

Abordagem

1. observar;
2. identificar possíveis interlocutores;
3. abordar;
4. constatar a disponibilidade;
5. dialogar;
6. descrever o procedimento de construção;
7. agradecer.

Procedimento de construção 1

1. demarcar o Terminal Pinheirinho em uma folha de papel;
2. escolher uma cor de caneta;
3. imaginar o percurso: Terminal/casa;
4. desenhar no papel;
5. lembrar de elementos do trajeto;
5. nomear o caminho.

Procedimento de construção 2

1. digitalizar os desenhos;
2. indicar conteúdos;
3. situar o Terminal como centro;
4. sobrepor os percursos;
5. inserir nomes;
6. descrever as ações;
7. imprimir.

Procedimento de instalação

1. escolher local de fixação;
2. colar;
3. observar.

Para a realização do traçado, é preciso que os participantes criem um mapa mental dos seus trajetos cotidianos e revisitem uma memória, inclusive corpórea, de suas qualidades. Alguns nomes dos trajetos ressaltam aspectos topográficos dos caminhos, que exigem mais do corpo. Ou referenciais outros, como topofílicos, que envolvem a apreciação estética e/ou a relação afetiva com o caminho. Dessa forma, acredita-se que tais traços coloridos no mapa são fruto da experiência direta e corpórea no espaço, compondo corpografias da experiência urbana cotidiana.

1.3.2 Abrir o mapa

Em *O império dos signos*, Roland Barthes (1970) tece uma reflexão sobre sua experiência na cidade de Tóquio, que se configurou como um choque etnográfico. No ensaio *Sem endereços*, Barthes descreve sua perambulação numa cidade cujas ruas não têm nome, na qual – para um “estranho” se localizar – são necessárias indicações que precisam ser escritas e desenhadas porque o desenho da cidade é irregular.

O anonimato é compensado por certo número de expedientes (pelo menos é assim que nos parece), cuja combinação forma sistema. Pode-se representar o endereço por um esquema de orientação (desenhado ou impresso), espécie de levantamento geográfico que situa o domicílio a partir de um ponto de referência conhecido, uma estação, por exemplo (os habitantes são hábeis nesses desenhos de improviso), em que vemos esboçar-se, num pedaço de papel, uma rua, um prédio, um canal, uma via férrea, um letreiro, e que fazem da troca de endereços uma comunicação delicada, na qual a vida do corpo recupera seu lugar, uma arte do gesto gráfico [...].(BARTHES, 1970, p. 48).

Esses pequenos mapas citados por Barthes são gestos mínimos que demonstram outra lógica de localização no espaço urbano. Por serem mapas construídos a partir da experiência e corporalidade da rua, utilizando referenciais próximos e cotidianos, criam

códigos outros. Barthes acentua o papel da visualidade para a orientação, mas ressalta a orientação que se dá pela experiência do corpo no espaço cotidiano:

Tudo isso faz da experiência visual um elemento decisivo da orientação: afirmação banal, se se tratasse de uma floresta ou um sertão, mas que o é bem menos em se tratando de uma cidade moderna muito grande, cujo conhecimento é geralmente garantido pelo mapa, pelo guia, pela lista telefônica, em suma, pela cultura impressa e não pela prática gestual. Aqui, pelo contrário, a moradia não é sustentada por nenhuma abstração; afora o cadastro, ela é apenas contingência: muito mais factual do que legal, ela cessa de afirmar a conjunção de uma identidade com uma propriedade. Essa cidade só pode ser conhecida por uma atividade de tipo etnográfico: é preciso orientar-se nela, não pelo livro, pelo endereço, mas pela caminhada, pela visão, pelo hábito, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderá ser reencontrada pela lembrança do rastro que deixou em nós: visitar um lugar pela primeira vez é assim, começar a escrever: como o endereço não está escrito, é preciso que ele funde sua própria escritura. (BARTHES, 1970, p.49).

No trabalho *Memórias de caminhos para casa*, nota-se uma relação semelhante no que diz respeito ao corpo em sua experiência com as temporalidades e espacialidades do cotidiano. Desconstrói-se a lógica de um mapa convencional “abrindo-o” à participação e à criação de novos códigos, contribuindo para a reflexão sobre as noções contemporâneas de mapas. O processo de produção dos mapas, suas metodologias e intencionalidades não podem ser ignoradas. Nesse caso, o coletivo se apropria de técnicas de mapeamento da Geografia, como os mapas mentais, e elabora mapas dos fluxos, sem materialidade evidente, em que os traçados dos percursos são nomeados por seus autores, que os qualificam a partir da memória deste espaço e os identificam como lugares de afetos. Tal procedimento também pode ser psicogeográfico, já que identifica tais afetos no espaço. A psicogeografia remete à ação do meio urbano sobre o comportamento das pessoas. E o mapa é a composição dessas diferentes subjetividades.

Dessa forma, é possível conceber os mapas como processuais, mais do que objetos inertes. São eventos e apresentam uma materialidade inacabada. Como simplesmente não se limitam a descrever e explicar o mundo, são parte de um jogo entre o mundo e nós mesmos. Nesse sentido, pode-se retomar Martin Dodge e Rob Kitchin (2007), que afirmam que um mapa não é uma produção da verdade, mas uma

expressão da experiência no espaço. Já que mapear é criar, e não simplesmente revelar conhecimento, as cartografias não só representam como criam o território. Todo mapa é uma reterritorialização, pois afirma um processo de territorialidade e apropriação do espaço.

Por esse viés, as descartografias do Coletivo E/Ou são uma construção coletiva e popular na qual emergiram da *psicoesfera* conteúdos íntimos e pessoais socializados na materialidade do mapa. A noção de *psicoesfera*, desenvolvida por Milton Santos (1996), é a dimensão imaterial do espaço que se opõe à *tecnoesfera*. Esta diz respeito à dimensão técnica do espaço, aos sistemas de engenharia e à racionalidade imposta ao território. A *psicoesfera* é a dimensão do pensamento, dos signos, dos símbolos, a dimensão imaterial do espaço em que cabem as subjetividades e, como diria Milton Santos (para espanto de muitos geógrafos), as emoções. Essa cartografia construída coletiva e espontaneamente deu visibilidade à dimensão imaterial do espaço, que é a própria dimensão do vivido, frequentemente ausente na cartografia oficial, cuja intencionalidade é objetiva, impessoal.

1.3.3 Recartógrafos

O projeto *Descartógrafos*, analisado anteriormente, teve desdobramentos com o trabalho *Recartógrafos* (2010)⁴⁴. Nessa etapa do projeto, o coletivo escolheu algumas áreas do mapa “descartografado” no Terminal do Pinheirinho para investigar e construir uma *recartografia*. Foram escolhidos, então, três lugares: uma horta comunitária, um lixão e o Pequeno Espaço.

⁴⁴ Uma questão importante sobre esse projeto é que ele assume as relações entre arte e geografia. Foram convidados para esta segunda etapa o geógrafo Álvaro Luiz Heindrich (da UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul), especialista em territorialidades, para tecer trocas e reflexões sobre o processo cartográfico do grupo, e Tânia Bloomfield, mestra e doutora em Geografia e artista. Participou também um artista do Rio de Janeiro, Giordani Maia, que incorpora em suas obras o uso de mapas como estratégia de negociação no espaço público (em especial com comerciantes) – ele desenvolveu o trabalho “Seu traçado”, em que solicitou a pessoas no bairro Pinheirinho que desenhassem numa folha em branco o percurso de como chegar a determinado lugar. A mesa-redonda Recartógrafos com todos os participantes em 2010 no auditório da UFPR Departamento de Artes Visuais, Curitiba. A gravação da mesa pode ser acessada no site: <<http://e-ou.org/?p=103>>.

Entre os espaços investigados pelos artistas, aborda-se aqui o Pequeno Espaço⁴⁵, onde residem (descobriram os “descartógrafos” depois) quase 300 pessoas, formando uma pequena comunidade. Como tal lugar não existia no mapa oficial, os artistas o investigaram de modo a caracterizá-lo por meio de instrumentos da linguagem geográfica, com levantamentos de dados, estatísticas, mapas e gráficos. Procuraram, assim, compreender a relação dos moradores com esse lugar, suas origens, atividades, locais de trabalho, tempo em que lá viviam e sentimentos em relação a ele.

1.3.4 Cartografias das horizontalidades

Evidencia-se no processo de realização das cartografias do Coletivo E/Ou uma produção que parte das horizontalidades e suas relações de sociabilidade. As horizontalidades (SANTOS, 1996) são o alicerce da vida cotidiana, as relações que se dão em espaços contíguos, relações próximas de solidariedade e troca. Essas diferem de uma perspectiva espacial vertical, do alto e distante, que não contempla os sujeitos e subjetividades.

No Pequeno Espaço, os artistas fizeram um extenso levantamento de dados e, justamente por não terem uma “intencionalidade” restrita, conseguiram entrar num território complexo de uma comunidade que vive em situação irregular. Afinal, não tinham a necessidade de realizar algum serviço, como o de assistente social ou agente sanitário, muito menos se tratava de uma tentativa de controle sobre aquele grupo. Mas havia uma assumida busca por interação com os moradores e o lugar, que, na sua configuração singular, é um microcosmo ignorado pela política governamental.⁴⁶

Uma imagem como a da FIGURA 12 indica o que seria um olhar distante sobre a comunidade. Uma abordagem vertical, matemática, precisa, racional, mediada por

⁴⁵ Pequeno Espaço é o nome dado pelos moradores a um espaço de ocupação ilegal embaixo de fios de alta tensão. Os artistas o descobriram quando uma mulher fez a intervenção no mapa colocando muitas bolinhas adesivas para indicar que lá moravam muitas famílias. Trata-se de uma ocupação irregular, com migrantes, trabalhos irregulares e atividades ilícitas, como tráfico de drogas.

⁴⁶ A cidade de Curitiba, cujo planejamento urbano foi considerado um exemplo no Brasil e no mundo na década de 1980, teve a periferia e os mais pobres de alguma forma ignorados no processo de crescimento. Um lugar como este, um pequeno espaço ilegal, irregular, de autoconstrução, mostra-se como um ruído no planejamento urbano.

instrumentos tecnológicos altamente sofisticados. Compõe uma imagem (“fotográfica”) da paisagem, que, por si só, não produz conhecimento sobre o lugar. Ricardo Castillo (2009) defende que imagens como as de satélite nada mais são do que uma *matematização da paisagem*. A paisagem, essa fração estática do espaço que se apresenta aos sentidos, e também aos sensores digitais, apresenta aspectos parciais do espaço. O risco é ser tomada como uma totalidade. Nesse sentido, *geometrias não são geografias* (CASTILLO, 2009, p. 69). Ressalta-se aqui tal aspecto para identificar o modo como o Coletivo E/Ou construiu suas geografias, como formas de investigação direta sobre o lugar. Na FIGURA 13, a imagem evidencia um olhar próximo no seu processo de realização. Tal mapa é produzido no embate e na corporalidade com o lugar, com os riscos que envolvem tal proximidade.

FIGURA 12 - IMAGEM DE SATÉLITE DO PEQUENO ESPAÇO FEITA PELO GOOGLE EARTH
Acesso em: 17/05/2013.

FIGURA 13 - LEVANTAMENTO DE DADOS DO PEQUENO ESPAÇO, PROCESSO DE ELABORAÇÃO DO MAPA JUNTO COM OS MORADORES DO LUGAR. FONTE: Catálogo Recartógrafos. Coletivo E/Ou. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 08/01/2014.

do espaço como pode expulsá-los, já que a área é imprópria para ocupação⁴⁷. Outra questão pode ser colocada, tomando por base a noção de mapa e decalque de Deleuze e Guattari (2000): a cartografia final apresentada para o Pequeno Espaço é um *mapa* (em movimento) ou é um *decalque*?

Tal questão a respeito do projeto remete a um problema do mapa na sua dimensão política, não apenas sobre o seu processo de elaboração, mas quanto à sua veiculação e a seus possíveis usos. É inevitável pensar no poder que advém do mapear para controle dos lugares e territórios. E, nesse projeto, observa-se um impasse: é possível garantir que o mapa não perca a sua potência como “instrumento” de empoderamento e reivindicação, e que ainda produza agenciamentos com a comunidade em questão?

1.3.5 Re-des-territorialização

Pode-se relacionar os trabalhos do **E/Ou**, *Descartógrafos* e *Recartógrafos*, como os próprios nomes sugerem, com as noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (conforme Deleuze e Guattari). Os artistas partem de um olhar para o **território**⁴⁸ e sua relação com o mapa, e percebem que ele não expressa a relação dos sujeitos com o território⁴⁹. Na etapa “Descartógrafos”, a descartografia propõe uma desconstrução da cartografia oficial e pode ser identificada como um processo de desterritorialização, segundo Deleuze. Afinal, o mapa criado é composto por expressões de heterogeneidades, multiplicidades de experiências e percepções dissonantes e dissensuais sobre o espaço, com usos de códigos novos, diversos e indecifráveis. Evidencia as relações de pertencimento ao lugar, agregando complexidades numa

⁴⁷ No processo de realização do projeto houve resistência de parte da população local, já que a ocupação é ilegal e está situada embaixo de fios de alta tensão.

⁴⁸ Território aqui tem uma acepção deleuzeana do termo, para a geografia tradicional tal noção se aproxima a de territorialidade.

⁴⁹ Os artistas do Coletivo E/Ou percebem que Curitiba é uma cidade com grande produção de cartografias oficiais, mas entendem que o mapa é insuficiente para representar o território e aquilo que as pessoas gostariam de projetar nele. A proposta foi, então, proporcionar a interação da população com o mapa, no qual foi possível inserir conteúdos dos próprios habitantes e compartilhar experiências de pertencimento no/do espaço. Entrevista realizada com o coletivo pela autora em 14/09/2011 em Curitiba.

representação e apresentação “irracional” ou contrarracional, fora dos padrões de comunicação do mapa convencional.

A reterritorialização, a recartografia (etapa do projeto “Recartógrafos”), seria o processo de afirmar parâmetros comuns e comunitários, por isso cartografar uma horta comunitária, um lixão e uma comunidade não mapeada, como o Pequeno Espaço. Para o Pequeno Espaço, o coletivo criou uma metodologia participativa de mapeamento como forma de investigação do espaço, utilizando técnicas geográficas evidentemente racionais e contrastantes com as estratégias anteriores. Tal processo pode ser identificado como de territorialização, apropriação e identificação de um espaço vivido da comunidade.

Os artistas abordam a cidade como uma “geografia de construção coletiva”. E propõem diferentes formas de uso e empoderamento do/no espaço urbano: as construções de descartografias e recartografias são mapas afetivos, mentais, imaginários e psicogeográficos, que produzem espaço e são instrumentos para trabalhar a subjetividade coletiva (GOTO *in* ARAÚJO, 2010, p. 6). Nesse sentido, os artistas pensam cartografias e pensam o urbanismo, acrescentando conteúdos e contribuindo para uma reflexão sobre o espaço, já que estão abertos a referenciais críticos, simbólicos e subjetivos.

No projeto do E/Ou⁵⁰, o mapa é um dispositivo para a construção coletiva, já que é aberto à livre participação. Evidencia, mais do que a construção de mapas, a possibilidade de pensá-lo como lugar de trocas, de apropriações e dissonâncias, e chama atenção para a cidade como lugar inventado pela/na prática cotidiana.

⁵⁰ Esse esforço de síntese que é o mapa não encerra toda a experiência dos artistas; num trabalho como este é preciso considerar toda a rede de ações. O projeto é o *site* construído, a mesa-redonda, o catálogo e exposições – MAR-Rio de Janeiro (2013) e MON-Curitiba (2013) –, que são reverberações do trabalho, braços que o compõem. A cada apresentação ele é ressignificado.

1.4 ESTÉTICA DA PARTICIPAÇÃO

O *Canal*Motoboy* é um projeto idealizado pelo artista catalão Antoni Abad que possibilita e potencializa a comunicação e visibilidade de um grupo social singular da cidade de São Paulo: os motoboys. O dispositivo criado é uma plataforma tecnológica que parte de uma base cartográfica do Google, acessível pela internet por meio do *site* <<http://megafone.net>>, e celulares configurados com GPS. Esses celulares são disponibilizados para os motoboys *emissores* (como são chamados os participantes do projeto), que adicionam fotografias, áudios e vídeos com a localização georreferenciada. Os dados são capturados ao longo dos seus trajetos cotidianos e inseridos diretamente no *site*. Tais informações podem ser acessadas pela página na internet e estão organizadas por categorias pensadas pelo grupo, tais como: ambiental, dia a dia e palavras; e também por *tags*: água, buraco, chuva, cidade limpa, degradação, desperdício, entulho, incêndio, isa⁵¹, lixo, natureza, óleo, poluição, vazamento, vergonha, etc.

O *site* criado, um grande mapa rizomático, proporciona uma forte visualidade do cotidiano dos motoboys e demonstra sua fruição singular, fruto da relação diferenciada com a cidade, em velocidade constante: “O Canal*Motoboy tornou-se uma dimensão paralela ao caos da cidade, um contrafluxo de situações singulares repostadas por aqueles que parecem viver sempre em corrente contínua” (MARTIM & TOMÉ *in* ABAD, 2007, p. 8).

Ao projeto *Canal*Motoboy* ⁵²pode-se atribuir diferentes termos: mapeamento colaborativo, cartografia pública, espaço público digital, rede telemática participativa, projeto cultural, mobilização político-cultural, etc. Aqui, mesmo ressaltando-se seus

⁵¹ Instituto SocioAmbiental, ONG de São Paulo que desenvolve um projeto com o grupo sobre mananciais.

⁵² O projeto durou, formalmente, alguns meses do ano de 2007 durante a exposição “Motoboys transmitem de celulares” no Centro Cultural São Paulo, em que mobilizou um grupo de 12 motoboys que fizeram reuniões regulares para apropriação da ferramenta tecnológica e organização dos conteúdos do *site*. Sem dúvida, também se configurou um espaço para mobilização e articulação política e cultural do grupo, que deu continuidade ao projeto. Tal grupo teve papel importante no processo de legitimação da categoria, sendo finalmente em 2008, durante o governo Lula, reconhecida e regulamentada a profissão. Os desdobramentos foram várias ações de valorização e visibilidade da profissão, como a “Semana de cultura motoboy”, o livro *Coletivo Canal Motoboy – o nascimento de uma categoria* e um *blog* para a comunicação da categoria: <<http://www.culturamotoboy.com.br>>.

diferentes aspectos, o projeto é considerado como construção de uma cartografia colaborativa por um determinado grupo social, para se pensar como contribui para a construção de uma noção de cartografia na arte contemporânea.

1.4.1 ZEXE.net cartografia pública digital

O *Canal*Motoboy* faz parte de um projeto mais amplo – que ocorre em diferentes lugares do mundo e se utiliza da tecnologia desenvolvida pelo artista (em parceria com o programador Eugenio Tisselli⁵³) – que levou à construção da plataforma <zexe.net>, atualmente, Megafone. Segundo o texto do projeto no *site* <megafone.net>:

Desde 2003, megafone.net convida grupos de pessoas em risco de exclusão social a expressar suas experiências e opiniões em reuniões presenciais e através do uso de telefones celulares. No núcleo do projeto se encontra o conceito megafone: um telefone celular comunitário equipado com GPS e que integra a capacidade de registro audiovisual geolocalizado e de publicação imediata na internet pelo software desenvolvido megafone.net. O megafone é um dispositivo útil como um meio alternativo de comunicação para grupos, coletivos, associações e comunidades que desejam organizar e projectar a sua própria visão da realidade e contrapor os estereótipos difundidos pelos meios de comunicação. Entre as suas posibilidades incluem a localização geográfica que permite realizar projetos de cartografia pública digital. (MEGAFONE.net).⁵⁴

⁵³ Atualmente, o programador do projeto é Matteo Sisti Sette.

⁵⁴ Desde 2003, megafone.net invita a grupos de personas en riesgo de exclusión social a expresar sus experiencias y opiniones en reuniones presenciales y a través del uso de teléfonos móviles. Éstos, que permiten a los participantes crear registros de sonido e imagen y publicarlos inmediatamente en la Web, se convierten en megáfonos digitales que amplifican la voz de personas y grupos a menudo ignorados o desfigurados por los medios de comunicación predominantes. (...) En el núcleo del proyecto se encuentra el concepto megafone: un teléfono móvil comunitario dotado de GPS y que integra las capacidades de registro audiovisual geo-localizado y de publicación inmediata en la Web del software desarrollado en megafone.net. El megafone es un dispositivo útil como medio de comunicación alternativo para grupos, colectivos, asociaciones y comunidades que deseen organizarse para proyectar su propia visión de la realidad y contrarrestar los estereotipos que difunden los medios de comunicación. Entre sus posibilidades se incluye la geo-localización que permite realizar proyectos de cartografía pública digital. (MEGAFONE.net, tradução nossa).

Tal dispositivo tecnológico tem como base a internet e as mídias locativas⁵⁵, que possibilitam a localização do posicionamento no espaço. As mídias locativas são instrumentos de geolocalização que começaram a ser usados no meio artístico a partir dos anos 2000 e abriram um campo para mapeamentos colaborativos na internet⁵⁶. Oportunizam certo tom democrático por possibilitar a participação de grupos que não teriam outras formas de visibilidade.

Segundo Abad, uma visita a São Paulo em 2002 foi o evento disparador dos demais projetos, pois teve contato com esse grupo social de organização própria e com presença marcante na cidade, porém extremamente *invisibilizado*. Percebeu que, apesar de ditarem o ritmo da cidade, sua comunicação com a sociedade era falha, o que acarretava uma imagem do motoboy estereotipada e preconceituosa, sem a valorização do seu papel na dinâmica urbana.

Tal profissão nessa cidade apresenta contradições: a necessidade da rapidez dos fluxos dos objetos e, ao mesmo tempo, a viscosidade dos seus trajetos, cada vez mais congestionados, “constituem uma rede humana motorizada que faz possível o intercâmbio de informação na metrópole [...] artérias informantes da grande urbe” (MARTIM & TOMÉ *in* ABAD, 2007, p. 7).

Foi então que, a partir da percepção da realidade desse grupo social, Abad começou a gestar projetos envolvendo a tecnologia celular e a internet como dispositivos. O projeto foi impossibilitado de ser realizado prontamente devido à falta de patrocínio, mas teve versões em outros lugares do mundo com outros grupos sociais que, como os motoboys, sofrem certa exclusão e, pode-se dizer, preconceito ou, ainda, falta de comunicação das suas necessidades frente ao contexto urbano.

⁵⁵ São telefones celulares, rede wi-fi, bluetooth, GPS (Global Positioning Systems), computadores portáteis de bolso (PDAs), GSM (Global Systems for Mobile Communications). “O termo ‘mídia locativa’ foi cunhado em 2003 por Karlis Kalnins e é definido por André Lemos como um conjunto de tecnologias e processos infocomunicacionais, cujo conteúdo da informação está diretamente associado a uma localidade. Tornam possível a troca de informação móvel, fornecendo dados dinâmicos sobre um determinado ambiente, criando novas possibilidades de espaço urbano e ressignificando as cidades. São processos de emissão e recepção de informação digital, a partir de um determinado local ou de lugares/objetos.” Fonte disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADdia_locativa>. Acesso em: 06/03/2014. Será feita uma análise mais profunda do uso de mídias locativas em projetos artísticos no próximo capítulo, em que se tratará do assunto da geolocalização.

⁵⁶ Para mais informações, ver a pesquisa *Novas cartografias on line*, disponível em <www.cartografiasonline.wordpress.com>.

Esse “espaço público digital” criado pelo zexe.net constitui “redes diferenciais” que mobilizam grupos (minoritários) mundo afora. Atualmente são 13 projetos com taxistas do México (2004), jovens ciganos de Lleida e Leon (2005), prostitutas de Madri (2005), pessoas com mobilidade reduzida em Barcelona (2006), Genebra (2008) e Montreal (2012-2013), imigrantes nicaraguenses na Costa Rica (2006), motoboys em São Paulo (2007), pessoas desalojadas e desmobilizadas na Colômbia (2009), jovens de acampamentos de refugiados saarianos em Tinduf na Argélia (2009), pessoas cegas em Barcelona e imigrantes no Queens em Nova York (2011).

1.4.2 Redes de sociabilidade

Na página do projeto Megafone.net (FIGURA 15), visualiza-se em primeiro lugar uma imagem de satélite (Nasa Google) com todos os projetos fomentados por Abad pelo mundo. Os projetos que envolvem a questão da acessibilidade estão indicados com um símbolo verde de uma pessoa em cadeira de rodas com megafone. E, com megafone vermelho, os projetos com grupos distintos, com questões e problemas sociais diversos. Pode-se acessar o projeto diretamente pela primeira aba ou clicar nos ícones. No ícone *participantes* (FIGURA 16), a imagem é um tanto multifacetada. Rostos de diferentes lugares do mundo, etnias e realidades estão ali por compor algum grupo (minoritário) em que o artista identificou uma potência autorrepresentativa singular, que pudesse se relacionar com questões urbanas, como mobilidade, acessibilidade, regulamentação de profissão e legitimação de culturas menores (grupos sociais).

FIGURA 15 - PÁGINA INICIAL DO ZEXE, ATUAL MEGAFONE, COM O CURSOR SOBRE *PROJETOS*
 FONTE: <<http://www.zexe.net/site/index>>. Acesso em: 17/12/2013.

FIGURA 16 - PÁGINA ZEXE, ÍCONE *PARTICIPANTES*
 FONTE: <<http://www.zexe.net/user/index>>. Acesso em: 17/12/2013.

Ao clicar na foto de cada participante, tem-se acesso aos *posts* realizados no projeto do qual participou. Essa é outra forma de acessar os dados do projeto, pois há diferentes caminhos possíveis. Do mesmo modo, quando se clica em créditos, o que se vê são fotografias dos diferentes grupos reunidos em seus países, evidenciando o caráter participativo e horizontal.

Na página do *Canal*Motoboy* (FIGURA 17), encontra-se um mapa da região metropolitana de São Paulo com diversos ícones coloridos; cada qual indica que há um conteúdo de áudio, vídeo ou fotografia geolocalizado sobre algum aspecto observado

no trajeto dos motoboys participantes. No ícone pode-se identificar o autor do *post*, quando e onde o dado foi coletado. Visualiza-se no topo da imagem que há também uma série de palavras-chave para localizar as informações pelo conteúdo.

FIGURA 17 - PÁGINA INICIAL CANAL *MOTOBOY

FONTE: <<http://www.megafone.net/saopaulo/map/index>>. Acesso em: 17/12/2013.

Os conteúdos postados acentuam obstáculos e dificuldades encontrados no cotidiano do trabalho do motoboy, mas também expõem aspectos perturbadores partilhados no cotidiano de todos os cidadãos. Chama a atenção como aspectos ambientais são ressaltados e valorizados. Um exemplo é o vídeo produzido por Ronaldo⁵⁷, que mostra uma grande quantidade de água sendo despejada no meio-fio de uma rua. Claramente se refere a um rio com águas limpas, cuja água é desperdiçada todos os dias. Ronaldo não apenas filma o acontecimento como conversa com as pessoas na rua sobre o tema e faz sua crítica.

⁵⁷ Ronaldo é o primeiro motoboy com que Abad teve contato em São Paulo por meio da artista Regina Silveira, e foi um importante articulador do grupo de motoboys formado para participar do projeto.

FIGURA 18 – PÁGINA CANAL*MOTOBOY COM VIDEO SOBRE DESPERDÍCIO DE ÁGUA.

FONTE: <<http://www.megafone.net/saopaulo/message/index?date=2010-10-27&tags=1740>>. Acesso em: 17/12/2013.

Dessa forma, esse instrumento, que poderia servir somente como forma de comunicação exclusiva entre os motoboys para mapeamento e compartilhamento de informações úteis para o seu trabalho, transforma-se numa espécie de “serviço”, um dispositivo crítico e funcional das condições do urbanismo numa escala primeira, a do próprio corpo na cidade, uma **escala 1:1**.⁵⁸ Compõe-se assim uma rede de sociabilidade em que os motoboys expõem seu cotidiano não apenas na rua, mas em casa, com seus laços afetivos, amigos e família. Não se trata, portanto, dos aspectos de uma cidade apenas funcional, mas de uma **cidade afetiva**.

1.4.3 Dos tempos rápidos

O projeto *Canal*Motoboy* torna visível, a partir do cotidiano dos motoboys, uma relação do corpo neste espaço de trânsito e fluxo e, da mesma forma, o papel dos motoboys na circulação das mercadorias, contratos, objetos, etc. Com isso, leva à reflexão sobre um aspecto importante da cidade contemporânea, a necessidade do grande volume de fluxos de objetos que torna os motoboys em alguma medida indispensáveis.

⁵⁸ O que se enuncia aqui como escala 1:1 faz referência à própria lógica do mapa, onde a escala 1:1 é a escala “real” e corpórea. Remete à ação direta do corpo no espaço.

Milton Santos (1996) fala dos homens do tempo lento como aqueles que têm uma relação singular com a cidade por não terem as mesmas condições de deslocamento, de consumo e usufruto da cidade. Os homens do tempo lento não aderem à “temporalidade” da cidade no sentido de sua lógica capitalista de produção e consumo. Assim, geram um conhecimento sobre os lugares e sobre a dinâmica da cidade para garantir sua sobrevivência. Em meio a todos os desafios, os praticantes das contrarracionalidades – que não vivem sob uma temporalidade absoluta e objetiva, mas relativa e subjetiva – reinventam a cidade por necessidade. Assim, Santos sugere a ideia da lentidão dos corpos se contrapor à celeridade dos espíritos:

A força é dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade [...]. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. A lentidão dos corpos contrastaria, então, com a celeridade dos espíritos? (SANTOS, 1994, p. 84).

Os motoboys que desenvolvem uma relação singular com a cidade, na sua grande maioria, são provenientes da periferia e de classes pobres. Imersos na marginalidade e desregulamentação, muitos têm condições precárias de trabalho. Assim, têm um papel contraditório: são aqueles que não conseguem aderir totalmente à temporalidade da cidade, mas exercem um trabalho vital para o funcionamento do modo de produção na cidade, para a manutenção do seu ritmo e fluxos. E, do mesmo modo que os “homens lentos”, desenvolvem táticas para a sobrevivência e saberes sobre a dinâmica da cidade. Poderiam os motoboys, assim como os “homens lentos” de Milton Santos, serem uma categoria diversa, fruto da sua relação singular com a cidade? Homens hiper-rápidos. E, nessa velocidade, de tão rápida, criam uma temporalidade diversa, com uma corporalidade e consciência do espaço próprias.

Segundo Stiel Neto (2007), sociólogo participante do projeto, os motoboys acabam por ser a figura marginal e necessária da sociedade:

O motoboy é, portanto, um invasor de um espaço físico – o trânsito – bem como de um espaço simbólico – os espaços hierarquizados da sociedade. Montado em uma motocicleta, ele devolve ao espelho de quem o denomina “bandido” a imagem de liberdade e inconformismo tradicionalmente associada à motocicleta. (STIEL NETO *in* ABAD, 2007, p. 36).

Assim, os motoboys, numa cidade como São Paulo, são figuras ambíguas: fundamentais para a dinâmica da cidade, visto a viscosidade dos fluxos do trânsito, e marginalizados, até indesejados, como grupo social.

1.4.4 Cartografia do invisível

O título da publicação do projeto, *Coletivo Canal Motoboy – o nascimento de uma categoria*, reafirma um processo de criação de visibilidade de um grupo social. Tal figura marginal (e marginalizada) da cidade, nesse projeto, se constituiu como grupo e criou estratégias que acabaram fundando uma categoria profissional⁵⁹.

Para Eliezer Muniz dos Santos (o Neka), ex-motoboy, emissor e colaborador, “o projeto foi uma experiência de transformação da opinião pública em relação aos profissionais motociclistas [...] por meio de uma plataforma de comunicação entre a comunidade e a sociedade”.⁶⁰ Afinal, houve grande receptividade por parte da mídia, principalmente durante o projeto, criando uma abertura para olhar as ações e o cotidiano dos motoboys.

O projeto evidencia tal observação do cotidiano da cidade, em que está muito clara a relação dos motoboys com a urbanidade, suas falhas, faltas e complexidades. E, por meio do dispositivo, é possível criar formas de participação que visam a uma relação mais próxima com a cidade e com a sociedade. No caso de São Paulo, uma cidade cuja dimensão beira o impensável.

⁵⁹ Conforme comentado no início do texto, o projeto foi importante na mobilização do grupo, que participou de negociações políticas que desencadearam na formalização e regulamentação da profissão em 2008.

⁶⁰ Entrevista com a autora por *e-mail* (2012).

Segundo José Miguel Cortez (2008), os motoboys de São Paulo criam e recriam seus rincões, possuem uma memória urbana particular e habitam seus próprios itinerários. Traçam percursos que, muitas vezes, são impraticáveis para outros indivíduos e que permanecem invisíveis para a grande maioria das pessoas. A cidade deles é mais uma dessas cidades múltiplas ocultas que convivem com a maioria e que, por outro lado, poucos conhecem. É mais uma dessas cidades desprezadas e esquecidas, que até parecem precisar, inclusive, de memória. Por isso é tão importante vê-los e escutar seus problemas e desejos, conhecer seus percalços e dúvidas, entender seus medos e carências. (CORTEZ, 2008)

1.4.5 Da representação à performatividade

Alberto Lopes Cuenca (2007) define o artista contemporâneo como aquele que gera proposições e acentua o caráter performativo e não representacional da arte, onde se difundem estratégias para a ação da arte no terreno da vida social.⁶¹ A partir dessa perspectiva, faz uma releitura de seu texto anterior, “O taxista como etnógrafo”⁶² – sobre o primeiro projeto de Abad, *sitio*Taxi*, com taxistas mexicanos –, e percebe que o objetivo inovador do projeto não é a representação de um grupo social (como havia defendido anteriormente), mas as formas de sociabilidade que cria. Assim, não entende os taxistas (nem os artistas) como vozes privilegiadas que narram sua própria história, modificam representações e transformam a imagem que se tem a respeito da categoria. Mais do que tornar visível a realidade do taxista e outras formas de representação que não cabem nos meios de comunicação tradicionais, “sitio*Taxi abria espaço para a enunciação e agência de seus participantes, muito além de constituir uma contraesfera para a representação” (CUENCA in ABAD, 2007, p. 12).

Cuenca (2007) descreve outros aspectos do projeto, como conflitos e negociações, que não são visíveis através do *site*, mas que são parte constitutiva

⁶¹ Nesse sentido, faz um percurso reflexivo da representação à performatividade como indício de outros e novos paradigmas na arte, mais próximo de gerar espaços, situações e experiências do que “obras”.

⁶² Referência direta ao texto de Hal Foster *O artista como etnógrafo* (2014).

fundamental, nos quais a prática política se confirma por meio do dissenso⁶³ e mobiliza grupos que dão continuidade às suas ações independentemente do projeto ou do artista. Dessa forma, estabelecem-se práticas que abrem espaço para relações sociais inesperadas e reconfiguradas. Da mesma forma, afirma que o *Canal*Motoboy*:

[...] põe em ação um mecanismo de produção simbólica que é crucialmente de consciência subjetiva, na medida em que desata um processo de agência e enunciação. *Canal*Motoboy* inaugura momentos efêmeros de contestação e ação que não pressupõem um sujeito livre ideal, mas que sublinham a condição conflitante e agnóstica da existência cotidiana de seus participantes, a condição sempre inacabada, sempre em negociação, do sujeito. (CUENCA in ABAD, 2007, p. 19).

Em suma, Cuenca (2007) enfatiza o caráter performativo do trabalho e considera que sua potência está no agenciamento (de mobilizações sociais) e na criação de um campo metamórfico, espaço de dissenso onde se constrói constantemente o sujeito político.

1.5 CARTOGRAFIA: REPRESENTAÇÃO E PERFORMANCE

John Pickles sugere uma modificação no entendimento da cartografia, reconhecendo-a aberta a uma multiplicidade de práticas:

Estou sugerindo um "fim da cartografia como nós a conhecíamos" ou que "cartografia não é o que você pensa". Ela é e talvez sempre tenha sido uma multiplicidade de práticas... linhas de fuga... codificada e recodificada por formas de poder institucionalizado, mas sempre com vazamentos. Este descentramento da formalização hegemônica do capitalismo tecnocientífico abre mapeamento para a sua própria pluralidade de práticas socioespaciais, para suas próprias geografias, a sua própria natureza conflituosa e bastante disputada, e suas muitas funções em inscrever linhas e delimitar identidades no mundo

⁶³ Utilizamos a noção de dissenso na acepção de Rancière (2005), como o desentendimento e campo de forças em que as desigualdades são mobilizadas como disputa, caso contrário, se não há de fato a potência transformadora e "defensora" da igualdade, opera na manutenção do status quo.

moderno. (PICKLES, 2004, p. 189, apud DEL CASINO & HANNA, 2006, p. 51).⁶⁴

Entende-se que os três trabalhos cartográficos aqui analisados – *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, *Descartógrafos* e *Canal*Motoboy* – têm abordagens, metodologias, técnicas e intencionalidades distintas para utilizar a linguagem cartográfica. Porém, é possível reconhecer alguns elementos que evidenciam estratégias comuns para a elaboração dos mapas. Afinal, os trabalhos partem de uma base cartográfica preexistente (um decalque?) e atualizam o mapa a partir da experiência cotidiana e da presença do corpo no espaço. Os percursos e traçados contemplam, além das espacialidades, as temporalidades. Tal corpografia pode ser, inclusive, visível de diferentes formas nos traçados do mapa.

Desse modo, demonstram a incompletude do mapa e a necessidade de ele estar sempre no movimento de refazer-se. São investigações a partir da rua, do cotidiano e dos habitantes da cidade. Nesse sentido, de diferentes modos, os trabalhos evocam a participação: em Valcárcel Medina por meio de perguntas para os transeuntes; no Coletivo E/Ou pelo convite à elaboração de uma cartografia colaborativa livre e aberta a novos signos e símbolos; e em Antoni Abad a participação é mobilizada por um grupo social que dá ao mapa constante movimento, sempre com novos conteúdos sendo atualizados.

A essa multiplicidade de práticas que constituem os mapas, e que os trabalhos de arte convocam, pode-se relacionar a noção de *espaços-mapa* de Vincent Del Casino e Stephen Hanna (2006). Tais autores buscam superar a dualidade entre representação e não representação e defendem que “mapas e mapeamentos são representações e práticas (leia-se: performances⁶⁵) simultaneamente. Nem são totalmente inscritos com

⁶⁴ “I am suggesting an ‘end of cartography as we knew it’ or that ‘cartography is not what you think’. It is and perhaps has always been a multitude of practices... lines of flight... coded and recoded by forms of institutionalized power, but always with leakages. This decentering of hegemonic formalization of techno-scientific capitalism opens mapping to its own plurality of socio-spatial practices, to its own geographies, to its own conflicted and highly contested nature, and to its many roles in inscribing lines and delimiting identities in the modern world.” (PICKLES, 2004, p. 189, apud DEL CASINO & HANNA, 2006, p. 51, tradução nossa).

⁶⁵ Para pensar a performance no âmbito da cartografia, baseiam-se na noção de performance e identidade de Judith Butler.

significados como representações nem totalmente encenados como práticas” (DEL CASINO; HANNA, 2006, p. 36).⁶⁶ Os mapas são, portanto:

[...] não apenas representações de determinados contextos, lugares e tempos. Eles são “temas móveis”, infundidos com significados através de conjuntos de práticas socioespaciais controvertidas, complexas, intertextuais e inter-relacionadas. Como Deleuze e Guattari sugerem, “o mapa tem múltiplas entradas” [...] e um incontável número de possibilidades, pois opera na margem e no centro ao mesmo tempo. [...] os mapas devem ser teorizados como processos, “desmontáveis, reversíveis, suscetíveis a modificações constantes”. (DEL CASINO; HANNA, 2006, p. 23).⁶⁷

Para Del Casino e Hanna, pensar em *espaços-mapa* significa que nem a produção nem o consumo de mapas são separáveis do espaço na maioria das configurações mundanas. Práticas corporais, como andar, dirigir, tocar, cheirar e contemplar, assim como sua compreensão das paisagens e lugares, podem ser orientadas e informadas por mapas e por inúmeras referências intertextuais e experienciais.

De modo que, em tal noção de *espaços-mapa*, mapas e espaços se coproduzem entre si por meio de práticas espaciais, sendo impossível separar “como o mapa funciona no mundo das formas e como o mundo é realizado no mapa” (DEL CASINO; HANNA, 2006, p. 37, tradução nossa) É, enfim, uma abordagem que não fecha a concepção de mapa e o considera como co-constitutivo do espaço.

No contexto desta pesquisa, noções como a de *espaço-mapa* auxiliam na reflexão sobre a produção artística. Afinal, cada projeto aqui descrito cria uma poética singular com o espaço, que é trabalhado no mapa num jogo de representação e performatividade. Onde se identificam ações propositivas em relação crítica com o lugar e a escala da cidade. São mapas processuais elaborados, que dizem respeito a aspectos da cidade e a como tornar visíveis elementos que não constam na cartografia oficial,

⁶⁶ Texto original: “As such, maps and mappings are both representations and practices (read: performances) simultaneously. Neither is fully inscribed with meaning as representations nor fully acted out as practices.” (DEL CASINO; HANNA, 2006, p. 36, tradução nossa)

⁶⁷ “Maps are thus not simply representations of particular contexts, places, and times. They are mobile subjects, infused with meaning through contested, complex, intertextual, and interrelated sets of socio-spatial practices. As Deleuze and Guattari suggest, “the map has multiple entryways” [...] and a myriad number of possibilities because it operates at the margin and center simultaneously. [...] Instead, maps ought to be theorized as processes, “detachable, reversible, susceptible to constant modification.” (DEL CASINO; HANNA, 2006, p. 23, tradução nossa).

bem como levantar questões, proposições ou até, como diria Medina, os *perogullos*, fazendo ver aquilo que é evidente. A utilização de cartografias nas artes, como as aqui descritas, apresentam essa simultaneidade como representação e como prática, com o traço performativo da ação direta no espaço da cidade. Ficam evidentes suas potencialidades na criação de poéticas contemporâneas sensíveis às práticas cotidianas no espaço e como estas criam identidades e territorialidades.

2 DESENHE UM MAPA PARA SE PERDER⁶⁸

*Cada lugar é, à sua maneira, o mundo. Todos
os lugares são virtualmente mundiais.*
Maria Adélia de Souza

*Every day
I would go out and walk
pacing the grid of Manhattan
there would be no expectations
or destinations
just the walking
and the counting
North to South and South to West
West to East and East to South
South to North and North to West
West to South and South to East
East to West and West to East*
Francis Alÿs

No capítulo anterior, foram elencados alguns trabalhos de arte que utilizam a linguagem cartográfica e trabalham na escala da cidade. O presente capítulo centra-se na escolha de trabalhos que têm em seu cerne as categorias “local” e “lugar” potencializadas. Nesse sentido, pretende-se identificar como alguns trabalhos de arte se utilizam das noções de localização e lugar para construir uma poética. Do mesmo modo, interessa aqui entender como se apresentam o *perder-se* e a *deslocalização* como poéticas. Serão analisados os trabalhos *Greenwich Emotional Map* (Christian Nold), *Walking tour of Gaza though the streets of Tel Aviv* (You Are Not Here) e *Tornado* (Francis Alÿs), tendo em vista suas formas e estratégias de contato e aproximação com a escala “lugar”, considerando simultaneamente sua singularidade e plasticidade/porosidade.

2.1 LUGAR, DIMENSÃO DA EXISTÊNCIA

Pode-se vincular a noção de lugar e de local à utilização dos mapas, porém, como visto no capítulo anterior, este sofreu uma abertura de usos e significados para além da

⁶⁸ *Draw a map to get lost* é uma proposição de Yoko Ono no livro *Grapefruit*, de 1967.

orientação e localização no espaço e da identificação de um lugar. Do mesmo modo, a noção de lugar tem sofrido modificações significativas. De uma visão tradicional que denota certo imobilismo e homogeneidade, para a multiplicidade, o movimento e progresso do tempo. Conforme enfatiza Ana Fani Alessandri Carlos:

Hoje percebemos que cada vez mais distanciamos-nos da ideia do lugar visto apenas enquanto ponto de localização dos fenômenos, isto é, um ponto no mapa, visto apenas enquanto situação determinada por coordenadas do traçado geográfico. [...] o lugar enquanto noção geográfica transforma-se e ganha hoje novos enfoques, pois o lugar ganhou conteúdo diverso. Assim, concomitante ao desenvolvimento da ciência geográfica, a noção de lugar evolui e se transforma por uma necessidade imposta pelas transformações do mundo. (CARLOS, 2007, p. 23).

Juntamente à noção de local como ponto fixo no espaço, hoje detectado por instrumentos tecnológicos de geolocalização espacial, a noção de lugar aparece neste trabalho como outra categoria central. A partir dela, buscar-se-á olhar os trabalhos de arte para além da superfície das localizações, para entender como eles se dinamizam na noção vívida de lugar como lugar da existência.

De modo que o lugar é compreendido aqui não apenas enquanto localização dos fenômenos. Lugar é uma categoria cujas materialidades são fundamentais, mas cujas imaterialidades, ou seja, as relações, os fluxos, os afetos, são também constituintes. Para Ana Fani Alessandri Carlos, o lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado por meio da tríade habitante–identidade–lugar. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos de uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo (CARLOS, 2007, p. 17).

É possível, então, pensar o lugar como categoria com uma instância fenomenológica. Já que considera o corpo que vivencia o espaço cotidiano, parte do vivido e do percebido. Segundo Dirce Suertegaray, por um lado:

[...] o lugar se singulariza a partir de visões subjetivas vinculadas a percepções emotivas, a exemplo do sentimento topofílico (experiências felizes), às quais se refere Yu-Fu Tuan (1975). De outro, o lugar pode ser lido através do conceito de geograficidade, termo que, segundo Relph (1979), encerra todas as respostas e experiências que temos de ambientes no qual vivemos, antes de analisarmos e

atribuirmos conceitos a essas experiências. Isto implica compreender o lugar através de nossas necessidades existenciais quais sejam, localização, posição, mobilidade, interação com os objetos e/ou com as pessoas. Identifica-se esta perspectiva com a nossa corporeidade e, a partir dela, o nosso estar no mundo, no caso, a partir do lugar como espaço de existência e coexistência. (SUERTEGARAY, 2001, s/p).

Como dimensão do vivido, o lugar é onde se percebe e entende o mundo. Por sua vez, a escala global materializa-se concretamente no lugar, pois aqui se lê/percebe/entende o mundo moderno em suas múltiplas dimensões, numa perspectiva mais ampla, o que significa dizer que no lugar se vive, se realiza o cotidiano e é aí que ganha expressão o mundial. O mundial que existe no local redefine seu conteúdo, sem todavia anularem-se as particularidades (CARLOS, 2007).

2.1.1 Revisitar o lugar

Assim posto, o lugar proporciona a abordagem de uma dimensão existencial, a partir da corporalidade e do cotidiano, mas também se relaciona com o global. O lugar, portanto, se produz na articulação contraditória entre o mundial que se anuncia e a especificidade histórica do particular. Visto que se vive hoje num sistema-mundo⁶⁹ (SANTOS, 1994), o lugar se torna uma escala relacional do espaço, não individualizada ou isolada, mas situada na relação com o global, bem como com as demais escalas espaciais⁷⁰. Deste modo, o lugar se apresentaria como o ponto de articulação entre a mundialidade em constituição e o local enquanto especificidade concreta, enquanto momento.

De modo que é no lugar que se manifestam os desequilíbrios, as situações de conflito e as tendências da sociedade que se volta para o mundial. Mas se a ordem próxima não se anula com a enunciação do mundial, recoloca o problema numa outra dimensão; neste caso, o lugar enquanto construção social abre a perspectiva para se

⁶⁹ “A globalização constitui o estágio supremo da internacionalização, a interação de todos os lugares e de todos os indivíduos, amplificação em ‘sistema-mundo’, embora em graus diversos.” (SANTOS, 1994, p. 48).

⁷⁰ Faz-se referência aqui às demais escalas do espaço geográfico; consideram-se o corpo, local, regional, territorial, etc.

pensar o viver e o habitar, o uso e o consumo, os processos de apropriação do espaço (CARLOS, 2007, p. 22). Por conseguinte, Carlos defende que:

Revisitar a noção de lugar é uma imposição hoje na medida em que, de um lado, as relações sociais de produção têm uma existência social enquanto existência espacial, isto é, projetam-se concretamente no espaço, depois porque temos diante de nós um mundo que parece encolher-se com o desenvolvimento acelerado dos meios de comunicação e da informática, que diminui de forma impressionante o tempo do percurso no espaço. As redes de satélites parecem unir todos os pontos do planeta, produzindo uma visão instantânea dos acontecimentos, o que nos coloca diante de profundas mudanças de escala no que diz respeito ao espaço. (CARLOS, 2007, p. 22).

Doreen Massey (2008) defende a existência de uma “consciência global do lugar” que evidencia que não há mais espaços fechados e identidades homogêneas autênticas. Afinal, as vidas estão impregnadas de influências provenientes de inúmeros outros espaços e escalas, “a própria singularidade dos lugares (e dos territórios) advém sobretudo de uma combinação específica de influências distintas, que podem ser provenientes das mais diversas partes do mundo” (HAESBAERT, 2010, p. 71). Do mesmo modo, Massey (2008) propõe o espaço e o lugar como radicalmente porosos, categorias relacionais em negociação e em conflito constantes. Tal tensão seria constituinte das relações espaciais e políticas.

Ver-se-á, portanto, como a categoria de lugar pode não ser um conceito fechado e imóvel. Os trabalhos apresentados a seguir mobilizam de formas diferenciadas o lugar e contribuem para um alargamento e uma elasticidade do termo.

2.2 MAPA EMOCIONAL DE GREENWICH

Não somente o meu corpo não é para mim um simples fragmento do espaço, como também para mim não haveria espaço se eu não tivesse um corpo.
Tonino Bertanini, 1984.

Entre outubro de 2005 e março de 2006, Christian Nold desenvolveu o projeto *Greenwich Emotion Map* na Península de Greenwich, no leste de Londres. O projeto foi organizado pelo Independent Photography⁷¹ como parte do programa de arte pública Península e consistiu na criação coletiva e colaborativa de um mapa do lugar por meio do **Biomapping**. Nold realizou diferentes projetos com o uso desse dispositivo e desenvolveu uma metodologia de mapeamento e visualização da relação afetiva das pessoas com determinado lugar⁷².

O Biomapping é um dispositivo que registra a resposta galvânica da pele (Galvanic Skin Response – GSR) e indica o nível de excitação fisiológica e, portanto, “emocional” de uma pessoa. Corresponde a uma tecnologia semelhante ao chamado “detector de mentiras”, cujo sensor (um polígrafo) é sensível às variações emocionais que são medidas por condutividade elétrica na pele. Tal informação captada pelo sensor (acoplado ao corpo) é geolocalizada, pois faz parte do dispositivo um GPS (Global Positioning Systems) que identifica a localização exata de determinada reação físico-emocional.

2.2.1 Processo de elaboração do mapa

No projeto *Greenwich Emotional Map*, foram realizados *workshops* que permitiram a interação do artista com a comunidade. Desse modo ele pôde coletar os

⁷¹ O Independent Photography é um espaço de artes localizado na península de Greenwich, especializado em fotografia e novas mídias. Propõe desde ações abertas a práticas experimentais e colaborativas, conforme evidencia o texto inicial do *site*, que explica os objetivos do espaço. Informações em: <<http://www.independentphotography.org.uk/about-us>>. Acesso em: 20/04/2014.

⁷² No *site* do artista encontram-se os mapas dos diferentes projetos de Biomapping: San Francisco Emotion Map, Greenwich Emotion Map, Stockport Emotion Map, East Paris Emotion Map, Brentford Biopsy. Disponível em: <<http://www.biomapping.net>>. Acesso em: 15/04/2014.

dados e informações necessários para a elaboração do mapa. Foi então proposto aos participantes que caminhassem pela vizinhança portando o dispositivo Biomapping, que captou as reações dos corpos aos estímulos do percurso no lugar: a paisagem, prédios, trânsito, pessoas, memórias despertadas e possíveis acontecimentos no momento da caminhada. Tais dados, associados à posição geográfica do participante, foram registrados e transferidos para um servidor que, por meio de sistemas de *software*, processou as informações e as transformou em gráficos tridimensionais (sobrepostos na plataforma georreferenciada do Google – FIGURAS 19 e 20).

FIGURAS 19 e 20 - GRÁFICOS INDIVIDUAIS BIOMAPPING
 FONTE: <<http://www.emotionmap.net>>. Acesso em: 10/02/2014.

Pode-se observar nos gráficos individuais a área do percurso realizado pela pessoa e, semelhante à visualização de um cardiograma, identificar pontos em que houve maior resposta emocional (mudança no batimento cardíaco e na respiração) devido a alguma experiência no local. Nessa etapa do projeto, houve a observação e análise de cada gráfico para compartilhar quais experiências relacionam-se às alterações de resposta emocional no espaço físico⁷³, de modo que foram também adicionadas anotações (os pequenos textos no mapa) para identificá-las. Desse modo, foi criado um mapa individual que identifica os afetos de cada participante na sua relação com o lugar, suas relações afetivas, memórias, topofilias e topofobias, observações, críticas, etc.

⁷³ No documentário *Biomapping*, Nold explica os modos de usar o dispositivo e sua metodologia de mapeamento, bem como interage com participantes de um *workshop* realizado no BIOS – Centre for Research into the Social Impact of Bio Science. Disponível em: <<https://archive.org/details/BioMapping>>. Acesso em: 10/04/2014.

FIGURA 22 - GREENWICH EMOTIONAL MAP IMPRESSO
 FONTE: <<http://www.emotionmap.net/>>. Acesso em: 10/02/2014.

2.2.2 Mapa topográfico dos afetos ou do afetar-se

Ressaltou-se anteriormente o processo de elaboração do *Greenwich Emotional Map*. Agora é dada atenção à imagem criada, que – conforme se vê na FIGURA 23⁷⁶ – contém, além do mapa, muitas informações que o complementam.

FIGURA 23 - GREENWICH EMOTIONAL MAP
 FONTE: <<http://www.emotionmap.net/>>. Acesso em: 10/02/2014.

A legenda (FIGURA 24) no canto esquerdo da imagem, chamada de Key (chave), orienta a leitura do mapa. Uma linha cinza-escura, de forma irregular, representa o traçado dos percursos dos participantes do projeto pelo lugar (*participant's track*).

⁷⁶ No Anexo 2 a figura 23 se encontra em alta resolução.

No mapa, tais linhas são fundamentais para definir a forma da Península (que se assemelha a uma língua), pois não está visível uma base cartográfica convencional que permita reconhecer a morfologia do distrito. Tem-se, então, a forma do lugar definida pelos percursos e pelas vias de fluxos⁷⁷.

FIGURA 24 - KEY, DETALHE DO GREENWICH EMOTIONAL MAP
 FONTE: <<http://www.emotionmap.net/>>. Acesso em: 10/02/2014.

O ponto de maior concentração de linhas, onde há maior fluxo de deslocamentos, está nas proximidades do Independent Photography (FIGURA 25), local onde foram realizados os *workshops* e de onde os participantes partiram para as derivações pelo lugar, bem como na área centro-sul, onde percebe-se que as quadras são menores.

FIGURA 25 - DETALHE DO GREENWICH EMOTIONAL MAP – INDEPENDENT PHOTOGRAPHY (DESTACADO EM VERMELHO). FONTE: <<http://www.emotionmap.net>>. Acesso em: 10/02/2014.

⁷⁷ No estudo sobre mídias locativas, esse tipo de mapeamento dos fluxos foi denominado por Marc Tuters e Vazys Vanderlis (2006) como “mapeamento fenomenológico”. Pois corresponde ao rastrear da ação e dos fluxos de sujeitos e/ou de objetos sobre o espaço. Evidencia o fluxo, movimento e caráter efêmero da paisagem, sem se preocupar com uma representação da base cartográfica convencional. Disponível em: <http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media>. Acesso em: março de 2011.

A segunda linha da legenda, de cor cinza-clara, determina o contorno que delimita as áreas das gradações de cores do mapa (*arousal contour*). Tais linhas se assemelham a curvas de nível de uma carta topográfica (representação gráfica dos relevos naturais e artificiais), que são linhas imaginárias unindo pontos de igual altitude de um certo lugar numa dada região representada (cujos valores são em metros). Porém, neste mapa, em vez de altitudes são representados níveis de excitação físico-emocional.

Abaixo, o terceiro item da legenda é um quadrado vermelho com o número 1, que indica a localização das fotografias tiradas pelos participantes (*locations of participant's photograph*) que se encontram na parte direita do mapa. São imagens-fragmentos dos caminhos e das caminhadas: cercas, lixos, lojas, referências arquitetônicas, grafites, barcos, lugares abandonados, vistas do Tâmbisa, do O2, ruas, ciclovias, parques, etc. Essas fotos evidenciam o olhar dos participantes em relação ao lugar e, dessa forma, ajudam a tornar o mapa menos abstrato e distante de uma referência física do lugar.

Um pequeno círculo preto indica as anotações dos participantes feitas ao longo do percurso; são fruto de observações do momento, sobre encontros, memórias, experiências, mas muitas vezes aparecem apontamentos críticos em relação ao uso do espaço (*participants annotation*). E, por último, uma escala de cores indica o gradiente de excitação comum (*communal arousal gradient*), que parte do azul-claro, representando áreas de baixa excitação, seguindo para o verde, amarelo e, representando áreas de alta excitação, o vermelho-claro.

A escala de cores cria uma topografia dos afetos e do **afetar-se** gerado no lugar e apresentado no mapa. Há um estranhamento no uso não convencional das cores atribuindo significados diferenciados aos signos. Por exemplo, a cor azul-clara no mapa sugere um tom convencionalmente usado para identificar água, de forma que, à primeira vista, o mapa parece representar um estranho arquipélago. Mas, neste mapa, conforme indica a legenda, o azul diz respeito a áreas de baixa excitação, que seriam áreas de tranquilidade, em que não há fortes respostas emocionais. Mas, afinal, o que poderia significar isso? Áreas de tranquilidade devido à ausência de conflito, áreas com poucos vínculos afetivos ou, ainda, áreas com ausência de estímulo de qualquer ordem? Por outro lado, as áreas com tons quentes apontam o crescimento da resposta

emocional, que pode indicar locais onde as pessoas tiveram alguma experiência, onde foi despertada uma emoção (boa ou má) ou há maiores vínculos pessoais (ou coletivos).

Como esse mapa não oferece uma visão dos lugares, quem o lê deve imaginá-los. Algumas fotografias fomentam tal exercício; do mesmo modo, as anotações ao longo do mapa dão dicas do que poderia mobilizar tais emoções. Há indicações de locais dos quais os participantes gostam, como uma livraria, ou que gostariam de conhecer, como um *pub*⁷⁸, ou, ao contrário, um local cujo lixo visível gera incômodo⁷⁹, ou um local onde não é possível que pedestres transitem. Há também questões relativas a transformações na paisagem, como no caso do Millenium Café – uma anotação comenta que ele vai desaparecer com o desenvolvimento da área (FIGURA 26). Como será visto adiante, boa parte dos incômodos que aparecem no mapa dizem respeito a modificações no lugar devido ao investimento maciço para a chamada “regeneração” do bairro.

FIGURA 26 – DETALHE DO GREENWICH EMOTIONAL - MAP MILLENIUM CAFÉ (DESTACADO EM VERMELHO)

FONTE: <<http://www.emotionmap.net>>. Acesso em: 10/02/2014.

Nesse sentido, em muitos dos pontos de excitação do mapa pode-se identificar locais de discussão sobre a regeneração da Península. É destacada uma série de locais nos percursos, alguns apenas identificados, outros qualificados pela experiência, pelo

⁷⁸ “Contemplating a cheeky half. This was the Pickwick Pub. It would have been good to go in just to see what it was like... Maybe one day?”

⁷⁹ “Rubbish Street. All I mean by this, is that on one side of Gurdon Road, it is lined with wheelie bins – what kind of solution to handling people’s rubbish is this? You walk along the street and the most visible thing is a wheelie bin – that’s rubbish! – it’s a shame that function completely overshadows form.”

desejo de uso, pela impossibilidade de apropriação. Esses diversos pontos, somados às informações de cores, constroem no mapa a composição de um sentido complexo de lugar. Uma noção dinâmica em que a forma de representação/visualidade simula por meio das cores um campo de energia que se propaga com diferentes intensidades. Sugere movimentos, campos de forças, multiplicidades, simultaneidades e diversidades. Onde são articulados o local, ponto específico de localização no espaço, e o lugar, a dimensão do espaço vivido experienciado no cotidiano.

Assim, fica visível como um elemento tão pessoal e íntimo, como a reação física em relação a um lugar, cria espaços. O mapa é todo feito de imaterialidades, emoções efêmeras, percursos efêmeros, anotações – muitas de eventos efêmeros. Nesse sentido, é como se fosse possível visualizar a dimensão imaterial do espaço, que Milton Santos nomeia de “psicoesfera”⁸⁰.

O artista considera que existem três camadas de informação no *Emotional Map*: há uma camada de informações que mostra um espaço sensorial da experiência corporificada, onde a resposta pessoal parece ser causada por uma variedade de estímulos visuais, auditivos, sabor e cheiro. Numa segunda camada, são vistos os efeitos do ambiente construído, por meio de comentários sobre determinadas características locais, em que ficam evidentes as relações com a arquitetura, com as novas obras em andamento e comentários sobre os empreendimentos que estão por vir. E há ainda a camada da interação social das pessoas; este espaço social que pode ser visto como efêmero e temporário, que contém encontros inesperados com amigos, conversas com vizinhos e estranhos. Segundo Nold, essa camada parece ter maior importância do que as outras, pois é dinâmica e relacional.⁸¹

O mapa resultante encoraja reflexões pessoais sobre a complexa relação entre corpo e lugar, e as relações entre as pessoas do lugar. Desse modo, a imagem gerada procura expor as experiências individuais e condensá-las em experiências coletivas.

⁸⁰ Conforme comentado no capítulo 1, para Milton Santos “a psicoesfera é o aspecto imaterial e psicológico, resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos filosóficos e práticos, as relações interpessoais e a comunhão com o Universo”. (SANTOS, 1994, p. 32).

⁸¹ Comentário extraído do texto contido no *Greenwich Emotional Map*: “What is the relationship between emotions and physical space?” (NOLD, 2009, p.67).

Parece um instrumento eficaz para aqueles que participam do projeto, para outros moradores do lugar ou para pessoas que o conhecem.

Nesse sentido, para que se aprofunde a questão de como o projeto dialoga/problematiza a escala do lugar, serão consideradas a seguir as especificidades do lugar no qual o projeto foi desenvolvido.

2.2.3 Península de Greenwich

A Península de Greenwich, onde foi realizado o projeto *Greenwich Emotional Map*, está situada no bairro Royal Borough de Greenwich, no sudeste de Londres. Desde a década de 1990, um grande volume de investimentos de fontes pública e privada modificou drasticamente sua paisagem. Houve expressivos investimentos em infraestrutura, na rede de transportes e circulação (estradas, passarelas, ciclovias, metrô) que deram suporte aos empreendimentos desenvolvidos continuamente. Foram construídas novas residências, espaços comerciais e parques públicos. Assim como, é válido ressaltar, o processo de valorização também se deu por meio de obras de arte pública de artistas, como Antony Gormley e Richard Wilson, e a construção do Millenium Dome para as comemorações da Virada do Milênio de 2000 (anos depois o local foi rebatizado como O2 para sediar os Jogos Olímpicos de 2012).

As transformações no bairro têm sido chamadas de processos de regeneração urbana e foram encabeçadas por uma parceria público-privada selada pela Greater London Authority (autoridade regional de Londres com executivo nomeado pelo prefeito) e pelo Royal Borough de Greenwich⁸² (conselho local). No *site* de divulgação do Greenwich Península, encontra-se o convite para este novo distrito em construção:

Bem-vindo à Península de Greenwich, uma das maiores e excitantes oportunidades de regeneração do Reino Unido, cobrindo 190 acres. Em parceria com a Greater London Authority e The Royal Borough de Greenwich, estamos criando um novo distrito para Londres, incluindo residências, escritórios, escolas, lojas e equipamentos comunitários. A poucos minutos do Canary Wharf, o West End e City Airport de

⁸² Para saber mais sobre esta autoridade local, acesse: <<http://www.royalgreenwich.gov.uk/about>>.

Londres, é uma comunidade urbana moderna na curva do Tâmesa, com espaço para respirar, espaço para pensar e espaço para construir. (Greenwich Península).⁸³

Tal processo de regeneração urbana se intensificou a partir de 2004, quando foi concedida permissão para reconstruções em larga escala. Entre elas, a construção de mais de 10.000 casas e mais de 300.000 metros quadrados para a construção de escritórios. Fato que implicou mudanças potencializadas pela injeção de capital, gerando crescente valorização e transformação em Greenwich. Os referenciais espaciais cotidianos têm se transformado rapidamente – locais foram demolidos ou tiveram nomes modificados ao serem assumidos por empresas privadas. Novas construções, mercados e pessoas aceleram os ritmos cotidianos.

O projeto *Greenwich Emotional Map* indaga sobre como a população tem sentido essas transformações a partir da investigação das relações entre o espaço físico e as emoções. Ressalta, assim, o lugar como espaço do habitar, palpável e cotidiano, que contempla, também, aspectos subjetivos no espaço e o que mais afetar a vida dos sujeitos. Desse modo, constitui um espaço de negociações, disputa, conflitos e adaptações.

É possível pensar no projeto *Greenwich Emotional Map* como um potencial espaço de debate. E, sobretudo, como lugar que dá visibilidade às sensações sobre coisas que deixarão de existir no processo de transformação no lugar. Visto que o projeto foi realizado em meio à intensificação dos processos de transformação, ele constitui uma documentação de um momento histórico pelo qual passou a comunidade. Por isso pode-se considerar o **mapa como um instantâneo**, uma fotografia de um dado momento das relações entre corpo e lugar. Uma espécie de raio X locativo, que se torna um instrumento de comunicação na esfera da comunidade.

O videodocumentário sobre o *Greenwich Emotional Map*, cujos frames estão na FIGURA 28, revela toda a complexidade de informações elaboradas sobre o lugar, com

⁸³ Texto original: “Welcome to Greenwich Peninsula, one of the UK’s largest and exciting regeneration opportunities covering 190 acres. In partnership with the Greater London Authority and The Royal Borough of Greenwich, we are creating a new district for London including homes, offices, schools, shops and community facilities. Minutes from the Canary Wharf, the West End and London’s City Airport, it’s a modern urban community in the curve of the Thames with space to breathe, space to think and space to build.” Disponível em: <<http://www.greenwichpeninsula.co.uk>>. Acesso em: 02/05/2014. (tradução nossa)

suas camadas de conteúdo, que num “zoom out” vão sendo dimensionadas em outras escalas, até a escala do planeta. O que reforça o não isolamento do lugar, ao contrário, expõe sua característica relacional.

FIGURA 27 - FRAMES DO VIDEODOCUMENTÁRIO SOBRE O GREENWICH EMOTIONAL MAP, QUANDO SE NAVEGA PELO MAPA CONSTRUÍDO ATÉ ATINGIR A ESCALA DO PLANETA

FONTE: <<https://archive.org/details/GreenwichEmotionMap>>. Acesso em: 10/05/2014.

Afinal, os processos no qual tem vivido o distrito não são processos endógenos que partem das pessoas do lugar, que o transformam no seu fazer cotidiano. Mas são evidência de como essa escala é porosa e se relaciona com ações de ordem distante, ou seja, relaciona-se com processos mais amplos de mudanças econômicas em âmbito regional, nacional e global, com processos de valorização do solo urbano para a expansão da cidade, com a visão do espaço como negócio. Assim, o lugar se relaciona com outros lugares e com outras escalas e fluxos de capital. E mais, com certa lógica

homogeneizante que predomina sobre os espaços do mundo e faz com que esse bairro industrial se transforme numa referência de megaconstruções e investimentos para escritórios, indústria, moradia e turismo, seguindo a lógica da chamada “revalorização” imposta ao lugar.

2.2.4 Conflitos na escala do lugar: *Greenwich Emotional Map* e o contexto de regeneração urbana

Sophie Hope (2009) propõe uma reflexão sobre o *Greenwich Emotional Map* e seu caráter ativista. Visto que o projeto iniciou em 2005 – momento em que as ações de regeneração urbana se intensificaram –, Hope identifica que há a expectativa de que o mesmo contribua de forma positiva e apaziguadora num contexto de mudanças sociais.

Conforme comentado no início do texto, *Greenwich Emotional Map* participa do Programa Península⁸⁴ de arte urbana, que financia e fomenta projetos de arte colaborativos e abertos à participação da comunidade. Assim, Hope questiona o papel das artes e dos artistas em projetos de desenvolvimento e transformação urbana e aponta as contradições da participação dos artistas nesses processos. Afinal, podem amenizar conflitos no espaço público ao minimizar os problemas e impactos sociais desses empreendimentos, na medida em que estabelecem trocas e diálogos com a comunidade. Podem também adotar ações que deveriam ser levadas a cabo por políticas públicas e, ainda, contribuir na valorização do espaço urbano e, mais especificamente, na valorização de empreendimentos comerciais.

Segundo Hope (2009), cada vez mais no Reino Unido as pessoas que trabalham em diversos aspectos da sociedade urbana contemporânea estão se voltando para as artes, pois identificam a possibilidade de construir pontes com a comunidade e elaborar

⁸⁴ Península é um programa com financiamento de dinheiro público. Segundo texto que consta na apresentação do projeto: “Peninsula asks digital and media artists to respond to the social, human and physical environment of the Greenwich Peninsula, an area which will change radically over the next 10 years. The commissions are participatory and Peninsula Ward residents are invited to collaborate with the artists to produce new artworks, which are then exhibited and distributed locally and nationally. Independent Photography commissions artists for a range of collaborative programmes across the borough of Greenwich. Disponível em: <www.peninsulaprojects.net>; <www.independentphotography.org.uk>. Acesso em: 11/04/2014.

novas saídas para a resolução de problemas que envolvem processos de regeneração urbana. Assim, o emprego de artistas nesses domínios (tradicionalmente não-arte), onde existem outras questões e agendas em jogo, vem se tornando norma. De modo que há uma onda de projetos de arte comunitários comissionados como um caminho para a renovação urbana. Justamente o que a autora questiona é se tais projetos podem atuar no sentido de trazer modificações efetivas com a inclusão da comunidade ou se seriam estratégias que minimizam os conflitos comunitários em benefício dos agentes que geram as transformações.

A autora salienta que, quando um projeto de arte socialmente engajado é encomendado como parte de esquemas de regeneração, a arte é então chamada para proporcionar uma transformação positiva de uma situação: do mal para o bem, do insuportável para o suportável, de socialmente excluídos para incluídos. Que de alguma forma dá voz àqueles que não têm poder de participação. Segundo ela, essa postura oculta e dissimula as relações complexas e problemáticas envolvidas em contextos de mudança urbana, na busca de criar uma imagem de participação e colaboração.⁸⁵

Na sua discussão, comenta a noção de **artista como antropólogo**⁸⁶, pois há uma metodologia de pesquisa e produção artística cujo modelo se aproxima à do antropólogo ou do observador participante, que coleta dados para compor seu trabalho sobre certa comunidade. Segundo a autora, diferencia-se de uma metodologia de trabalho feito com ou para uma comunidade.

Desse modo, Hope coloca como a simples participação num projeto não implica automaticamente uma politização (pode ocorrer o contrário) e, a partir da noção de “autor como produtor”, de Walter Benjamin, defende que o interessante de um trabalho de arte é quando o participante torna-se produtor e detém os modos de produção. E, assim, torna-se colaborador:

⁸⁵ Tais questionamentos de Sophie Hope se aproximam de questões identificadas desde a década de 1980 por Rosalin Deutsche (1996) no contexto nova iorquino, em que trabalhos de arte engajados acabam por participar de processos de valorização urbana.

⁸⁶ Aqui identificam-se questionamentos semelhantes aos presentes em Hal Foster (2014) sobre a noção de artista como etnógrafo, analisando as potencialidades, mas também os aspectos problemáticos da intenção dos artistas de trabalharem com a alteridade e com determinado contexto social.

Isso nos leva a deduzir que a participação em um projeto de arte não resulta automaticamente na politização e ativação do participante e pode até levar a uma maior despolitização se concebida como uma miragem de inclusão social, e não a coisa real. Walter Benjamin, em seu ensaio "O autor como produtor", de 1934, descreve como produção "é capaz primeiro a induzir outros produtores a produzir, e segundo para colocar um aparelho aperfeiçoado à sua disposição. E este aparelho é melhor quanto mais os consumidores são capazes de transformarem-se em produtores – isto é, os leitores ou espectadores em colaboradores". Esta afirmação talvez soe verdadeira para muitos artistas que praticam hoje algo que os inspira a desenvolver projetos, criar plataformas e facilitar a produção coletiva. (HOPE, 2009, p. 76).⁸⁷

Hope propõe o reconhecimento do aspecto da reciprocidade, em que é possível olhar para o trabalho de arte de forma crítica sem isentar as intenções do artista e de modo a identificar a noção de participação que se propõe no trabalho. Desde a metodologia de produção e a proposta de interação com a comunidade aos impactos implicados no trabalho. À medida que se reconhece a reciprocidade, é possível pôr em prática a coprodução e, assim, envolver os participantes no projeto artístico como coprodutores ou coautores.

Em um acordo de reciprocidade, artistas e participantes são capazes de reconhecer (e explorar) as necessidades e expectativas de cada um. Um artista pode "usar" as pessoas para a confecção de seu trabalho enquanto os participantes podem utilizar o projeto para seu próprio ganho pessoal ou financeiro. Tal procedimento desafia a ideia do artista como único autor. Ao abrir o trabalho para a entrada de outros, há também um foco na negociação com os sistemas, estruturas e circulação que suportam o processo artístico.

Nesse ensejo, Hope entende que o objetivo tático do *Greenwich Emotional Map* era engajar as pessoas envolvidas diretamente nos processos de tomadas de decisão da regeneração como participantes do projeto. O projeto envolveu moradores locais, políticos e desenvolvedores nos *workshops* para questionar com uma comunidade mais

⁸⁷ Texto original: "This leads us to deduce that participation in an art project does not automatically result in the politicisation and activation of the participant and could even lead to further de-politicisation if conceived as a mirage of social inclusion rather than the real thing. Walter Benjamin in his essay, 'The Author as Producer' of 1934 describes how production "is able first to induce other producers to produce, and second to put an improved apparatus at their disposal. And this apparatus is better the more consumers it is able to turn into producers – that is, readers or spectators into collaborators ". This statement would perhaps ring true to many practising artists today as something that inspires them to develop projects, create platforms and facilitate collective production." (HOPE, 2009, p. 76, tradução nossa).

ampla os valores colocados pela arte, e que estes fossem perturbados e desafiados não apenas por artistas, mas também pelos outros envolvidos na produção do projeto artístico.

Para Hope, o projeto também pode ser visto de formas diferentes e antagônicas. Pode ser pioneiro em tecnologias inteligentes de “pesquisa de mercado” para ajudar as empresas a decidir quais áreas são “emocionalmente produtivas” e, portanto, identificar locais de publicidade ideais; como pode ser um projeto que seduz as pessoas a terem um papel ativo nas mudanças em sua área ou, ainda, pode fornecer uma simples diversão e ilusão de participação. Dessa forma, Hope considera que:

[...] o *Greenwich Emotion Map* é esquizofrênico em mostrar às vezes um rosto útil e amigável à comunidade e em outros momentos um implacável, mas muito importante, traço de ironia (importante – este último aspecto é desenvolvido pelos “participantes”, bem como pelo artista). [...] O mapa também mostra como os leitores de mapa podem se tornar os cartógrafos de seu próprio ambiente. Os participantes se tornaram “produtores” num processo em que normalmente seriam os consumidores inconscientes. O *Greenwich Emotion Map* tenta incorporar um complexo desvelamento das relações sociais que reparam o significado e a transformação de um lugar. (HOPE, 2009, p. 79).⁸⁸

A autora valoriza o caráter ambíguo do projeto, que ora parece funcional e potencialmente apropriável por táticas “marqueteiras”, ora mergulhado na inutilidade (segundo Hope, inutilidade e futilidade poderiam ser estratégias valiosas de resistência em uma sociedade que exige produtividade e resultados quantificáveis). Valoriza também sua complexidade, visto que parece se aproximar dos participantes e criar um campo colaborativo de atuação, mas também se distancia, afinal, o trabalho tem uma assinatura e um *copyright* (HOPE, 2009). Desse modo, o trabalho cria um campo instável para a reflexão e torna-se não facilmente classificável.

⁸⁸ Texto original: “As we have seen, the Greenwich Emotion Map is schizophrenic in showing at times a useful community friendly face and at others a ruthless but all-important streak of irony (importantly – this latter aspect is developed by the “participants” as well as the artist). [...] has the potential to become an apparatus/tool for those involved to consider the implications of such a device. The official style of the map invites serious interaction while yielding surprising findings that you would not usually associate with a formal navigational tool. The map also demonstrates how map-readers can become the cartographers of their own environments. The participants became “producers” in a process they would usually be the unwitting consumers of. The Greenwich Emotion Map attempts to incorporate a complex unearthing of social relations that make up the meaning and transformation of a place.” (HOPE, 2009, p. 79, tradução nossa).

O percurso reflexivo de Sophie Hope contribui para pensar as complexidades e ambiguidades do projeto na tentativa de ser ativador de um campo de debate sobre o lugar. Assim, o projeto Greenwich fornece um mapa alternativo de multiautoria, que contempla um conjunto de identidades e se contrapõe à identidade comercial que o projeto de regeneração Greenwich Península projeta para o lugar.

2.2.5 Psicogeografia tecnológica

Os componentes tecnológicos do dispositivo Biomapping se utilizam de tecnologias de controle das emoções e de posicionamento no espaço. Já que o sensor deriva do polígrafo – usado por agências de controle para identificar sintomas fisiológicos de estresse induzidos pelo ato de mentir –, os corpos dos participantes é que dão a informação (matéria-prima) para qualificar os espaços em que transitam. Tais aparatos do Biomapping atribuem um grau de “cientificidade” ao projeto. Afinal, artista se apropria de dispositivos técnicos e racionais, extremamente objetivos, para mapear elementos imateriais e subjetivos. No contexto do *Greenwich Emotional Map*, o dispositivo usado para controle é desenvolvido como instrumento de “escuta”, que tem a potência de estimular o debate comunitário sobre o lugar. Afinal, ao mapear as reações fisiológicas e emocionais, torna visível um aspecto pouco considerado do lugar: as relações afetivas.

Segundo Giodana Holanda (2008), Nold questiona como o experimento altera a percepção da comunidade em relação ao meio ambiente, a eles próprios e ao estado físico e emocional de cada um. Afinal, torna visíveis emoções que os próprios participantes desconhecem e que, a partir dessa experiência, são qualificadas. Do mesmo modo, a compilação coletiva de tais afetos do/no lugar contribui na criação de um certo sentimento comum, de comunidade.

Ainda segundo Holanda (2008), o mapeamento voluntário do corpo em associação ao espaço gera um novo olhar para ambos: corpo e espaço, tanto de forma individual quanto coletiva. E, ao mapear, os participantes estão, mais uma vez, desvelando a ação invisível dessas tecnologias, que de forma invasiva monitoram o

movimento dos corpos pelo espaço. Assim, estão subvertendo o controle uma vez que decidem sobre a geração e uso dos mapeamentos.

Tal procedimento mapeia contrarrazionalidades e torna visíveis possíveis dissensos do espaço cotidiano. O artista considera que há uma inversão dos usos:

De repente eu vi a importância de as pessoas interpretarem seus próprios *bio-data* brutos. Funções do Biomapping são uma total inversão do detector de mentiras, que supõe que o corpo diz a verdade ao passo que nós mentimos com nossas palavras. Com o Biomapping, a interpretação das pessoas e a discussão pública dos seus próprios dados se torna o registro verdadeiro e significativo de sua experiência. Falando sobre seus dados do corpo, desta forma, eles estão gerando um novo tipo de conhecimento, combinando dados biométricos "objetivos" e posição geográfica com a "história subjetiva", como um novo tipo de psicogeografia. (NOLD, 2009, p. 6).⁸⁹

A questão que parece instigar o trabalho de Nold e a criação do Biomapping é investigar as relações entre as emoções e o espaço físico. Ou pode-se dizer: como construir uma visualidade das emoções do/no lugar? Ao observar o mapa das emoções de Greenwich, percebe-se que os questionamentos e estratégias situacionistas participam das indagações que impulsionaram o projeto e todo o seu processo de elaboração. Investigar como o meio urbano afeta a relação das pessoas com o espaço, ou seja, os afetos e subjetividades no/do espaço, está no cerne dos questionamentos e proposições situacionistas. São questões que os situacionistas instauram: olhar para o lugar e a forma de participação social, comunitária, como a grande resistência à banalização do cotidiano e da vida. A participação no uso extensivo e criativo dos espaços, opondo-se à normatização. Um uso ativo: ocupação e apropriação dos espaços.

No *Emotional Map*, há um instrumental extremamente objetivo e técnico para mapear os componentes fisiológicos que evidenciam o estado de excitação com um lugar. Rastreia as derivas (percursos aleatórios) dos participantes no lugar e mapeia um elemento sensível do corpo no espaço, constituindo, assim, uma forma diversa de

⁸⁹ Texto original: "I suddenly saw the importance of people interpreting their own raw bio-data for themselves. Bio Mapping functions as a total inversion of the lie-detector, which supposes that the body tells the truth, while we lie with our spoken words. With Bio Mapping, people's interpretation and public discussion of their own data becomes the true and meaningful record of their experience. Talking about their body data in this way, they are generating a new type of knowledge combining 'objectiv' biometric data and geographical position, with the 'subjective story' as a new kind of psychogeography." (NOLD, 2009, p. 6, tradução nossa)

contemplar os afetos. Nold, diferentemente de muitos situacionistas, preocupa-se em como dar visualidade e importância ao processo, torná-lo evidente e imbricado na visualidade do mapa, de modo que explicita seu caráter participativo e sua potência como ferramenta comunitária. Nesse projeto, o artista é claramente um **agenciador**, ao mesmo tempo em que sua criação dialoga com problemas próprios de um *designer*. Desta forma, o mapa emocional tem sua potência como dispositivo relacional que pode mobilizar reflexões sobre as relações com o lugar. E, para que isso se efetive, é preciso considerá-lo como dispositivo dialógico, de troca e conversa comunitária.

2.3 VOCÊ NÃO ESTÁ AQUI

Para Lefebvre “os lugares tanto se opõem como se completam ou se reúnem, o que introduz uma classificação por topias (isotopias, heterotopias, utopias, quer dizer, lugares contrastantes), mas também, e sobretudo, uma oposição altamente pertinente entre os espaços dominados e apropriados”. Ana Fani Alessandri, 2007.

You Are Not Here (YANH) é um projeto colaborativo de um grupo de artistas e *designers* (Thomas Duc, Kati London, Dan Phiffer e Mushon Zer-Aviv) que convida o público a participar de uma forma singular de turismo. A proposta é que se passeie num lugar utilizando como forma de orientação o mapa de outro lugar. Além disso, é preciso ter o mapa e seguir instruções, como a utilização de um telefone móvel para, ao longo do percurso, ligar para um número específico e ouvir as descrições dos lugares visitados. Em geral, os lugares envolvidos têm claramente uma questão política e cultural conflituosa. O convite para participar do projeto aparece da seguinte forma no *site* do grupo:

You Are Not Here (.org) é um turismo urbano mash-up⁹⁰. Ele acontece nas ruas de uma cidade e convida os participantes a se tornarem

⁹⁰ *Mash-up* ou *Mashup*, em inglês, diz respeito à fusão ou mistura de elementos díspares. O termo tem sido usado em diversas áreas, como a da música, para se referir às mixagens feitas por DJs, que a partir de uma ou mais músicas e suas melodias e ritmos elaboram-se outras. Já na informática, se resume a

metaturistas em outra. Baixe o mapa, leve seu telefone com você e vá visitar Gaza pelas ruas de Tel Aviv ou Bagdá pelas ruas de Nova York.⁹¹ (YOU ARE NOT HERE).

Compõem o projeto, portanto, um mapa, um *audio guide* (acessado pelo celular) e a proposta de os participantes se deslocarem pela cidade. Para a edição do trabalho *Walking tour of Gaza through the streets of Tel Aviv* (2007-2009), o YANH elaborou um mapa de dupla face⁹²: numa face está impresso o mapa da cidade de Tel Aviv e em outra, a cidade de Gaza (FIGURA 29). Como já comentado, a proposta é que esse mapa sirva de guia para uma visita “turística” em Gaza andando pelas ruas de Tel Aviv.

FIGURA 28 - MAPA DUPLA FACE GAZA/TEL AVIV
FONTE: <<http://youarenotthere.org>>. Acesso em: 20/03/2014.

Localizando-se por meio do mapa, o participante deve chegar a determinado local *físico* em Tel Aviv (que corresponde a um lugar *virtual* da cidade de Gaza no mapa) e precisa identificar um adesivo do projeto *You Are Not Here* com um número de telefone e um código. Deste local, a pessoa liga do celular para o número e ouve uma gravação que descreve o lugar em Gaza. A voz que se ouve (somente em inglês) é de Lalia El-Haddad, jornalista que morava em Gaza na ocasião e ficou conhecida pelo seu

diferentes serviços que podem funcionar simultaneamente, como a combinação de dois aplicativos que podem complementar a oferta de determinado serviço, como o Google Maps e as fotografias do Flickr.

⁹¹ “You Are Not Here (.org) is an urban tourism mash-up. It takes place in the streets of one city and invites participants to become meta-tourists of another city. Download a map, take your phone with you and go tour Gaza through the streets of Tel Aviv or Baghdad through the streets of New York.” Disponível em: <<http://youarenotthere.org/>>. Acesso em: 21/03/2014. (tradução nossa).

⁹² O mapa foi distribuído na revista *Block Magazine*, na edição intitulada *Occasional Cities*, conforme se comentará adiante.

*blog Raising yousuf, unplugged: diary of a palestinian mother*⁹³, em que compartilhava a experiência de ser mulher, palestina e mãe em Gaza em meio à ocupação israelense. Ela foi convidada por Mushon Zer-Aviv, artista de origem israelense que encabeça o projeto, para escolher os lugares em Gaza e fazer sua descrição.

2.3.1 Dislocative tourism agency

O mapa de duas faces elaborado para o projeto (FIGURA 29)⁹⁴ tem numa face um mapa topográfico de um trecho da cidade de Tel Aviv com os traçados em preto, traços mais grossos com as principais vias e mais finos com as secundárias, o terreno em branco e algumas manchas verdes nos quarteirões representando as áreas verdes. Há linhas azul-claras representando os rios e, no canto superior, formando um triângulo, o Mar Mediterrâneo também em azul-claro. O traçado do mapa não possui detalhes da cidade, mas funciona como uma carta em que os leitores de hebraico podem se localizar, já que tem todas as ruas com os nomes nesse idioma. Esse fato explicita o direcionamento do projeto para um público específico (residente em Tel Aviv e com entendimento de hebraico).

A outra face do mapa tem uma imagem de satélite de parte da cidade de Gaza. Há uma textura na imagem com variados tons, do branco ao ocre,⁹⁵ e algumas manchas verde-escuras. Pelo mapa há espalhados números do 1 ao 20, que correspondem aos lugares que podem ser “visitados” no *tour* e cujo áudio descritivo pode ser ouvido. No canto superior esquerdo do mapa, um triângulo em tom verde-escuro representa o Mar Mediterrâneo, cuja área coincide exatamente com o mar no mapa de Tel Aviv.

⁹³ Atualmente este *blog* chama-se *Gaza Mom*. Disponível em: <<http://www.gazamom.com>>. Acesso em: 12/03/2014.

⁹⁴ Este mapa está impresso nas duas faces e disponibilizado no anexo 3 de forma que possa ser manipulado.

⁹⁵ O predomínio de tons ocre remete aos tons que se pode imaginar da paisagem da região.

FIGURA 29 - DETALHE DO MAPA QUE EXPLICA COMO USÁ-LO

FONTE: <http://youarenotthere.org/gaza-tlv/yanh_gaza_two-sided.pdf>. Acesso em: 02/04/2014.

Há um box na parte inferior do mapa de Tel Aviv que se sobrepõe à imagem. Ali estão os nomes dos locais que podem ser visitados em Gaza e ilustrações que explicam o modo de usar o mapa (FIGURA 30). Para que os espaços das duas cidades coincidam, é preciso que se veja o mapa contra a luz do sol, de forma a sobrepor os traçados das duas cidades (FIGURA 31). Assim é possível andar pelas ruas de Tel Aviv para encontrar os adesivos no espaço físico. Nota-se então o esforço dos artistas-*designers* para fazer coincidir os traçados das cidades, com uma combinação inteligente das cores e linhas em cada mapa, formando um mapa híbrido. Um mapa da sobreposição dos lugares, criando, assim, um outro lugar, híbrido.

FIGURA 30 - MAPA GAZA/TEL AVIV VISTO CONTRA A LUZ DO SOL

FONTE: <<http://youarenotthere.org/yanh-tours/gaza-tel-aviv/print-the-map>>. Acesso em: 02/04/2014.

O mapa é um convite para participar de um jogo, exige um desvendamento do próprio mapa e do lugar, afinal, os participantes se dispõem à busca de referenciais no espaço físico. Aqui a noção de jogo⁹⁶ tem clara influência situacionista, em que o “elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1958, *apud* JACQUES, 2003, p. 61).

Conforme comentado anteriormente, o mapa do projeto *You Are Not Here: Walking tour of Gaza through the streets of Tel Aviv* foi publicado na *Block Magazine*, na edição intitulada *Occasional Cities*⁹⁷, em maio de 2007. Neste mesmo ano foi organizado um *tour* coletivo por Tel Aviv, documentado pelo *site* de notícias israelense *Walla*, conforme mostram as FIGURAS 32 e 33.

FIGURA 31 - TOUR EM TEL AVIV DO PROJETO YOU ARE NOT HERE: WALKING TOUR OF GAZA THROUGH THE STREETS OF TEL AVIV. FONTE: <<http://home.walla.co.il/?w=/4410/1139298>>. Acesso em: 10/04/2014.

FIGURA 32 - ADESIVO DO PROJETO YOU ARE NOT HERE: WALKING TOUR OF GAZA THROUGH THE STREETS OF TEL AVIV. Fonte: <<http://home.walla.co.il/?w=/4410/1139298>>. Acesso em: 10/04/2014.

⁹⁶ O conceito de jogo situacionista tem como referência Huizinga.

⁹⁷ Na *Block Magazine* edição 04, de maio de 2007, na edição especial *Occasional Cities* (ver post It City).

Para aqueles que estão em Tel Aviv, a experiência que ocorre tem um componente de “desvio”, pois a pessoa não está diante da paisagem que o áudio descreve, mas diante de uma paisagem totalmente distinta, provavelmente a que conhece do cotidiano. De modo que, a este lugar com o qual cada indivíduo tem uma relação singular (um afeto), sobrepõe-se uma camada de informação a respeito de outro lugar. No caso, um lugar ao qual provavelmente nunca irão e não pretendem ir por causa de contrastes e conflitos históricos. Um lugar com proximidade física (menos de 100 km de Tel Aviv), mas com uma grande distância cultural (religiosa, política, militar). Um lugar que diz respeito a outro, um outro que é habitante de Gaza, uma palestina, muçulmana, uma alteridade potencializada ao extremo. O projeto cria uma zona de contato com o campo inimigo, isolado e recluso do restante do mundo.

A sobreposição dos mapas, que cria a duplicidade dos lugares, é funcional (permite que o jogo entre os lugares se realize) e simbólica. A sobreposição das cidades demonstra o interesse em abordar, além do jogo, uma ação interpelativa⁹⁸, conforme Edward Prutzer III (2013) defende, sobre a ocupação israelense e o acesso aos espaços palestinos. Afinal, não são quaisquer cidades que estão postas em relação, trata-se de Tel Aviv, uma cidade israelense foco de poder político, militar, cultural, que no processo de ocupação expulsou inúmeros palestinos, e Gaza, uma cidade isolada, controlada, cujas condições de vida são precárias e que sofre ataques constantes dos israelenses.

2.3.2 Turismo simulado

No canto superior esquerdo do *box* (FIGURA 30), há um guarda-sol em preto-e-branco, símbolo que remete à proteção do sol numa praia, lugar de lazer, férias e descanso. Assim, tal imagem pode trazer uma associação com o turismo, conforme o

⁹⁸ Além disso, o sistema de sinal do mapa Gaza/Tel Aviv corresponde ao modo particular de YANH de interpelação – por meio de infraestrutura tecnológica –, que não só enfatiza os discursos da globalização, produção e consumo nos mapas, mas também revela a importância da localidade na análise de projetos locativos e sua mercantilização do lugar. (PRUTZER III, 2013, p. 69, tradução nossa). “Moreover, the sign system of the Gaza/Tel Aviv map matches YANH’s particular mode of interpellation – through technological infrastructure – that not only emphasizes the discourses of globalization, production and consumption in the maps, but also reveals the importance of locality in analyzing locative projects and their commodification of place.”

próprio projeto convida. Porém, um olhar mais atento percebe que o guarda-sol está quebrado, o que causa ruído a uma possível leitura idílica.

Logo atrás dessa imagem, justapõe-se um segundo símbolo: um círculo com uma faixa diagonal, usado frequentemente para indicar um aviso de proibição, acompanhado ainda de uma seta que aponta para baixo. Tem cor amarelo-alaranjada, uma simulação de cor de sol, que combina justamente com o sol na ilustração logo abaixo, que instrui a como usar o mapa. Também outros detalhes têm a mesma cor, como os códigos que devem ser discados, o celular, o balão com a frase “Welcome to Gaza” e o logotipo do projeto.⁹⁹ O logotipo presente na parte inferior esquerda do *box* tem também tal símbolo dentro de um balão; além de acompanhar o nome do projeto, identifica, portanto, o “você não está aqui” com o símbolo restritivo. Em diversos mapas utilitários é usada a frase “você está aqui” para que as pessoas possam se localizar e, desse modo, se deslocar e se relacionar com um contexto. A negativa “você não está aqui” reforça a impossibilidade de acesso (físico, simbólico, afetivo?) a este lugar.

Percebe-se a ironia no uso dessas imagens e referências de turismo, pois Gaza não costuma ser um destino turístico de interesse. É o que comprova uma página da internet muito comum para se obter informações turísticas sobre diferentes lugares do mundo. Na página sobre Gaza, há um aviso de alerta e o seguinte texto:

A maioria dos governos ocidentais emitiu um severo e rigoroso alerta de viagem contra entrar na Faixa de Gaza. Embora parecendo internamente estável, a maioria considera Gaza, efetivamente, uma zona de guerra. Os militares israelenses estão bem armados e bastante dispostos a lançar um ataque, se acharem que é necessário. Qualquer um que carrega algo que o identifica como judeu, como um colar da estrela de Davi, está provavelmente em risco.¹⁰⁰

Apesar de a ocupação israelense ter acabado em 2005, o conflito entre palestinos e israelenses continua. A Faixa de Gaza pode ser considerada uma grande

⁹⁹ Na outra face do mapa, existem as mesmas instruções em hebraico; dessa forma, a leitura do texto e das imagens é da direita para a esquerda. Tal procedimento gera a necessidade de interação para ler e interpretar o mapa, já que não está indicado no mapa qual face corresponde a cada cidade.

¹⁰⁰ Texto original: Most Western governments have issued a severe and strict travel warning against entering the Gaza strip. While seeming internally stable, most consider Gaza effectively a war zone. The Israeli military are well armed and quite willing to launch an assault if they think it necessary. Anyone who carries anything identifying them as Jewish, such as a Star of David necklace, is likely to be at risk. Disponível em: <<http://wikitravel.org/en/Gaza>>. Acesso em: 10/05/2014. (tradução nossa)

prisão a céu aberto, cujo acesso é restrito e extremamente controlado. Atualmente há apenas duas possibilidades de acesso: uma ao sul ocorre por Rafah na fronteira com o Egito, ocupada pelo grupo Hamas, e outra ao norte controlada por Israel.

Nesse sentido, um aspecto problematizado nesse projeto é a mobilidade e o acesso, visto que o trânsito de palestinos é extremamente restrito e controlado. De modo diferente, porém também restritivo, os israelenses não têm acesso a Gaza, já que a Faixa de Gaza é controlada desde 2007 pelo Hamas, grupo político-religioso muçulmano contrário a Israel. Israel, por sua vez, tem construído desde 2002, período que sucedeu a Intifada, muros e barreiras ao redor de si. Nesse processo, tem sistematicamente invadido o território palestino, principalmente em áreas onde há colônias judaicas. Tal fato cinde ainda mais os territórios e praticamente impossibilita o trânsito e acesso de palestinos a outras áreas do seu próprio “território”.¹⁰¹

2.3.3 Gaza Audio Tour (guia de áudio)

Conforme descrito anteriormente, quando o participante do projeto chega a determinado ponto físico no mapa de Tel Aviv, encontra um número com o qual pode acessar um guia de áudio com descrição de vinte locais de Gaza. A lista de locais (em detalhe na FIGURA 30) de comércio, de lazer, de importância histórica, política e religiosa compõe uma gama eclética. Dos 20 locais¹⁰², seis são de consumo: Roots Restaurant, Arts and Crafts Village (Artes e Ofícios Village), PLO Flag Shop, Kathem’s Ice Cream Parlor, Akeela’s Hummus Restaurant e Al Qissariya Market. Alguns outros locais apontados representam diferentes instituições em Gaza, como a Universidade Islâmica, o Parlamento Palestino, o Complexo Prisional Saraya. Há também ícones, como o Monumento do Soldado Desconhecido, The Grea Omari Mosque e a casa do atual presidente Dwar Abu Mazen. Há ainda locais que representam questões políticas singulares da região, como a UNRWA (Agência das Nações Unidas de Assistência aos

¹⁰¹ Território este não contíguo, correspondente a Cisjordânia, Faixa de Gaza e Jerusalém Ocidental.

¹⁰² Teve-se acesso à gravação de áudio de 8 dos 20 lugares descritos no projeto, pois são os disponibilizados no *site*: The Barcelona Peace Park, Roots Restaurant, Dwar Abu Mazen, UNRWA, PLO Flag Shop, Saraya Prison, Rafah Pickup Stop e Khatem’s Ice Cream Parlor. Disponível em: <<http://youarenothere.org/gaza-audio-tour-samples/>>. Acesso em: 15/04/2014.

Refugiados da Palestina no Próximo Oriente), a Praia e Campo de Refugiados, e Rafah Crossing *pick-up spot* (um dos únicos locais de acesso a Gaza pela fronteira com o Egito).

No áudio sobre o Barcelona Peace Park, Laila El-Haddad narra sobre a construção do parque a partir de 1998 com a colaboração do governo espanhol, em tempos de otimismo e esperança, pois representava uma declaração de paz entre Gaza, Tel Aviv e Barcelona. O parque deveria ter sido inaugurado em 2002, porém o local foi ocupado pela polícia palestina após seus quartéis terem sido destruídos. Em 2005, ano de sua inauguração, foi bombardeado novamente pelo exército israelense e somente reconstruído e reinaugurado em 2008. Laila afirma que o parque representa a sombra de sonhos de paz e prosperidade, bem como a natureza maliciosa da ocupação. Ao mesmo tempo em que faz a narrativa evocando referenciais e informações históricas com entonação jornalística, menciona questões pessoais ao lembrar que o filho brincava no parque quando era menor. Descreve o parque com suas instalações, quadras de esporte e os usos cotidianos, de forma que se possa imaginá-lo.

Já no Roots Restaurant, um dos lugares comerciais listados, Laila começa a descrição dizendo: “espero que vocês estejam com fome e preparados para esvaziar seus bolsos” e convida os visitantes a experimentarem um prato típico, comentando sobre a especialidade da casa. Na narrativa, também fala que o restaurante serviu de refúgio temporário durante um bombardeio em 2007 e acolheu inúmeras pessoas em perigo. Por fim, simula um encontro casual com um jornalista conhecido e o cumprimenta em árabe, de modo a dar um tom realista e pessoal para o encontro.

Sobre a UNRWA¹⁰³ (Agência das Nações Unidas de Assistência aos Refugiados da Palestina no Próximo Oriente), Laila comenta que – embora o aspecto seja semelhante – não estão na prisão Saraya, mas numa organização internacional que trabalha com refugiados palestinos. E remete à história dos conflitos que, desde 1948, com a criação do Estado de Israel pela ONU, se intensificaram e desencadearam o conflito árabe israelense, que causou a expulsão de milhares de palestinos de seu lugar de origem. E comenta uma questão pessoal, como costuma fazer em todas as narrativas, sobre seu

¹⁰³ UNRWA (United Nations Relief and Works Agency for palestine refugees in the near east) é uma agência de desenvolvimento e de assistência humanitária que proporciona cuidados de saúde, serviços sociais, de educação e ajuda emergencial aos mais de 4 milhões de refugiados palestinos que vivem na Faixa de Gaza, Cisjordânia, Jordânia, Líbano e Síria. Disponível em: <<http://www.unrwa.org/where-we-work/gaza-strip>>. Acesso em: 03/04/2014.

marido que nasceu num campo de refugiados e também está nessa condição politicamente instável. Finaliza informando que tal organização representa a continuação da Questão Palestina, que parece distante da resolução.

No áudio do PLO Flag Shop, o primeiro *shopping* na Palestina, Laila convoca: “É hora de compras turísticas!”. E recomenda: “Se você gostaria de pegar alguns *souvenirs* baratos para a sua família, para a volta de Tel Aviv, este é o lugar para fazê-lo!”. Assim, Prutzer III (2013) identifica nos áudios o apelo ao consumo colocado ao lado de elementos políticos e críticos como um dos aspectos propositalmente contraditórios do projeto.

Nas narrativas elaboradas por Laila para o guia de áudio, há um híbrido de referências históricas e políticas que situam a condição crítica de Gaza durante e após a ocupação israelense, bem como relatos pessoais sobre sua vivência nos lugares como cidadã palestina, enfatizando seu papel e posição como mulher e mãe. Mas há também o convite para desfrutar alguns lugares da cidade como turista. Sua narrativa e o tom de sua voz, claro e objetivo, sugerem uma ambiguidade: abordam criticamente a situação, mas também não deixam de sugerir a ideia de que os lugares apresentados podem ser consumidos e que há um interesse no turismo comercial. Ao mesmo tempo em que convida ao consumo, Laila procura dar um tom intimista ao descrever os lugares, simulando como se lá estivesse, fornecendo um dado cotidiano do uso do lugar por aqueles que ali vivem¹⁰⁴.

A tática de Laila é realçar uma dimensão de **lugar** a Gaza por meio de suas descrições. Um lugar que remete ao amplo espectro do vivido e do cotidiano, adensando vida, dignidade, complexidade. Nota-se que neste projeto a noção de lugar remete àqueles lugares apropriados pelo uso cotidiano, retomando Ana Fani Alessandri Carlos:

São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida, onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é, pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável — a extensão exterior, o que é exterior a nós, no meio do qual nos deslocamos. Nada também de espaços infinitos. São a rua, a praça, o bairro — espaços do vivido, apropriados

¹⁰⁴ Quando fez as gravações, Laila não morava mais em Gaza; na ocasião ela morava com a família nos Estados Unidos, pois seu marido é refugiado político. Isso acentua o caráter de simulação do trabalho, pois suas descrições da paisagem de um dado local advêm de sua memória.

através do corpo —, espaços públicos, divididos entre zonas de veículos e a calçada de pedestres, dizem respeito ao passo e a um ritmo que é humano e que pode fugir àquele do tempo da técnica (ou que pode revelá-la em sua amplitude). É também o espaço da casa e dos circuitos de compras dos passeios, etc. (CARLOS, 2007, p. 18).

Ressaltando tal dimensão da vida, procura-se modificar um possível olhar para Gaza como campo de guerra e morada de terroristas. Assim, o aspecto ambíguo do projeto pode ser identificado na abordagem crítica que suscita o *dislocative tourism*, um turismo simulado, falso, deslocado – que não deixa de ser um convite a um passeio turístico em Gaza, acentuando um suposto potencial turístico do lugar, que é praticamente impossibilitado por sua situação política. Há, então, um tom provocativo e irônico do projeto, que mistura indistintamente referenciais de consumo fetichista com referenciais mais próximos do cotidiano e da política dos lugares.

2.3.4 Rugosidades da paisagem e do lugar

Experimentar um circuito turístico faz as pessoas se depararem com a noção de paisagem, afinal, elas se detêm fortemente na visualidade do lugar. Para a Geografia, a paisagem é um fragmento do espaço num dado tempo, como uma fotografia. A partir dessa imagem congelada do espaço, é possível detectar as diferentes temporalidades que coabitam o espaço.

Milton Santos (1996) chamou de **rugosidades** essas diferentes temporalidades; são camadas, tais como as rugas, que podem ser percebidas no espaço. Rugas e dobras na superfície, que evidenciam diferentes tempos coexistindo. Em YANH, as paisagens não são visíveis pelos olhos do participante, mas são percebidas através do olhar de Laila, cuja narrativa agrega mais camadas ao visível, ou ao invisível, já que apenas é possível imaginar e construir imagens mentais de Gaza. Para a experiência “turística” em Gaza somam-se muitas camadas de informação histórica, afetiva, turística e política em diferentes tempos; nesse caso privilegiam os tempos que envolvem a ocupação israelense e os conflitos desde 1949.

2.3.5 Solidariedade geográfica?

Desenvolveu-se até aqui a noção de lugar considerando-o como espaço do habitar do corpo, palpável e cotidiano, considerando a tríade **cidadão–identidade–lugar** proposta por Ana Fani Alessandri Carlos (2007)¹⁰⁵.

Porém, Carlos (2007) também ressalta que é preciso repensar a identidade do lugar cada vez mais dependente e construída em relação com outras escalas do espaço. Pois, hoje, a história do lugar passa cada vez mais pela história compartilhada que se produz além dos seus limites físicos, isto é, de sua situação específica. Assim a situação muda na trama relativa das relações que ele estabelece com os outros lugares (CARLOS, 2007, p. 21).

Considerando a interdependência e “abertura” dos lugares na sua radicalidade, Doreen Massey comenta a impossibilidade de uma visão tradicional de lugar e espaço que pressuponha imobilismo e homogeneidade diante da multiplicidade, do movimento e do progresso do tempo. Assim defende o caráter aberto dos espaços. Segundo Rogério Haesbaert:

A autora quer, na verdade, explicitar o potencial político que essas aberturas dos espaços, por menos explícitas que pareçam, colocam para nossa ação e resistência no mundo. Criticando as visões mais reacionárias que veem o lugar apenas como um espaço estável, de fronteiras bem delimitadas e identidades fixas, propõe uma visão “progressista” de lugar, “não fechado e defensivo”, voltado para fora e adaptado a nossa era de compressão de tempo-espaço. (HAESBAERT, 2013, p. 71).

Nesse sentido, Massey propõe um entendimento relacional do mundo, já que “[...] identidades/entidades, as relações ‘entre’ elas e a espacialidade que delas faz parte são todas constitutivas” (MASSEY, 2009, p. 30). Nenhum lugar/espaço é uma autenticidade coerente e contínua, mas uma questão de negociação interna. Dessa forma, identidades espaciais (lugares, nações) podem ser reconceitualizadas em termos relacionais.

¹⁰⁵ “A tríade cidadão–identidade–lugar aponta a necessidade de considerar o corpo, pois é através dele que o homem habita e se apropria do espaço (por meio dos modos de uso). A nossa existência tem uma corporeidade, pois agimos através do corpo. Ele nos dá acesso ao mundo, [...] é o nó vital, imediato, visto pela sociedade como fonte e suporte de toda cultura.” (CARLOS, 2007, p. 18).

Mas como é possível falar de espaços abertos, porosos e relacionais no caso do conflito histórico entre israelenses e palestinos e, especificamente, entre Gaza e Tel Aviv? Para pensar como o projeto Gaza Tel Aviv problematiza a questão do lugar, utiliza-se a imagem do *Aleph* de Jorge Luis Borges:

Então vi o Aleph. [...] começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? [...] Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis e atroz; nenhum me assombrou mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo; o que descreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei. (BORGES in SOJA, 1993, p. 8).

Tal alegoria do Aleph pode ser considerada como certa previsão do fenômeno da ubiquidade, que, inclusive, as tecnologias digitais têm potencializado. Segundo Carlos (2007), no lugar se imbricam uma série de acontecimentos simultâneos, um lugar na terra onde se achariam todos os lugares, um espaço ilimitado de simultaneidade e paradoxo, mas que não negaria também o fato da existência de uma simultaneidade de eventos interligados acontecendo em lugares diferentes. Significa dizer que a ótica da simultaneidade, mais do que determinar a natureza do lugar, hoje esclarece a articulação entre os diversos lugares do globo. (CARLOS, 2007, p. 23).

Questiona-se aqui como tal visão do lugar, qual o Aleph de Borges, que perde forma e limite, em que há copresença, simultaneidade, ubiquidade, convergência entre passado–presente–futuro, instantaneidade, mobilidade, enfim, paradigmas (ou desejos) do nosso tempo, não seria justamente colocada à prova no projeto Gaza/Tel Aviv? Afinal, no projeto, a partir de um lugar cria-se simbolicamente uma fenda na fronteira territorial dentro do espaço urbano. E cria-se nessa fronteira uma zona de contato, uma abertura para outro lugar, que sugere um encontro com a alteridade. Tal fenda momentânea (um Aleph?) tem destino certo ao criar uma zona de contato entre Gaza e Tel Aviv e interpela sobre a dominação de um lugar sobre o outro.

O que se chama aqui de fenda é potencializado pelo *détournement* situacionista, tática do desvio e do jogo que se mostra como contrarracionalidade do espaço. Ação

criadora e inventiva que ajuda a pensar e problematizar a categoria lugar, além da dimensão ampla do vivido.

Gaza/Tel Aviv do YANH constitui um projeto que, a partir da potência dos mapas e de estratégias situacionistas associadas à tecnologia de localização, cria uma conexão entre lugares antagônicos. E situa a discussão num dos conflitos mais polêmicos do nosso tempo sobre direito à terra (histórico ou religioso?), dominação e conflito, que envolve a negação da ocupação (e do êxodo forçado) e a negação do outro. Ressalta-se a potência do trabalho no contexto desta pesquisa por evidenciar como uma estratégia artística amplia e alarga a categoria “lugar” em seu aspecto poroso, relacional e conflituoso.

2.4 BUSCA NÔMADE

O caos é, ao mesmo tempo, um risco e uma oportunidade. Jacques Derrida

Sabe-se que o vento, compreendido aqui de um modo metafórico, ri das barreiras, está ao mesmo tempo totalmente presente no espaço por onde passa, mas permanece estranho, portador que é de outros espaços, de onde vem. Michel Maffesoli, 2001.

Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor. Samuel Beckett

A partir do ano 2000, Francis Alÿs perseguiu tornados no sudeste da Cidade do México durante a estação seca. O curto período de tornados inicia no mês de março e segue de 10 dias a 5 semanas, e exigiu um envolvimento prolongado do artista. O vídeo *Tornado*, finalizado em 2010, mostra as inúmeras tentativas que o artista empreendeu de alcançar o centro de tornados¹⁰⁶.

¹⁰⁶ A primeira exibição do trabalho *Tornado* ocorreu na exposição *A story of deception* na Tate Modern de Londres, em 2010, onde o vídeo foi projetado em grande escala numa sala escura. Em 2012 participou da 29ª Bienal de São Paulo; o vídeo foi projetado numa sala parcialmente aberta, de modo que as pessoas que passavam no corredor pudessem ver.

O vídeo começa com uma imagem estática em que a câmera parece estar abandonada no chão e mostra uma paisagem desértica fora de foco. Em seguida, uma câmera subjetiva¹⁰⁷, que seria o olhar do artista e a referência de seu próprio corpo no espaço, mostra o deslocamento repetidas vezes em direção aos tornados (FIGURA 35); o que parece uma tentativa de entrar no seu centro ou pelo menos colocar-se nas periferias de sua força. Em muitas tomadas ele corre com a câmera na mão, que capta confusamente seu deslocamento; rapidamente se direciona para o chão, para um cão perdido, para o horizonte ou pequenos rastros de areia.

FIGURA 33 - FRAME DO VÍDEO *TORNADO*

FONTE: <<http://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey/image/page/2/>>.
Acesso em: 15/06/2014.

Tais sequências do vídeo alternam-se com tomadas longas de uma segunda câmera, mais estática e em enquadramento aberto, que testemunha a ação do artista (FIGURA 36). Nesta, vê-se ao longe o artista se deslocando e tem-se a dimensão da escala dos tornados em relação ao seu corpo. Pode-se contemplar a paisagem plana de tons ocre e pouca vegetação, notadamente desértica e monótona, em contraste com o movimento incessante dos tufões e do artista correndo com sua câmera.

Acompanha-se, então, as tentativas erráticas de Alÿs na caça aos tufões, cuja presença física do artista é determinante ao trabalho e enfatiza a corporalidade do evento. Tal caça, vivenciada e captada pela câmera, segue uma sequência: observar e esperar a tempestade, perseguir os tufões, alcançá-los ou perdê-los.

¹⁰⁷ Na terminologia do cinema, a câmera subjetiva diz respeito ao uso da câmera como sendo o olhar do próprio ator; pode-se considerar, assim, que ela é tratada como "participante da ação".

FIGURA 34 - FRAMES DO VÍDEO *TORNADO*

FONTE: <<http://www.complex.com/art-design/2013/01/the-50-most-iconic-artworks-of-the-past-five-years/francis-aly-s-tornado-2000-2010>>. Acesso em: 20/03/2014.

O áudio de *Tornado* constitui um elemento importante que propicia a imersão e uma consequente sensação de desconforto. Os sons do seu deslocamento, das suas passadas que se aceleram, da sua respiração, como também do próprio movimento de terra e poeira, proporcionam uma tensão constante em todo o vídeo. Quando o artista finalmente alcança um tornado, há a angustiante confusão desse encontro caótico. Ouvem-se a respiração se intensificar e alguns sons que ele emite do esforço com o confronto. Alÿs enfrenta a turbulência e, nesse momento, o seu movimento parece cessar e o corpo deixa-se aos efeitos dos intensos movimentos de pó e areia. Há momentos nos quais a situação se assemelha a um registro de campo de guerra, já que há a ação direta do corpo no embate com esse fenômeno da natureza, que aqui aparenta ser violento e perigoso.

Porém há instantes de silêncio que compõem com imagens indistintas, muito claras ou muito escuras, sugerindo que no centro é possível um estado de suspensão do caos e do conflito. Mas não há imagens claras do artista no interior do tornado e em nenhum momento parece que aquela pequena conquista o satisfaz. Pois logo em seguida o movimento de caça se reinicia.

O vídeo segue por cerca de 40 minutos e termina num quadro aberto com as imagens de um tornado de intensidade menor, num movimento amplo e disperso que permite que o artista entre no seu interior e lá desapareça. Nessa última cena, não há a câmera subjetiva do artista e não há áudio, de modo que se contemplam as formas múltiplas e móveis da matéria em suspensão. Há algo de sublime na imagem, uma aparente harmonia nesse olhar agora distanciado.

2.4.1 Imagem–ação–repetição–pulsão

É possível perceber *Tornado* como uma experiência contemporânea de multiplicidade e instabilidade. O trabalho permanece múltiplo, multifacetado e indistinto como o tempo atual é para quem vive nele. Como sugere Giorgio Agamben (2009), é preciso não coincidir totalmente com seu tempo para ser dele contemporâneo. Afinal, quando se está imerso no “furacão dos acontecimentos” há uma percepção singular do fenômeno, uma experiência corporal que fala das instabilidades e incertezas do movimento do tempo presente. Já distante, tem-se outra percepção, menos corpórea e menos comprometida, na qual se contempla o fenômeno em outro tempo, com outra urgência e sem riscos.

Tornado propõe esse jogo de deslocamentos de lugares e olhares, ora dentro, ora fora, ora deslocando-se – na verdade sempre se deslocando. Não há situações de estabilidade, mas de movimento constante. Um movimento em que não é percebida sua finalidade; percebe-se que há uma pulsão por movimento. Movimento que dita o ritmo do vídeo, dado pelas inúmeras tentativas: o movimento de caça que sempre se repete. Proporciona, assim, uma temporalidade sincrônica com a própria dinâmica da natureza do tornado. Este impõe um ritmo que acaba por construir uma estrutura narrativa ao trabalho.

No texto abaixo, Alÿs (2010) explicita sua estratégia de construção do vídeo:

E me pergunto: como montar as quinze ou mais horas de material gravado? Por falta de uma narrativa linear, uma série de palavras foi afixada na parede do estúdio, palavras que me ocorreram durante a filmagem. Elas foram incluídas inicialmente no vídeo, mas o

procedimento se mostrou redundante e desisti. De volta para a parede do estúdio: se o encontro das palavras negras com a superfície branca às vezes criava axiomas improváveis, a expansão delas em todas as direções possíveis também construiria diagramas. As palavras foram agrupadas, formaram linhas e as linhas desenharam formas. Os espaços entre as linhas foram coloridos e formas começaram a aparecer. Ou será que alguém poderia começar a imaginar formas? Planas ou sólidas, geométricas ou líricas, abstratas ou figurativas, organizadas ou caóticas: tanto faz. Figuras autônomas; imagens. Frames coloridos também foram incluídos entre o material gravado. Como eram estáticos, marcavam pausas. Um espaço para respirar. As pausas interrompiam o continuum da atuação da câmera e criavam um ritmo. Em combinação com uma distribuição aleatória dos quatro movimentos da ação – esperar os tornados, persegui-los, alcançá-los ou perdê-los – surgiu então uma espécie de linha temporal: o processo de edição estava encaminhado.(ALÿS, 2010, s/p).

Mas a linha narrativa proposta em *Tornado* não determina uma leitura da obra, pelo contrário, cria imagens em que as sensações corporais ganham lugar. Para Francis Alÿs, é um trabalho constituído de imagens que se constroem mais como uma emoção do que uma história. Nesse sentido, está mais voltado à percepção e em alimentar a vibração da ação, portanto é mais difícil de traduzir em palavras. Para Alÿs, *Tornado* é um momento, um acontecimento de ordem emanando do caos. Tecnicamente, um tornado é ordem vinda do caos. A concepção geral de tornados está mais ligada ao lado caótico, mas, na verdade, é o surgimento da ordem em uma situação caótica.¹⁰⁸

Para enriquecer a reflexão aqui proposta, pode-se considerar elementos externos ao vídeo. No processo de edição para *Tornado*, Alÿs realizou pequenas pinturas e desenhos, muitos deles abstratos, relacionados à sua pesquisa poética. Unidos a textos, de sua autoria e de diversos autores, colagens e fragmentos de imagens, deram origem à publicação *Numa dada situação*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Entrevista de Francis Alÿs com Moacir dos Anjos para a 29ª Bienal de São Paulo. Entre outros conteúdos, aborda a autonomia do trabalho de arte e suas múltiplas possibilidades de leitura. Bem como para *Tornado* são feitas diferentes interpretações, como as de Cuauhtémoc Medina e Mark Godfrey (curador da exposição da Tate). Disponível em: <<http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/Multimedia/Forms/DispForm.aspx?ID=28&RootFolder>>. Acesso em: 08/05/2014.

¹⁰⁹ Parte dos desenhos, pinturas e textos relativos a este trabalho pode ser vista na publicação *Numa dada situação*, Cosac & Naif, 2010.

FIGURA 35 - PINTURA A ÓLEO NA PUBLICAÇÃO *NUMA DADA SITUAÇÃO*
FONTE: (ALÿS, 2010).

Na publicação há estudos sobre tornados, espirais, estase, revoluções, revoltas, explosões. Escritos sobre possibilidades de auto-organização a partir do caos. Há uma relação de inúmeros termos que apresentam dualidade entre ordem e caos, e termos que evocam a transformação e a indeterminação. Na FIGURA 37, a pintura de explosão apresenta um entorno dinâmico com tons quentes que suavizam até o centro, onde há uma esfera preta. Evoca uma liberação de energia de dentro pra fora. Mas, afinal, que movimento é esse que se configura? O tornado pode ser considerado um evento de explosão e liberação de energia, que gera e permite a transformação.

2.4.2 Noções móveis

O trabalho de Francis Alÿs elabora noções móveis. E é no processo da prática artística que dá movimento a conceitos:

Li em algum lugar, não me lembro onde, que os conceitos são atemporais. Abertos; portanto duradouros, contínuos. Que não podem ser ditos, que são apenas encenáveis. E penso: como se narra um conceito que só pode ser encenado no tempo? Ao filmar Tornado,

notei que a atuação contínua da câmera anula qualquer sequência possível dos eventos. (ALÿS, 2010, s/p).

De modo que *Tornado* é uma experiência vivida no corpo do artista, um corpo que não se submete à extrema força dos tornados, mas anseia e busca o confronto. Parece haver a busca pela perda do referencial de lugar, já que em meio ao deserto o artista se coloca na experiência forçada de vivenciar a perda dos sentidos e dos referenciais, tal *desterritorialização*. Busca por movimento e expansão para o novo. Ou como comenta Michel Mafesolli (2001)¹¹⁰: uma necessidade do vazio e da perda. Visto que o contato com os tornados implica uma perda, um vazio. Pode-se relacionar tal movimento à reflexão de Mafesolli:

A ordem estabelecida, qualquer que seja, só pode perdurar se alguma coisa ou alguém vem desestabilizá-la, vem lembrar que o disfuncionamento, o pecado, a infelicidade também fazem parte integrante da proposição do mundo. Essa dialética lembra que a “parte de sombra” não poderia ser negada sem prejuízo para a própria ordem existente. A existência, em seu sentido etimológico, refere-se a uma saída de si, uma fuga, uma explosão. Explosão que se vive no nível global, o do imaginário coletivo, mas também no próprio seio de cada indivíduo. Num caso e no outro, deve-se poder “explodir”, tender para alguma coisa que não está lá no momento, mas que entretanto está sempre lá numa espécie de aspiração difusa e latente. (MAFESOLLI, 2001, p. 88).

Numa fotomontagem de Alÿs (FIGURA 38), há uma explosão no espaço físico com o escrito: “Procurando um momento de coincidência entre a experiência de viver e a consciência da existência”. O que torna possível reforçar aqui a relação entre a noção de explosão e de existência: uma presentificação da experiência. Para Mafesolli (2001, p.32), a palavra existência evoca o movimento, o corte, a partida, o longínquo: “Existir é sair de si, é se abrir a um outro, ainda que através de uma transgressão. De resto, é a marcha transgressiva que sempre é o índice mais claro de uma energia viva, de um poder vital se opondo ao poder mortífero das diversas formas de fechamento”.

¹¹⁰ “Este é o paradoxo contemporâneo: diante disso que chamamos de globalização do mundo, diante de uma sociedade que se deseja positiva, lisa, sem asperezas, diante de um desenvolvimento tecnológico e de uma ideologia econômica reinando, ainda, como mestra, em resumo diante de uma sociedade se afirmando perfeita e ‘plena’, expressa-se a necessidade do ‘vazio’, da perda, da despesa, de tudo que não se contabiliza e foge à fantasia da cifra. Do imaterial de qualquer modo.” (MAFESOLLI, 2001, p. 23).

FIGURA 36 - FOTOGRAFIA E COLAGEM NA PUBLICAÇÃO *NUMA DADA SITUAÇÃO*
 FONTE: (ALÿS, 2010).

Há a possibilidade de perceber *Tornado* como a procura por dialogar com a metáfora do caos e da catástrofe. Mas a ótica proposta aqui é a da caça aos tornados como metáfora da busca por experiências de desterritorialização, que se dão na dimensão existencial e política. Numa sociedade que Alÿs percebe na eminência do caos – um movimento indistinto que não é identificado como revolução ou reversão – o artista estrangeiro, nômade, andarilho caça tornados; este que pode se tornar um símbolo extremado da desterritorialização e da deslocalização. É inevitável considerar a relação que o próprio artista estabelece com o lugar onde vive. Este movimento de pertencer e não pertencer ao México¹¹¹ pode ser visto na sua fala: "Eu acho que eu sou muito local, mas eu não sou. Ou eu não sou, mas eu sou. É uma armadilha. É engraçado, você tem que deixar o lugar de onde veio para ser perguntado se você pertence a ele" (ALÿS, 2008, p. 14).¹¹²

¹¹¹ Francis Alÿs mora desde meados da década de 1980 no México. Num primeiro momento sua estada foi involuntária – não conseguia voltar para a Europa (sua origem é belga) –, depois se apropriou dessa condição de estrangeiro e desenvolveu trabalhos a partir do contexto social, político e cultural mexicano. Dois exemplos, entre muitos, são os trabalhos *Turista* (1996) e *El Gringo* (2003).

¹¹² Texto original: "I think I am quite local but I'm not. Or I'm not but I am. It's a trap. It's funny, you have to leave the place you come from to be asked if you belong to it." (ALÿS, 2008, p. 14, tradução nossa)

Tal experiência individual que busca o artista pode dizer respeito à construção simbólica de vivências que podem ser coletivas. Dessa forma, interessa aqui como situação que se aproxima da noção de não-lugar¹¹³, que remete à busca contínua da humanidade (conforme situa Mafesolli) por se desterritorializar e assim gerar sentido para e no lugar onde vive, de modo a disparar processos de reterritorialização.

Assim, partir desta experiência, desta busca por desterritorialização, pensa-se aqui na categoria de lugar numa dinâmica de ruptura: lançar para fora dos caminhos da territorialização, do pertencimento, rumo à movimentação extrema e à perda do controle dos referenciais espaciais. E, nesse sentido, o contato com o novo.

Mafesolli (2001) coloca o desejo da errância como um *estímulo* paradoxal do ser humano em diversas culturas, e o nomadismo como elemento importante na estruturação social porque evoca as sombras e as contradições que acabam por fortalecer e afirmar os elementos culturais de uma sociedade. No seu estudo sobre o nomadismo, Mafesolli parte da hipótese de que o desejo de errância é um dos polos essenciais de qualquer estrutura social. É então:

[...] o desejo de rebelião contra a funcionalidade, contra a divisão do trabalho, contra uma descomunal especialização a transformar todo mundo numa simples peça de engrenagem na mecânica industriosa que seria a sociedade. Assim se exprimem o necessário ócio, a importância da vacuidade e do não agir na deambulação humana. (MAFESOLLI, 2001, p. 3).

De modo que, para Mafesolli, a “errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo o conjunto social, traduz bem a pluralidade das pessoas e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida” (MAFESOLLI, 2001, p. 16).

Do mesmo modo, para Gilles Deleuze e Félix Guattari, um movimento de expansão para fora e para além do conhecido e mensurável é tratado como linha de fuga:

¹¹³ Não-lugar “[...] pode-se dizer que o que está na base de toda estruturação social é precisamente a tensão entre um lugar e um não-lugar. Se é verdade que o ‘território é o *topos* do mito’ (G. DURAND), não é menos verdade que toda sociedade tem necessidade de um não-lugar (u-topos), utopia que, curiosamente, lhe serve de fundamento.” (MAFFESOLI, 2001, p. 87).

A linha de fuga é uma desterritorialização. [...] Fugir não é absolutamente renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não obrigatoriamente os outros, mas fazer fugir algo, fazer fugir um sistema como se arrebenta um tubo... Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. (DELEUZE, 1998, p. 41, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 29).

Para Deleuze e Guattari, o movimento que se dá no espaço também se dá no pensamento. Segundo os autores:

[...] pensar é desterritorializar. Isto quer dizer que o pensamento só é possível na criação e, para se criar algo novo, é necessário romper com o território existente, criando outro. Dessa forma, da mesma maneira que os agenciamentos funcionavam como elementos constitutivos do território, eles também vão operar uma desterritorialização. Novos agenciamentos são necessários. Novos encontros, novas funções, novos arranjos. No entanto, a desterritorialização do pensamento, tal como a desterritorialização em sentido amplo, é sempre acompanhada por uma reterritorialização: “a desterritorialização absoluta não existe sem reterritorialização” (...). Essa reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado. (BRUCE e HAESBAERT, 2002:10).

No trabalho *Tornado*, de Francis Alÿs, as linhas de fuga estão expressas no movimento e na repetição do movimento de busca aos tornados. Dessa forma, o corpo do artista se coloca no centro do conflito e vivencia a experiência de desterritorialização. O deslocamento busca novas formas de existência, que se vinculam a novas formas políticas. Assim, emana do caos da explosão outras formas possíveis de pensamento e existência. Na desterritorialização de *Tornado*, os referenciais se tornam móveis para outros devires.

O trabalho potencializa a dimensão de um não-lugar, *u-topos*, cuja desterritorialização pode ser uma experiência nômade de ressignificar os lugares. Processo necessário para que sujeito e sociedade repensem a si mesmos e vislumbrem novos caminhos e direções.

2.5 NÃO FECHAMENTO

Procurou-se ao longo do capítulo entender como os trabalhos analisados podem dialogar com a categoria *lugar*, de modo a perceber como ela pode ser problematizada e “colocada em movimento”.

A noção de lugar construída neste capítulo é uma escala relacional do espaço que tem uma dimensão existencial e fenomenológica por dizer respeito à corporalidade e ao cotidiano, mas também se relaciona com as dinâmicas de outras escalas espaciais, como a global, que impõe determinações à vida cotidiana. Assim, o trabalho de Christian Nold, *Greenwich Emotional Map*, contribui à elaboração de sentidos complexos de lugar. Cria um mapa cuja matéria-prima é a corporalidade e os afetos no/do lugar. Com isso, torna visíveis elementos imateriais do espaço, a denominada psicoesfera por Milton Santos. O trabalho torna-se um instrumento de escuta sobre o lugar, engajando as pessoas nos processos de transformação pelo qual o mesmo passa. Ao mesmo tempo tem caráter ambíguo, entre funcional e inútil, o que demonstra uma estratégia de resistência em uma sociedade que exige resultados quantificáveis. Cria, enfim, um campo colaborativo de atuação, de reflexão das relações do projeto com a comunidade e com o lugar.

No trabalho *Gaza/Tel Aviv*, do YANH, o foco se volta para a estratégia do desvio criada a partir da dualidade de um mapa de lugares opostos e em conflito, que propõe experienciar indiretamente o lugar do outro, estabelecendo contato com outro lugar, um outro etnográfico, que é tratado como sendo de outra identidade cultural. Assim, cria uma “fenda” no espaço como tática para questionamentos políticos de apropriação e dominação dos lugares. Aqui o trabalho demonstra as possibilidades de conexões e coexistências de tempos e espaços entre os lugares.

Em *Tornado*, de Francis Alÿs, observa-se o movimento de saída e de perda do lugar como desterritorialização. Entende-se esse trabalho como movimento e como processo para pensar novos e outros devires sociais e existenciais. Nesse sentido, possibilita que se pensem os movimentos de desterritorialização que irrompem os limites e fronteiras físicas do espaço e do pensamento. Estes que serão efetivamente abordados no próximo capítulo.

3 TRANSNACIONAL, LIMITES E FRONTEIRAS OU COMO PROBLEMATIZAR IDENTIDADES

Os países estão separados uns dos outros por fronteiras. Passar uma fronteira é sempre um pouco comovente: uma linha imaginária, materializada por uma barreira de madeira que também nunca está realmente sobre a linha que representa, mas a algumas dezenas de metros mais aqui ou ali, é suficiente para mudar tudo, até mesmo a paisagem: é o mesmo ar, é a mesma terra, mas o caminho não é o mesmo absolutamente, a ortografia dos indicadores muda, as padarias não se parecem em nada com o que há um instante chamávamos de padaria, os pães já não têm a mesma forma... As fronteiras são linhas. Milhões de homens já morreram por estas linhas. Milhares de homens morreram porque não conseguiram passá-las: a sobrevivência passava por atravessar um simples rio, uma pequena colina, uma floresta tranquila: do outro lado estava a Suíça, o país neutro, a área livre... George Perec.¹¹⁴

Para os aborígenes, território “não é um pedaço de terra demarcado, e sim uma rede interligada de ‘linhas’ ou ‘caminhos’ a percorrer”. Karen O’Rourke.¹¹⁵

Num momento em que se prega um fluxo supostamente livre e interdependência global, a mobilidade de diferentes intensidades e motivações se contrapõe às fronteiras restritas e controladas. Assim, identifica-se hoje um movimento contraditório de intensos fluxos de capital, objetos, e pessoas que é relativamente facilitado a determinados grupos. Mas, para aqueles que precisam se deslocar forçosamente e involuntariamente, refugiados de todas as espécies, o fluxo e o

¹¹⁴ Texto original: “Los países están separados unos de otros por fronteras. Pasar una frontera es siempre un poco conmovedor: una línea imaginaria, materializada por una barrera de madera que además no está nunca realmente sobre la línea que representa sino algunas decenas de centares de metros hacia acá o hacia allá, es suficiente para cambiarlo todo, incluso hasta el paisaje: es el mismo aire, es la misma tierra, pero la carretera no es la misma en absoluto, la grafía de los indicadores cambia, las panaderías ya no se parecen nada a lo que hace um instante llamábamos panadería, los panes ya no tienen la misma forma, ya no son las mismas envolturas de los paquetes de cigarrillos tiradas por el suelo... Las fronteras son líneas. Millones de hombres han muerto a causa de estas líneas. Miles de hombres han muerto porque no consiguieron franquearlas: la supervivência pasaba for franquear un simples río, una pequena colina, un bosque tranquilo: al outro lado estaba Suiza, el país neutral, la zona libre...” (tradução nossa)

¹¹⁵ For the aborígens “territory is not a piece of land enclosed within borders but an interlocking network of ‘lines’ or ‘ways’ through”. (tradução nossa)

deslocamento adquirem outros significados e constrangimentos. Neste capítulo, aborda-se a noção de fronteiras a partir dos trabalhos *Boderxing Guide*, de Heath Bunting e Kayle Brandon, e *Transborder Immigrant Tool*, de Brett Stallman e Ricardo Domingues, que criam oportunidades (ao menos teórica e conceitualmente) de atravessamento de fronteiras e acesso aos territórios.

3.1 LIMITES E FRONTEIRAS

No texto da epígrafe, Georges Perec descreve a fronteira como uma linha imaginária que separa os países. Comenta como é comovente atravessá-la e, ao que parece, como isso causa estranhamento, já que apesar de consistir o mesmo ar e a mesma terra, tudo muda, o caminho a paisagem, a grafia... Para Perec, as fronteiras são linhas em que muitos morreram por não conseguir atravessá-las; a sobrevivência dependia de passar por um limite natural, como um rio, uma colina... De fato, as fronteiras têm histórias em que muitos morreram para sua construção. E muitos, ainda hoje, morrem para transpô-las.

Neste capítulo, a partir de dois trabalhos de arte, problematizam-se as fronteiras contemporâneas. Pensa-se, assim como Perec, como elas separam territórios e constituem um elemento historicamente definidor de identidades nacionais. Porém, diferentemente de Perec, entende-se aqui que as fronteiras se constituem como faixas ou zonas fronteiriças, que podem, inclusive, ser povoadas, onde os habitantes de estados vizinhos podem desenvolver intenso intercâmbio (que às vezes pode ser ilegal); e às linhas das quais o autor fala cabe o termo “limite”, onde há divisas rígidas do território, que não pode ser habitado¹¹⁶.

As noções de limites e fronteiras são amplamente discutidas na Geografia e têm adquirido novos significados ao longo da história, conforme Laércio Furquim Jr.:

A importância de se estabelecer as diferenças e as ligações entre fronteiras e limites é instigada por suas relações aparentemente contraditórias, mas imensamente complementares. Os diversos

¹¹⁶ Para uma discussão mais aprofundada sobre as diferenças entre limites e fronteiras e tipos de fronteira, ver: MARTIM, 1994 e FURQUIM JR., 2007.

estudos voltados à definição e à diferenciação de limites reforçam seus vínculos na medida em que são cruciais na identificação e na soberania dos Estados territoriais. Os movimentos são aparentemente contraditórios se levarmos em conta, sobretudo, o significado de *front*, que indica a expansão territorial. São complementares porque os limites, na medida em que surgem para unificar os pontos indicadores das fronteiras e quando começam a ser demarcados, indicam todos os pontos onde o território termina ou começa. É uma barreira maior ao expansionismo, mas ao mesmo tempo explicita os pontos de contato entre os territórios fronterícios, onde começa um e onde termina o outro [...]. Neste movimento espacial e temporal, em que os tipos de fronteiras e limites registram especificidades de cada lugar e época em que ocorrem, configuram processos excludentes e, ao mesmo tempo, inclusivos. (FURQUIM JR., 2007, p. 21).

Há pertinência em se utilizar tais diferenciações, que qualificam a fronteira como região fronteira e determinam o limite como um marco ou divisa de uma zona ou faixa em que há uma complexidade de relações sociais envolvidas. Assim, para André Roberto Martin (1994), fronteiras são como molduras do Estado-nação e suas modificações manifestam transformações que estão se processando no interior das sociedades e das relações de vizinhança. Relações elásticas e mutáveis, que geram desde integração à indiferença, podendo muitas vezes tomar a forma de hostilidade (MARTIM, 1994).

De modo que às fronteiras se vincula a noção de território, afinal, numa abordagem tradicional e histórica da Geografia, esse é o espaço de exercício de um poder centralizado no Estado. Assim, diz respeito à área de manifestação de uma soberania estatal, delimitada pela jurisdição de uma legislação e de uma autoridade. Mas, para além dessa fixidez e do atrelamento à política e ao poder do Estado, considera-se também o território como fruto de apropriação simbólica e de constituição de identidades territoriais com seus espaços vividos. Assim, segundo Dirce Suertegaray:

Contemporaneamente, fala-se em complexidades territoriais, entendendo território como campo de forças, ou "teias ou redes de relações sociais". Segundo Souza (1995), não há hoje possibilidade de conceber "uma superposição tão absoluta entre espaço concreto com seus atributos materiais e o território como campo de forças". Para este autor, "territórios são no fundo relações sociais projetadas no espaço". Por consequência, estes espaços concretos podem formar-se ou dissolver-se de modo muito rápido, podendo ter existência regular, porém periódica, podendo o substrato material permanecer o mesmo. (SUERTEGARAY, 2001, s/p).

Tal flexibilização da noção de território permite tratar de territorialidades que contemplam a coexistência de grupos. Rogério Haesbaert fala em multiterritorialidades:

[...] território é o produto de uma relação desigual de forças, envolvendo o domínio ou controle político-econômico do espaço e sua apropriação simbólica, ora conjugados e mutuamente reforçados, ora desconectados e contraditoriamente articulados. Esta relação varia muito, por exemplo, conforme as classes sociais, os grupos culturais e as escalas geográficas que estivermos analisando. Como no mundo contemporâneo vive-se concomitantemente uma multiplicidade de escalas, numa simultaneidade de eventos, vivenciam-se também, ao mesmo tempo, múltiplos territórios. Ora somos requisitados a nos posicionar perante uma determinada territorialidade, ora perante outra, como se nossos marcos de referência e controle espaciais fossem perpassados por múltiplas escalas de poder e de identidade. Isto resulta em uma geografia complexa, uma realidade multiterritorial (ou mesmo transterritorial) que se busca traduzir em novas concepções, como os termos hibridismo e “glocal” [...]. (HAESBAERT, 2011, p. 121).

Porém, essas mudanças no entendimento de território e fronteira podem levar a crer no enfraquecimento dessas noções. Chega-se a falar de fim das fronteiras e territórios (IANNI, 1995) e em desterritorialização como saída física e perda do território¹¹⁷. Mas o que parece ocorrer, e que os trabalhos de arte a seguir bem problematizam, é que os significados de tais termos se modificam.

3.2 GUIA PARA ATRAVESSAR FRONTEIRAS

O projeto *Borderxing Guide*¹¹⁸ (2001-2011), de Heath Bunting e Kayle Brandon, consiste na elaboração de um guia *online* com instruções para atravessar clandestinamente as fronteiras de países europeus sem ser detectado. Os artistas percorreram 24 fronteiras nacionais entre 2001 e 2002, totalizando um período de 12 meses, sem o uso de passaportes ou vistos e sem passar por postos de fronteira,

¹¹⁷ O que para Deleuze implica um processo, pois não há desterritorialização sem novas reterritorializações.

¹¹⁸ Projeto financiado pela Tate Gallery de Londres e pelo MUDAM de Luxemburgo. Disponível em: <www.tate.org.uk/intermediaart/borderxing.shtm>.

evitando a polícia, a alfândega, a imigração e todo o ritual necessário de entrada num país.

FIGURA 37 - LOGOTIPO DO PROJETO *BORDERXING GUIDE*

FONTE: <<http://www.tate.org.uk/intermediaart/borderxing.shtm>>. Acesso em: 19/03/2014.

O logotipo criado para o projeto *Borderxing Guide* (FIGURA 39) remete a uma placa de sinalização cujo “x” indica que não é permitido passar, mas a linha vertical tracejada alude ao acesso ou passagem que cruza a restrição, possivelmente como pedestre. De modo que as travessias das fronteiras foram feitas por terra, percorrendo-se túneis, pontes, rios e montanhas, espaços que compunham interstícios de controle e monitoramento das fronteiras. A partir de tais experiências, os artistas criaram o guia como um banco de dados funcional e utilitário, com registros fotográficos, mapas, informações objetivas sobre as rotas entre os países, lista de equipamentos necessários e textos que narram as travessias.

3.2.1 Invenção/criação de fronteiras

Ao que parece, conceitualmente, o trabalho se dirige àqueles que procuram asilo, que precisam burlar as burocracias nas fronteiras e se deslocar sem documentação entre os países. Porém, a essa resistência das normas e transgressão das fronteiras soma-se também uma postura afirmativa e propositiva de invenção de novas fronteiras, já que o *Borderxing Guide*, embora esteja na internet (no endereço <www.irational.org/borderxing>), não pode ser acessado por qualquer pessoa em qualquer lugar. O acesso é restrito e controlado; o guia está exclusivamente disponível

para “clientes”¹¹⁹ autorizados com um IP (Internet Protocol) estático. As pessoas que desejam ver o guia devem se deslocar fisicamente para um dos locais enumerados no *site* (que incluem espaços de arte e museus onde ele foi exposto) ou solicitar para se tornar um cliente autorizado, ou seja, é necessário passar pela análise e aprovação de Heath Bunting e Kayle Brandon.

Na página do projeto há uma lista de nomes e endereços físicos para acessar o guia: são 373 locais em 53 países¹²⁰. Dos 373 locais, 92 estão no Reino Unido, 68 nos Estados Unidos, 22 na Alemanha, 20 na França, 14 na Espanha, 13 no Canadá, 10 na Suíça, 10 na Suécia, 9 na Áustria e 2 no Brasil (Rio Grande do Sul e São Carlos/SP). A grande maioria dos locais autorizados são universidades, centros de pesquisa de arte e mídia, espaços de arte e museus onde o trabalho foi exposto. Mas há também locais como o Refugee Education & Training Advisory Service¹²¹, uma organização que oferece auxílio a refugiados em Londres, evidência de que o guia pode ter sido efetivamente utilizado como apoio para o trânsito ilegal de imigrantes e emigrantes.

A frustração inicial ao ser “barrado na fronteira”, ou melhor, no acesso aos conteúdos do *Boderxing Guide* pode ser minimizada quando se entende a “fronteira” criada como uma tática que, inclusive, preserva o projeto. Este, notadamente portador de informações ilegais e subversivas, permite que as mesmas sejam de algum modo sigilosamente compartilhadas. Tal tática foi chamada por Florian Schneider (2002) de *autenticação reversa*¹²² (*reverse authentication*), já que no projeto os artistas têm o controle sobre quem pode ter acesso ao *site*. Segundo Schneider:

¹¹⁹ Encontra-se no *site* a denominação “cliente”, mas entende-se que diz respeito à noção de cliente social, pois não há nenhum custo direto envolvido para o acesso ao *Boderxing Guide*.

¹²⁰ A lista dos locais pode ser acessada em <<http://irational.org/cgi-bin/border/clients/deny.pl>>. Os dados informados no texto foram compilados da lista fornecida no *site*.

¹²¹ Refugee Education & Training Advisory Service, também conhecido sob a sigla RETAS, é uma organização que oferece informações, aconselhamento e orientação sobre educação, formação e emprego para os refugiados: <<http://www.unhcr.org.uk/what-we-do-in-the-uk/protecting-refugees-in-the-uk/useful-links.html>>. *Site* atualizado: <<http://retasleeds.wix.com/retasleeds>>. Acesso em: 10/04/2014.

¹²² *Autenticação reversa* é um termo usado na programação de *softwares*; ao invés de o cliente se inscrever num *site* criando uma senha, o *site* é que fornece a senha ao cliente e assim tem controle de quem ele é e onde se localiza.

De repente, aqueles que visitam um website de uma galeria ou museu por interesse ou curiosidade têm de provar as suas credenciais. Mas esta recriação tática de uma realidade política é absolutamente razoável nestas circunstâncias: o conhecimento de como atravessar fronteiras tem que permanecer em segredo até e a não ser que haja um alto grau de confiança. (SCHNEIDER, 2002, s/p).¹²³

Ao limitar o acesso apenas a utilizadores autorizados, os artistas provocam um distúrbio na concepção usual da internet como um espaço de livre acesso. Nesse sentido, em vez de superar as barreiras físicas, a internet é usada de modo a aplicar e acentuar limites. Assim, questionando o princípio básico da internet – o aparente acesso livre a todas as informações que se deseja –, Bunting e Brandon interpelam também sobre o livre acesso aos territórios. Tornam visível o fato de que a liberdade de trânsito num espaço de fronteiras aparentemente porosas é ilusória, afinal, tal espaço é extremamente controlado.

Assim, *Borderxing* fomenta e questiona o paradoxo das fronteiras contemporâneas: abertas e flexíveis para determinados fluxos de capital e de objetos entre os países, mas severas para aqueles cuja mobilidade é uma necessidade impulsionada por razões econômicas, sociais e políticas. O trabalho também evidencia que a internet não é um espaço tão aberto, acessível e transparente, pois pode ser (e é) controlado por determinados interesses. Desse modo, o trabalho desafia a restrição entre as fronteiras físicas por parte dos governos e burocracias associadas. Ao mesmo tempo em que cria o seu próprio posto de controle de fronteiras físicas e virtuais.

3.2.2 Database transfronteiriço

Para a presente pesquisa, acessou-se o *site* na tentativa de se tornar “cliente”, mas não foi possível. Buscou-se, então, informações do *Borderxing Guide* em inúmeros *sites* na internet. Porém surgiu um impasse ético: expor detalhes do trabalho para analisá-lo comprometeria de alguma forma sua proposta conceitual? Considerando que

¹²³ Texto original: “Suddenly, those visiting a gallery or museum website out of interest or curiosity find they have to prove their credentials. But this tactical recreation of a political reality is absolutely reasonable in the circumstances: the knowledge of how to cross borders has to remain a secret until and unless there is a high degree of trust.” (SCHNEIDER, 2002, s/p, tradução nossa).

o projeto teve um tempo finito (definido pelos próprios artistas até 2011), escolheu-se aqui explorar alguns detalhes de modo que ele possa ser compreendido.

Há um endereço onde se pode conferir o aspecto visual do *Borderxing Guide*, qual um banco de dados, que apresenta uma tabela com eixo x e y com as siglas dos países e pequenos quadrados onde há o cruzamento de fronteiras, conforme se vê na FIGURA 40 abaixo:

The image shows a web browser window with the URL borderxingguide.xings.net. The page displays a grid where the vertical axis (y-axis) lists country codes: ad, at, be, bg, ch, cz, de, dk, ee, es, fr, gr, hu, ie, it, li, lt, lu, lv, mc, mt, nl, pl, pt, ro, se, si, sk, sm, uk, va. The horizontal axis (x-axis) lists country codes: \, ad, at, be, bg, ch, cz, de, dk, ee, es, fr, gr, hu, ie, it, li, lt, lu, lv, mc, mt, nl, pl, pt, ro, se, si, sk, sm, uk, va. The grid cells contain small squares, some of which are shaded, representing border crossings between the listed countries.

FIGURA 38 - *BORDERXING GUIDE*, BANCO DE DADOS

FONTE: <<http://irrational.org/cgi-bin/border/xing/list.pl>>. Acesso em: 20/02/2014.

Como exemplo das informações autorizadas para clientes que podem ser encontradas no *Borderxing Guide*¹²⁴, vê-se na FIGURA 41 os dados de uma travessia de fronteira entre a Suécia (Malmo) e a Dinamarca (Copenhague). Neste arquivo, a finalidade é um estudo da passagem pela fronteira para identificar como fazer tal travessia sem ser percebido pelas autoridades. A intenção é atravessar de Malmo a Copenhague pela ponte Oresund (de quase 8 km) e por um sistema de túnel, num percurso total de 17 km. Há uma catalogação das informações com intenção, nível de dificuldade, equipamento necessário e descrição da jornada.

¹²⁴ Informações encontradas no site da revista de arte *Heterogenesis*.

borderXing guide - clients.

Request received from: 217.208.132.192
(h192n2fla24o900.telia.com)

Only static social clients are authorised to view BorderXing guide.

LOS MAYASborder Xing guide.
BorderXing between Sweden (Malmo) and Denmark (Copenhagen).
 Tuesday 3rd December 2002.
 Grading: 5
 Type:

Intent: To cross from Malmo to Copenhagen via Oresund bridge and tunnel system (17km).

Equipment taken:
 walking shoes
 wool socks
 undertrousers
 goretex trousers
 goretext jacket
 fleece jumper
 undershirts
 fleece hat
 gloves
 digital camera
 hiking map
 map case
 pen
 notebook
 led headtorch
 compass
 water bottle
 dried fruit
 tinned tuna
 rucksack

Journey
 Caught train at Malmo central station headed for Copenhagen airport.
 Passed through Malmo Syd Svagertorp station many kilometers before the bridge.
 Train entered tunnel approach to bridge and then onto actual bridge.
 Noted walkway on both sides of railway track.
 Noted emergency exits from railway to overhead road every kilometer or so.
 Train passed onto artificial island.
 Nothing there except a few sea birds. No shelter, but escape to road.
 Train entered final tunnel. Noted plenty of walkway space in tunnels.
 Trains run every 20 mins or less 24 hours a day.

Conclusion
 More research required to determin level of security and surveillance on bridge.

FIGURA 39 - *BORDERXING GUIDE*. ARQUIVO DO BANCO DE DADOS
 FONTE: <<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-5/H-42/Cas/border.htm>>.
 Acesso em: 26/03/2014.

No arquivo estão descritos os equipamentos a serem levados (uma lista exagerada para o que de fato foi essa travessia): sapatos, meias de lã, calças de baixo, calças impermeáveis, jaqueta impermeável, blusa de lã, camisinhas, chapéu de lã, luvas, câmera digital, mapa da caminhada, *case* do mapa, caneta, caderno, lanterna de cabeça de *led*, bússola, garrafa de água, frutas secas, conservas de atum, mochila. Em seguida são descritas as etapas da jornada da seguinte forma: Pegou o trem na estação central de Malmo rumo ao aeroporto de Copenhagen. Passou através da estação Malmo Syd Svagertorp muitos quilômetros antes da ponte. O trem entrou num túnel e depois chegou à ponte. Notou passagem de pedestres em ambos os lados da linha férrea. Notou saídas de emergência da estação ferroviária para a estrada a cada quilômetro ou mais. O trem passou na ilha artificial. Não há nada neste trecho do percurso, apenas algumas aves marinhas. Não há abrigo, mas fuga para a estrada. O trem entrou no túnel final. Notou muito espaço para passagem de pedestre nos túneis. Os trens partem a

cada 20 minutos ou menos, 24 horas por dia. E, finalmente, conclui que é necessário mais investigação para determinar o nível de segurança e vigilância na ponte.

Correspondem, portanto, a informações breves, práticas e objetivas para se fazer a travessia. Porém fica claro que essas informações correspondem às de uma travessia sem grandes complicações e esforço físico, ainda mais se comparada à de outras fronteiras com muros, cercas e tortuosos limites naturais nas divisas. De fato, é uma travessia muito simples, que não precisaria de grandes descrições e dicas subversivas, portanto parece haver certa superficialidade. Talvez haja a possibilidade de essas informações serem propositalmente superficiais, pois podem ser encontradas na internet, e de serem diferentes dos dados acessados pelos clientes autorizados.

3.2.3 Guias para Borderxing

O projeto *Borderxing Guide* teve desdobramentos, como o **Borderxing slide show**¹²⁵, de 2004. O *slide show* mostra 94 imagens das viagens para o *Borderxing* com comentários extremamente breves e diretos que indicam algum aspecto a ser catalogado, tais como: animais vistos no caminho, passagens, cercas, fronteiras, transportes, caminhadas, equipamentos, alimentos, abrigos, mapas. São imagens do cotidiano da viagem dos dois artistas, Heath e Kayle, e de alguns passantes e amigos que participam em algum trecho da viagem. As imagens, porém, não são identificadas pelo local e pela data, parecem funcionar como um memorial da viagem. Ainda assim, o *slide show* pode ser entendido como uma amostragem ou breve catálogo de uma base de dados (o *Borderxing Guide*) menos funcional e com uma poética *nonsense*, que proporciona uma possível apreciação estética do projeto por meio das imagens.

Chamam a atenção entre as fotografias do *slide show* aquelas que representam fisicamente os “limites”, ou seja, mais do que uma linha imaginária, as divisas, como marcos e linhas que indicam a passagem de um território a outro. Nesse sentido, se

¹²⁵ O trabalho foi comissionado pelo Novo Museu de Arte Contemporânea, em Nova York, Estados Unidos, e pode ser acessado pelo endereço:
<http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show003.html>.

diferenciam da noção de fronteira, já que ela diz respeito a uma zona ou faixa de fronteira pouco rígida, um espaço intersticial de contato entre dois territórios.

Seria possível, a partir das fotografias, fazer uma catalogação de alguns tipos de divisas, com as demarcações das linhas de fronteira no terreno: marcos simbólicos no espaço onde apenas uma placa os identifica (FIGURA 42); linhas com muros fortemente controlados (FIGURA 43); extensas cercas que impedem o livre fluxo (FIGURA 44); áreas definidas por um acidente geográfico como um rio (FIGURA 45); áreas definidas por um acidente geográfico como uma montanha (FIGURA 46). Cada tipo de divisa tem suas respectivas dificuldades e desafios para o atravessamento e diz algo das relações entre os países vizinhos, algo sobre sua porosidade, ou melhor, permissividade e receptividade para com os estrangeiros. As imagens das divisas também mostram as paisagens, vegetações, climas e topografias específicas que constituem barreiras, mas também recursos para alimento, abrigo, etc.

FIGURA 40 - *BORDERXING SLIDE SHOW* - MARCO SIMBÓLICO. ACHTUNG! STAATSGRENZE! (EM ALEMÃO) ATENÇÃO! FRONTEIRA DE ESTADO!

FONTE: <http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show010.html>. Acesso em: 12/04/2014.

FIGURA 41 – *BORDERXING SLIDE SHOW* - DIVISA COM MUROS REFORÇADOS -
FONTE: <http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show059.html>.
Acesso em: 12/04/2014.

FIGURA 42 - *BORDERXING SLIDE SHOW* - DIVISA COM EXTENSAS CERCAS
FONTE: <http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show026.html>. Acesso em:
12/04/2014.

FIGURA 43 - *BORDERXING SLIDE SHOW* – LIMITE COM ACIDENTE GEOGRÁFICO KAYLE BRANDON
 ATRAVESSANDO DE HARRISLEE (ALEMANHA) PARA PADBORG (DINAMARCA)
 FONTE: <http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show021.html>.
 Acesso em: 12/04/2014.

FIGURA 44 - *BORDERXING SLIDE SHOW* - LIMITE COM ACIDENTE GEOGRÁFICO
 FONTE: <http://duo.irational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show095.html>.
 Acesso em: 12/04/2014..

O *Botanical Guide to Borderxing*¹²⁶, realizado em 2003, tem formato de guia de bolso (para ser levado em viagens) com a catalogação das plantas nativas encontradas ao longo dos percursos pelas fronteiras. Há todo um cuidado visual, a começar pelo

¹²⁶ O trabalho foi comissionado pelo Novo Museu de Arte Contemporânea, em Nova York, Estados Unidos, e participou da exposição *Rules of Crime* em 2004. Disponível em: <http://duo.irational.org/botanical_guide_to_borderxing/firstpage.html>. Acesso em: 15/04/2014.

logotipo que acompanha o guia, criado a partir do logo do *Borderxing Guide*, mas que, em vez de uma forma de “x” retilínea, cria uma forma semelhante a pétalas de flor (FIGURA 47).

O guia apresenta a fotografia da planta, nome científico, descreve suas características, períodos de floração e algumas propriedades, por exemplo, se são venenosas ou não. Dessa forma, ensina a identificar as plantas e também a observar as paisagens do percurso, ao mesmo tempo em que indica “discretamente”, ou melhor, sub-receptivamente, algumas estratégias para as travessias de fronteiras.

FIGURA 45 - CAPA DO *THE BOTANICAL GUIDE FOR BORDERXING*
FONTE: <http://duo.irational.org/botanical_guide_to_borderxing/firstpage.html>.
Acesso em: 20/03/2014.

De fato, o tema da botânica fica misturado indistintamente com assuntos que envolvem as fronteiras e a sua travessia ilegal. Em meio à descrição das plantas e seu *habitat*, há informações breves, verdadeiros *inserts* críticos sobre aspectos políticos, tecnológicos e condições práticas de cruzar fronteiras. Tais como: “Países inteiros tornaram-se áreas de fronteira” (*Red Campion. Silene dioica*. p. 11); “O imaterial é encorajado a se mover e os seres humanos ao restrito” (*Alpine Soldanella. Alpino soldanella*. p. 16); “Sociedades estão mudando sob as pressões da informalização e da globalização” (*Stemless Gentain. Gentiana clusii*. p. 15); “Leia um manual sobre como

controlar ou evitar ser rastreado. Eu não prestei atenção à direção do vento para esconder cheiro, o que foi um erro” (*Field Pansy. Viola arvensis*. p. 12). Tais frases, dentro do contexto do livro, ganham um ar *nonsense* e, ao mesmo tempo, subversivo, conforme é possível identificar no texto a seguir (FIGURA 48):

Mealy Primrose. *primula farinosa*. A comum Mealy Primrose cresce livremente nos prados pantanosos onde floresce de maio a julho. Ela também pode ser encontrada nas áreas pedregosas e em solos secos, não corra se for visto, você provavelmente será atingido. Ela varia até altitudes de cerca de 8.700 pés. Tecnologias de rede têm substituído as formas tradicionais de fazer valer a autoridade sobre as fronteiras nacionais. Protegido na Alemanha. (BRANDON e BUNTING, 2003, p. 13, tradução nossa).¹²⁷

FIGURA 46 - BOTANICAL BORDERXING GUIDE

FONTE: <http://duo.irational.org/botanical_guide_to_borderxing/firstpage.html>.

Acesso em: 20/03/2014.

Ao longo do texto em *The Botanical Guide for Borderxing*, Bunting e Brandon dão continuidade a ações do *Borderxing* com a mesma lógica e procedem de maneira

¹²⁷ “The common Mealy Primrose grows freely in the marshy meadows where it flowers from May to July. It can also be found on the stony tracts and in dry basic soils, don't run if seem, as you will probably be shot. It ranges up to altitudes of about 8,700 feet. Network technologies have replaced traditional forms of asserting authority on national borders. Protected in Germany.” (BRANDON e BUNTING, 2003, p. 13, tradução nossa)

semelhante a quando agem no espaço físico: passam “quase” despercebidos, deixando breves e fortes mensagens subversivas.

3.2.4 Táticas *hacker*

Seriam Heath Bunting e Karen Brandon *hackers* não apenas do espaço virtual como também do espaço físico? As ações para o *Borderxing Guide* sugerem que há uma lógica complementar e interdependente entre as ações performativas no espaço físico (as travessias de fronteiras), o braço do projeto na internet e as indicações de informações que podem ser utilizadas por outros. O trabalho, inclusive, se relaciona com um projeto mais amplo do qual participam (e cujo Heath é um dos fundadores), o *Irrational*¹²⁸, coletivo de arte com inúmeros trabalhos de net.art, ativismo e tecnologias *hackers* composto por Minerva Cuevas, Daniel Andujar, Rachel Baker, Vahida Ramujkic, Aviv Kruglanski Corbatero, Heath Bunting e Karen Brandon.

Os artistas do *Irrational*, em especial Heath Bunting¹²⁹, têm trabalhos que procuram criar ambientes e situações subversivas onde os sistemas de controle são desafiados. Há manuais disponibilizados na internet de como viajar de trem sem pagar, *workshops* para pular muros e cercas, subir em árvores e cortar cercas¹³⁰. São ações no espaço físico com extensão simbólica e metafórica de oposição às formas de controle social e cerceamento do espaço. Ações que propõem outras e novas formas de uso e apropriação do espaço comum. Conforme reforça Juan Matín Prada:

Hoje muitas das mais recentes práticas artísticas digitais, particularmente em torno das novas tecnologias de geolocalização, investigam não só as possibilidades de atuar em torno dos “núcleos”, “pontos” e “nós” que conformam as estruturas espaciais e

¹²⁸ É possível acessar inúmeros projetos e informações pelo *site* do coletivo: <www.irrational.org>. Como também a descrição de todos os seus trabalhos no catálogo *Irrational Works*: <http://www.hmkv.de/dyn/_data/irrational_works_en>. Acesso em: 02/05/2014.

¹²⁹ Os projetos de Heath Bunting podem ser vistos no *site* <<http://irrational.org/cgi-bin/cv2/temp.pl>>. Acesso em: 12/05/2015.

¹³⁰ Os projetos citados são respectivamente: *Unfare* (2000), *Tour de Fence* (2002), *International Tree Climbing Day* (2003), *D-fence cuts* (2002).

organizacionais das redes de telecomunicações, mas, também, na relação entre estas com o espaço físico para expandi-lo, “aumentá-lo”, redefinindo as possíveis interações que podem ocorrer nele. (PRADA, 2012, p. 215).¹³¹

No projeto *Borderxing Guide*, Bunting e Brandon, mais do que atravessarem linhas que demarcam limites entre dois Estados-nação, experimentam construir fronteiras e criam, assim, um jogo de visibilidade—invisibilidade. Segundo Heath Bunting, “invisibilidade é normalmente a preservação da elite”¹³². Há o interesse, por parte desses artistas, de *tornar visível* alguns aspectos escamoteados e questões negligenciadas, como as que envolvem as noções de fronteira. Por outro lado, há também o interesse de *tornar invisível*, restringindo o acesso a dados e informações potencialmente subversivas.

Pode-se considerar tal jogo entre visibilidade e invisibilidade como uma *tática hacker*. A noção de **notopia** (*no* + *topos* = não lugar), desenvolvida por Fivos Papadimitriou (2010), relaciona a Geografia com ciberespaços desconhecidos. A notopia seria, então, uma das áreas indefinidas e não mapeadas do ciberespaço, que são usadas por *hackers*¹³³ e/ou *hacktivistas* (*hackers* + ativistas). Constitui uma espécie de espaço onde podem ser compartilhados dados, informações e tecnologias para que outras formas de sociabilidade possam surgir, a partir de uma organização social descentralizada e não controlada. Nesse sentido, não se deixar mapear ou *des-mapear* (tornar invisível) é uma ação intencional de *hacktivistas*, um comportamento nômade e

¹³¹ Texto original: “Hoy muchas de las más recientes prácticas artísticas digitales, sobre todo las surgidas en torno las nuevas tecnologías de geolocalización, indagan no sólo en las posibilidades de un actuar alrededor de los ‘núcleos’, ‘puntos’ y ‘nudos’ que conforman las estructuras espaciales y organizativas de las redes de telecomunicación, sino, también, en la relación entre éstas con el espacio físico, para expandirlo, ‘aumentarlo’, redefiniendo las posibles interacciones que puedan darse en él.” (PRADA, 2012, p. 215, tradução nossa)

¹³² “Invisibility is normally the preserve of the elite”. Heath Bunting em *Anti Atlas*: <<http://www.antiatlas.net/en/2013/09/06/borderxing-heath-bunting-2002-united-kingdom/>>. Acesso em: 20/04/2014. (tradução nossa)

¹³³ Para Reena Jana e Mark Tribe (2010), há diferenças entre o *cracker* e o *hacker*: o primeiro tem atitudes ditas criminosas para benefícios pessoais. O segundo tem uma ética de compartilhamento de informações e tecnologias para a democratização das mesmas. O *hacker* se infiltra em instituições e nos seus sistemas, publicizando estratégias e lógicas do poder corporativo e governamental. Assim, questiona o acesso à tecnologia e à mobilidade, que se mostra limitado a um grupo privilegiado.

desobediente que se recusa a fixar-se física e/ou virtualmente e submeter-se a possíveis formas de controle.

3.2.5 Limites das fronteiras

Fronteiras contam histórias de ocupação e exílio, porém *não são apenas linhas, como comenta George Perec (citado na epígrafe). São áreas de disputa onde pode caber todo um país: “países inteiros tornaram-se áreas de fronteira”, conforme consta em The Botanical Guide for Borderxing (p. 11).*

Segundo Florian Schneider (2002, s/p), “[...] fronteiras estão aí para serem cruzadas. Sua importância torna-se óbvia apenas quando são violadas – e diz muito sobre o clima político e social de uma sociedade quando se vê que tipo de passagem de fronteira um governo tenta impedir”¹³⁴.

O projeto *Borderxing Guide* subverte a integridade das fronteiras nacionais, subverte a ideia de fronteira como limite intransponível e controlado e disponibiliza informações que auxiliam o acesso ao espaço físico. Táticas para atravessar fronteiras são um conhecimento poderoso, uma possível “arma de guerra” que garante a sobrevivência de alguns. No caso de algumas fronteiras do mundo, como a dos EUA com o México, são milhares de vidas em questão. Trabalhos de arte como *Borderxing Guide* e *Transborder Immigrant Tool*, que veremos adiante, utilizam táticas *hackers* que põem em risco as formas tradicionais de fazer valer as autoridades sobre zonas de fronteira.

¹³⁴ “Borders are there to be crossed. Their significance becomes obvious only when they are violated – and it says quite a lot about a society’s political and social climate when one sees what kind of border crossing a government tries to prevent.” (Schneider, 2002, s/p, tradução nossa)

3.3 TRANSFRONTEIRAS

A maioria dos caminhantes morre a uma distância relativamente curta da salvação. Alguns caminhantes caem nos canais e se afogam. Parece ser um dos truques cruéis dos espíritos da desolação, mas no seu sentido brutal. A maioria dos caminhantes estão descansados e fortes no início da jornada. Após um dia sob o sol escaldante, eles começam a ficar desorientados. Eles bebem muita água. Eles são tontos e fracos. Pelo segundo ou terceiro dia, quando eles precisam de sua inteligência e força, eles estão perto da morte. E eles caem, como muitas vezes é relatado com triste ironia na imprensa, a poucos quilômetros, ou metros, ou pés, da água, de uma casa, de uma estrada, ou de um posto da Patrulha de Fronteira. Luis Alberto Urrea, 2004.¹³⁵

Sob condições climáticas severas e problemas sociais extremos, a fronteira entre México e Estados Unidos é o contexto do projeto *Transborder Immigrant Tool* (Ferramenta para Imigrantes Transfronteiras), desenvolvido desde 2007 pelo *Electronic Disturbance Theater* (EDT) – coletivo de artistas, ativistas e pesquisadores composto por Brett Stalbaum, Ricardo Domingues, Amy Sara Carroll, Micha Cárdenas, Elle Mehrmand e Jason Najarro.¹³⁶

O extremo controle da imigração ilegal constitui estratégia central das políticas de fronteira do território estadunidense. Desde que se consolidou tal política nos últimos 10 anos, o número de pessoas mortas ao tentar atravessar a fronteira cresceu drasticamente¹³⁷. O que contribui para esses números dramáticos é o fato de as áreas

¹³⁵ Texto original: “Most walkers die a relatively short distance from salvation. Some walkers fall in the canals and drown. It seems to be one of the cruel tricks of the desolation spirits, but it makes brutal sense. Most walkers are fresh and strong at the start of the journey. After a day of baking in the sun, they start to get disoriented. They drink too much water. They’re dizzy and weak. By the second or third days, when they need their wits and strength about them, they are near death. And they drop, often reported with sad irony in the press, a few miles, or yards, or feet, from water, a home, a road, or a Border Patrol outpost.” (URREA, 2004, tradução nossa)

¹³⁶ Grupo participante do b.a.n.g lab (Laboratório Bits, Atoms, Neurons and Genes) da California Institute for Telecommunications and Information Technology (Calit2) na Universidade da Califórnia em San Diego (UCSD).

¹³⁷ De 1995 para 2000, o número de mortos subiu de 61 para 499. Segundo a organização *No More Deaths*, o número de mortos contabilizados é 2.666 desde o início da década de 1990. Fonte: <<http://nomoredeaths.org/>>. Acesso em: 17/05/2014.

com menor controle estatal estarem justamente ao sul da Califórnia, no deserto desabitado do Arizona.

As principais causas de morte para aqueles que se aventuram na travessia da fronteira, os chamados “IAS” — *illegal aliens* — pelo código policial das patrulhas, são insolação, desidratação, asfixia em recipientes fechados, congelamento devido às baixas temperaturas noturnas do deserto e acidentes que envolvem perseguições da Patrulha de Fronteira. Estima-se que um terço dos mexicanos mortos nesse contexto não são identificados.

Para *Transborder Immigrant Tool*, foi criado um dispositivo tecnológico móvel para ser utilizado por aqueles que pretendem fazer a travessia ilegal. Tal dispositivo, além de informar ao usuário sua localização exata no espaço, indica onde encontrar água¹³⁸, postos de controle de migração e auxílio para primeiros-socorros. Para conseguir esse feito, o *Electronic Disturbance Theater* criou uma ferramenta que consiste em um telefone celular de preço acessível¹³⁹ com *chip* de GPS e *software* personalizado. O *Transborder Immigrant Tool* (TBT) foi elaborado a partir do *software* *Walking Tool*¹⁴⁰, projetado para celulares por Brett Stalbaum (membro do coletivo). Este, por sua vez, originou-se do programa de mídia locativa *Virtual Hiker*, que criava caminhadas virtuais para orientar o usuário e indicar pontos de referência e características do terreno.

É explícita no projeto a intenção de que o dispositivo contribua para reduzir o número de mortes ao longo da fronteira México–Estados Unidos. Os artistas do coletivo partem da percepção, conforme sugere o texto da epígrafe de Luis Alberto Urrea¹⁴¹, de que muitas mortes poderiam ser evitadas se houvesse informações sobre o terreno percorrido. Nesse mesmo texto, Urrea demonstra a distância aparentemente

¹³⁸ São colocados ao longo dos caminhos galões de água protegidos do sol, por voluntários e membros de ONGs, como *No More Deaths*.

¹³⁹ Utilizaram um celular da marca Motorola modelo i455 cujo valor estimado era cerca de US \$ 40 na época. Tal modelo era considerado de fácil manipulação e possibilitava “craquear” o GPS sem a necessidade de utilizar nenhum serviço da operadora.

¹⁴⁰ *Walking Tool* é uma tecnologia desenvolvida por Brett Stalman e tornou-se também um laboratório que documenta, articula e troca informações, inclusive a própria tecnologia do aplicativo, para demais projetos experimentais de arte e educação. Está situado no Department of Visual Arts da UCSD. Sobre *Walking Tools*: <http://www.walkingtools.net/?page_id=2>. Acesso em: 13/04/2014.

¹⁴¹ Citado pelo texto do grupo em: CARDENAS, *et al.* 2009.

irreconciliável entre o caminhar como arte/filosofia e como necessidade migratória por trabalho (CARDENAS, *et al.*, 2009). O *Electronic Disturbance Theater* parece operar de modo a questionar essa constatação.

Conforme será visto, no *Transborder Immigrant Tool*, em meio ao desenvolvimento do aplicativo, notadamente funcional e prático, é realizada uma pesquisa experimental poética que perpassa a reflexão do caminhar como prática artística e a possibilidade de experiências estéticas – desde observar a paisagem a fruir poemas – por aqueles que fazem o percurso pela fronteira.

3.3.1 Ferramenta comunitária

O *Transborder Immigrant Tool* foi pensado com foco no público pretendido, os imigrantes mexicanos, e seu contexto. De acordo com o projeto (que pode ser visto em resumo na FIGURA 49), nas pesquisas para a criação do *software* foram constatadas altas taxas de analfabetismo entre a população migrante, como também o fato de muitos não falarem espanhol, mas diversas línguas indígenas.¹⁴² Os artistas então se preocuparam em desenvolver uma interface para o aplicativo que pudesse ser de fácil interpretação, para ser compreendida e manipulada mesmo por aqueles que não sabem ler e não têm experiência com uso de tecnologias móveis.

¹⁴² Dados do projeto *Transborder Immigrant Tool*. Disponível em: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52326>>. Acesso em: 10/04/2014.

Transborder Immigrant Tool Project

JASON NAJARRO, Cognitive Science, UCSD · RICARDO DOMINGUEZ, Visual Arts, UCSD · BRETT STALBAUM, ICAM · MICHA CARDENAS, Visual Arts, UCSD

Background

Each year, thousands of people attempt to traverse the unforgiving desert terrain that makes up the United States-Mexico border. Hundreds of those migrants lose their lives to the elements due to the inability to discern where they are in relation to where they have been and which direction they need to go.

Migrant Deaths Along U.S.-Mexico Border

San Diego Union-Tribune (July 22, 2010) Border deaths on record grow

Objective

The goal of the project is to help reduce the number of deaths along the border by developing a common cell phone device into a navigation tool that will help migrants locate life saving resources in the desert such as water caches and safety beacons.

Motorola i455

- > GPS Enabled
- > Inexpensive (\$40)
- > Supports J2ME Applications
- > No service required for GPS functionality

Research

Understanding the Context of Usage

In order to save lives, the tool must prove operable in hands of users who are inexperienced with mobile devices, in the context of extreme weather conditions and a tense social environment. Significant time was spent researching the context of usage to help guide the design for a cell phone software application. Here is some of what was learned:

- > The non-literacy rate among migrant population is high.
- > Not all speak Spanish but also various Indigenous languages.
- > Device most likely to be used at night.
- > Humanitarian groups want to keep their water stations protected.
- > Border patrol will arrest those who they suspect of being guides

Design Inspiration

"Dowsing, or water witching, refers to practices which some people claim enables them to detect hidden water, metals, or other objects, usually obstructed by land. The movement or vibrations of the apparatus, such as a Y-shaped twig, are used in the practice."

Source: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dowsing>
111844300 (last edited Sep 10, 2012)

Design Advantages

- > Provides user with greater situational awareness.
- > Dowsing paradigm better maps to users' preconceived notions of how GPS technology functions.
- > Depth of menu navigation is reduced, a major benefit for non-literate users.
- > While traveling, tactile feedback frees user from phone display interface, allowing user to concentrate on the surrounding environment.

FIGURA 47 - PROJETO DO TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL

Fonte: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52326>>. Acesso em: 13/05/2014.

O resultado foi uma interface com sistema de navegação semelhante a uma bússola: conforme se vê na FIGURA 50, há uma seta que orienta o sentido do deslocamento: (1. Navegação normal); se houver alguma alteração de curso é sinalizada pelo dispositivo (2. Alteração de curso). Do mesmo modo, é sinalizado, inclusive por meio de vibração, quando há proximidade de certos pontos de referência, como água ou uma estrada (3. Detecção de ponto de interesse). Quando o usuário faz uma busca por recursos, um a seta continua a informar o destino (4. Alvo de destino definido). Os artistas do projeto procuraram utilizar diferentes camadas de informação, como ícones, sons e vibração, na tentativa de uma interação imediata.

Segundo Brett Stalbaum e Ricardo Domingues, artistas do projeto, a “ferramenta adicionaria uma nova camada de agenciamento a essa geografia virtual emergente, permitindo a segmentos da sociedade global que geralmente estão fora dessa grade emergente de hipergeopoder de mapeamento ganhar acesso rápido e simples a sistemas GPS” (STALBAUM; DOMINGUES, 2010, p. 184).

A beta version of the Transborder Immigrant Tool was programmed on the J2ME platform and deployed on a Motorola i455 cell phone. Below is a demo of the tool's main operation.

FIGURA 48 - PROJETO DO TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL

Fonte: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52326>>.

Acesso em: 10/05/2014.

FIGURA 49 - TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL

Fonte: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52367>>.

Acesso em: 10/05/2014.

Na FIGURA 51, pode-se visualizar o celular com o aplicativo sendo usado para teste na paisagem do deserto. No canto esquerdo há a simulação do ecrã do aplicativo com a “bússola”, informando as coordenadas e uma seta que indica uma direção.

Acompanha a criação do aplicativo uma série de ações com a comunidade e com órgãos que trabalham com imigrantes na fronteira, como o *Border Angels*¹⁴³ e o *No More Deaths*¹⁴⁴. Ambas são organizações de direitos humanos sem fins lucrativos que atuam no apoio aos imigrantes na fronteira México–Estados Unidos e fazem monitoramento

¹⁴³ <<http://borderangels.org/>>

¹⁴⁴ <<http://nomoredeaths.org/>>

das operações das patrulhas fronteiriças e vigilância à violência constante na região. Têm, também, um papel importante no fornecimento de assistência médica, comida e água. Muitas dessas organizações defendem a necessidade de uma reforma na política de imigração dos EUA e de levar a situação dos migrantes a público. O *Border Angels*, por exemplo, se tornou um grande parceiro no projeto, seja na etapa da pesquisa ou no mapeamento efetivo dos abrigos com água que foram incluídos no aplicativo.

3.3.2 Ferramenta estética

O *Transborder Immigrant Tool* não foi projetado apenas para evitar que o usuário se perca ou passe por situações graves que colocam em risco a sua sobrevivência, mas também para apreciação estética do caminho. Assim, foi acrescentado um módulo de áudio ao *software* que toca poesias (elaboradas e recitadas pelos próprios artistas). À medida que o usuário caminha ao longo do percurso com a ferramenta, e após um determinado intervalo de tempo, algumas poesias sonoras são emitidas pelo aparelho.

É parte do experimento *Transborder Immigrant Tool* a procura por incluir traços poéticos à caminhada dos imigrantes. Há inclusive um desejo, evidente nos inúmeros escritos do grupo, de que tal caminhada se aproxime de toda uma tradição da história da arte contemporânea que reconhece percursos e deslocamentos como prática artística, desde o situacionismo à *land art*.

Do mesmo modo, percebe-se na proposição conceitual do *Electronic Disturbance Theater* o desejo de introduzir no percurso uma percepção do tempo por meio das poesias, gerando assim uma aproximação daqueles que usam o dispositivo com experiências performativas:

A viagem através da fronteira EUA/México é mortal por causa da geografia vertiginosa, mas também por causa da duração da viagem. Relatórios foram feitos de pessoas andando por dias ou semanas devido a se perder na geografia do deserto. Com estas intervenções poéticas temporalmente desencadeadas, podemos tentar refletir sobre o tempo de travessia e também tentar aliviar um pouco dessa dificuldade. A performance duracional é uma parte significativa da história da arte da performance e, com os inconstantes papéis do performer e do público em obras de arte pós-conceitual, pode-se ver

a viagem através da fronteira como uma peça de walking art. Considerando questões da cultura pública e intervenção, a topografia do artista e público se torna fractalizada, cruzando numa multiplicidade com vários eixos, como os papéis de atuação política, movimento social e dispositivos tecnológicos que são adicionados na matriz performativa. (CÁRDENAS *et al.*, 2009, s/p).¹⁴⁵

Relacionar o projeto com práticas performativas no espaço é um modo de não restringi-lo a um objeto (no caso o dispositivo), e sim ampliá-lo para uma noção de prática artística em que há relevância o processo e a experiência, bem como a relação com os lugares e espaços percorridos. É uma forma crítica de lidar com a própria prática artística.

Entende-se aqui o desejo de acrescentar conteúdos poéticos, bem como, de algum modo, justificar o projeto por meio de aproximações com práticas artísticas e com a história da arte. Porém, tal aproximação para o contexto social em questão mostra-se incômoda. Será possível falar de experiência estética tendo em vista as condições físicas e psicológicas dos imigrantes no seu deslocamento pelo deserto?

3.3.3 Ferramenta para conflitos

Os projetos anteriores não foram analisados quanto às suas repercussões, porém, para o *Transborder Immigrant Tool*, as reações da mídia, do poder público e da sociedade em geral são relevantes. Houve abertamente uma divisão da opinião pública frente ao projeto, já que este foi financiado pela Universidade da Califórnia em São Diego (UCSD) e criou um instrumento subversivo que auxilia nas migrações ilegais. O conflito gerado talvez fosse de alguma forma inevitável, bem como previsto pelos

¹⁴⁵ Texto original: “The journey across the US/Mexico border is deadly because of the vertiginous geography, but also because of the length of the journey. Reports have been made of people walking for days or weeks due to getting lost in the desert geography. With these temporally triggered poetic interventions, we can attempt to reflect on the time of crossing and also attempt to alleviate some of this difficulty. The durational performance is a significant part of the history of performance art and with the shifting roles of performer and audience in post-conceptual art work, one can see the trip across the border as a durational walking art piece. Considering the issues of public culture and intervention, the topography of artist and audience becomes fractalized, folding into a multiplicity with multiple axes as the roles of political actor, social movement and technological devices are added into the performative matrix.” (CÁRDENAS *et al.*, 2009, tradução nossa).

artistas participantes. Tal campo aberto de debate e conflito proporcionou visibilidade justamente para o tema que impulsiona o projeto: os imigrantes e as migrações ilegais como uma verdadeira crise humanitária que ocorre dentro do território dos Estados Unidos e sob seu controle.

Pode-se observar na FIGURA 52, extraída do *blog* do projeto, dois comentários que demonstram reações contrastantes: o primeiro, extremamente ofensivo e preconceituoso, chega a ameaçar os artistas. Chama-os de traidores e critica duramente o fato de usarem dinheiro público para “destruir a América”. Já o segundo comentário parabeniza o projeto como uma excelente ideia para salvar pessoas inocentes que procuram melhores condições de vida, e solicita informações para que possa usufruir do dispositivo e compartilhá-lo com a família que vive no México.

FIGURA 50 - COMENTÁRIOS ABERTOS NO *BLOG* DO B.A.N.G LAB COM INFORMAÇÕES SOBRE O PROJETO *TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL*

FONTE: <http://bang.calit2.net/xborderblog/?page_id=5>. Acesso em: 07/10/2013.

Tais comentários evidenciam, por meio do idioma, dois representantes de identidades nacionais contrastantes. A postura do norte-americano parece dar voz a grupos identitários que têm segmentado a sociedade e promovido preconceitos e repartições de toda ordem, negando a heterogeneidade constitutiva do social.

Em 2010, os artistas do *Electronic Disturbance Theater* – em especial Ricardo Dominguez, na ocasião professor de artes visuais na UCSD – foram investigados por três congressistas republicanos, pelo *Gabinete do FBI de Crimes Informáticos* e ainda pela própria UCSD a que estão vinculados. A principal acusação diz respeito ao abuso de fundos públicos e à promoção de atividades ilegais.

Embora Dominguez tenha um histórico de práticas pioneiras de ciberativismo e desobediência eletrônica civil¹⁴⁶, abertamente defendidas em inúmeros espaços públicos, principalmente acadêmicos e artísticos, nunca havia passado por tal perseguição. Porém, ao longo da investigação não foram comprovadas irregularidades, mas houve tentativas de intimidar o coletivo e, mais diretamente, o artista.

Ricardo Dominguez defende¹⁴⁷ um argumento semelhante ao de Antoni Abad (idealizador do projeto *Canal*Motoboy*, analisado no capítulo 1) sobre o campo da arte ativista (*artivismo*). Ambos atuam com comunidades em ações diretas para beneficiá-las (ações não apenas simbólicas, mas concretas), pois, justamente por estarem no campo da arte, encontram um espaço mais permissivo para criar formas e instrumentos críticos. Abad diz claramente em entrevista¹⁴⁸ que se utiliza do financiamento do mundo da arte para fazer trabalhos políticos que atuam diretamente no campo social. Esse é um possível entendimento do caráter aberto da arte atual, não a indistinção do “tudo é arte”, mas o estabelecimento da mesma como prática crítica e prática espacial, cuja potência poética é também política e pretende-se não apenas crítica, mas transformadora.

O episódio de tentativa de criminalização dos projetos do *Electronic Disturbance Theater* ressalta fronteiras de ação e da situação da arte contemporânea. Nesse caso, “o mundo da arte” amparou as práticas subversivas. É válido ressaltar que o projeto *Transborder Immigrant Tool* foi o vencedor do *Transnational Communities Award* (2008), prêmio financiado pelo *Cultural Contact, Endowment for Culture Mexico – U.S* (e entregue pela Embaixada dos EUA no México), e de dois prêmios *Transborder Awards*

¹⁴⁶ Ver as reflexões do artista sobre *electronic civil disobedience* no site <<http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html>>. Acesso em: 03/05/2014.

¹⁴⁷ Entrevista em Ramey, 2007.

¹⁴⁸ ABAD, Antoni (coord.). *Canal*Motoboy*. <www.zexe.net>. Centro Cultural da Espanha em São Paulo: São Paulo, 2007.

do Centro UCSD para as Humanidades. Participou, também, de inúmeras mostras, entre elas: *California Biennial* (OCMA), *Toronto Free Gallery* no Canadá (2011), *Ecologías Correlatives* no *Brooklyn Gallery*, *Lareplay em Los Angeles* (2012) e em uma série de outros espaços de arte.

3.3.4 Muros e contornamentos

Segundo Laércio Furquim Júnior (2007), uma das formas de entendimento da noção de fronteira diz respeito à etimologia da palavra. *Front* refere-se àquilo que está à frente e sugere a necessidade de estabelecimento de uma área de segurança interna, que amortecia lentamente o impacto e a inserção que ferem os princípios da soberania. Antes de tudo, indica a separação de território. O limite, que mostra até onde podem chegar os domínios internos de um território, se volta para dentro deste – que tem na área da fronteira uma tensão provocada pela oposição –, pondo-se à frente, sendo o contato entre os territórios ou entre soberanias (FURQUIM JR., 2007, p. 7).

A noção de *front*, que inclusive parece remeter ao *front* de batalha, mais do que uma faixa ou zona de transição, de encontro e troca, estabelece limite, este definido como área de tensão e oposição. Para garantir a integridade das fronteiras e, conseqüentemente, do território, a construção de muros de contenção é uma das estratégias mais anacrônicas, embora eficazes, para controle dos fluxos e da circulação, sobretudo, de pessoas. Numa fronteira de cerca de 2.000 quilômetros de extensão, 3,5% está fortificada com muros (localizados principalmente em San Diego-Tijuana) que constituem uma verdadeira demonstração de poder do Estado, uma gigante obra multimilionária do governo americano.

Rogério Haesbaert (2010) propõe uma reflexão sobre os muros contemporâneos, estes que, como mencionado anteriormente, representam a força do poder do Estado (que em parte está em crise) e controlam os fluxos nas fronteiras de um mundo cada vez mais global. A esses processos de contenção territorial, Haesbaert sugere um contraponto: as *dinâmicas de contornamento*, a “arte de contornar”, de encontrar saídas, de criar contornos que podem evitar o controle imposto “pelo alto”.

São, geralmente, formas de resistência por parte de grupos subalternos. Nesse sentido, para Haesbaert:

Contornamento, termo que tem forte conotação espacial, está intimamente ligado à ideia de muro de contenção, que não realiza um cercamento total, deixando sempre a possibilidade de um desvio. Contornar significa também, ao mesmo tempo, num sentido mais amplo, menos literal, “viver no limite”, nas próprias fronteiras, como se, na impossibilidade de superá-las, fosse inventada uma condição de liminaridade, de ambivalência, como se pudéssemos “estar dos dois lados” da fronteira ao mesmo tempo – ou, em outras palavras, “em cima da linha” limítrofe. [...] Num processo com características potenciais de contra-hegemonia, essa situação ambígua não define claramente o dentro e o fora, o legal e o ilegal, permanecendo numa espécie de limbo. (HAESBAERT, 2010, p. 12).

Tal noção de contornamento, que à primeira vista pode remeter à ação de desviar de barreiras físicas, abarca também ações e invenções que convidam a pensar nas *contrarracionalidades* de Milton Santos (1996), ações desobedientes contra uma ordem hegemônica. Assim também, o dispositivo criado para o *Transborder Immigrant Tool* pode ser visto como essa possibilidade de *inventar contornos* para uma zona ou um contexto limítrofe em diversos aspectos. Limítrofe em função do próprio espaço intersticial que constitui a zona de fronteira; limítrofe nas suas fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade.

São possíveis táticas e possíveis modos de operar com o paradoxo de se viver em um mundo cada vez mais fluido e multiterritorial; ao mesmo tempo um mundo onde nunca se construíram tantos muros, e em tão diversas escalas.

3.4 DO *FRONT* AOS ATRAVESSAMENTOS

Diferentemente do que se observa atualmente na maioria das fronteiras internas da Europa¹⁴⁹, contexto do *Borderxing Guide*, a zona fronteira entre México e Estados Unidos é um contexto de *front* de oposição e tensão. Quando se trata de migrantes forçados, os constrangimentos principiam, muitas vezes por questões econômicas. Os

¹⁴⁹ Embora possa-se constatar que tal fato foi impulsionado pelos acordos que envolvem a União Europeia, a Europa historicamente foi palco de inúmeras guerras e conflitos que transformaram suas fronteiras e limites.

que atravessam as fronteiras não o fazem por prazer, e sim por necessidade de “sobrevivência” e de uma vida melhor. Na maioria dos casos, muitos nem teriam atravessado se pudessem viver melhor no lugar de origem.

Os projetos artísticos tratados neste capítulo se utilizam de tecnologias das novas mídias e das mídias locativas, com usos diferentes daqueles a que foram projetados, para efetivamente criar contornamentos para tais travessias. Apresentam a postura e a ética *hacker*, no sentido de questionar o acesso à tecnologia e à mobilidade, que se mostra limitado a um grupo restrito.

Ambos os trabalhos reivindicam um mundo móvel e fluido, onde as fronteiras possam ser mais zonas de contato e de abertura para alteridade do que *fronts*. Onde haja relações que não apenas separem territórios, mas permitam processos complexos de trocas e sobreposições. Onde, segundo Haesbaert, se contemplem as multiterritorialidades, inclusive elaboradas pelos imigrantes e refugiados, cuja mobilidade não significa perda de referências territoriais, mas movimentos que produzem no espaço novos circuitos e novas territorializações. Afinal, para Haesbaert:

[...] o espaço é sempre, ao mesmo tempo, uma composição de objetos ou corpos e dos deslocamentos ou trajetórias que eles descrevem, promovendo des-encontros, transpondo limites e transitando entre distintos territórios. Constrói-se sempre, com maior ou menor intensidade, uma *multi ou transterritorialidade*. (HAESBAERT, 2004, p. 67).

CONCLUSÃO

Para esta pesquisa, partiu-se da hipótese inicial de que os trabalhos de arte escolhidos podem se apropriar, contribuir, mas também subverter formas de entendimento de abordagens espaciais. A partir da análise dos trabalhos, relacionados às três abordagens propostas, é possível reconhecer alguns aspectos comentados a seguir.

Em relação ao *mapa* e à cartografia, entende-se que o artista torna-se o próprio cartógrafo-antropófago que procura dar visualidade a aspectos invisíveis, como os afetos, as relações sociais, os grupos sociais, e usa o mapa como linguagem híbrida. Ao mesmo tempo o mapa, mais que imagem, é visualidade de processos; dessa forma aberto e rizomático. É aquele que pode denunciar, investigar, inventar, enfim, mapear...

Apesar de contextos, técnicas, metodologias e intencionalidades diferentes, nos trabalhos *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, *Descartógrafos* e *Canal*Motoboy*, foi possível identificar que todos partem de uma base cartográfica preexistente e de algum modo “atualizam” o mapa convencional e demonstram como ele pode ser incompleto e restrito em relação à experiência direta do corpo no espaço. De modo que criam uma corpografia que pode ser, inclusive, visível de diferentes formas nos traçados dos mapas. Nesse sentido, os trabalhos inserem o plano do vivido e dão relevância ao cotidiano, aos deslocamentos e percursos gerados na cidade, e contemplam, inclusive, suas diferentes temporalidades.

São investigações a partir da rua, do cotidiano e dos habitantes da cidade. De diferentes modos evocam a participação: Valcárcel Medina por meio de perguntas para os transeuntes; o Coletivo E/Ou convida à elaboração de uma cartografia colaborativa aberta a novos signos e símbolos; e Antoni Abad mobiliza a participação de um grupo social que dá ao mapa constante movimento, sempre com novos conteúdos sendo atualizados. Assim, os mapas criados nesses trabalhos demonstram uma abertura para a dinâmica própria do espaço urbano. Já que ele é mutável e produzido no cotidiano, caso o mapa se distancie dele, torna-se objeto obsoleto, fixo no tempo. Igualmente, a produção dessas cartografias é uma prática artística que critica as dinâmicas da cidade restritivas aos sujeitos.

Em *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*, Valcárcel Medina investiga a cidade a partir da pesquisa de lugares, tempos e caminhos, buscando uma instância gráfica para a experiência com a construção de mapas. Tais mapas compõem um *sistema-mapa* com elementos interdependentes: textos que são proposições de ações, as ações propriamente ditas, percursos, perguntas, medições. Percebe-se, assim, um *continuum* de pensamento, ação e cartografia, como “dispositivo espacializante” que revela a prática do artista sobre a cidade. A racionalidade e a organização das ações que realiza geram descrições peripatéticas, notadamente inúteis, que se contrapõem à racionalidade e funcionalidade da cidade.

Os aspectos funcionais do urbanismo e do próprio mapa são também questionados em *Descartógrafos*, do Coletivo E/ou, cuja abertura do mapa para a livre participação leva à criação coletiva de novos signos e símbolos abertos e múltiplos. Também partem da experiência cotidiana no espaço, numa dada região da cidade de Curitiba. De modo que o mapa criou um lugar de memória coletiva, tornando visíveis diferentes contextos sociais e subjetividades, um lugar de comunicação, de troca e ativação de ações, encontros, pertencimento, expressão de territorialidades. Chamou-se aqui esse mapa de polifônico e *dissensual*, já que a *descartografia* evidencia vozes múltiplas e dissonantes que coexistem: uma “geografia de construção coletiva”. Com componente igualmente colaborativo e aberto, Antoni Abad, no trabalho *Canal*Motoboy*, cria um dispositivo que compartilha saberes técnicos e plataformas tecnológicas para que se construa uma cartografia a partir do cotidiano dos motoboys, feita pelos próprios motoboys. O mapa rizomático e móvel criado revela as condições do urbanismo numa escala primeira, a do próprio corpo na cidade, uma escala 1:1, que neste caso está em trânsito e nos fluxos da cidade. Cria, além de formas de representação de um grupo social, formas de sociabilidade e, assim, de enunciação e agência de seus participantes. O que valoriza o caráter performativo do trabalho e demonstra que sua potência está no agenciamento (de mobilizações sociais) e na criação de um campo metamórfico, espaço de dissenso onde se constrói constantemente o sujeito político.

Quanto à etapa *Recartógrafos*, do projeto do E/Ou, a recartografia cria uma metodologia de mapeamento para gerar o mapa de um lugar inviabilizado, como é o

Pequeno Espaço. Tal processo pode ser identificado como de (re)territorialização, apropriação e identificação de um dado espaço vivido da comunidade.

São mapas processuais que dizem respeito a aspectos da cidade e a como tornar visíveis elementos que não constam na cartografia oficial, a como levantar questões, proposições ou até, como diria Medina, *perogullos*, fazer ver o que é evidente. A utilização de cartografias nas artes, como as aqui descritas, apresentam esta simultaneidade de representação e prática, com o traço performativo da ação direta no espaço da cidade. Evidenciam-se suas potencialidades na criação de poéticas contemporâneas sensíveis às práticas cotidianas no espaço.

Assim, são cartografias nas quais se identificam aspectos estruturantes de uma noção contemporânea de espaço (nesse caso, o espaço geográfico), que, segundo Milton Santos (1996), tem materialidades e imaterialidades, é constituído de elementos fixos (os sistemas de objetos), mas também dos seus fluxos (sistema de ações). Bem como dão visualidade aos termos invisíveis no espaço, mas que o constituem, como as subjetividades e os afetos, que são da ordem da psicoesfera.

Em relação à categoria *lugar*, cujo entendimento parte da noção de lugar na Geografia¹⁵⁰, valorizam-se aqui atributos da dimensão existencial, ressaltando a corporalidade, o cotidiano e, simultaneamente, o caráter relacional do lugar com as demais escalas, a exemplo do global. Para tanto, por meio dos trabalhos *Greenwich Emotional Map*, *Gaza/Tel Aviv* e *Tornado*, criou-se um percurso reflexivo partindo de possíveis elaborações de pertencimento ao lugar, do *desvio* que conecta dois lugares, ao não-lugar como perda de seus referenciais espaciais para a criação de novos devires.

Visto sob essa ótica, o trabalho de Christian Nold, *Greenwich Emotional Map*, mobiliza a categoria lugar ao elaborar um método de mapeamento das relações entre os espaços físicos e as emoções dos sujeitos. Tal mapeamento, unido às fotografias e anotações dos participantes, dá visualidade às reações físico-emocionais, elementos próprios da imaterialidade da psicoesfera, que são, inclusive, interpretadas. Desse modo, o projeto envolve a comunidade em debates sobre os processos de regeneração urbana e torna-se um instrumento para diálogo. Ao mesmo tempo, conforme se

¹⁵⁰ Nesse sentido, difere de uma discussão da genealogia do *site specific*, que parte da especificidade do lugar à imaterialização do *site* como discursivo.

ressaltou, é um trabalho que não tem certa utilidade e problematiza noções de coautoria, coprodução, colaboração.

Através de tecnologias de controle dos corpos no espaço (as mídias locativas e o polígrafo que compõem juntamente o Biomapping), dispositivos técnicos e racionais extremamente objetivos são usados para mapear elementos imateriais e subjetivos. Elementos muito abstratos que têm sido de algum modo contemplados na teoria geográfica aqui encontram sistematização e visualidade, atualizando a psicogeografia ao compor um mapa dos afetos.

No trabalho *Gaza/Tel Aviv*, do YANH, ficou evidente como a prática artística se utiliza do *détournement* situacionista para atualizar uma discussão sobre dois lugares antagônicos. É criado um mapa que apresenta uma dualidade: de um lado Gaza, cidade palestina, de outro Tel Aviv, cidade israelense, e a partir disso a conexão de lugares opostos e em conflito. Seria essa uma forma de experienciar a alteridade pelo lugar, pelo espaço cotidiano do outro. É a partir do trabalho que se acessa esta alteridade; uma “fenda no espaço” como tática para questionamentos políticos de apropriação e dominação dos lugares, de modo que o trabalho cria oportunidades de conexões e coexistências de tempos e espaços entre os lugares.

A relação com o lugar ocorre de forma diferente em *Tornado*, de Francis Alÿs, em que se apresenta um movimento de saída e de perda do lugar como desterritorialização. Já que se concebe nesta pesquisa o corpo como escala primeira de interação no/do espaço e o lugar como escala próxima dos deslocamentos e práticas cotidianas, percebe-se a ação que sai do ambiente próximo e conhecido e se orienta para fora e para algo novo (a busca por tornados e a metáfora da explosão) como um movimento de linhas de fuga, de desterritorialização. Pensa-se, aqui, na categoria de lugar numa dinâmica de ruptura: lançar para fora dos caminhos da territorialização, do pertencimento, rumo à movimentação extrema e à perda do controle dos referenciais espaciais, o não-lugar, conforme Maffesoli (2001), e, nesse sentido, o contato com o novo. Entende-se este trabalho como movimento e processo para pensar novos e outros devires sociais e existenciais que irrompem os limites e fronteiras do espaço e do pensamento.

Enquanto *Greenwich Emotional Map* parece valorizar e reforçar as relações entre corpo e lugar buscando uma identidade para o lugar, mesmo que múltipla e em transformação, *You Are Not Here* “joga” com identidades preestabelecidas e abre

forçosamente um campo relacional entre lugares. Por sua vez, em *Tornado*, Francis Alÿs leva ao extremo a elasticidade e porosidade dos espaços, até sua perda de referenciais, no que se entende como uma abertura total, um constante fluxo e mobilidade que dificulta uma relação estável com o espaço.

Ao tratar da noção de fronteira, conceito evidentemente geográfico, confrontam-se as contradições da época atual, marcada pela mobilidade, espontânea ou forçada, em que há uma aparente fluidez dos fluxos no espaço. Porém, coexistem contraditoriamente movimentos diferenciados: a suposta fluidez na escala global é simultânea aos fechamentos e tentativas de controle que recaem, principalmente, sobre a circulação de pessoas e, na maior parte dos casos, dos migrantes. Desse modo, os dois trabalhos analisados são claramente ferramentas que se utilizam das tecnologias para os contornamentos, os atravessamentos clandestinos de zonas de fronteira. E criam usos diferenciados para os dispositivos tecnológicos, subvertendo as finalidades para as quais foram projetados.

Em *Borderxing Guide*, Heath Bunting e Kayle Brandon transitam ilegalmente pelas fronteiras elaborando um guia subversivo, ao mesmo tempo em que criam suas próprias fronteiras no espaço de suposto livre acesso da internet. Tornam, assim, complexa a *tática hacker* ao inverter a lógica do acesso. Afinal, escolhem as informações que serão visíveis e as informações consideradas mais “secretas e subversivas” são disponibilizadas apenas àqueles que passam pelo “posto fronteiriço” do projeto, ou seja, é preciso obter permissão dos artistas, que disponibilizam o acesso. Nesse sentido, surge aqui a noção de *notopia*, o não lugar da internet, escamoteado pela prática *hacker*, que impede o mapeamento e o controle dos movimentos no ciberespaço.

O projeto *Transborder Immigrant Tool* assume as ambiguidades do campo da arte e as utiliza para criar táticas explícitas de atravessamento das fronteiras por meio de dispositivo tecnológico. Obviamente sofre represálias e perseguições, mas encontra no campo da arte um modo de prosseguir beneficiando um determinado grupo social. Assim, constitui uma abordagem possível da arte atualmente, o estabelecimento da mesma como prática crítica e como prática espacial, cuja potência poética é também política.

Dessa forma, a ideia de contornamento desenvolvida pelos trabalhos leva a pensar nas ações desobedientes contra uma ordem hegemônica como sendo

contrarracionalidades. Isso pode ser visto como a possibilidade de inventar contornos para uma zona ou contexto limítrofe em diferentes aspectos. Limítrofe em função do próprio espaço intersticial que constitui a zona de fronteira, limítrofe nas suas fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade.

Como considerações finais, resta ressaltar que trabalhar num campo de análise com trabalhos tão diferentes tem seus riscos, sobretudo em relação aos trabalhos com uso de mídias locativas, que muitas vezes são colocados em categorias à parte dos demais trabalhos em artes visuais, como arte-tecnologia, arte com mídias locativas, etc., apresentando todo um corpo teórico e terminológico específico para serem operados. Porém, procurou-se, juntamente com os demais trabalhos pesquisados, pensá-los como elaboração de poéticas contemporâneas. Assim, buscou-se entender e incorporar tais trabalhos que se utilizam da tecnologia como táticas que constituem elementos de linguagem. Desse modo, o objetivo foi verificar as potências poéticas e críticas em relação com os aspectos socioespaciais do nosso tempo, entendendo os trabalhos como práticas espaciais.

Procurou-se, portanto, produzir nesta pesquisa um duplo movimento: olhar os trabalhos de arte a partir de filtros específicos, filtros que dizem respeito às temáticas e categorias geográficas, e ao mesmo tempo perceber como os trabalhos de arte podem trazer elementos que dialogam, mas que também geram confrontos e conflitos com as categorias estabelecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, Antoni (coord.). **Canal*Motoboy**. www.zexe.net. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007.
- ACKERS, Susanne; ARNS, Inke; HUNGER, Francis; LILLEMOSSE, Jacob (editores). **The hardware guide to irrational**: techniques, tools and events 1996-2006. (catálogo) Frankfurt: Revolver, 2006. Disponível em: <http://www.hmkv.de/dyn/_data/irrational_works_en>. Acesso em: 20/05/2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.
- ALYS, Francis. **In a given situation**. Numa dada situação. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.
- ARAÚJO, Lúcio de; WASHINGTON, Cláudia; GOTO, Newton. **Recartógrafos**. Curitiba: Edição de autor, 2010. Disponível em: <<http://e-ou.org>>. Acesso em: 20/11/2013.
- AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.
- BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2007.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus. (orgs). **Modos de hacer**: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Editorial de la Universidad de Salamanca, 2001.
- BLOOMFIELD, Tânia B. **Projeto de intervenção urbana Galerias Subterrâneas e os Descartógrafos**: Intercâmbios entre arte e geografia, em Curitiba. Artigo apresentado no II Seminário de Pesquisa em Cultura Visual. Goiânia, GO: UFG, 2009. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2009/artigos%20gt2/Tania%20B.%20Bloomfield%20-%20GALERIAS_SUBTERRANEAS_E_OS_DESCARTOGRA.pdf>. Acesso em: 18/12/2014.
- BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- BOURRIAUD, Nicolas. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. In: A.A.V.V. **Heterocronías**. Tiempo, arte y arqueologías del presente. Murcia: CENDEAC, 2008.
- BRANDON, Kayle e BUNTING, Heath. BORDERXING SLIDE SHOW. Disponível em: <http://duo.irrational.org/borderxing_slide_show/borderxing_slide_show003.html>. Acesso em: 11/03/2013.
- BRANDON, Kayle e BUNTING, Heath. BOTANICAL GUIDE TO BORDERXING. Disponível em: <http://duo.irrational.org/botanical_guide_to_borderxing/firstpage.html>. Acesso em: 12/03/2013.
- BRANDON, Kayle e BUNTING, Heath. BORDERXING GUIDE. Disponível em: <<http://irrational.org/cgi-bin/border/xing/list.pl>>. Acesso em: 11/03/2013.

BRUCE, Glauco; HAESBAERT, Rogério. **A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari**. Departamento de Geografia. Universidade Federal Fluminense, GEOGraphia. Vol. 4, nº7, 2002. Disponível em: <<http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/74/72>>. Acesso em: 02/04/2014.

CÁRDENAS, Micha; CARROLL, Amy Sara; DOMINGUEZ, Ricardo; STALBAUM, Brett. **The Transborder Immigrant Tool: violence, solidarity and hope in Post-NAFTA Circuits of Bodies Electr(on)/ic**. Disponível em: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp;jsessionid=08D42C3F56925D4853D5D661478F56B0?objectnumber=52232>>. Acesso em: 13/04/2014.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: walking as an aesthetic practice**. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Labur Edições, 2007.

CASTILLO, Ricardo. **A imagem de satélite: do técnico ao político na construção do conhecimento geográfico**. Revista Pro-Posições. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, v.20, n.3. 2009. Disponível em: <<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto684.html>>. Acesso em: 13/11/2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

COCKER, Emma. 2012. Border crossings: practices for beating the bounds. In: ANDREWS, Hazel e ROBERTS, Les. (editores). **Liminal landscapes: travel, experience and spaces in-between**. Londres: Routledge, 2012.

CONEXÃO ARTES VISUAIS, MINC, FUNARTE, PETROBRÁS. **Galerias subterrâneas**. Curitiba, 2008. Catálogo.

CORTÉS, José Miguel. **Dissident cartographies**. Espanha: State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, SEACEX Sociedad Estatal para la Acción Cultural, 2008.

CRAMPTON, Jeremy W.; KRYGIER, John. Uma introdução à cartografia crítica. In: ACSELRAD, Henri (org). **Cartografias sociais e território**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

CUENCA, Alberto Lopez. A rota está sendo recalculada: O motoboy e a economia política do afeto. In: ABAD, Antoni (coord.). **Canal*Motoboy**. Disponível em: <www.zexe.net>. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007.

CUYÁS, José Díaz. El arte de figurar el tempo in *IR Y VENIR DE VALCÁRCEL MEDINA*. Fundació Antoni. Tàpies, Barcelona, Espanha, 2003.

DEL CASINO, Vincent. J.; HANNA, Stephen P. **Beyond the “binaries”**: a methodological intervention for interrogating maps as representational practices. ACME: An International E-Journal for Critical Geographies, v. 4, n.1, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs não Formam uma Montanha, eles abrem mil caminhos filosóficos**. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (Org.). Dossier Deleuze. Rio de Janeiro: Hólon, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia. vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (Coleção TRANS), 2000.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions** – art and spatial politics. Cambridge: MIT Press, 1996.

DIEGO, Juan Albarrán. **Del fotoconceptualismo al fototableau**. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000). Espanha: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

D'IGNACIO, C. Art and cartography. In: KITCHIN, R.; THRIFT, N. (ed.) **International encyclopedia of human geography**. Volume 1, 2009.

DODGE, Martin; KITCHIN, Rob; PERKINS, Chris. Thinking about maps. In: DODGE, Martin; KITCHIN, Rob. **Rethinking maps**. Routledge, 2009. Disponível em: <<http://makingmaps.net>>. Acesso em: 18/12/2013.

DODGE, Martin; KITCHIN, Rob. **Rethinking maps**. Progress in human geography. 2007. Disponível em: <<http://phg.sagepub.com/cgi/content/abstract/31/3/331>>. Acesso em: 10/12/2013.

DOMINGUES, Ricardo; STALBAUM, Brett. Transborder Immigrant Tool: um projeto artístico de perturbação da fronteira México/EUA. In: BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. **Mediações, tecnologia e espaço público**: panorama crítico de arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

FARINA, Cynthia. **Arte e formação**: uma cartografia da experiência estética atual. 31ª Reunião Anual da ANPEd. 2007. Disponível em: <www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GE01-4014--Int.pdf>. Acesso em: 15/10/2013.

FERGUSON, Russel; FISHER, Jean; MEDINA, Cuauhtémoc. **Francis Alys**. New York: Phaidon, 2007.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

FREIRE, Cristina. (org.) **Não faço filosofia, senão vida**. Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: USP MAC, 2012.

FREIRE, Juan; ONRUBIA, Daniel Villar. Prácticas cartográficas cotidianas en la cultura digital. **Razón y palabra**. Número 73, Agosto-October 2010. Disponível em: <www.razonypalabra.org.mx>. Acesso em: 01/06/2013.

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES. **Ir y venir de Valcárcel Medina**. Barcelona, Espanha, 2003.

FURQUIM JR., Laércio. **Fronteiras terrestres e marítimas do Brasil**: um contorno dinâmico. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Departamento de Geografia, 2007.

GIRARDI, Gisele. Mapas desejantes: uma agenda para a Cartografia Geográfica. **Revista Pro-Posições**. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, v. 20, n. 3. 2009. Disponível em: <<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/edicoes/texto689.html>>. Acesso em: 10/12/2013.

HAESBAERT, Rogério. **Da multiterritorialidade aos novos muros**: paradoxos da des-territorialização contemporânea. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2011. Disponível em:

<http://www.posgeo.uff.br/sites/default/files/da_multiterritorialidade_aos_novos_muros.pdf>. Acesso em: 02/04/2014.

_____. **Territórios alternativos**. Rio de Janeiro: Editora Contexto e Editora Universidade Federal Fluminense, 2004.

_____. Territórios em trânsito. In: BORDAS, Marie Ange; FARKAS, Solange (ed.) **Cadernos Sesc_Videobrasil**: geografias em movimento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n. 9, 2013.

HARLEY, John Brian e WOODWARD, David. **The History of cartography**. Vol. 1. Londres: University of Chicago Press, 1987.

HOLANDA, Giodana Borges de. **Do sublime tecnológico às cartografias dos fluxos**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

HOPE, Charlotte Sophie. Socially engaged art: the conscience of urban development. In NOLD, Christian. **Emotional cartography**. Technologies of the self. 2009. Disponível em: <<http://emotionalcartography.net/>>. Acesso em: 10/04/2014.

IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva, escritos situacionistas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Corpografias urbanas. **Revista Vitruvius**. Ano 8, Fev. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 20/11/2013.

_____; JEUDY, Henri Pierre. (org.) **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA/PPG-AU/FAUFBA, 2006.

JANA, Reena; TRIBE, Mark. **New media art**. Colonia/AL: Taschen, 2010.

JAREMTCHUK, Dária. A matéria, o processo e o tempo: experiências poéticas. **Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: 2010. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_jaremtchuk_daria_art.pdf>. Acesso em: 04/01/2014.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Boston: The MIT Press, 2004

LEIRIAS, Ana Gabriela. **Novas cartografias on line**: arte, espaço e tecnologia. Monografia de especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea. EMBAP/PR, 2011.

LÉVY, Jacques. Uma virada cartográfica? In: ACSELRAD, Henri (org). **Cartografias sociais e território**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**. Vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MARTIM, André Roberto. **Fronteiras e nações**. São Paulo: Contexto, 1994.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NEVES, Heloisa. O mapa [ou] um estudo sobre representações complexas. **Revista Dobra**, 2008. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/05_01_editorial.htm>. Acesso em: 24/08/2011.

NOLD, Christian. **Emotional cartography**. Technologies of the self. 2009. Disponível em: <<http://emotionalcartography.net/>>. Acesso em: 10/04/2014.

O'ROURKE, Karen. **Walking and mapping**: artists as cartographers. Cambridge: MIT Press, 2013.

PAGLEN, Trevor. Geografia experimental: da produção cultural à produção do espaço. In: BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo. **Mediações, tecnologia e espaço público**: panorama crítico de arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

PAPADITRIOU, Fivos. Neo-Geografias, notopia, mapas culturais e GIS da próxima geração. Universidade de São Paulo. In: 3º SIMPÓSIO IBEROAMERICANO DE HISTÓRIA DA CARTOGRAFIA. São Paulo: Agendas para a História da Cartografia Iberoamericana, 2010. Disponível em: <<http://3siahc.files.wordpress.com/2010/04/fivos-papadimitriou-text-simposio-sent.pdf>>. Acesso em: 11/12/2013.

PARASKEVOPOULOU, O.; CHARITOS, D.; RIZOPOULOS, C. Prácticas artísticas basadas em la localización que desafían la noción tradicional de cartografía. In: Locative media y práctica artística: exploraciones sobre el terreno. **Artnodes**. Nº 8, 2008. Disponível em: <http://www.uoc.edu/artnodes/8/dt/esp/paraskevopoulou_charitos_rizopoulos.pdf>. Acesso em: 12/12/2013.

PARCERISAS, Pilar. **Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos**. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980. Madrid: Akal, 2007.

PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Montesinos. Barcelona, Espanha, 2001 (edição original 1974).

PÉREZ, David. **Sin marco**. Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

PRADA, Juan Martín. **Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales**. Madrid: AKAL, 2012.

PRUTZER III, Edward S. The **subjects of subjective mapping**: locative art, critical theory, and creative systems. Georgetown University. Washington, DC, 2013. Disponível em: <https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/558235/Prutzer_georgetown_0076M_12163.pdf?sequence=1>. Acesso em: 02/03/2014.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.

RODRIGÁÑEZ, Capi Corrales. **Cuadernos de viaje**. Exploraciones del espacio 1945-2008. Madri: Editorial Trama, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2007.

SANTOS, Eliezer Muniz dos. (org.) **Coletivo canal*Motoboy**. O nascimento de uma categoria. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

_____. **Técnica, espaço, tempo**: globalização e meio técnico-científico informacional. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SCHIBLI, Martin. Terrorismo cultural. **Heterogénesis**. Revista de artes visuales. Lund – Sweden. 2003. Disponível em: <<http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-5/H-42/Cas/terror.htm>>. Acesso em: 15/05/2014.

SCHNEIDER, Florian. **Reverse authentication**. June 2002. Disponível em: <<http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15468.shtm>>. Acesso em: 20/05/2014.

SOJA, Edward. **Geografias pós-modernas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

STIEL NETO, Augusto. Pelo espelho retrovisor. In ABAD, Antoni (coord.). **Canal*Motoboy**. **www.zexe.net**. Centro Cultural da Espanha em São Paulo: São Paulo, 2007.

SUERTEGARAY, Dirce Maria Antunes. **O espaço uno e múltiplo**. Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía Y Ciencias Sociales Universidad de Barcelona, 2001. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn-93.htm>>. Acesso em: 20/10/2013.

TUAN, Y-F. Topofilia. São Paulo: Difel, 1980.

TUTERS, Marc.; VARNELIS, Kazys. **Beyond locative media**. Networked publics. 2006. Disponível em: <http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media>. Acesso em: 10/10/2014.

WOLLEN, Peter. Mappings: situationists and/or conceptualists. In: WALLIS, Brian. **Art after modernism**. Rethinking representation. Nova York, The NY Museum of Contemporary Art, 1999.

WOOD, Denis. Map Art. Cartographic perspectives. **Journal of the North American Cartographic Information Society**, n° 53, 2006.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2004. (Conexões, 24).

Artigos na internet

AZOULAY, Ellie Armon. **Art project gives Israelis perspective on Palestinian life**. Haaretz (24/09/2009). Disponível em: <<http://www.haaretz.com/print-edition/features/art-project-gives-israelis-perspective-on-palestinian-life-1.7325>>. Acesso em: 05/05/2014.

BUKSH, Ayshea. **Greenwich residents get emotional**. (08/03/2007). Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/london/content/articles/2007/03/07/emotion_feature.shtml>. Acesso em: 17/04/2014.

BUNTING, Heath. **Art and technology**. Exit Media, Madrid, Spain, 2007. Disponível em: <http://irational.org/heath/exit_express.txt>. Acesso em: 01/04/2014.

FOX, Tiffany. **Utilizando tecnología móvil para trascender dimensiones fronterizas**. 2009. California Institute for Telecommunications and Information Technology. Disponível em: <http://www.calit2.net/newsroom/spanish_article.php?id=1546>. Acesso em: 03/05/2014.

GOODOVITCH, Palm. **You are not here**. Walla (18/07/2007). Disponível em: <<http://home.walla.co.il/?w=/4410/1139298>>. Acesso em: 10/05/2014.

HOLMES, Brian. **Drifting through the grid**: psychogeography and imperial infrastructure. Disponível em: <http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=1523&lang=en>. Acesso em: 15/06/2014.

LAMB, Robert. **Mind-blowing video**: Francis Alÿs and tornado chasing as art. (06/06/2011). Disponível em: <<http://www.stufftoblowyourmind.com/blog/mind-blowing-video-francis-aly-and-tornado-chasing-as-art/>>. Acesso em: 03/05/2014.

MILLIARD, Coline. **O tornado Chaser**: um Q & A com Francis Alÿs. ARTINFO, 2010. Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/277481/the-tornado-chaser-a-qa-with-francis-als>>. Acesso em: 10/05/2014.

NADIR, Leila. **Poetry, immigration and the FBI**: the Transborder Immigrant Tool, 2012. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>>. Acesso em: 10/04/2014.

PRINCENTHAL, Nancy. **Francis Alÿs**. Art in America. (27/08/2011). Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/reviews/francis-aly/>>. Acesso em: 03/05/2014.

RAMEY, Corinne. **Artivists and mobile phones**: the Transborder Immigrant Project, 2007. Disponível em: <http://www.thing.net/~rdom/ucsd/tenure/Artivists%20and%20Mobile%20Phones_%20The%20Transborder%20Immigrant%20Project%20%7C%20MobileActive.org.pdf>. Acesso em: 13/04/2014.

SILVA, Luis. **You are not here**. Futherfield. (31/01/2007). Disponível em: <<http://furtherfield.org/reviews/you-are-not-here>>. Acesso em: 10/04/2014.

THOMPSON, Nato. **Roving eye**: all the world's a stage. (15/07/2011). Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/roving-eye-all-the-worlds-a-stage/>>. Acesso em: 01/03/2014.

VARTANIAN, Hrag. **Art professor under fire for artistic protests**. 2010. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/5018/ricardo-dominguez-under-fire/>>. Acesso em: 14/05/2014.

XIAO, An. **Where psychogeography meets mobile phones**. 2012. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/47555/la-re-play-mobile-art/>>. Acesso em: 17/04/2014.

YOON, Sangwon. **Tourists "visit" Gaza sites from Tel Aviv streets**. (16/10/2009). Disponível em: <<http://in.reuters.com/article/2009/10/16/idinindia-43207720091016.>> Acesso em: 13/05/2014.

Sites consultados

E/OU. Disponível em: <<http://e-ou.org/>>. Acesso em: 20/10/2013.

BIOMAPPING. Disponível em: <<http://www.biomapping.net>>. Acesso em: 20/11/2013.

CHRISTIAN NOLD. Disponível em: <www.softhook.com>. Acesso em: 22/11/2013.

GAZA MOM. Disponível em: <<http://www.gazamom.com>>. Acesso em: 20/03/2014.

GREENWICH PENINSULA. Disponível em: <<http://www.greenwichpeninsula.co.uk/>>. Acesso em: 10/02/2013.

MEGAFONE.net. Disponível em: <<http://www.megafone.net/>>. Acesso em: 07/10/2013.

TACTICAL MEDIA FILES. Transborder Immigrant Tool. Disponível em: <<http://www.tacticalmediafiles.net/article.jsp?objectnumber=52367>>. Acesso em: 18/04/2014.

TATE MODERN. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alyss/francis-alyss-story-deception-room-guide/francis-alyss-6>>. Acesso em: 17/11/2013. (Francis Alÿs. A story of Deception: room guide, Tornado)

TRANSBORDER IMMIGRANT TOOL. Disponível em: <<http://bang.calit2.net/xborder/>>. Acesso em: 02/08/2013. (atualmente fora do ar)

YOU ARE NOT HERE. Disponível em: <<http://www.youarenotthere.org>>. Acesso em: 11/02/2014.

WALKING TOOLS. Disponível em: <<http://www.walkingtools.net/>>. Acesso em: 19/04/2013.

ZEXE.net. Disponível em: <<http://www.zexe.net>>. Acesso em: 17/11/2013.

Entrevistas (áudios e vídeos)

Entrevista realizada com o Coletivo E/Ou pela autora em Curitiba, em 14/09/2011. (Registro em vídeo).

Entrevista feita por e-mail com Eliezer Muniz de Souza, colaborador e coordenador do projeto Canal*Motoboy, 2012.

Áudio mesa-redonda Recartógrafos, Disponível em: <<http://e-ou.org/?p=103>>. Acesso em: 14/04/2010.

Entrevista com Mushon Zer-Aviv – You Are Not Here.

Disponível em: <<http://we-make-money-not-art.com/archives/2007/01/interview-with-5.php#Uz4RAahdWit>>. Acesso em: 17/11/2013.

Entrevista com Heath Buting. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/heath-bunting-interview>>. Acesso em: 10/04/2014.

Entrevista com Heath Bunting e Kayle Brandon. Disponível em: <<http://collabarts.org/?p=81>>. Acesso em: 11/04/2014.

Entrevista com Francis Alÿs (para a 29ª Bienal SP). Disponível em: <<http://www.emnomedodosartistas.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/Paginas/participante.aspx?p=48>>. Acesso em: 03/05/2014.

Palestra de Mark Godfrey curador de Story of deception na Tate Modern. Disponível em: <<http://player.mashpedia.com/player.php?q=gk6FevJcJ4g&lang=>>>. Acesso em: 10/05/2014.

ANEXO 1

12 ejercicios de medicion sobre la ciudad de Cordoba de Valcárcel Medina.

Ejercicio A

*He realizado, antes de mi llegada a la ciudad,
un estudio sistemático del trazado
de una zona central de la misma
sobre planos de superficie, comprendiendo
una extensión aproximada de 2'656 km²,
y alrededor de 300 calles y plazas.
La información la he adquirido sobre plantas
muy imperfectas en las que no había curvas de nivel,
faltaba casi la mitad de nombres en las calles,
y la escala era muy reducida;
es decir, una planta de guía turística:
y la he utilizado como único acúmulo de conocimientos
para el desarrollo de la primera etapa
de mi actividad ciudadana.
Mi grado de habituación a la ciudad era casi nulo
en cuanto a orientación general de la misma,
y mis escasas horas de visitas previas,
en momentos lejanos del propósito actual,
eran casi las justas para tener unos datos sobre
el desarrollo vertical, ambiente urbanístico,
modos constructivos, etc., que, junto a
los ineludibles informes provenientes de una ciudad
de honda significación histórica, permitían enfrentarse
con la "realidad" en la consciencia de que las novedades
distintas de la buscada, que era la falta de orientación
inmediata, no iban a influir en demasia sobre los
resultados de la experiencia. De todos modos,
mi preparación para ésta era bastante completa,
y me encontraba en situación de hacer una reproducción,
en cierta manera exacta,
de la planimetría de la zona elegida.
Así pues, las primeras horas (de 5'30 a 10 de la mañana)
de mis constataciones se desarrollaron efectuando recorridos
sin la ayuda de planos ni otras personas informadas.
(Ver Plano 1)*

_____ zona sometida a estudio previo.

Ejercicio B

*Durante los períodos de 3 horas comprendidos
De 8'30 a 11'30 de la mañana, y de 4'30 a 7'30 de la tarde, he recorrido en toda su extensión
calles y plazas de dos zonas dadas,
Habiendo llegado a cubrir las superficies
Que se han marcado sobre el plano.
(Ver Plano 1)
.....zona recorrida de 8'30 a 10'30
----- zona recorrida de 4'30 a 7'30*

Ejercicio C

Durante el desarrollo del anterior ejercicio he ido controlando la coincidência entre las plantas de la ciudad que proporciona el ayuntamiento y la realidad.

(ver plano 2)

Traçado existente

Trazado real

Lista de diferenciais em el nomenclator:

Ejercicio D

*Fijando previamente dos puntos de la ciudad, he efectuado hasta ellos três recorridos distintos en taxi, em hora comprendida entre las 11'30 y las 13'30; y he tomado nota de los importes
(plano 3)*

Ejercicio E

*Situado en un punto, he interrogado a três ciudadanos sobre el tempo que consideraban necessário para ir, a pie, hasta outro punto dado. He repetido la acción cuatro veces, variando salida y destino; si bien, para éste último he intentado situarlo en um lugar facilmente conocible, según mi idea.
Posteriormente, he realizado yo mismo el recorrido cronometrándolo.
(ver plano 3)*

Ejercicio F

*Mediciones métricas efectuadas sobre la ciudad, realizadas con la colaboración material de los ciudadanos en el mantenimiento de la cinta.
(ver plano 2)
Relación de calles y plazas sobre las que se han efectuado las mediciones, empezando desde los círculos superiores hacia abajo, y, dentro de cada uno, igualmente:*

Ejercicio G

*He preguntado a un viandante en la calle Armas qué cosa me aconsejaba visitar de la ciudad, haciéndole constar que sólo tenía tempo para ir a un sitio.
Inmediatamente me he dirigido al lugar recomendado.
Una vez en él, he repetido la pregunta, aclarando que el sitio en que nos hallábamos y alo conocía, y he salido hacia el nuevo punto de destino.
Y así sucessivamente.
(ver plano 3)*

Ejercicio H

Como consecuencia de los resultados del ejercicio anterior, decidí repertirlo añadiendo a mi pregunta la especificación de que no me referia sólo a los lugares o edificaciones considerados como 'monumentales'

*sino que podia tratarse de una calle, un espectáculo,
una tienda, e incluso una persona.
(ver plano 3)*

Ejercicio I

*Sentado na praça do Cristo de los Faroles, fez perguntas aos transeuntes como:
A praça de toros está ao N, S, L ou O?
O Guadalquivir está a ...?
Onde está o norte? O Sul? ...
Responderam não sei 17 pessoas.*

Ejercicio J

*Como consecuencia de la observación dela gran cantidad
de trazos longitudinales de tiza o yezo que se vem
por los muros de la ciudad,
he comprobado el recorrido que era necessário abarcar
para el consumo de 4 barras de tiza, tamaño
comercial. Hora: alrededor de las 2'30 de la tarde.
(ver plano 1)*

Ejercicio K

*He contratado a un guia de turismo para hacer una
Visita turística a la ciudad según sus indicaciones.
Esta visita há comprendido: la Mezquita-Catedral, el museo Julio Romero de Torres, uma
taberna, el barrio judio, la Sinagoga, (cerrada), el monumento a Manoleta, Santa marina y
regresso a la plaza José-Antonio.
La lista que aparece a continuación contiene el elenco
(no completa) de los nombres próprios utilizados
Por el guia durante sus explicaciones, ligeiramente
Agrupados, pero sin orden ni clasificación dentro
de sus grupos.*

*Paris
Roma
Atenas
Salamanca
Toledo
Granada
Sevilla
Plasencia (a sugerencias mías)
Burgos
El Cairo
La Meca
Bagdag
Hernán Ruiz
Séneca
Lucano
Aristóteles
Palomino
DuqueCornejo
Juan de Mena
Juan Valera*

Julio Romero de Torres
Mateo Inurria
Alonso Cano
Enrique de Arce
Benvenuto Cellini
Maimónides
Gómez de Sandoval
Abentofail
Averroes
Nerón
Claudio Marcelo
Abderramán I
Abderramán II
Alhaken II
Hiken II
Almanzor
Lagartijo
Guerrita

Ejercicio L

*Finalmente, he repetido outra acción mía,
que en su momento no ví que pudiera estar relacionada
con el arte.*

*He recorrido el céntrico paseo de la Victoria
midiendo longitudes de 10 en 10 metros,
y las 8'30 de la mañana.*

Los planos números 1,2 y 3 están a escala 1:5.000

El plano número 4 está a escala 1:10.000

ANEXO 2

GREENWICH EMOTIONAL MAP

ANEXO 3

Mapa dupla face YOU ARE NOT HERE.