

ILMA CARLA ZAROTTI GUIDEROLI

**ENTRE MAPAS, ENTRE ESPAÇOS:
ITINERÁRIOS ABERTOS**

CAMPINAS

2010

ILMA CARLA ZAROTTI GUIDEROLI

**ENTRE MAPAS, ENTRE ESPAÇOS:
ITINERÁRIOS ABERTOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Helena
Pereira Johas.

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G941e Guideroli, Ilma Carla Zarotti.
Entre Mapas, Entre Espaços: Itinerários Abertos. / Ilma Carla
Zarotti Guideroli. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Pereira Johas.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Livros artisticos. 2. Processamento de imagens - Tecnicas
digitais. 3. Mapas. 4. Espaço (Arte) 5. Arte contemporânea.
I. Johas, Regina Helena Pereira. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Among Maps, Among Spaces: Open Itineraries."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Artists' books ; Image processing - Digital
techniques ; Maps ; Space (Art) ; Contemporary art.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Regina Helena Pereira Johas.

Prof^ª. Dr^ª. Laurita Ricardo de Salles.

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

Prof^ª. Dr^ª. Christine Pires Nelson de Mello.

Prof^ª. Dr^ª. Marta Luiza Strambi.

Data da Defesa: 29-06-2010

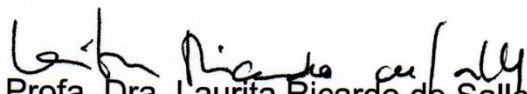
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

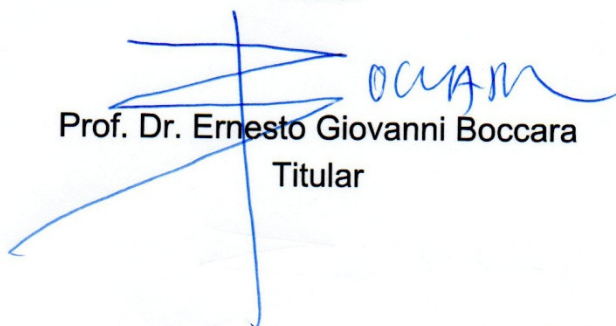
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Ilma Carla Zarotti Guideroli - RA 24044 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Regina Helena Pereira Johas
Presidente



Profa. Dra. Laurita Ricardo de Salles
Titular



Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
Titular

AGRADECIMENTOS

A Regina Johas, pela generosidade com que orientou meu trabalho, sempre abrindo meus olhos para as possibilidades dentro do instigante e maravilhoso mundo da arte.

À minha família, pelo apoio incondicional, mesmo não compreendendo muito bem o processo pelo qual eu venho passando desde 2003.

Aos meus amigos pelas palavras de estímulo, pelas críticas e sugestões, pelo acolhimento e por me ajudarem a seguir meu caminho, sempre em frente. Em especial à Beatriz Rinaldi, responsável pela confecção primorosa de todos os cadernos da série *Lugares Imaginários*.

Antonio Marcos Machado, obrigada por tudo. Trilhamos juntos.

Cada lugar é, à sua maneira, o mundo.

Milton Santos

Marco Pólo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.

– A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco

–, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Pólo responde:

– Sem pedras o arco não existe.

Ítalo Calvino

RESUMO

A pesquisa *Entre Mapas, Entre Espaços: Itinerários Abertos* consiste no mapeamento de minha produção plástica no período entre o início de 2008 e o início de 2010. É formada por quatro livros de artista intitulados *Lugares Imaginários I, II, III e IV* e *Espaços Afluentes*, composto por dezoito imagens digitais divididas entre as séries *Rotas Imaginárias, São Paulo, Intersecções I, Paisagens Mapeadas, UnHorizont* e *Paisagem Oceânica*. Ambos partilham o mesmo campo de investigações, composto de três eixos norteadores que sustentam pensamento e processo criativo. O primeiro destes eixos trata de *TranSituAções*, conceito que abrange as diferentes maneiras de conceber espaço e lugar, apresentado a partir da reflexão de autores que discutiram este tema. O segundo eixo estrutura a proposição *Espaços Empilhados*, tratados a partir da definição do virtual segundo Pierre Lévy e do conceito de remix cunhado por Lev Manovich e citado, por sua vez, por autores brasileiros que destrincharam o assunto, como André Lemos e Marcus Bastos. O terceiro e último eixo aborda a questão dos mapas, sendo que a primeira parte compreende uma breve história da cartografia com seu surgimento e características específicas; e a segunda parte consiste na investigação dos mapas deturpados, ou seja, como alguns escritores, artistas e cineastas fizeram uso dos mapas convencionais, tirando deles a função utilitária de localização em relação ao lugar físico. O corpo prático-reflexivo aqui apresentado pretende situar meus trabalhos dentro de questionamentos pertinentes ao nosso tempo, e inserir tal pesquisa como resultado de uma investigação que não se encerra, mas continua infinitamente.

Palavras-chave: Livros artísticos. Processamento de imagens – Técnicas digitais. Mapas. Espaço (Arte). Arte contemporânea.

ABSTRACT

The research *Among Maps, Among Spaces: Open Itineraries* consists in mapping my artistic practice from the beginning of 2008 until the beginning of 2010. It is composed of four artist's books entitled *Imaginary Places I, II, III, and IV*, and *Affluent Spaces*, composed of eighteen digital images divided in the series *Imaginary Routes, São Paulo, Intersections I, Mapped Landscapes, UnHorizont*, and *Oceanic Landscape*. Both works share the same investigations, composed of three guiding axes that support thoughts and the creative process. The first axis approaches *TranSituActions*, a concept that comprises different ways of conceiving space and place, presented from the reflection of authors that investigate this theme. The second axis structures the proposition *Heaped Spaces*, treated from the definition of virtual according to Pierre Lévy and the concept of remix, coined by Lev Manovich and cited by Brazilian authors that explained the subject, like André Lemos e Marcus Bastos. The last axis approaches the question of maps: the first part comprehends a brief history of cartography with its appearance and specific characteristics and the second one consists of investigating the corrupted maps, that is, how some writers, artists and filmmakers used conventional maps, extracting from them the utilitarian function of localization in relation to a geographic place. The practical-reflexive body presented here intends to place my works inside relevant questions to our time, and introduce such research as a result of an investigation that does not close but continues infinitely.

Keywords: Artists' book. Digital image. Maps. Spaces (art). Contemporary art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Ponto de Partida	1
CAPÍTULO 1 – Lugares-pensamento	2
CAPÍTULO 2 – <i>TranSituAções</i>	79
CAPÍTULO 3 – Espaços Empilhados	87
CAPÍTULO 4 – Cartografias Múltiplas	93
CAPÍTULO 5 – Mapeamentos Obsoletos	99
CONCLUSÃO – Chegada e Outros Destinos	103
Índice das Imagens	105
Referências	109

INTRODUÇÃO – Ponto de partida

Esta pesquisa, longe de gerar resultados de caráter conclusivo e/ou definitivo, refere-se a um importante período de minha produção enquanto artista plástica inserida e preocupada com as questões de meu tempo. A meu ver, é papel do artista perceber o mundo de forma sensível, processando suas mudanças de acordo com o recorte particular estabelecido por suas investigações. Neste sentido, é imprescindível recorrer a uma busca por interlocuções não somente em outros artistas, mas nos filósofos, antropólogos, sociólogos, cineastas e até mesmo nos matemáticos, biólogos e físicos.

Minha produção entre início de 2008 e início de 2010, período correspondente a esta pesquisa, se desenvolveu por caminhos que fui trilhando mediante escolhas dentre múltiplas possibilidades naquilo que me propus a investigar, a saber: os espaços fragmentados, empilhados e transitórios; os lugares-pensamento; e os mapeamentos e suas deturpações. São partes que não estão separadas entre si, pois unidas constituem o corpo de toda reflexão que alimenta o processo.

A presente Dissertação de Mestrado é composta pelas séries de trabalhos: *Lugares Imaginários* e *Espaços Afluentes*. Acredito que o fazer e o pensar não estão separados entre si no processo de criação em Artes Visuais. Deste modo, as referências usadas ao longo da pesquisa não devem ser vistas como legendas explicativas para os trabalhos, mas antes rebatimentos constantes entre ação criadora e pensamento no meu entendimento enquanto artista plástica. O trabalho sem dúvida não se encerra, o que se encerra é um ciclo gerando aberturas para novos trabalhos num processo de investigação constante.

1 – LUGARES-PENSAMENTO

Kublai Khan percebera que as cidades de Marco Pólo eram todas parecidas, como se a passagem de uma para outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos. Agora, para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. (CALVINO, 2006, p.43)

As séries de trabalhos reunidas na presente Dissertação são um recorte estabelecido dentro de minha produção. Mais que trabalhos finalizados, devem ser entendidos dentro de um campo de possibilidades latentes que podem ser modificados e recombinaados quase infinitamente.

Este capítulo está dividido entre *roteiros* e *topos*. Cada um dos cinco roteiros abaixo indica alguns dos caminhos que trilhei por entre mapas, notações, pensamentos, imagens e desenhos ao longo dos processos e reflexões. Entretanto, tais rotas devem ser vistas como possibilidades abertas e intercambiáveis, vetores que se entrelaçam ao longo dos percursos conectáveis entre si. Aqui, o perder-se por entre os itinerários sugeridos é premissa para que os *topos* sejam compreendidos. Estes, por sua vez denominam os possíveis pontos de chegada dentro deste grande mapeamento, sendo que cada *topos* se abre em outro, formando uma cartografia particular de um espaço percorrido, marcado, cercado e analisado minuciosamente.

As formas de combinações sugeridas acima se materializam nos quatro livros de artista da série *Lugares Imaginários* e nas imagens digitais *Espaços Afluentes*, divididas em seis séries: *Rotas Imaginárias*, *São Paulo*, *Intersecções I*, *Paisagens Mapeadas*, *UnHorizont* e *Paisagem Oceânica*. Esta produção foi realizada no período que compreende esta pesquisa, a saber, de janeiro de 2008 a março de 2010.

Roteiro 1

Transitoriedades Múltiplas

Ponto de partida: interesse por roteiros flutuantes. Roteiros de lugares inexistentes – *lugares-pensamento*. Percursos transitórios, múltiplos e incertos que em dados momentos se conectam, se relacionam e se desconectam. Improbabilidades e incertezas marcadas pela perda de referenciais. São mesclas de notações, lembranças de espaços fundidos e amalgamados, justaposições de camadas que geram reverberações pulsantes.

Estar entre o reconhecimento e o anonimato, entre uma possível relação identitária e sua abrupta quebra. Entre o constante e o inconstante, mutações. Re-construir roteiros a partir de mapas e guias obsoletos, passeando por lugares não vistos, não vividos, não praticados. Inexistentes. Só existem quando são articulados, renomeados, recortados, redobrados. Dilacerados. Fragmentos sobre fragmentos. Um mapa pode ser reduzido e fragmentado sem conexão ou contexto entre as partes. Estar livre.

Roteiro 2

Memórias Flutuantes

O *Banco de Imagens*, grande arquivo contendo mapas e plantas de casas adquiridos em locais diversos, prováveis e improváveis, depósito de idéias onde todos se encontram e se transformam em único. Rotas obsoletas são criadas a partir dos mapas constituintes desta coleção particular, num processo constante de procura em sebos ou arquivos históricos; a busca alimenta o arquivo, que por sua vez alimenta a produção em um processo cíclico e constante.

Os mapas e plantas adquiridos já se encontram num estado de suspensão por sua própria condição, habitando o campo das identidades flutuantes, numa espécie de limbo, esquecidos nas prateleiras de arquivos ou mesmo acondicionados em caixas de papelão aos montes, sem nenhum critério de classificação. Por terem perdido sua função utilitária – de localização – passam a povoar o campo do não-referencial, do não-pertencimento.

Elementos combináveis e intercambiáveis entre si, onde o cerne está nas possibilidades inerentes ao arquivo, um quebra-cabeça sem fim com várias possibilidades de arranjos, interferindo assim no resultado final.

Roteiro 3

Trajetórias Espelhadas

Os percursos realizados são da ordem do perder-se: não existe uma hierarquia entre oficial e alternativo, ambos encontram-se e fundem-se com a mesma importância, indefinidamente.

Se ora um trajeto é determinado por linhas contínuas pretas, este pode ser influenciado e/ou interrompido por outra linha, desta vez tracejada e vermelha. Ou se em alguns momentos um fragmento de mapa determina o percurso numa espécie de guia incompleto e obsoleto, uma continuidade é estabelecida em meio ao caos. Inicialmente a folha em branco: momento de angústia e incerteza que pode desembocar na imensidão azul de um oceano indefinido, não mais Atlântico ou Pacífico, mas um pouco de cada. Ou nenhum deles.

O todo que leva a lugar algum. Linhas aglutinadoras desenhadas que constroem e desconstroem, unem e separam. Caráter ambíguo que provoca e desnorteia nas circularidades presentes quando se passeia pelos roteiros. Existe um rebatimento, espelhamento de umas linhas nas outras.

Roteiro 4

Circularidades Sobrepostas

A sobreposição de camadas é uma característica presente tanto visualmente quanto processualmente. Se nas imagens digitais faço uso de diversos mapas, fundindo-os em transparências determinadas por um programa de computador, nos cadernos as sobreposições ocorrem de uma forma física, através de recortes de mapas, plantas-baixas e da re-organização de tais elementos com o intuito de criar novas configurações.

Tais re-ordenações trazem mais possibilidades quando deixados em aberto. Os desenhos e recortes dos cadernos se transformam em imagens digitais, que por sua vez são impressas, re-trabalhadas e digitalizadas novamente, sendo usadas de forma cíclica. Essa circularidade no processo constitutivo dos trabalhos possibilita que de uma imagem inicial surjam várias outras, numa rede infinita que nunca se fecha se levarmos em consideração todas as possibilidades inerentes a cada uma das imagens e de suas combinações e permutações em potencial.

Vontade de apropriação, rearranjar camadas infinitamente, fundir elementos em combinações randômicas e insanas. Não existem coordenadas, nem pontos de chegada ou de partida definidos previamente. Sem destino, isso sim. Hibridez e abertura para novas possibilidades. Retalhar, mesclar. Como uma colcha de retalhos.

Roteiro 5

Percepção simulada

Contextualizo minha produção dentro dos espaços *duplamente simulados*¹. Partindo da idéia de que os mapas e plantas originais já são simulações por si, quando recombino-os e recomponho-os estes passam a uma condição de simulação já refratada, contaminada e filtrada por elementos mediados de percepção do mundo, modificado constantemente.

Sobreposições constantes, ininterruptas. O todo é constituído por recortes particulares de pequenos fragmentos acumulados que empilhamos, colamos e costuramos para que estes nos façam sentido de alguma forma. Amalgamados, estes pedaços ganham novos significados na medida em que são atualizados. Tentativas de compreender os espaços através de misturas, reciclagens e recomposições.

Os mapas, ao perderem seu status de localização referenciados ao real, ganham autonomia através de junções improváveis, e desta forma passam a habitar o campo das identidades suspensas e simuladas. As memórias se atestam, mas precisam ser vistas de outro ângulo, pois se por um lado os roteiros estão contaminados por referências, por outro tais referências não fazem mais sentido se percebidas da forma convencional para a qual olhamos um mapa.

¹ Baseado no conceito de simulação desenvolvido por Jean Baudrillard (1991, p. 7-14).

Topos 1 - Lugares Imaginários

Lugares Imaginários totalizam quatro livros de artista produzidos entre 2008 e 2010. Encaro-os como reservatórios de idéias que posteriormente transformam-se em projetos para pensar e produzir as imagens digitais. São elaborados como composições híbridas, feitas com colagens de mapas, plantas-baixas e desenhos em uma espécie de Atlas onde os elementos são misturados e justapostos com o objetivo de criar rotas/ percursos/ lugares inexistentes.

Fiz uso de materiais diversos, como mapas e guias de viagens, desenhos de projetos residenciais, papéis quadriculados, transparências, fitas adesivas diversas, desenhos, números, letras e pontos. Em *Lugares Imaginários* as relações de escala ficam elucidadas na forma de um diário de viagens, moleskines² de espaços e lugares que só existem em si mesmos, não mais ligados à representação do mundo real. As imagens resultantes de cada um dos livros são posteriormente digitalizadas e muitas vezes impressas, recortadas e usadas em novos trabalhos, prezando pelo caráter combinatório e intercambiável conforme mencionado acima. Todos os livros foram concebidos para serem manuseados pelo público quando expostos.

O livro I foi selecionado no Programa *Rumos Artes Visuais 2008-2009*, Itaú Cultural. Já o livro II foi exibido nas mostras *Trilhas do Desejo*, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 12 de março a 10 de maio de 2009; *Espaço em Relação: Fluidez e Simultaneidade*, curadoria Christine Mello, MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia, 13 de agosto a 13 de setembro de 2009; *Trilhas do Desejo*, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Paço Imperial Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2009 a 28 de fevereiro de 2010.

² Pequenos cadernos fabricados por empresa italiana de mesmo nome, usado como diário de viagens, especialmente por alguns artistas do século XX.

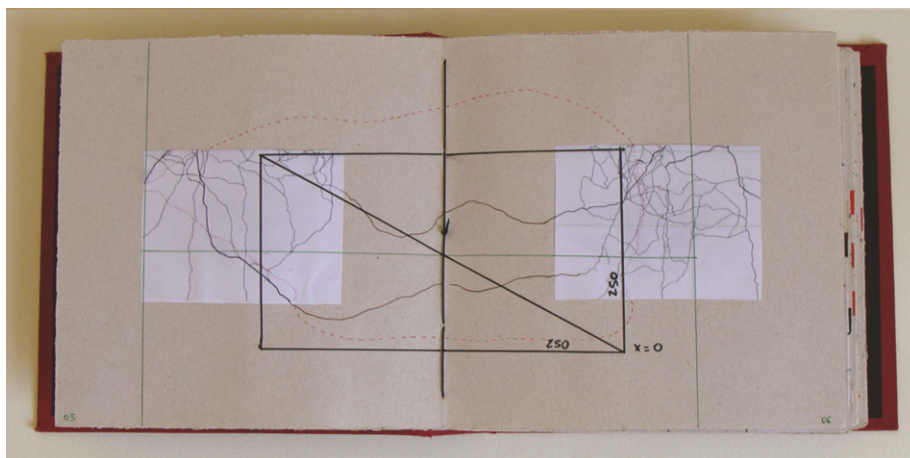
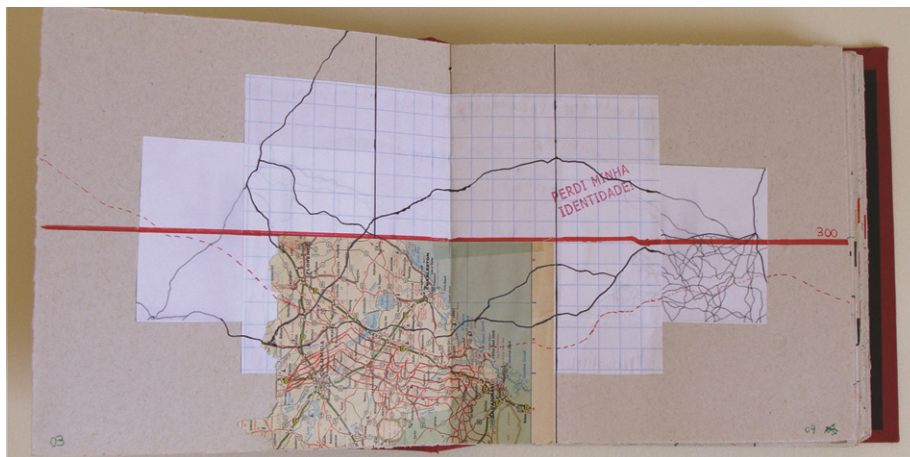
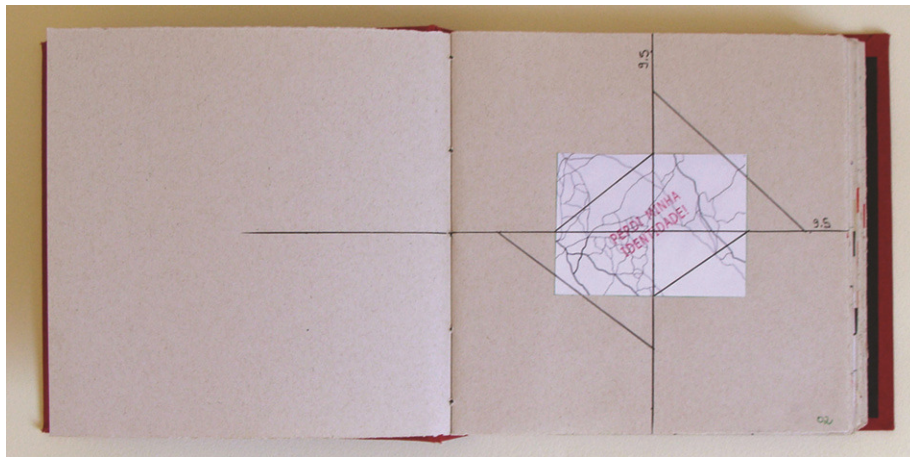
Lugares Imaginários I

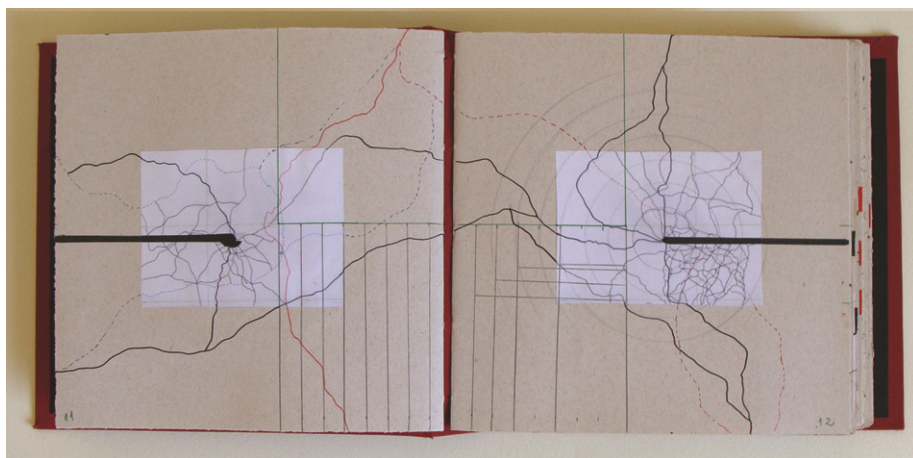
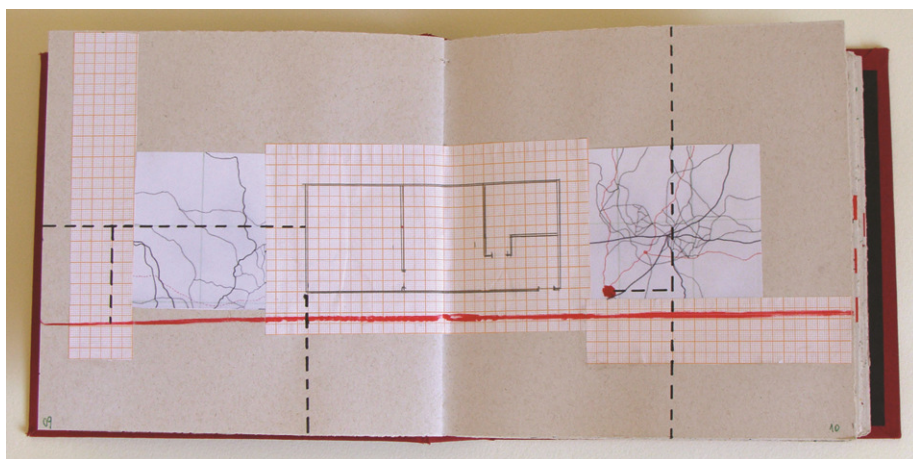
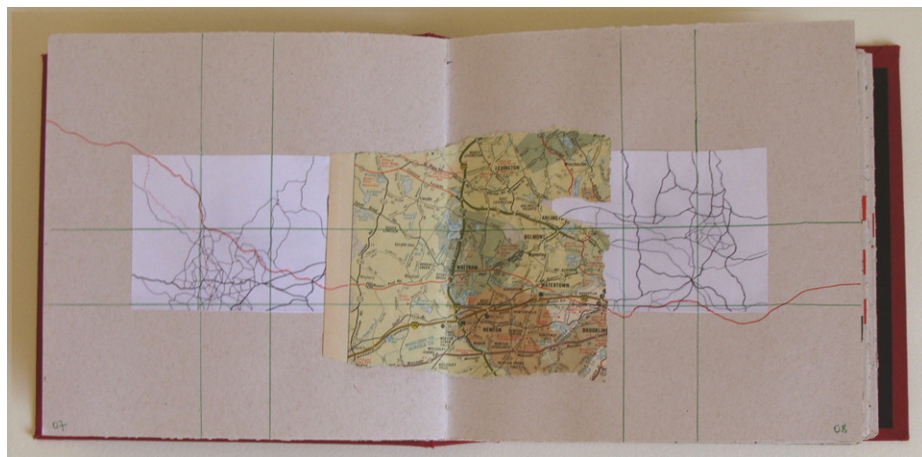
Livro de artista, 46 x 20 cm (aberto).

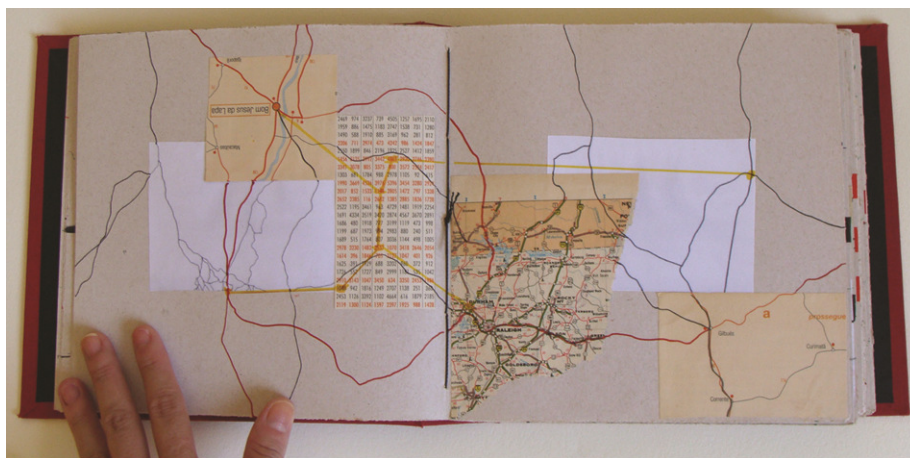
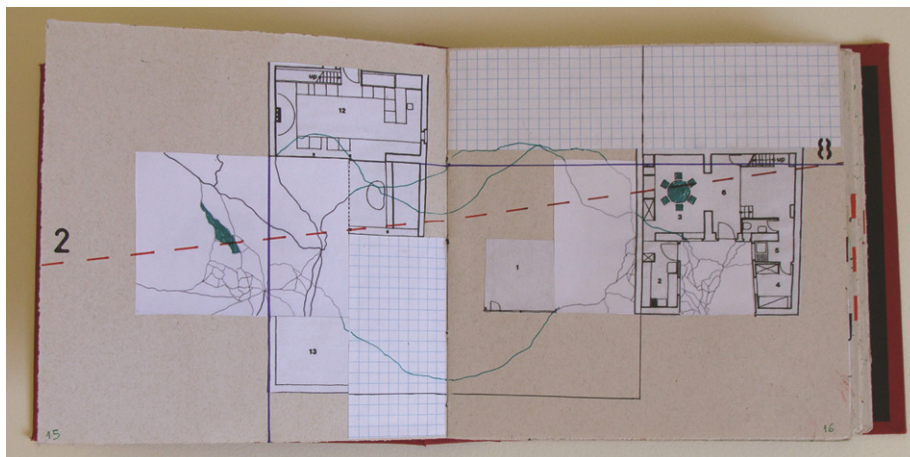
78 páginas, técnica mista (colagens, desenhos, fitas e carimbos), sendo 39 imagens (página dupla).

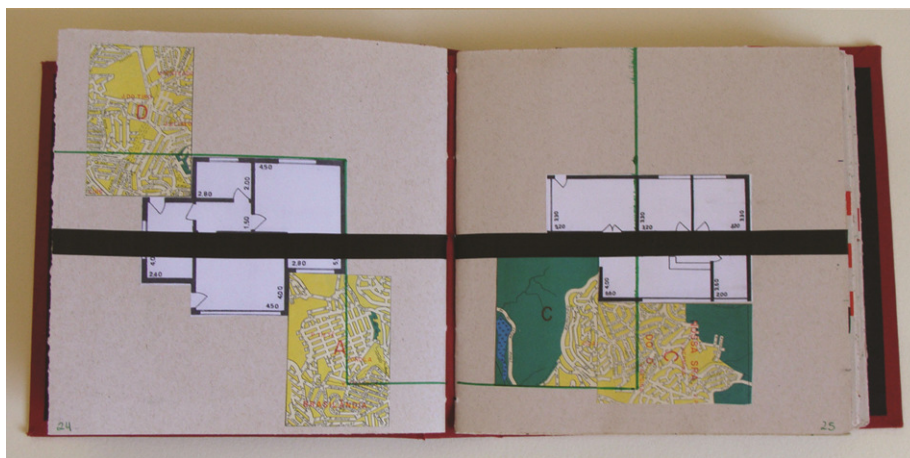
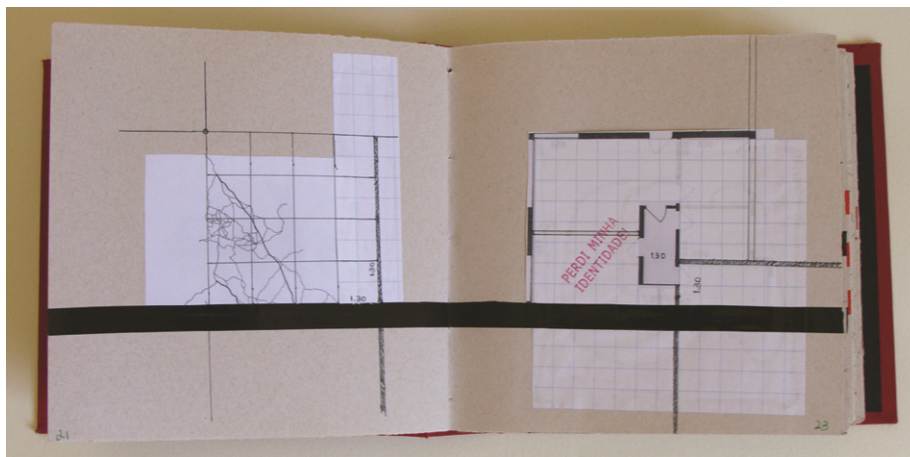
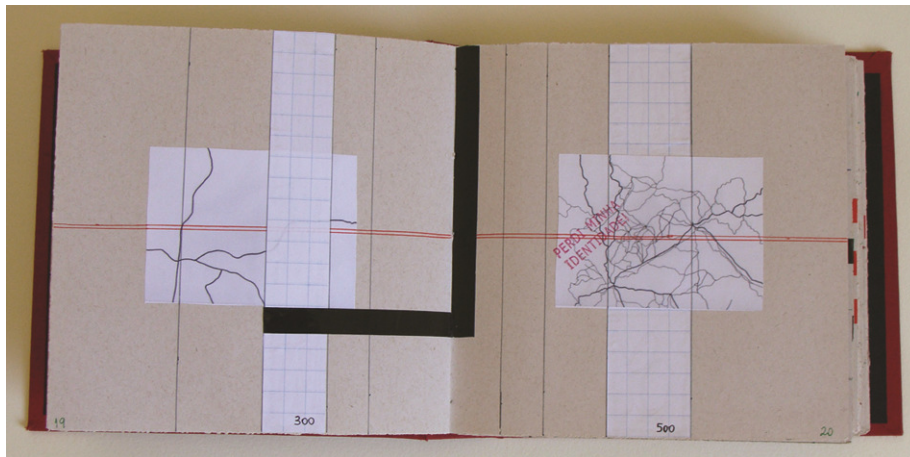
Ano de produção: 2008.

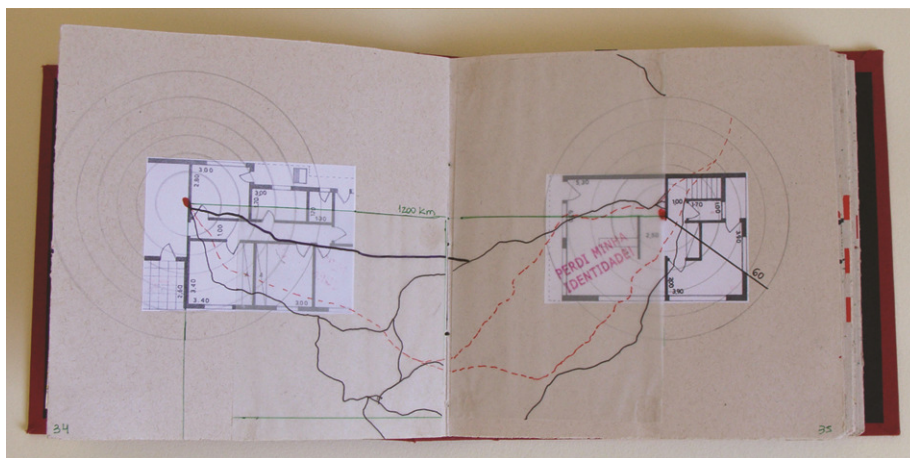
Selecionado no programa Rumos Artes Visuais 2008-2009, Itaú Cultural. Entretanto, o livro que foi exibido nas mostras foi o número II, para que o público pudesse manuseá-lo.

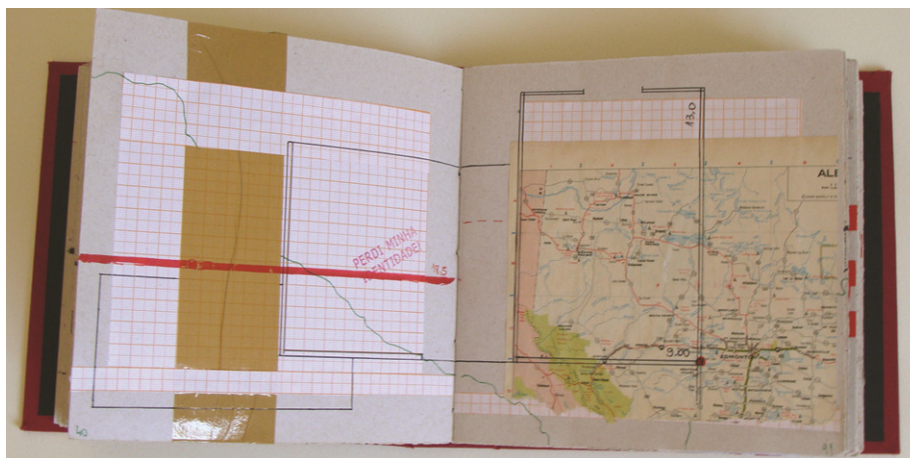
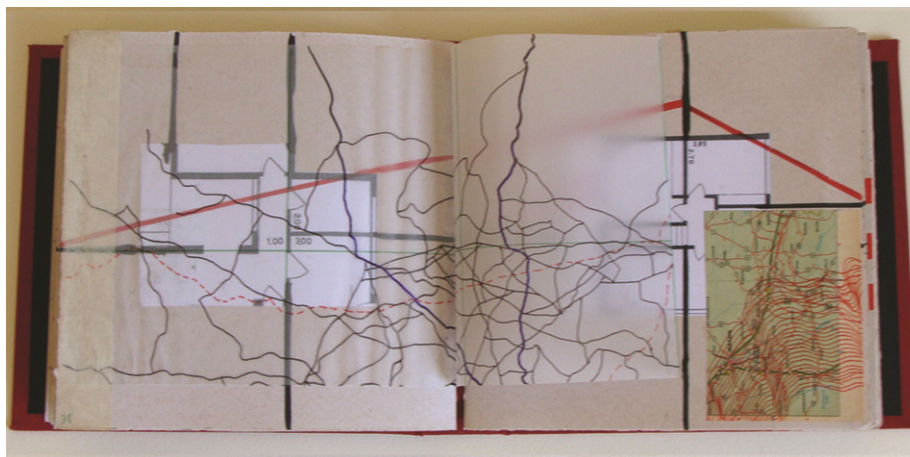
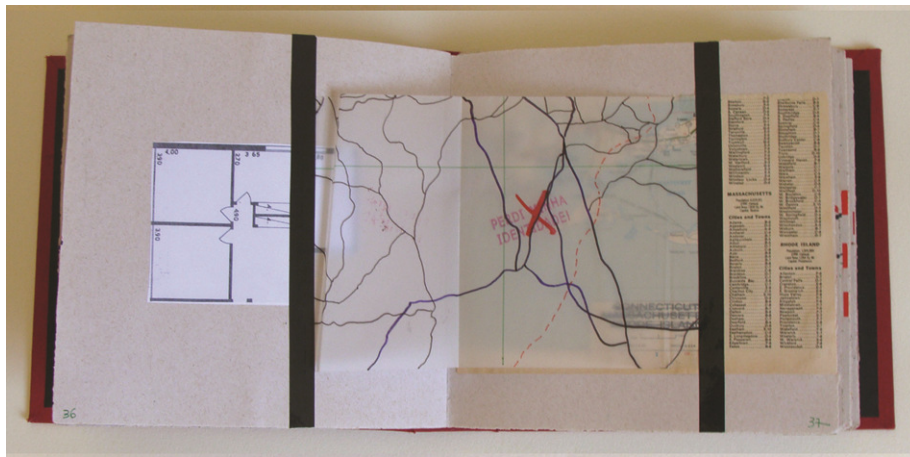


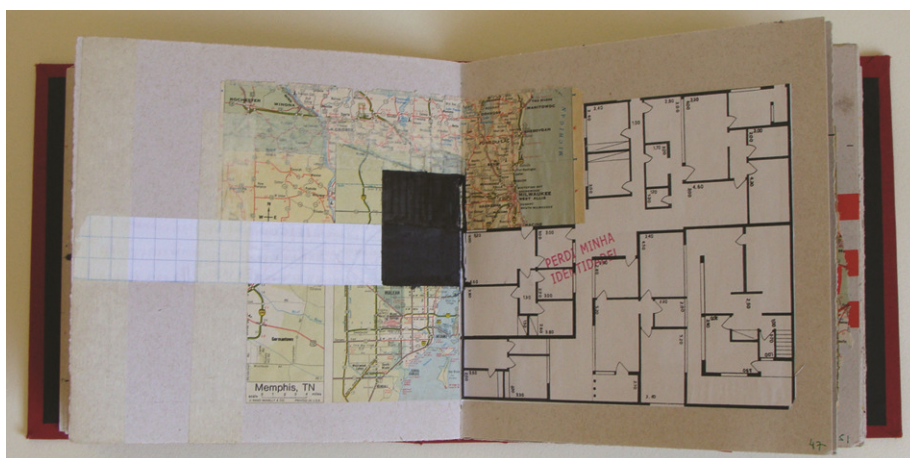
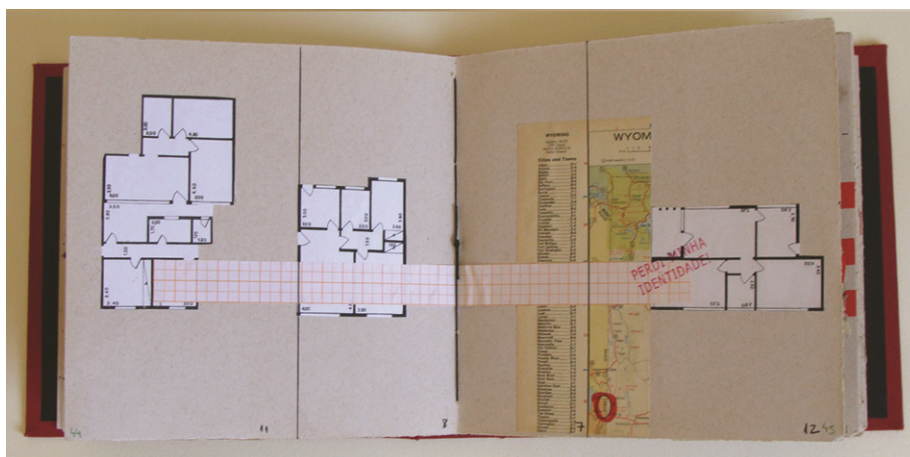
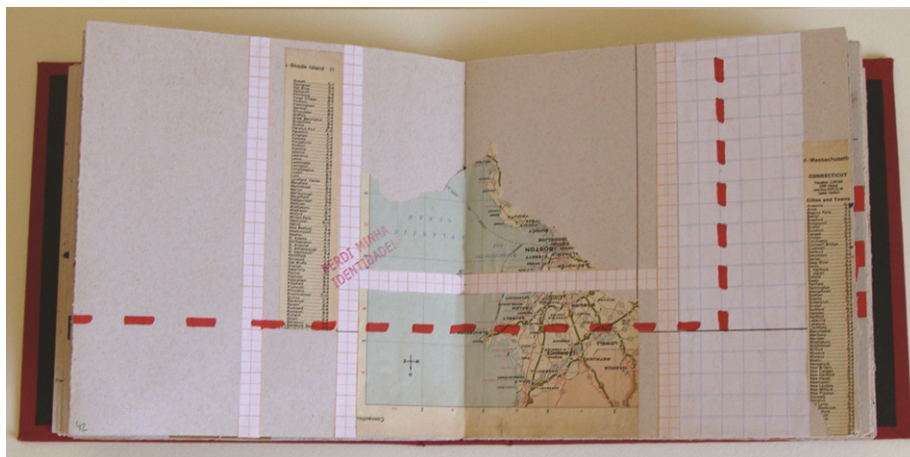


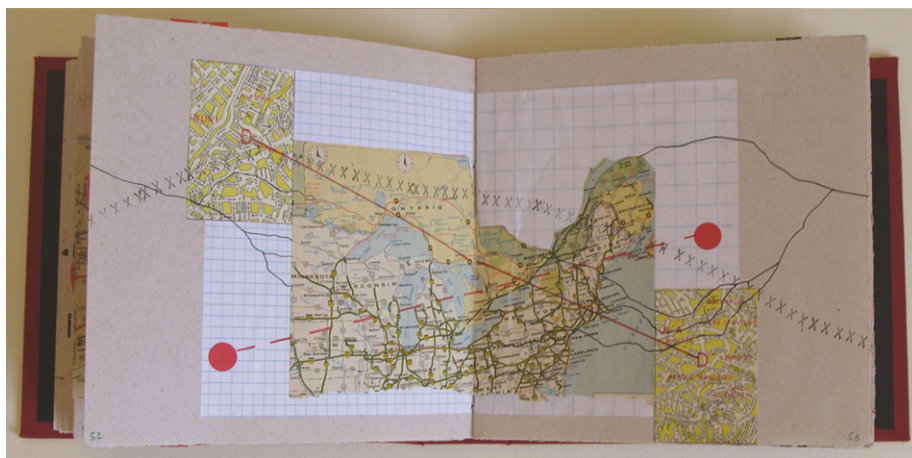
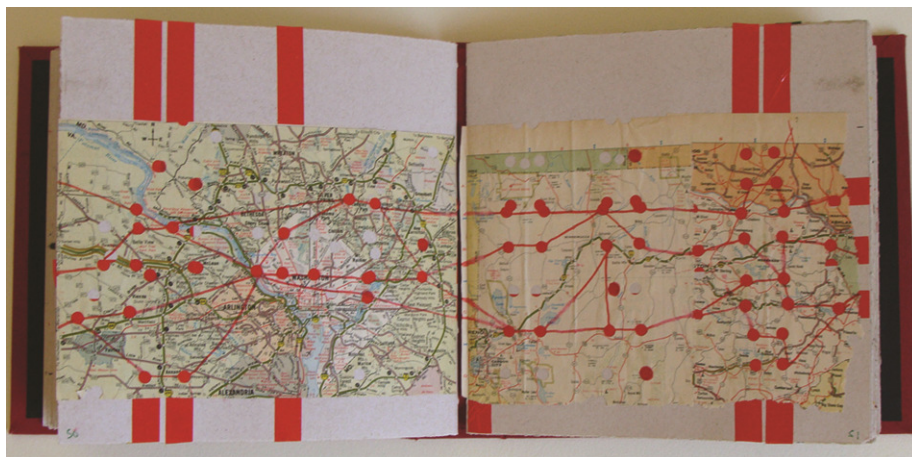
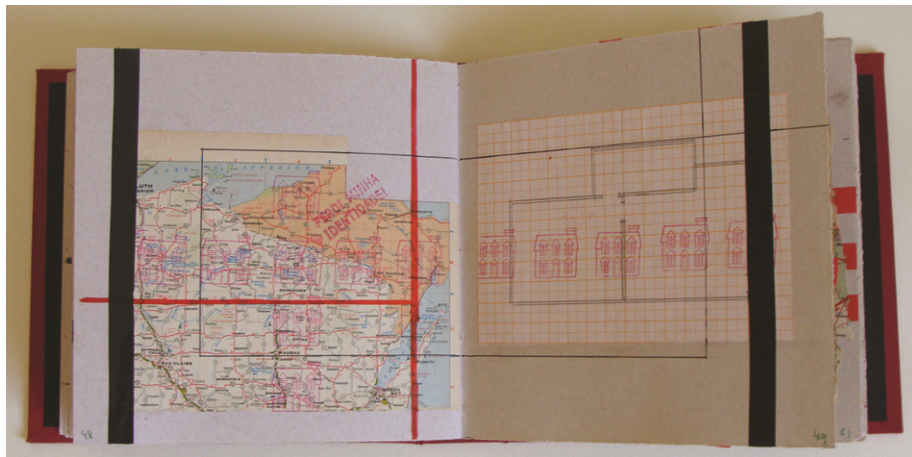


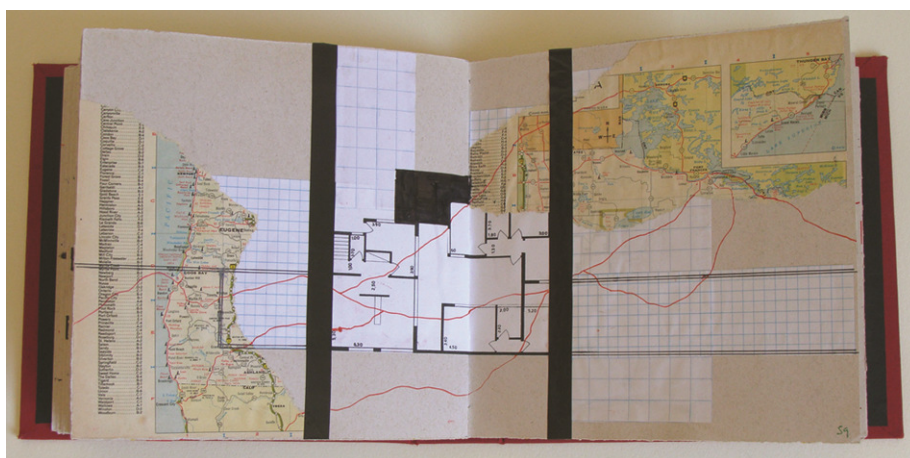
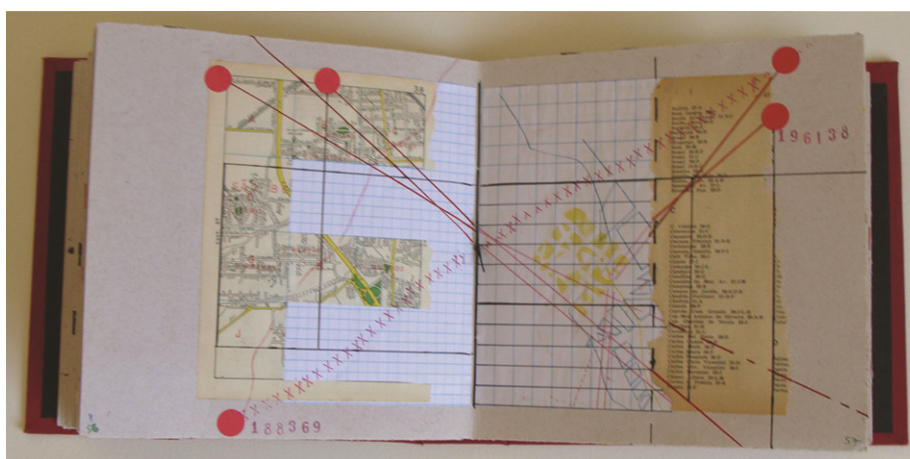
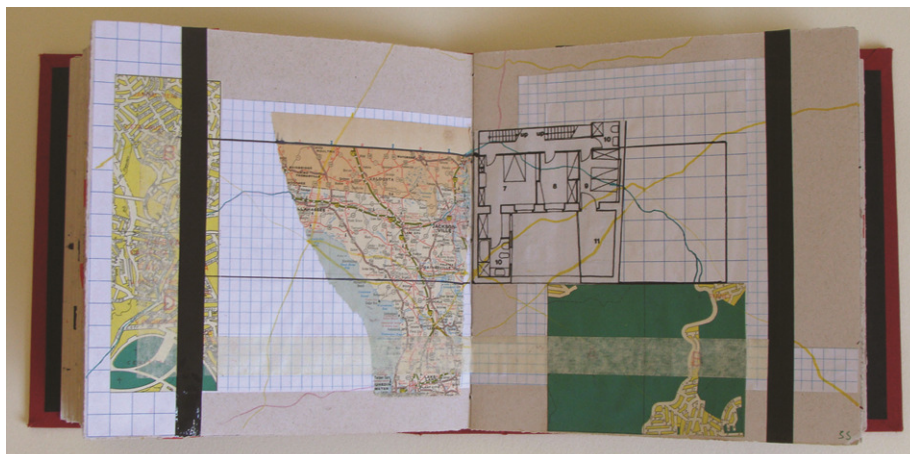


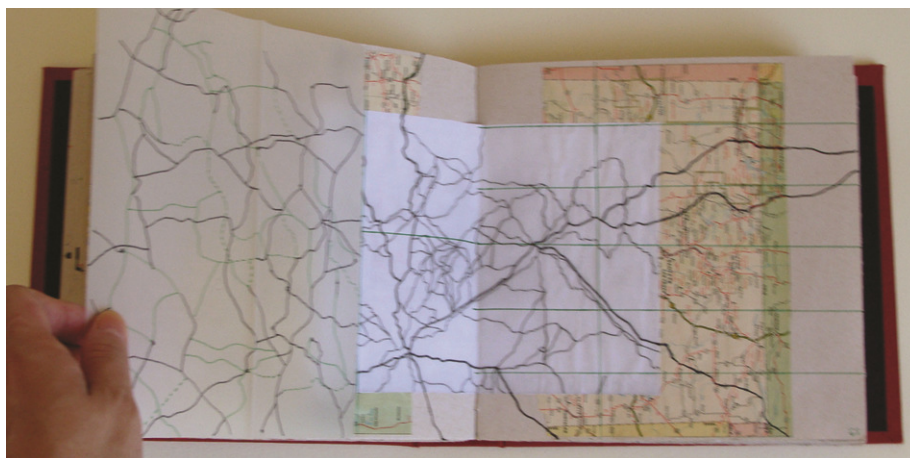
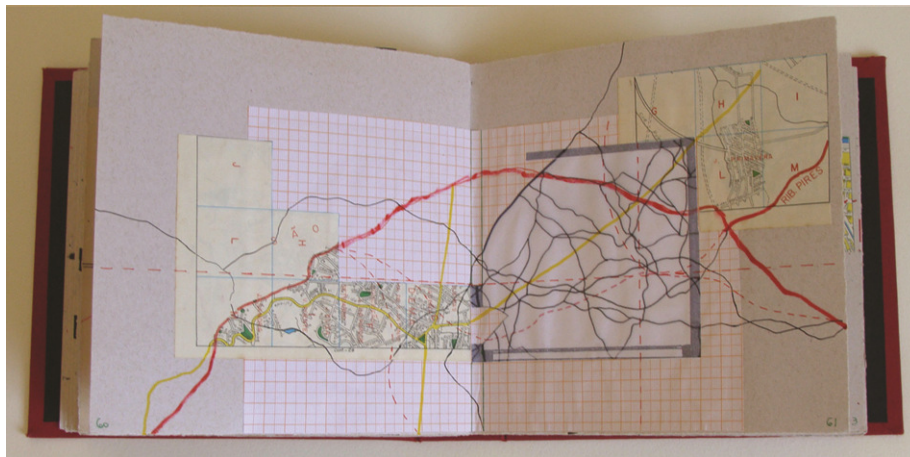


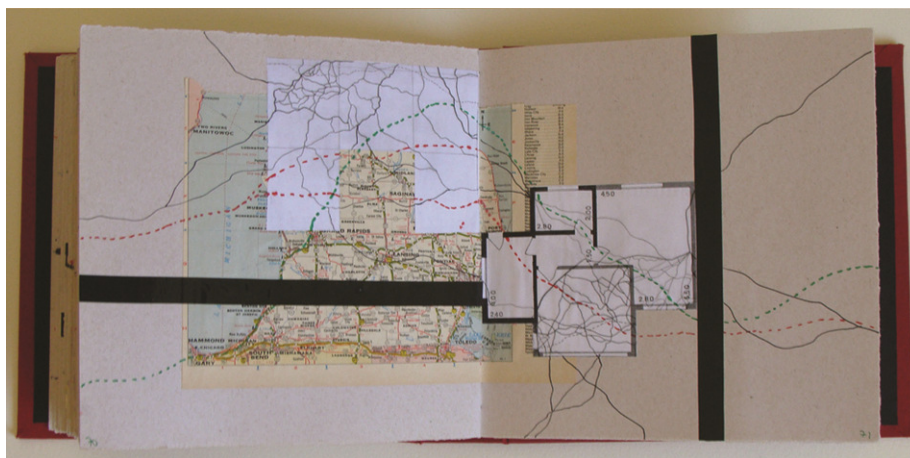
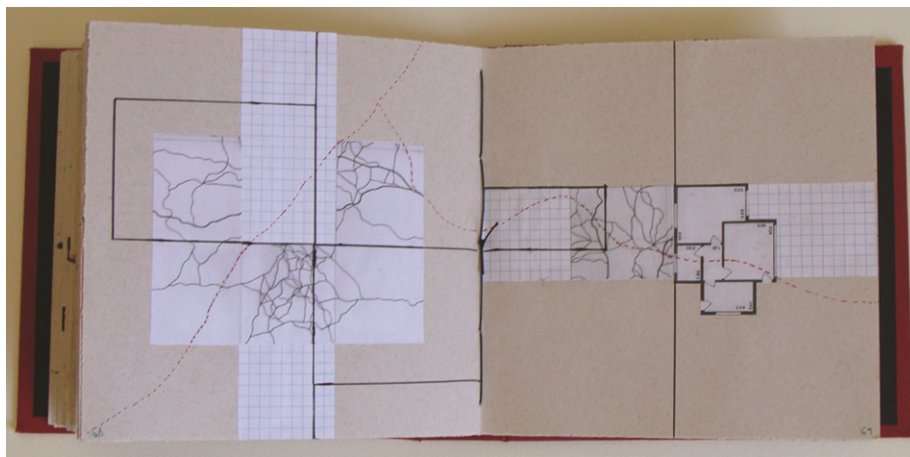
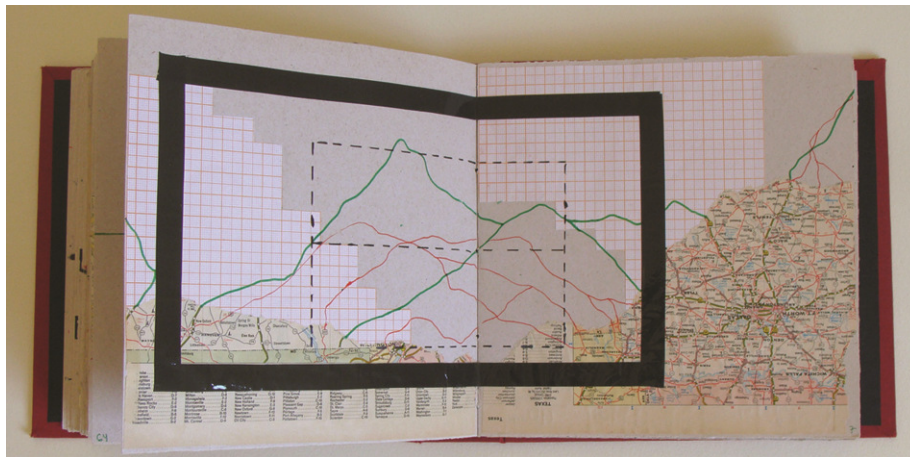


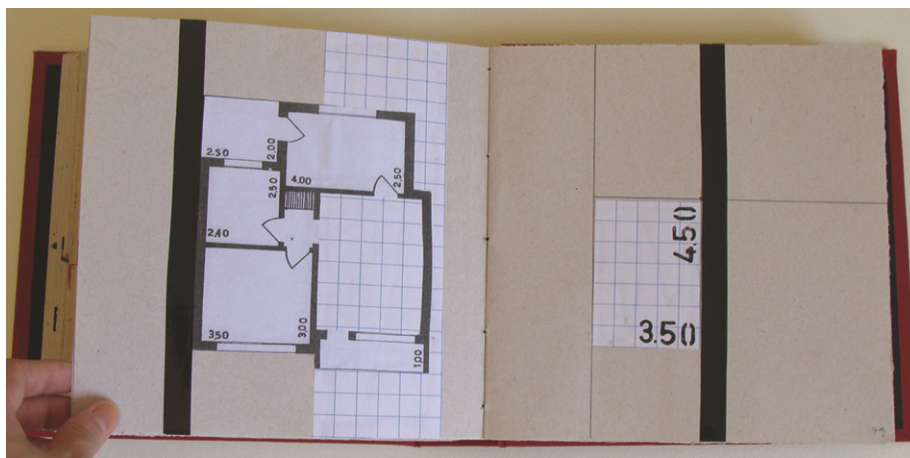
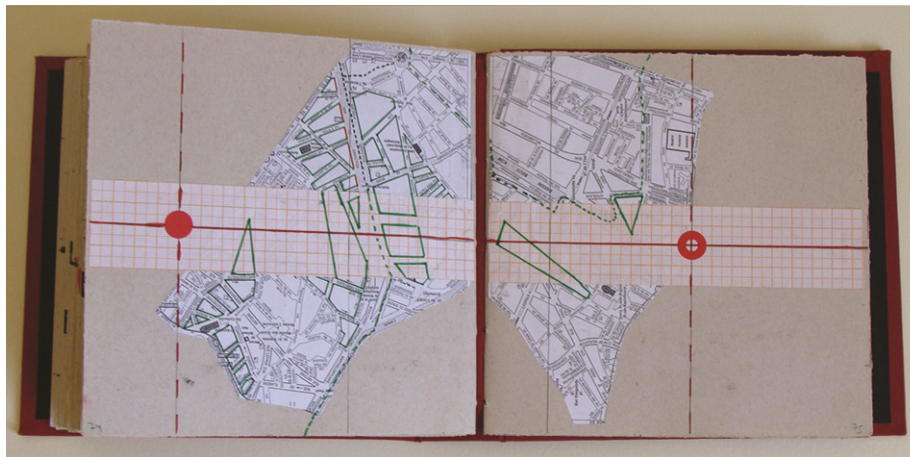












Lugares Imaginários II

Livro de artista, 50 x 28 cm (aberto).

58 páginas, técnica mista (colagens, desenhos, fitas e carimbos), sendo 29 imagens (página dupla).

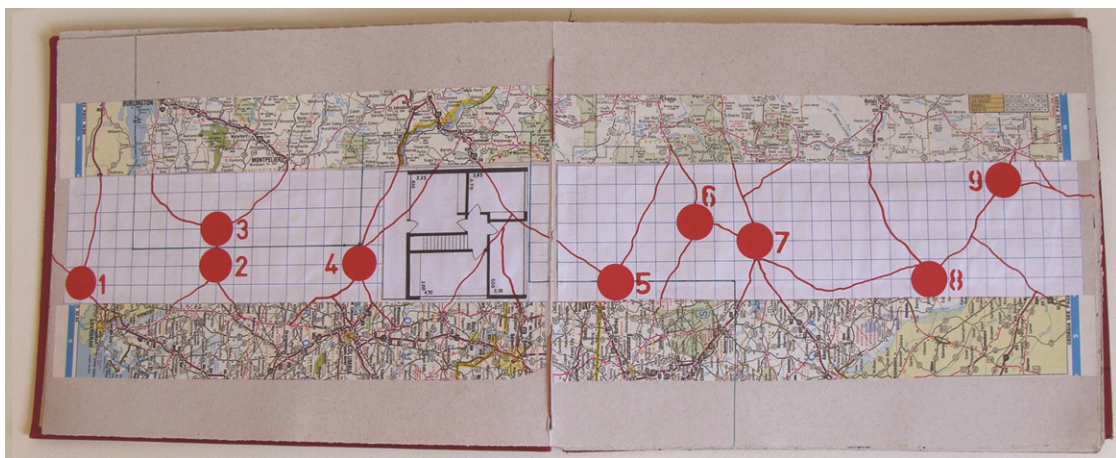
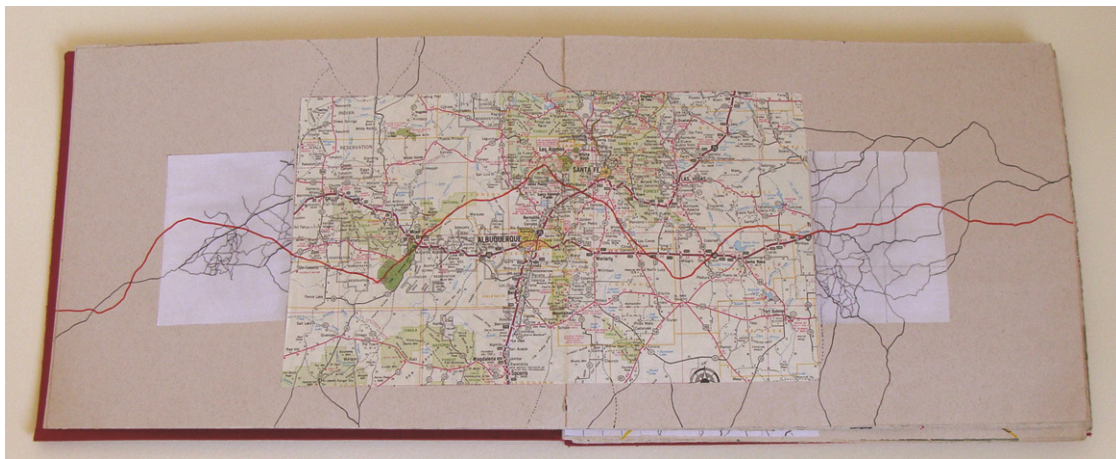
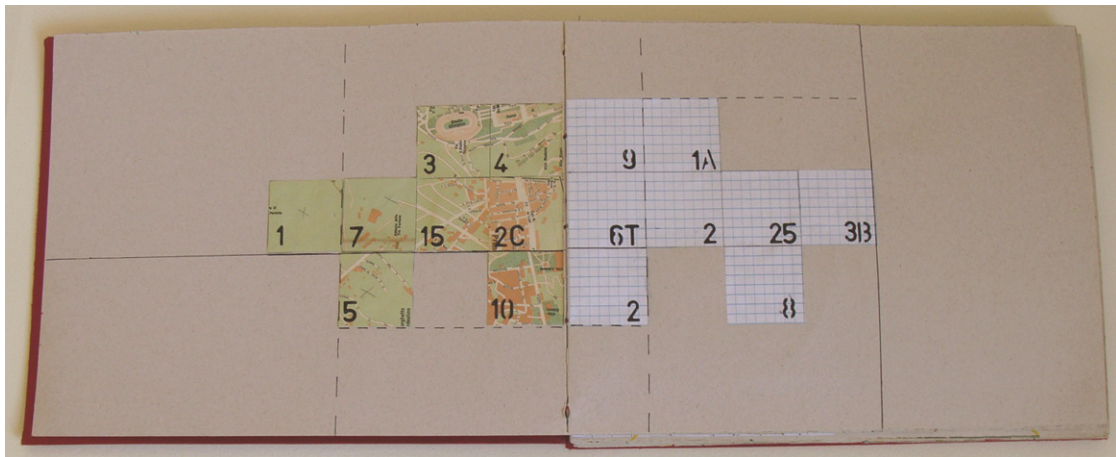
Ano de produção: 2008.

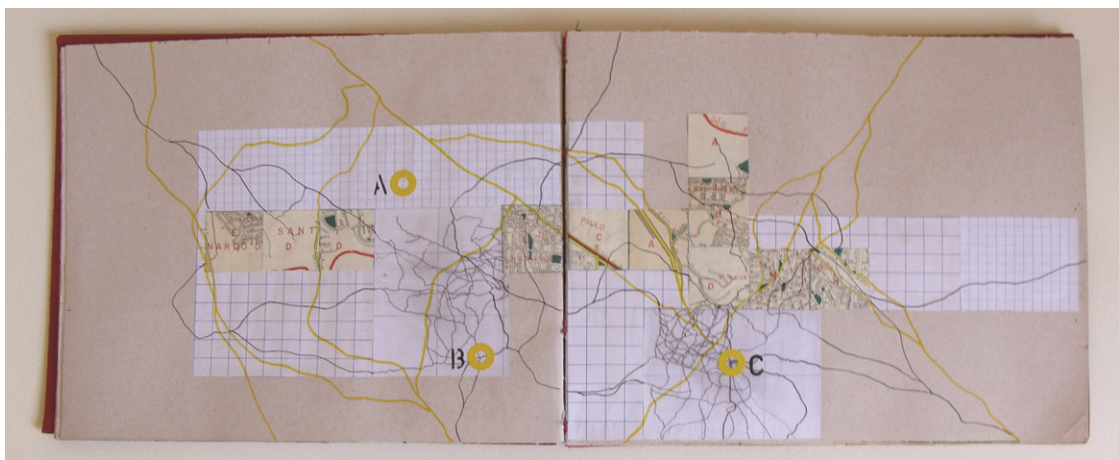
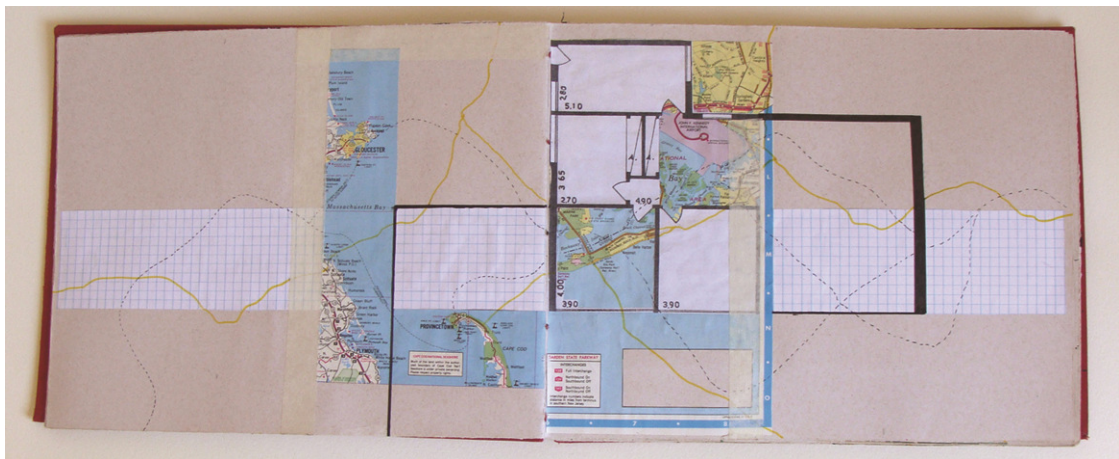
Participou das mostras:

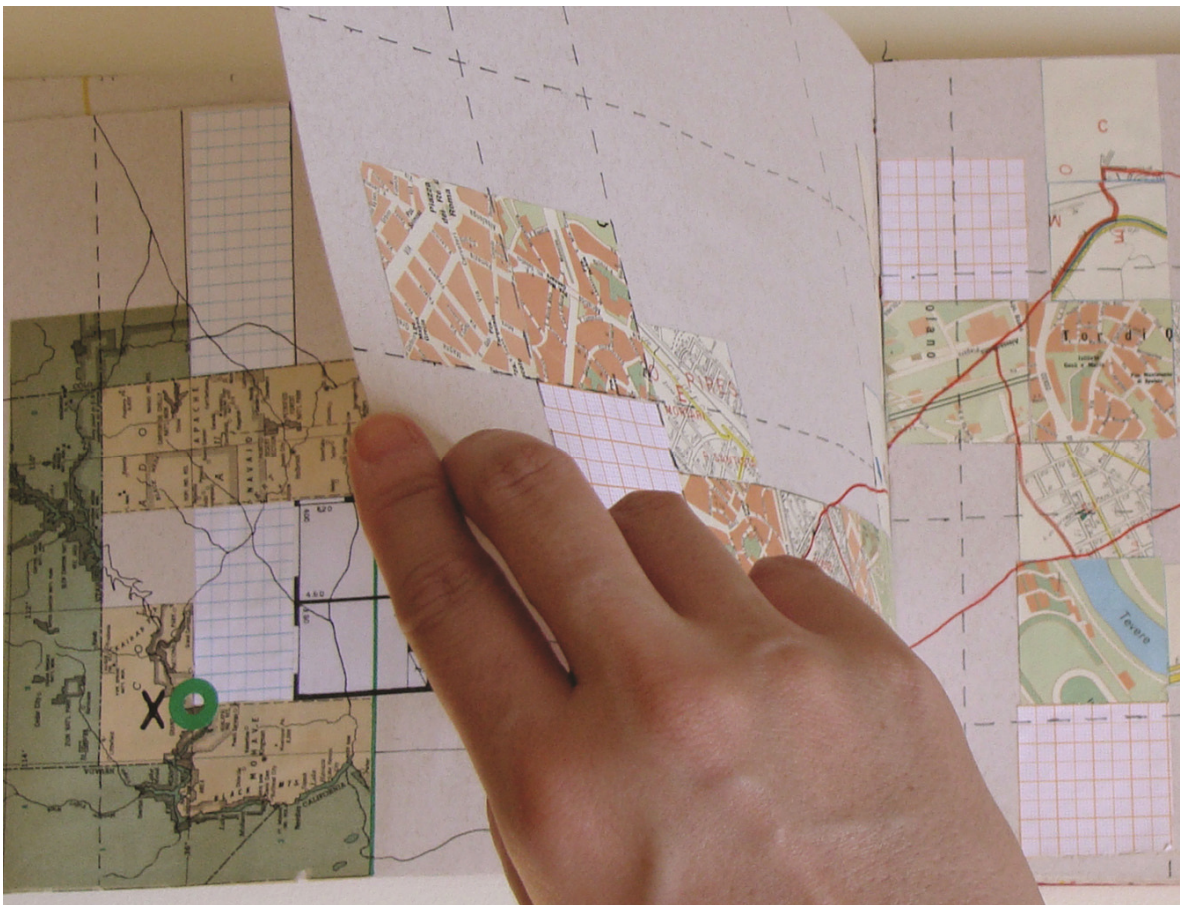
Trilhas do Desejo, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 12 de março a 10 de maio de 2009;

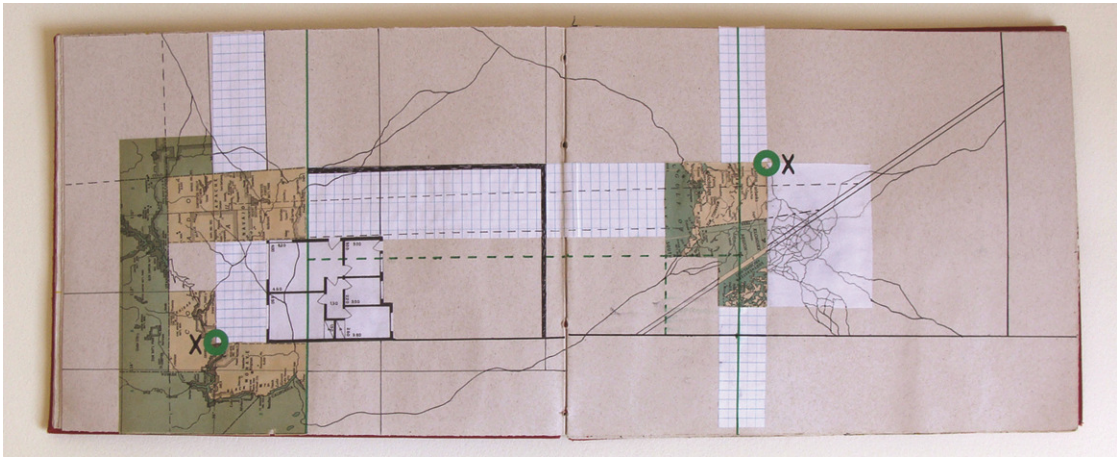
Espaço em Relação: Fluidez e Simultaneidade, curadoria Christine Mello, MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia, 13 de agosto a 13 de setembro de 2009;

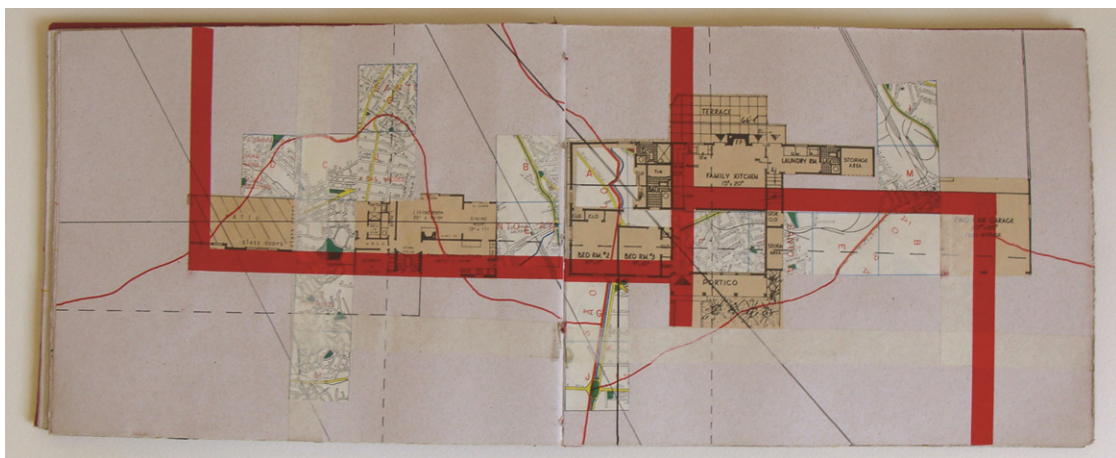
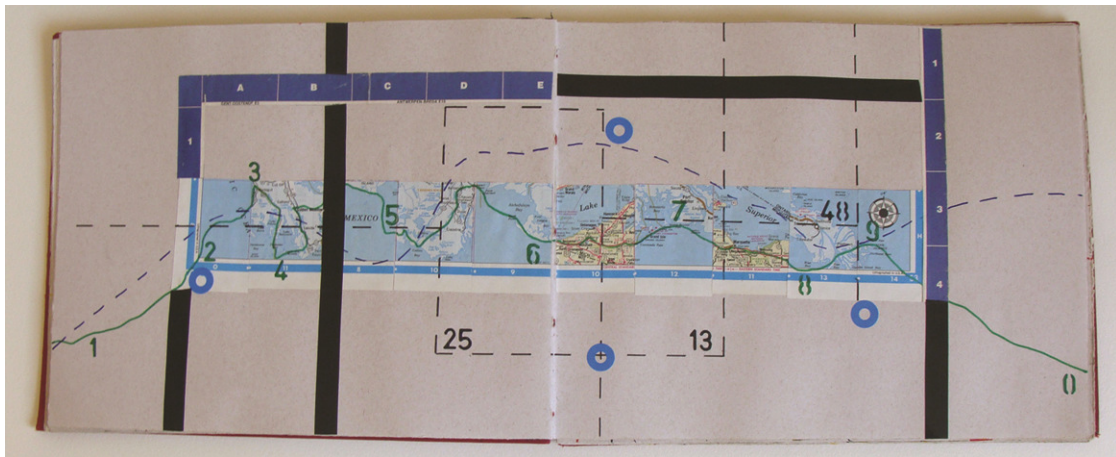
Trilhas do Desejo, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Paço Imperial Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2009 a 28 de fevereiro de 2010.



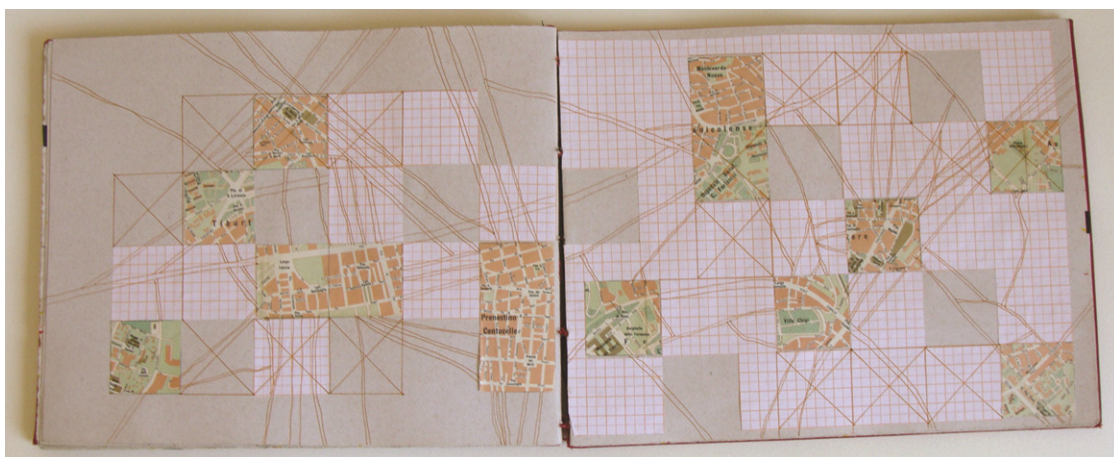
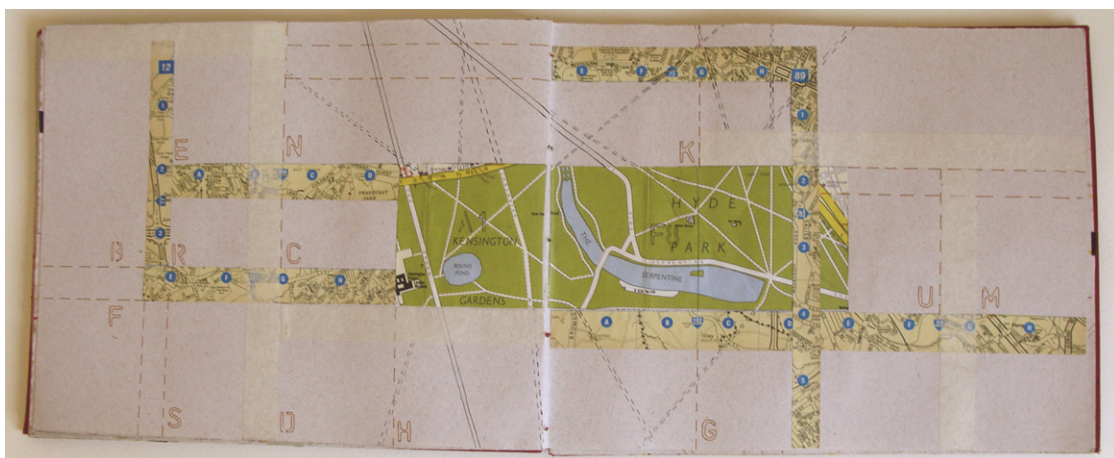
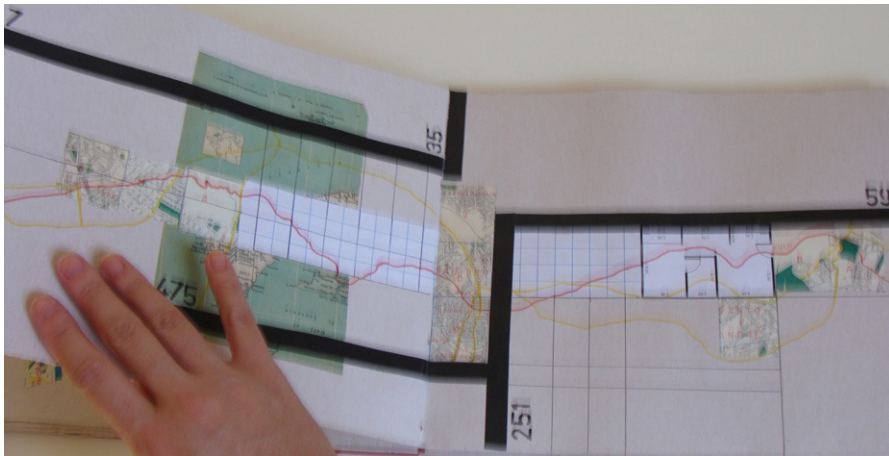


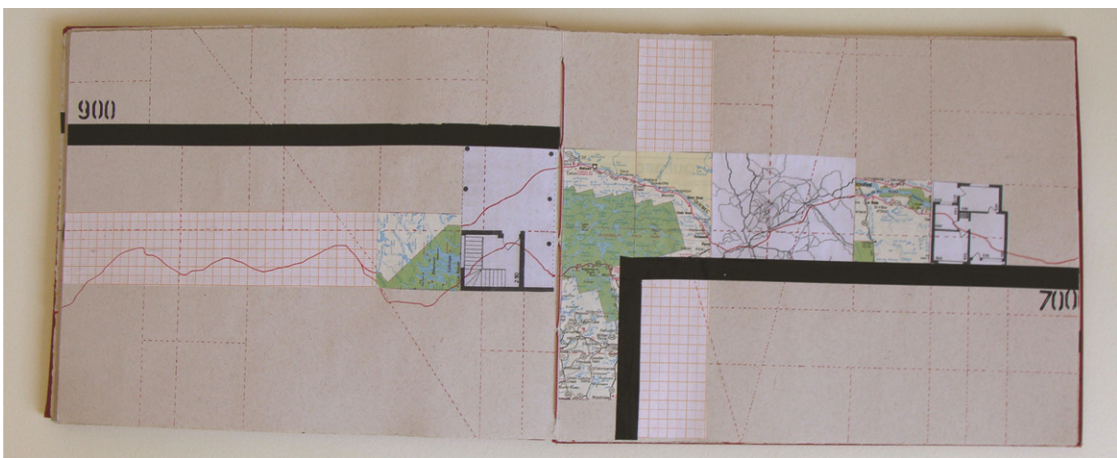
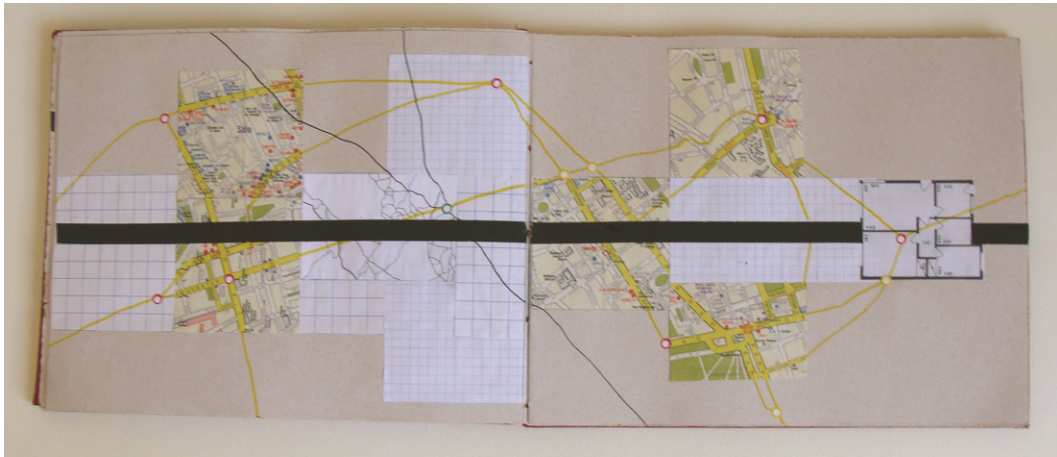


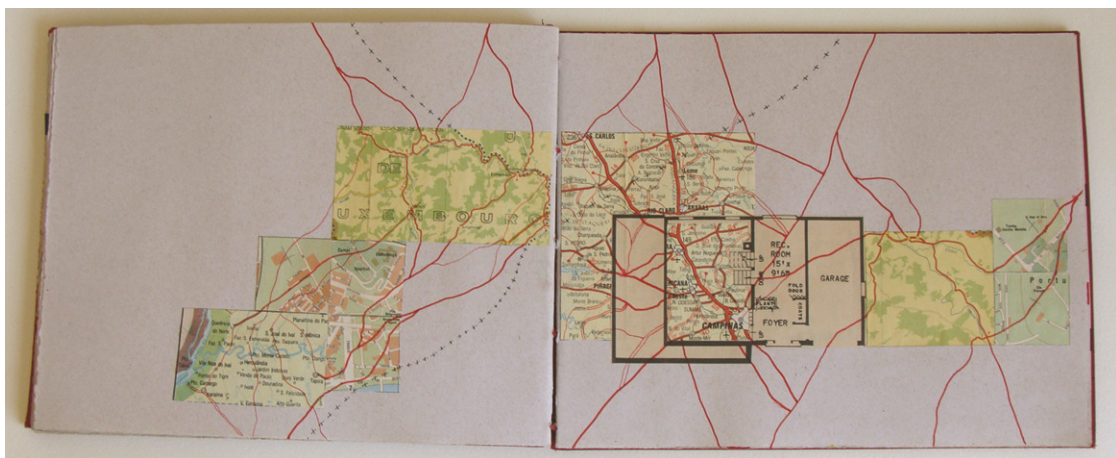
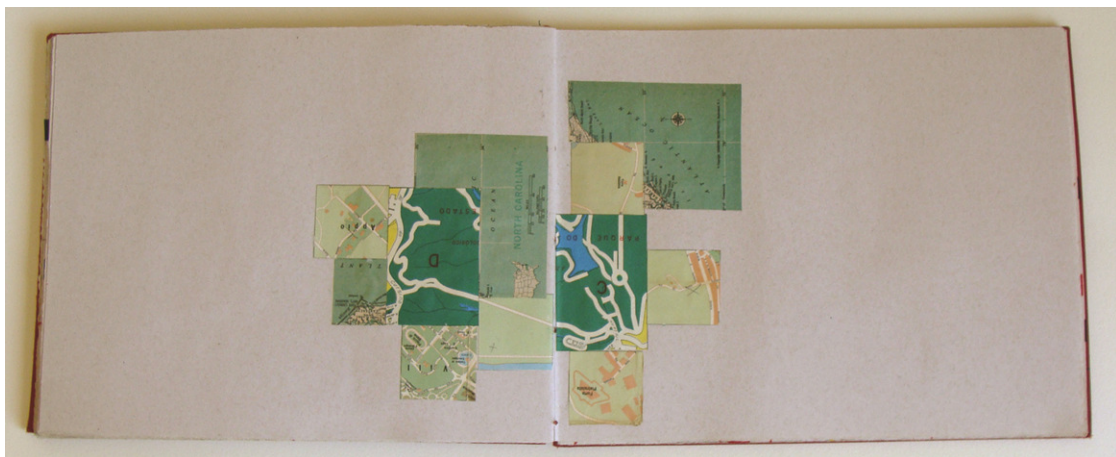
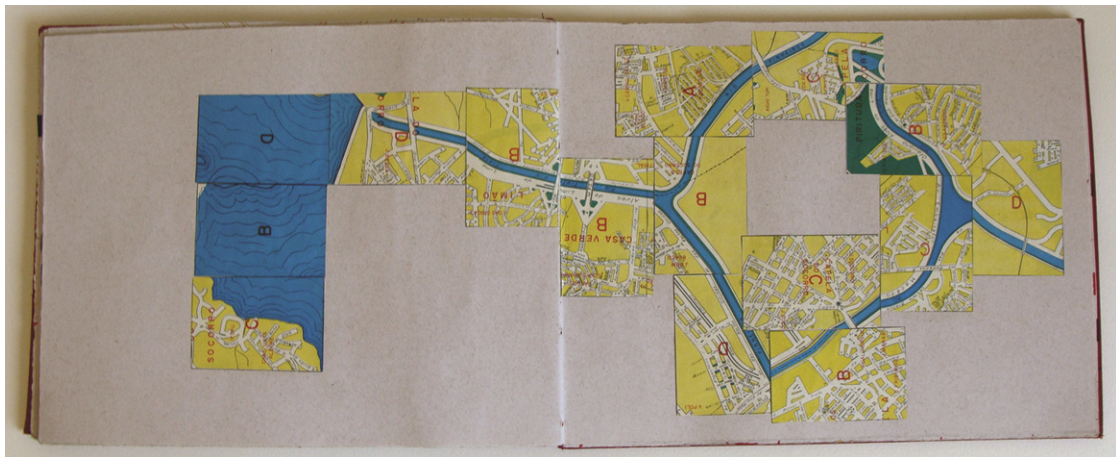


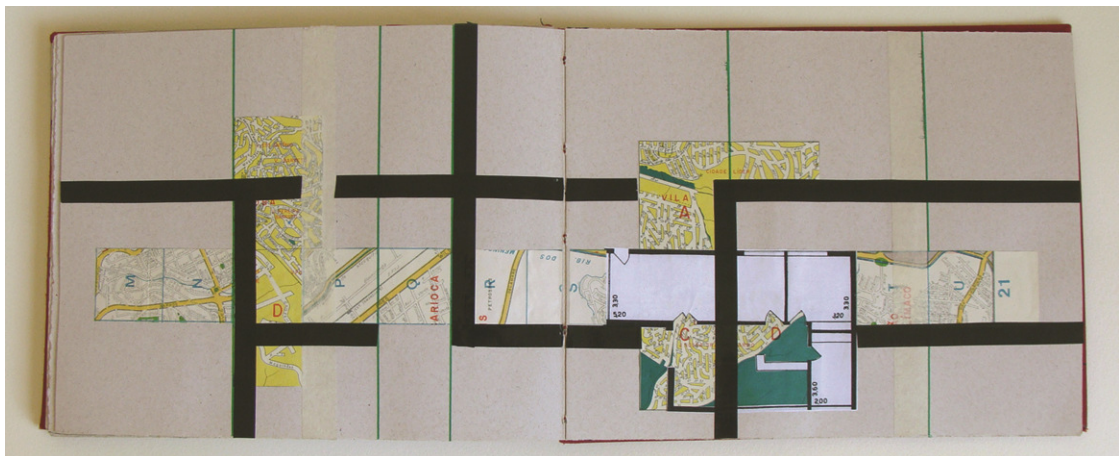


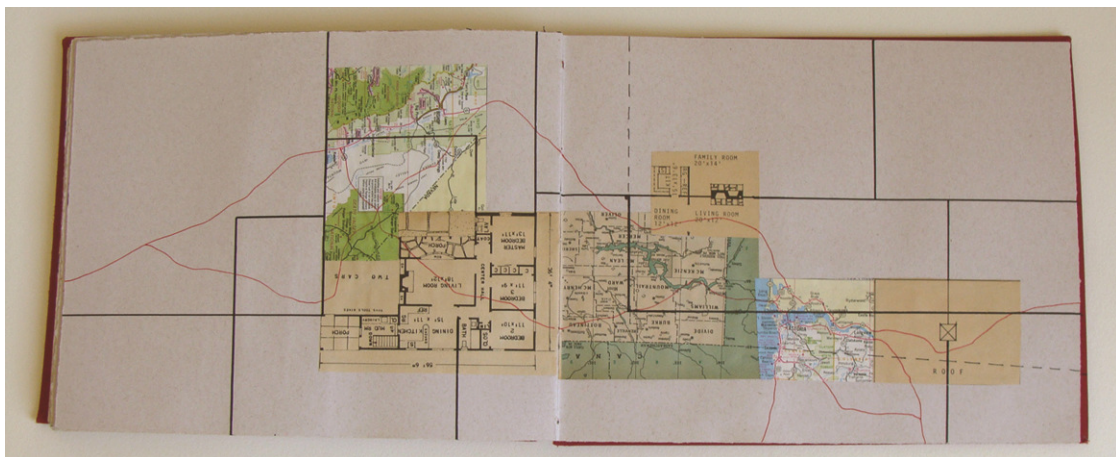
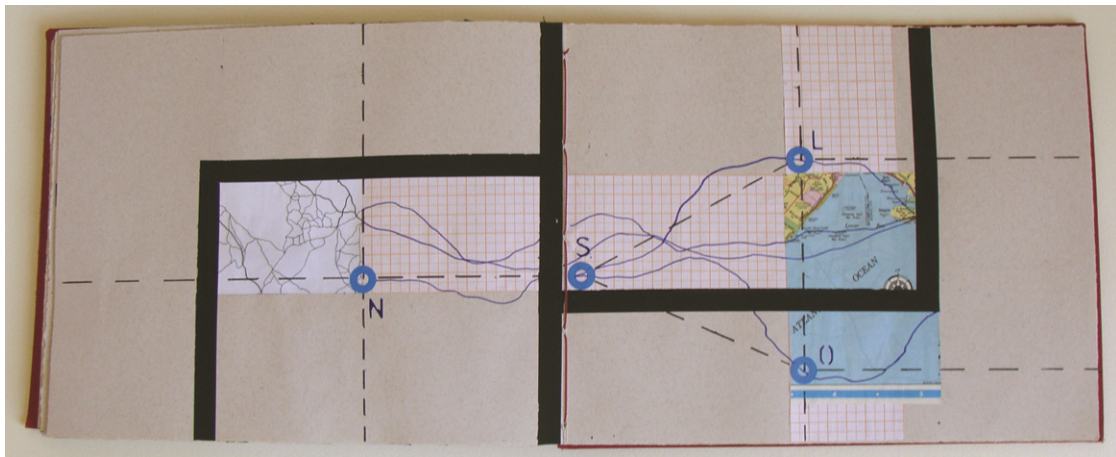










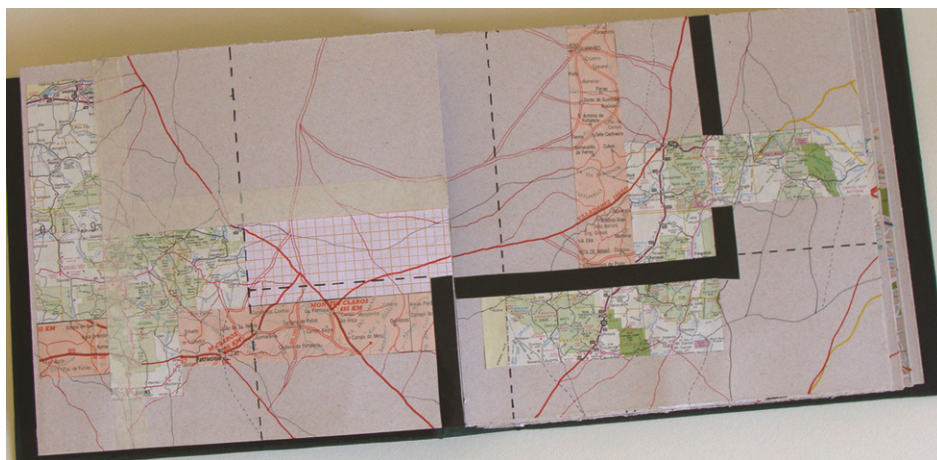
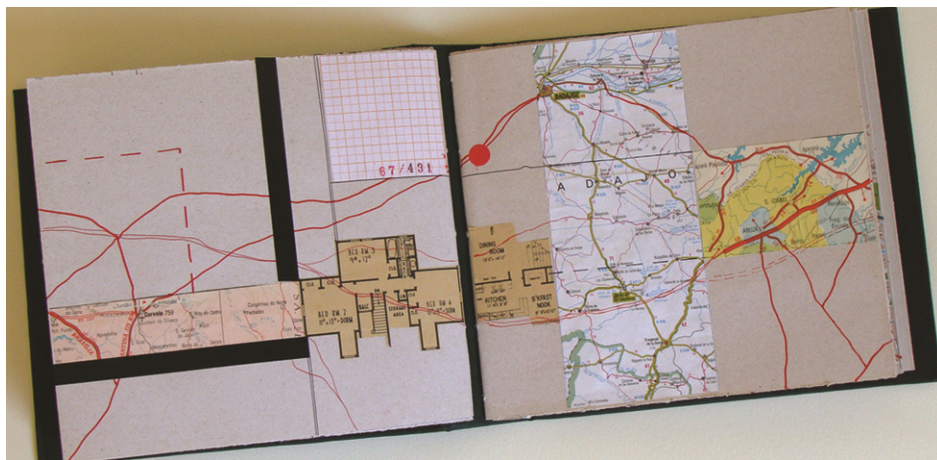


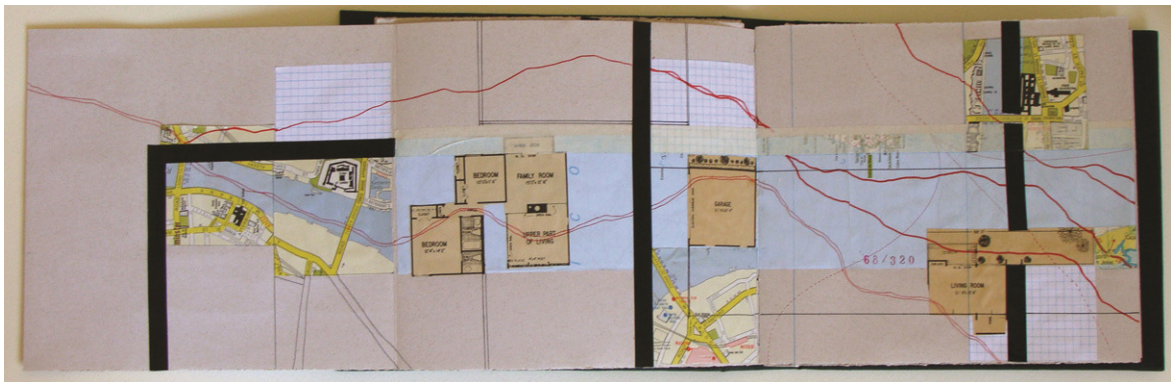
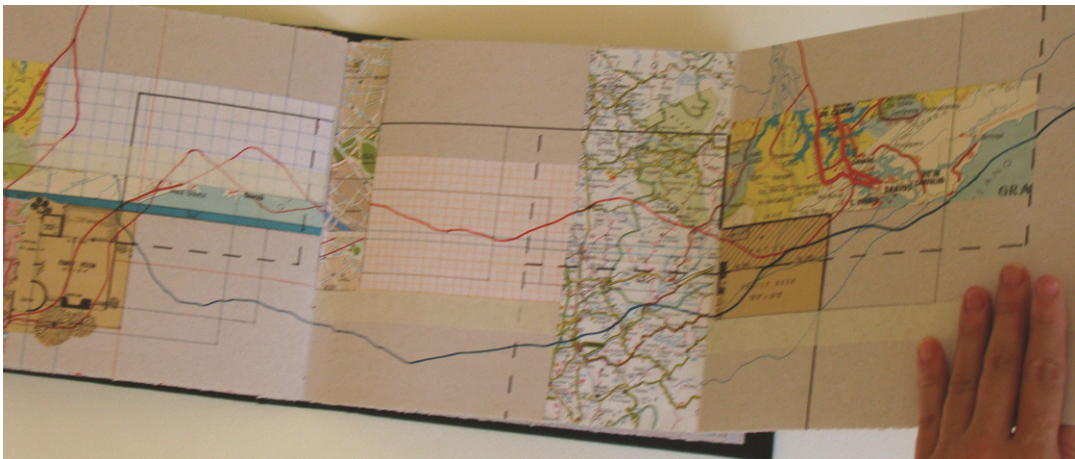
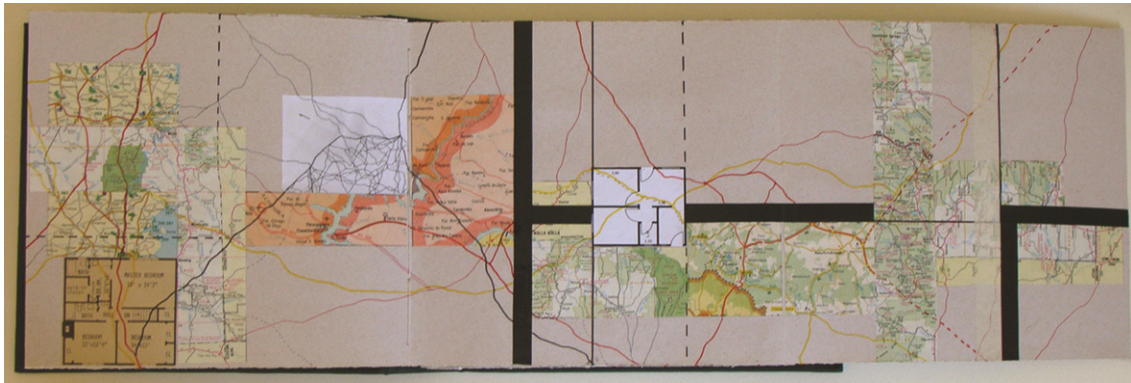
Lugares Imaginários III

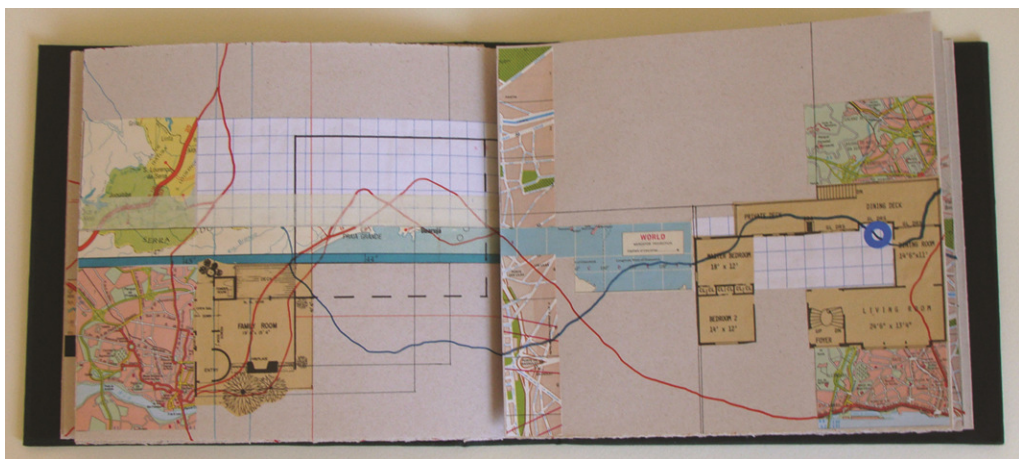
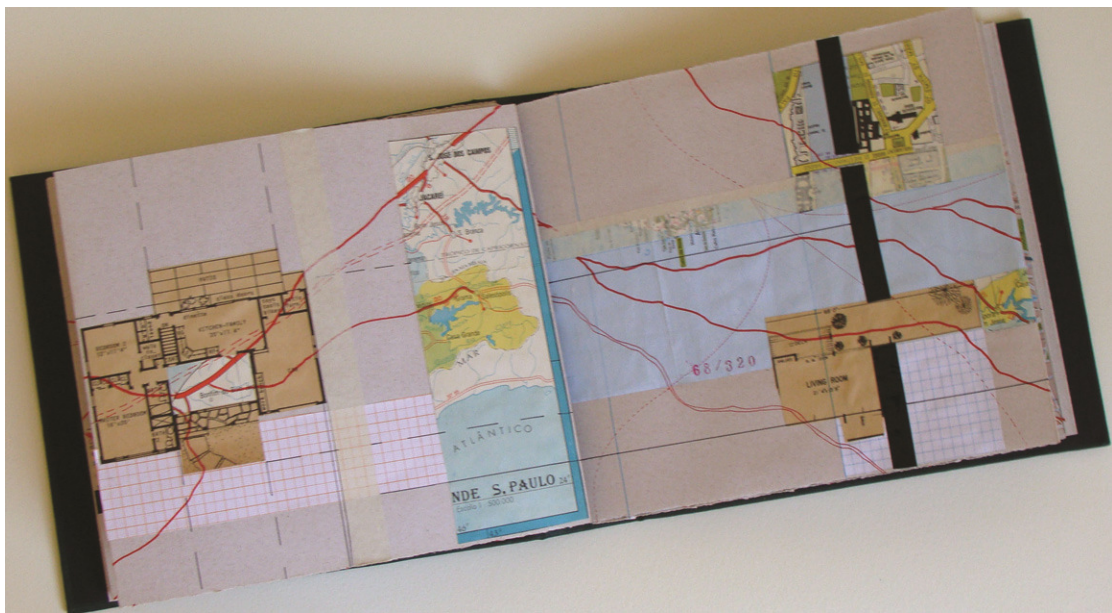
Livro de artista, 56 x 23 cm (aberto).

22 páginas, técnica mista (colagens, desenhos, fitas e carimbos), sendo 11 imagens (cada página tem uma dobra interna que possibilita combinações dentro da mesma página).

Ano de produção: 2009.







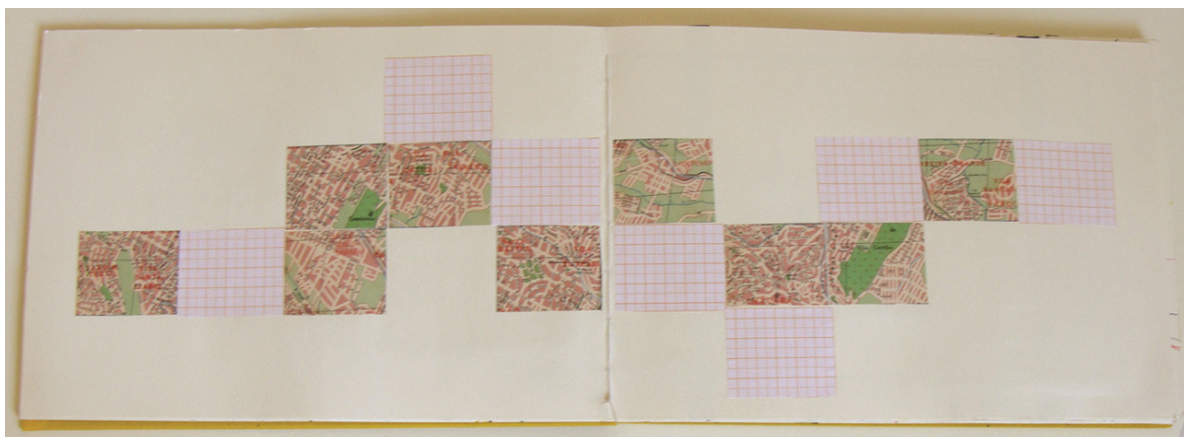
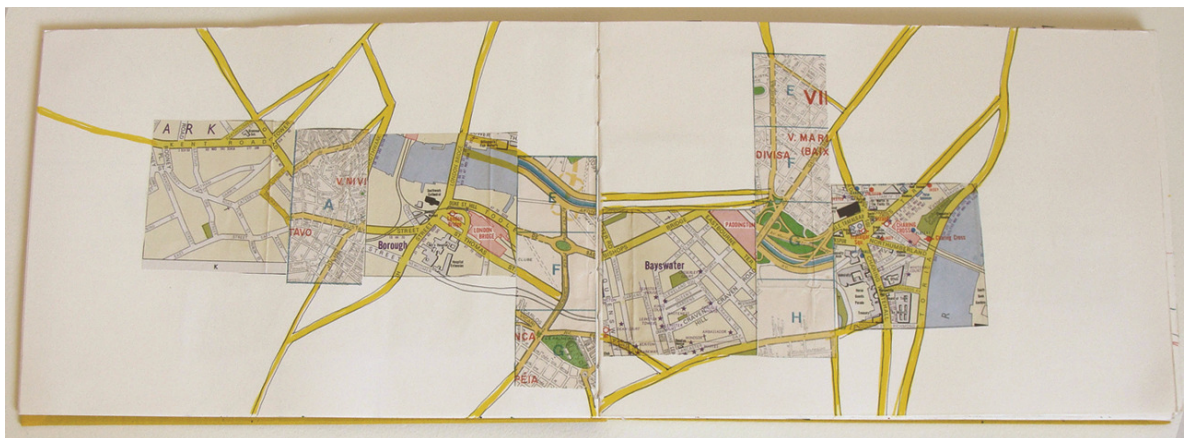
Lugares Imaginários IV

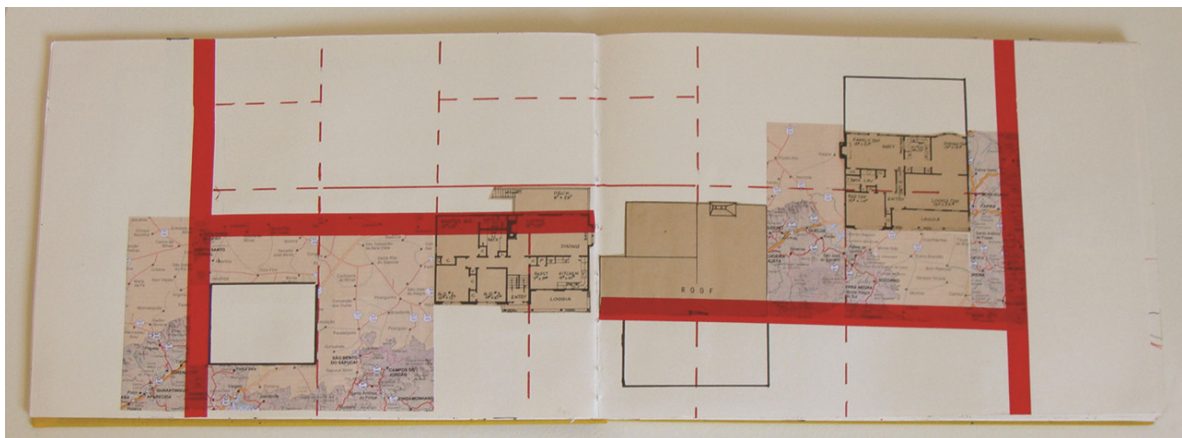
Livro de artista, 61 x 21 cm (aberto).

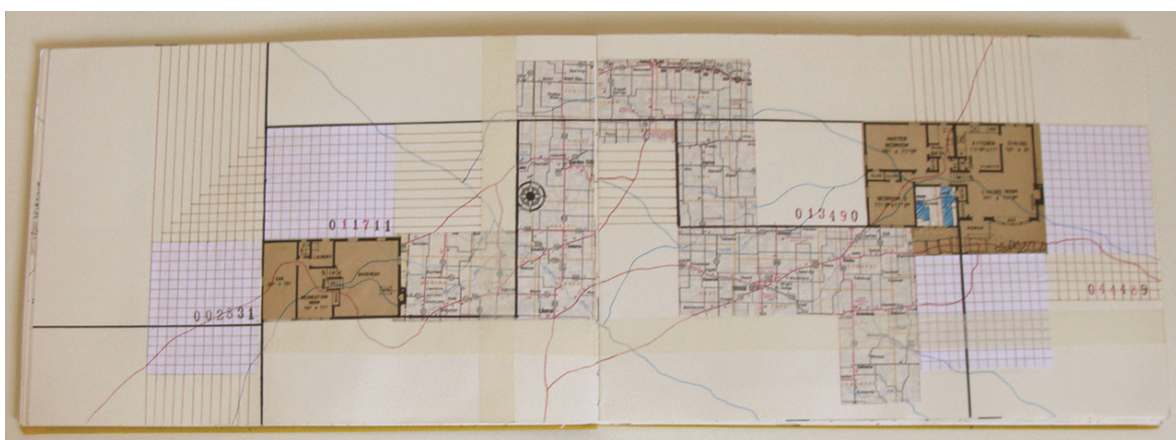
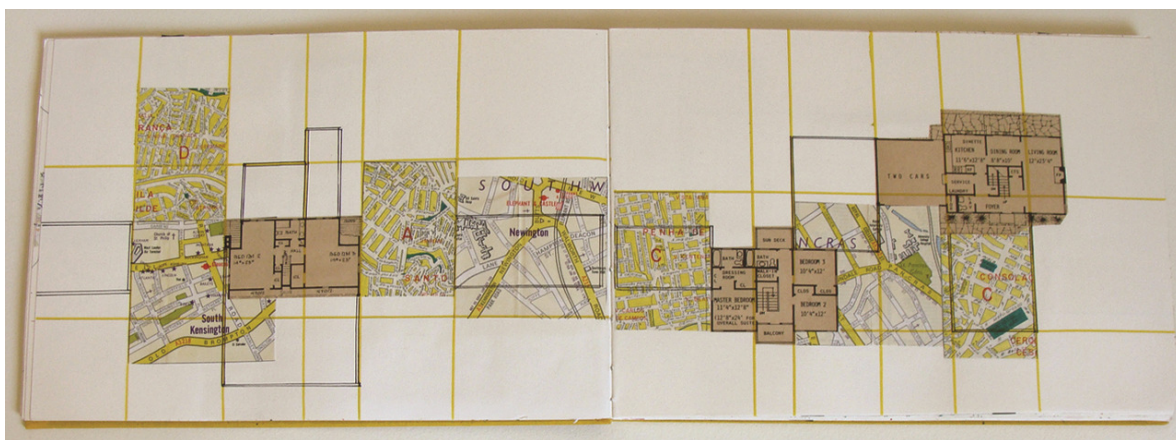
54 páginas, técnica mista (colagens, desenhos, fitas e carimbos), sendo 27 imagens (página dupla).

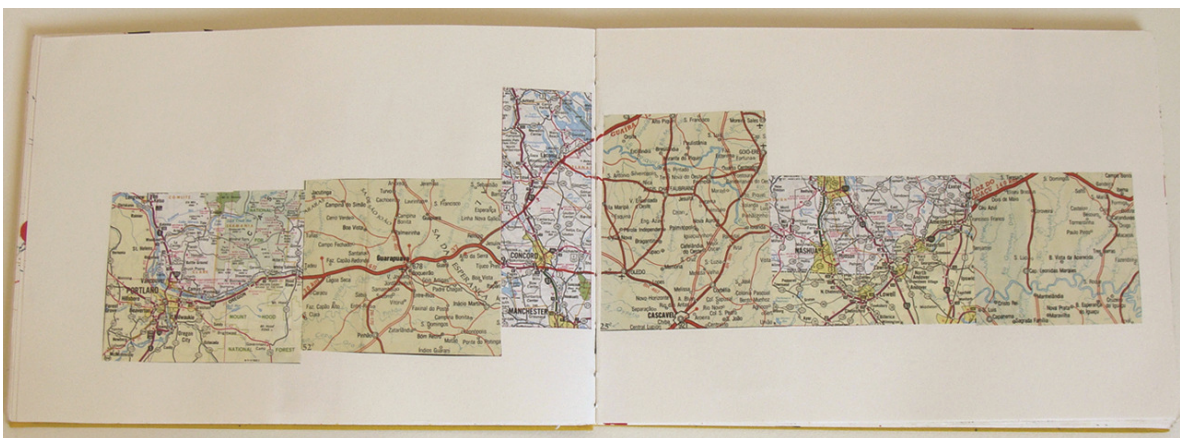
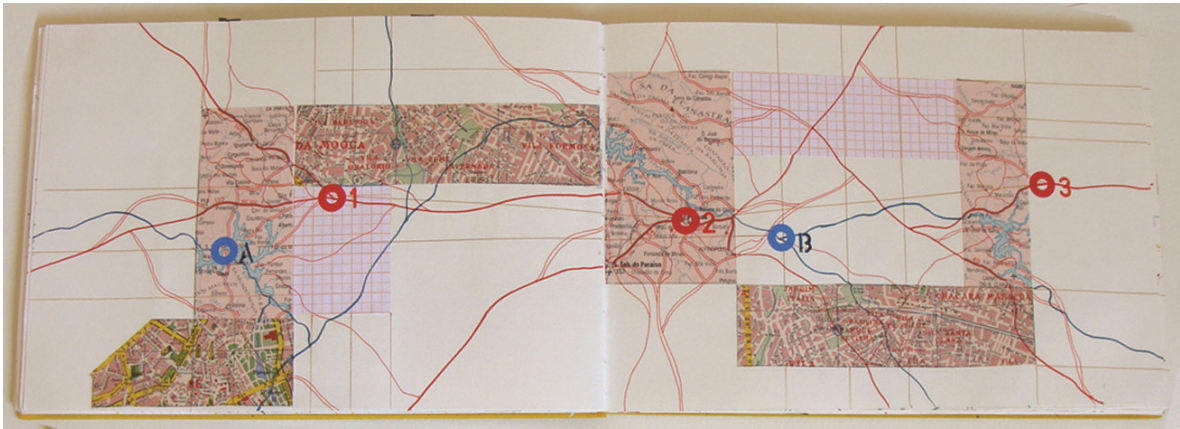
Ano de produção: 2009.

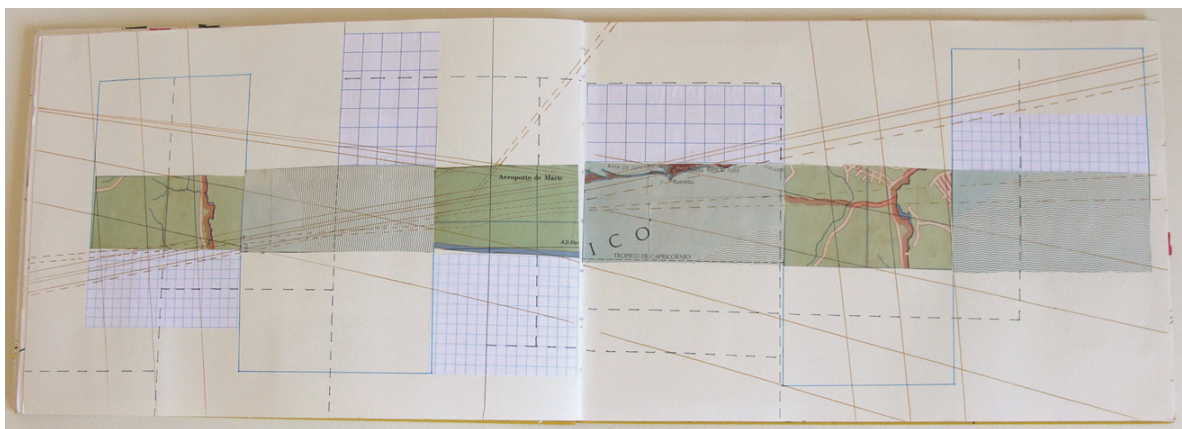
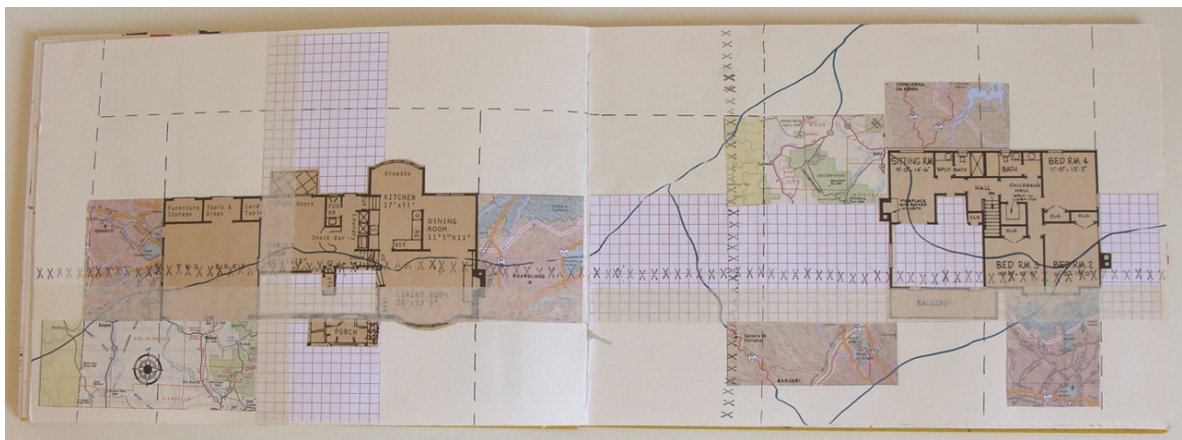
Foi exposto no espaço Tijuana, na Galeria Vermelho em São Paulo, em uma feira de objetos artísticos de pequenos formatos entre maio e julho de 2009.

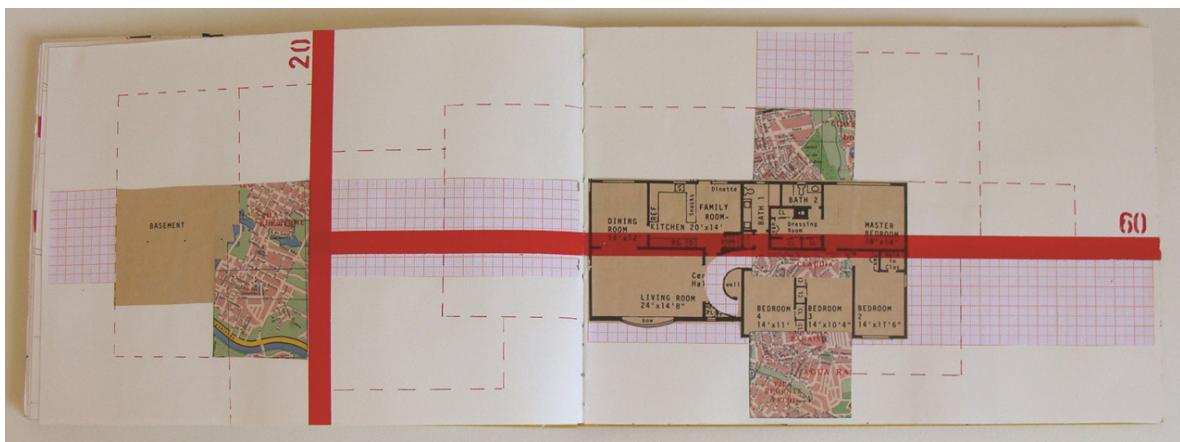


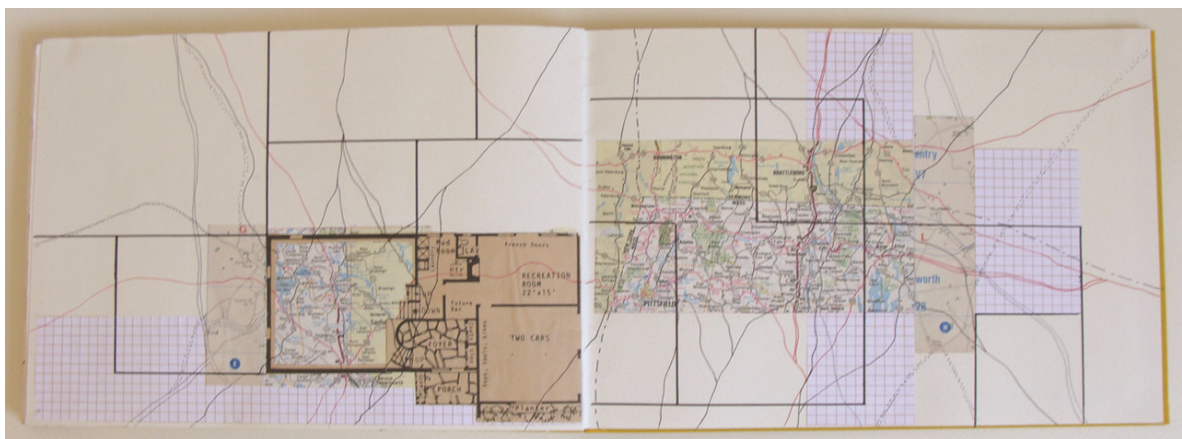












Topos 2 – Espaços Afluentes

Espaços Afluentes é composto por imagens digitais divididas entre seis séries: *Rotas Imaginárias*, *São Paulo*, *Intersecções I*, *Paisagens Mapeadas*, *Unhorizont* e *Paisagem Oceânica*.

Todas possuem caráter híbrido e aberto; produzidas a partir dos resultados obtidos com os livros de artista da série *Lugares Imaginários* juntamente com pesquisas de imagens na Internet, mapas diversos e plantas-baixas, são imagens que mesclam elementos dos mapas com elementos representativos do espaço arquitetônico, como linhas de projetos residenciais e fotografias. As imagens são abertas e conectáveis também em suas apresentações, podendo ser impressas, projetadas na parede, ou ainda, projetadas no chão.

A imagem número 4 da série *Rotas Imaginárias* foi selecionada pelo programa Rumos Artes Visuais 2008-2009, Itaú Cultural. Exposta no Instituto Itaú Cultural, São Paulo entre março e maio de 2009, e no MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia, entre agosto e setembro de 2009. Foi apresentada em projeção no chão do espaço expositivo, nas medidas de aproximadamente 260 x 200 cm. No caso do Itaú Cultural, era possível visualizá-la de dois níveis de altura: diretamente no piso onde estava a projeção e um piso acima, por onde a imagem atravessava um buraco.

Intersecções I foi produzida especificamente para um *work in progress* na edição online da Revista Continuum do Itaú Cultural entre os meses de julho e agosto de 2009. Além de mim, mais três artistas – Laerte Ramos, Fabrício Lopez e Flávio Araújo – partiram de uma imagem inicial, que depois foi sofrendo intervenções dos outros artistas em diferentes etapas, totalizando 16 imagens.

Paisagem Oceânica foi exposta na mostra *Trans_Imagem*, sob curadoria de Regina Johas, em fevereiro de 2010 na Galeria Virgílio, São Paulo. Foi projetada na parede, nas medidas de 300 x 225 cm

Rotas Imaginárias

Espaços Afluentes I

Cinco imagens digitais, dimensões variadas.

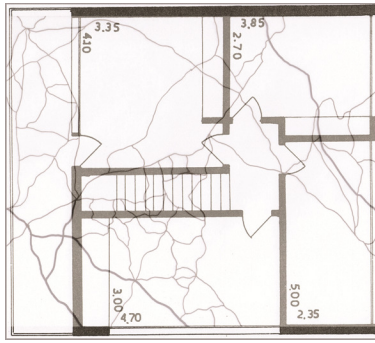
Ano de produção: 2008.

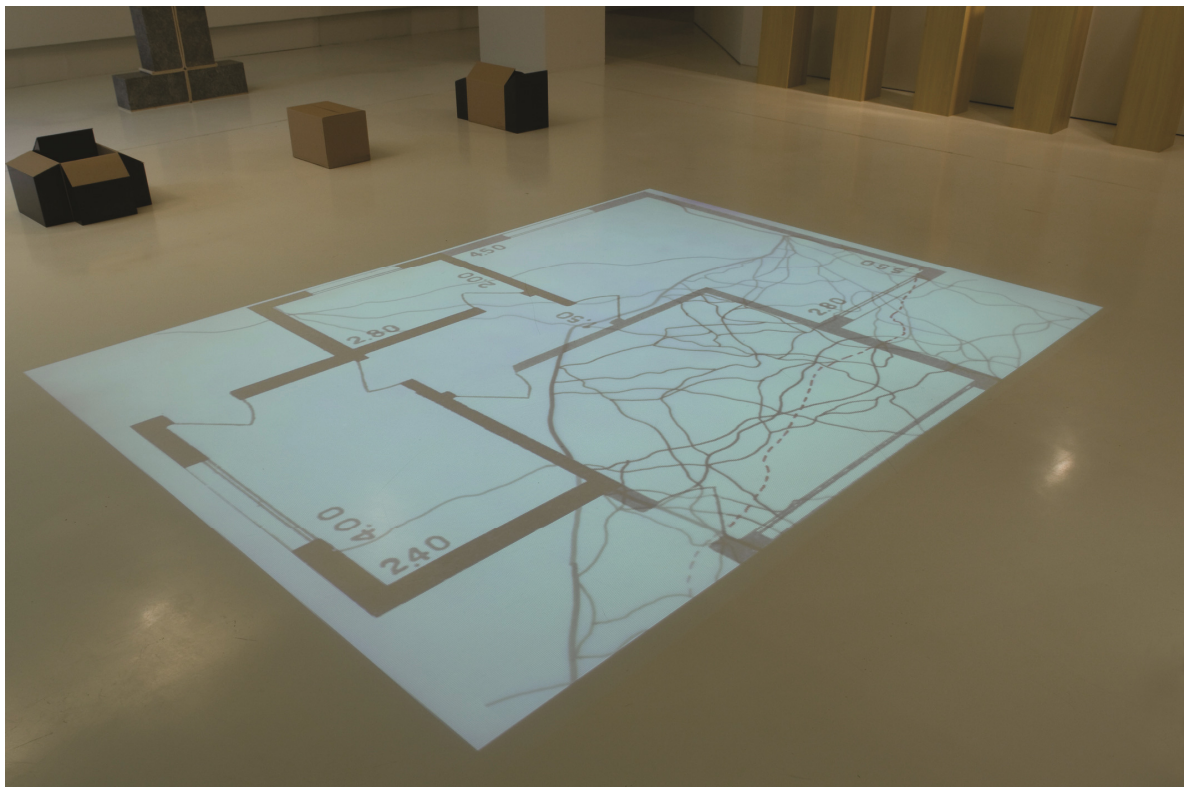
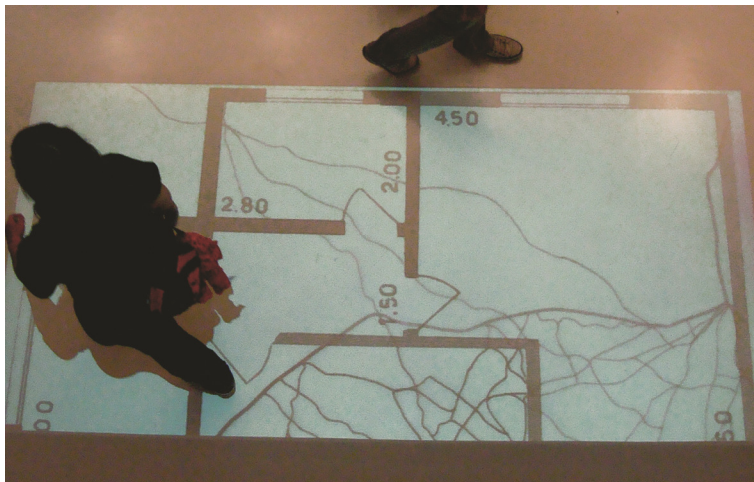
A imagem número 4 foi selecionada para o Programa Rumos Artes Visuais 2008-2009. Participou das seguintes mostras:

Trilhas do Desejo, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 12 de março a 10 de maio de 2009;

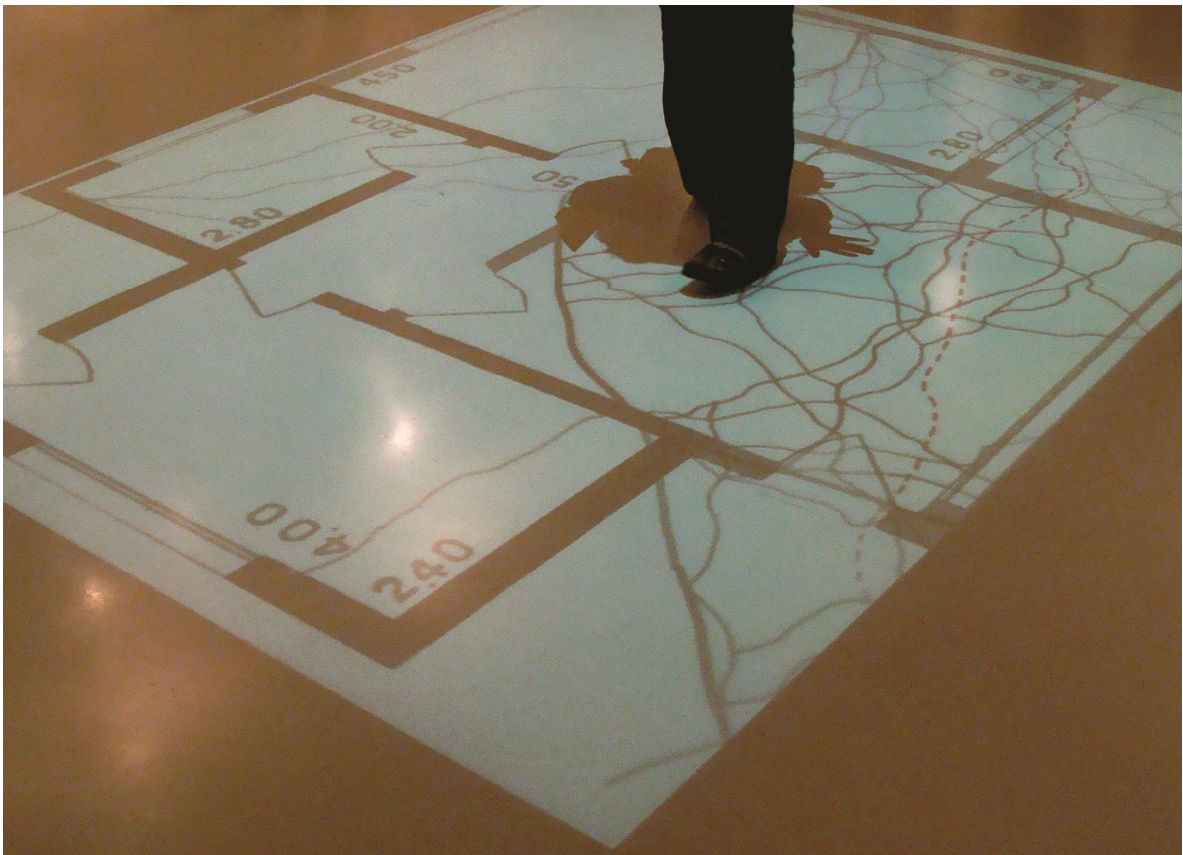
Espaço em Relação: Fluidez e Simultaneidade, curadoria Christine Mello, MAM – Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia, 13 de agosto a 13 de setembro de 2009;

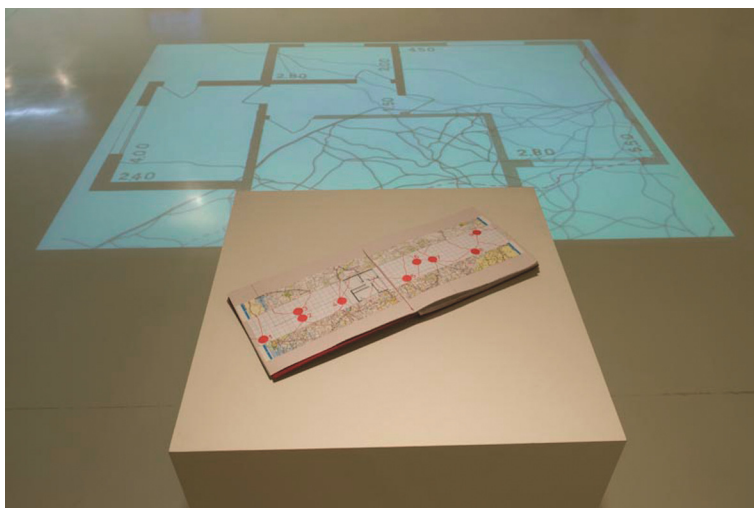
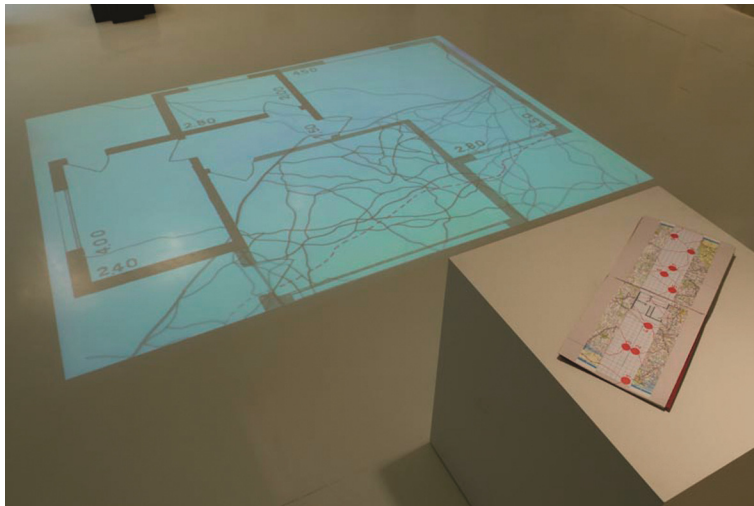
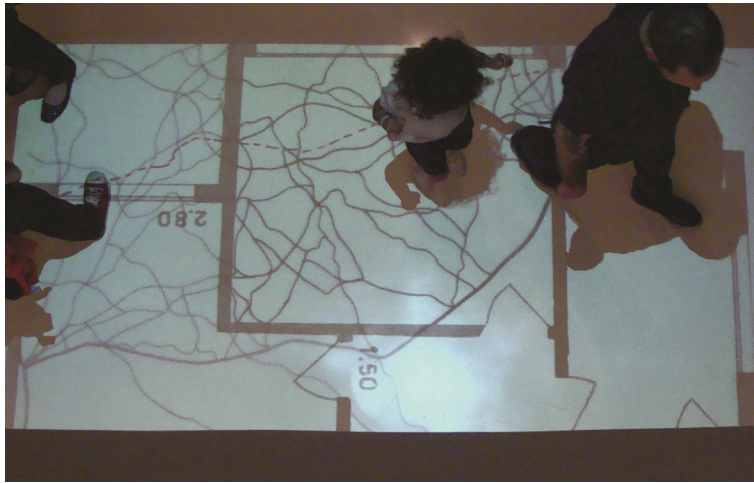
Trilhas do Desejo, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Alexandre Sequeira, Christine Mello, Marília Panitz e Paulo Reis, Paço Imperial Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 2009 a 28 de fevereiro de 2010.



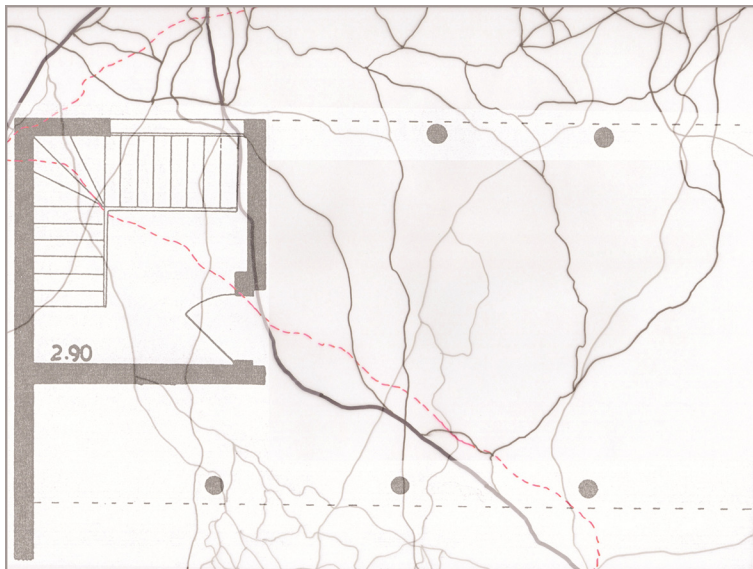
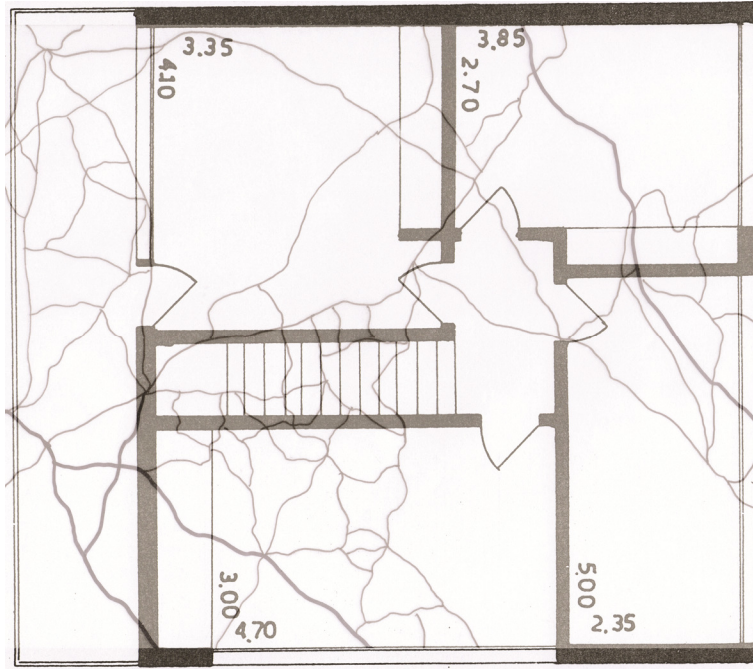


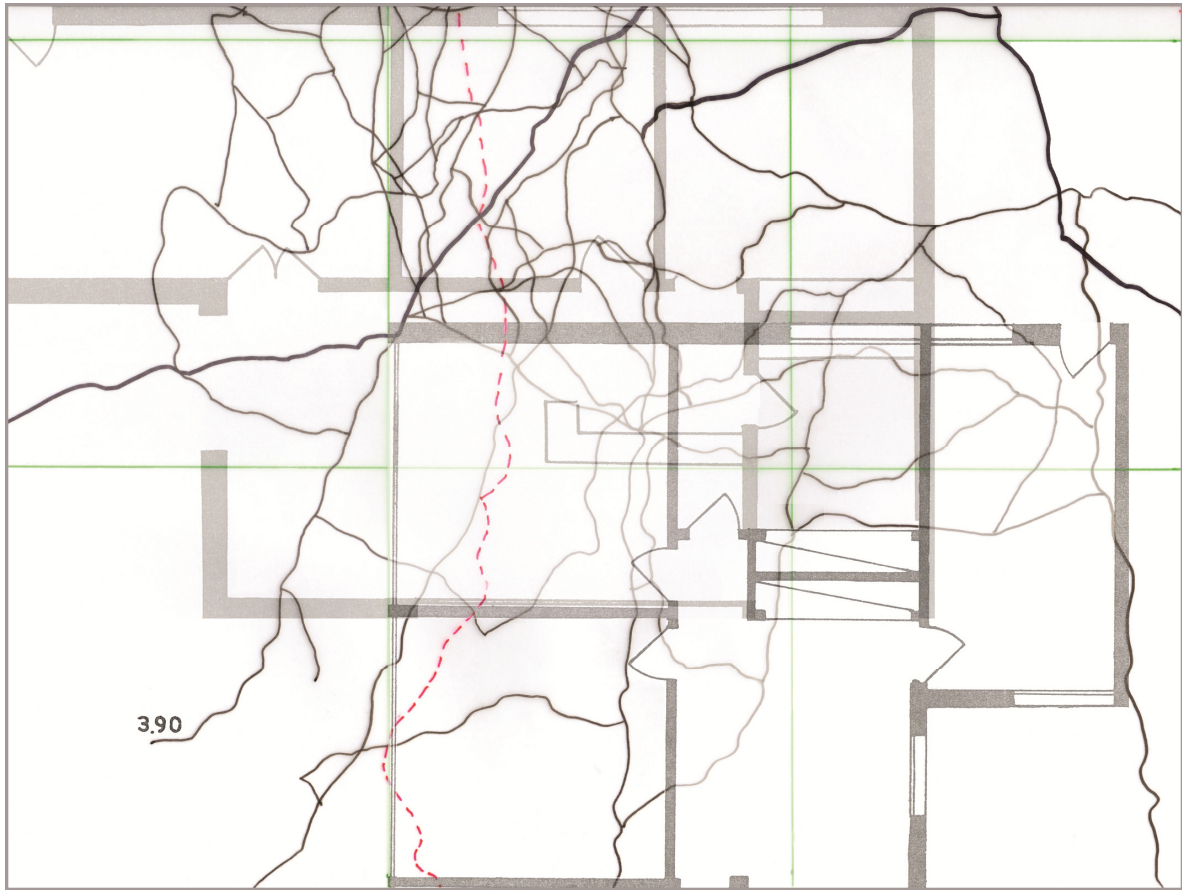
Segunda imagem: Edouard Fraipont

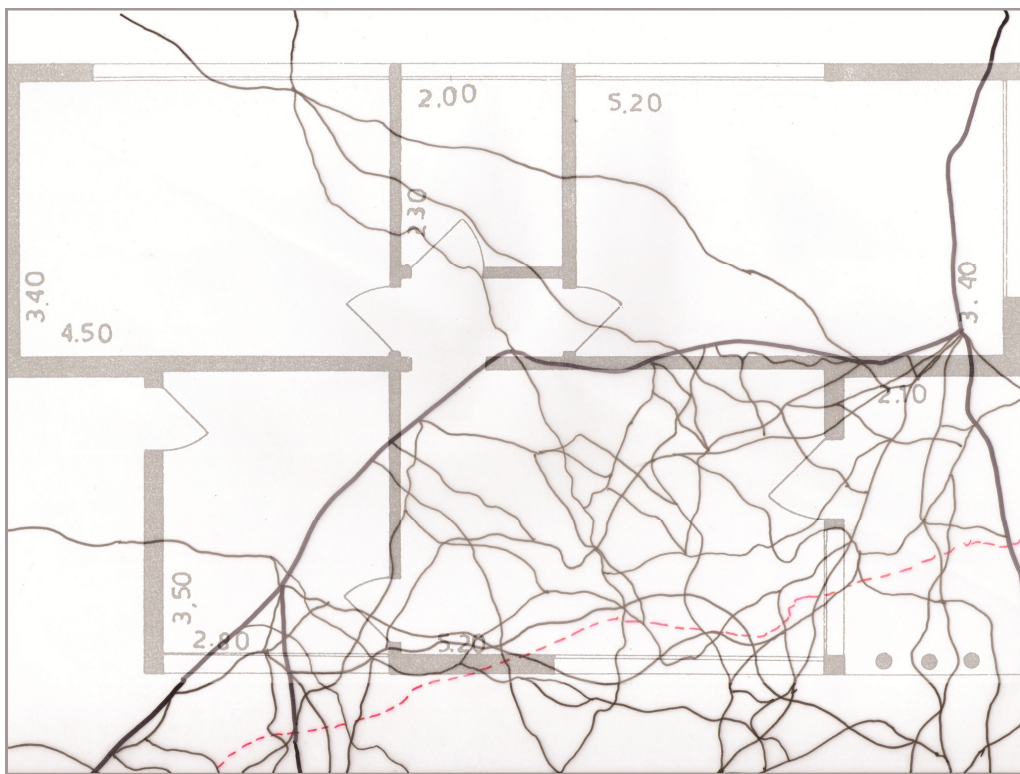




Segunda e terceira imagens: Edouard Fraipont.





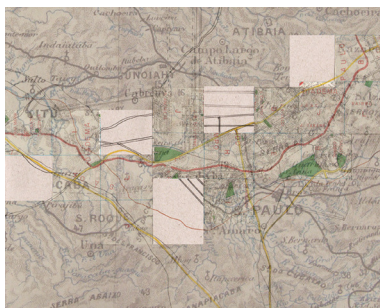
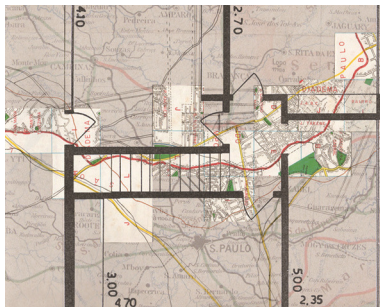
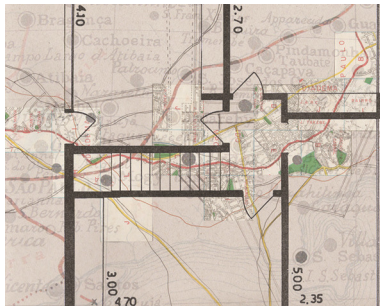
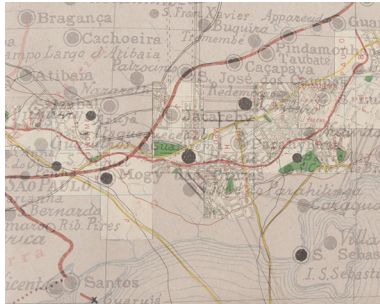
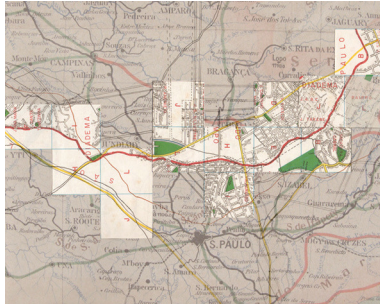


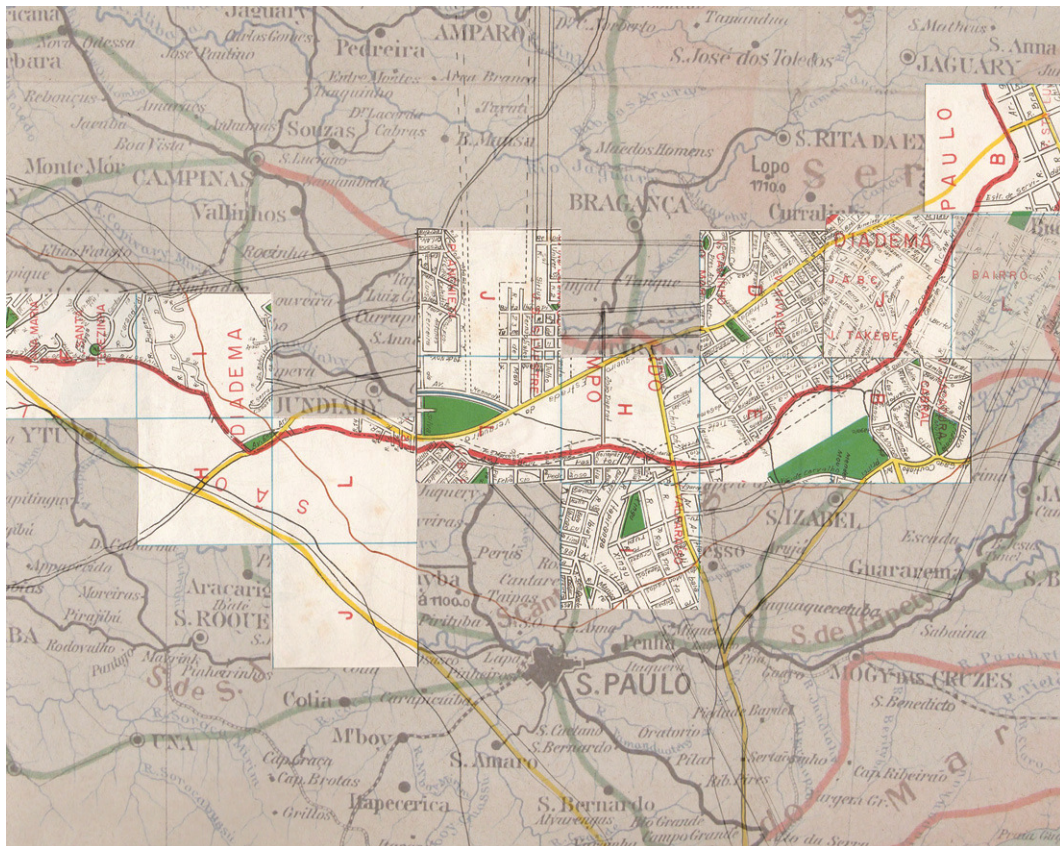
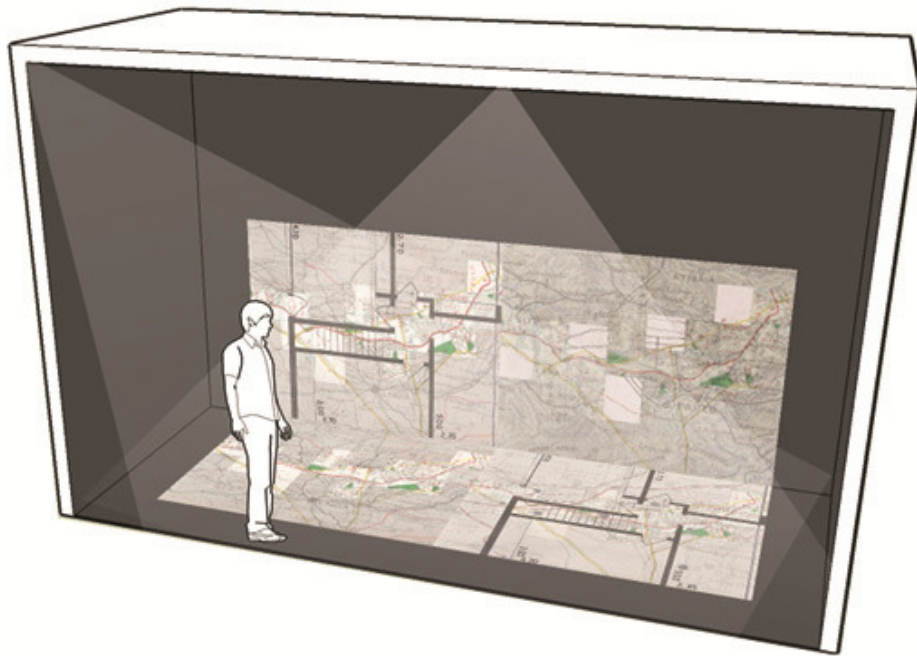
São Paulo

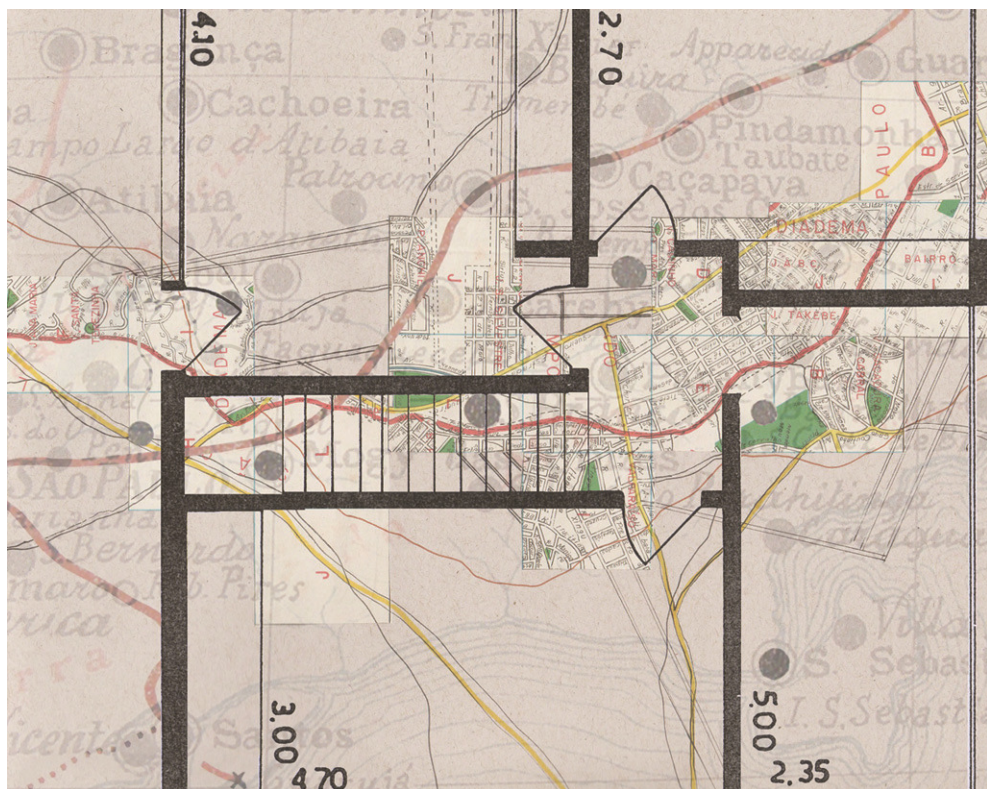
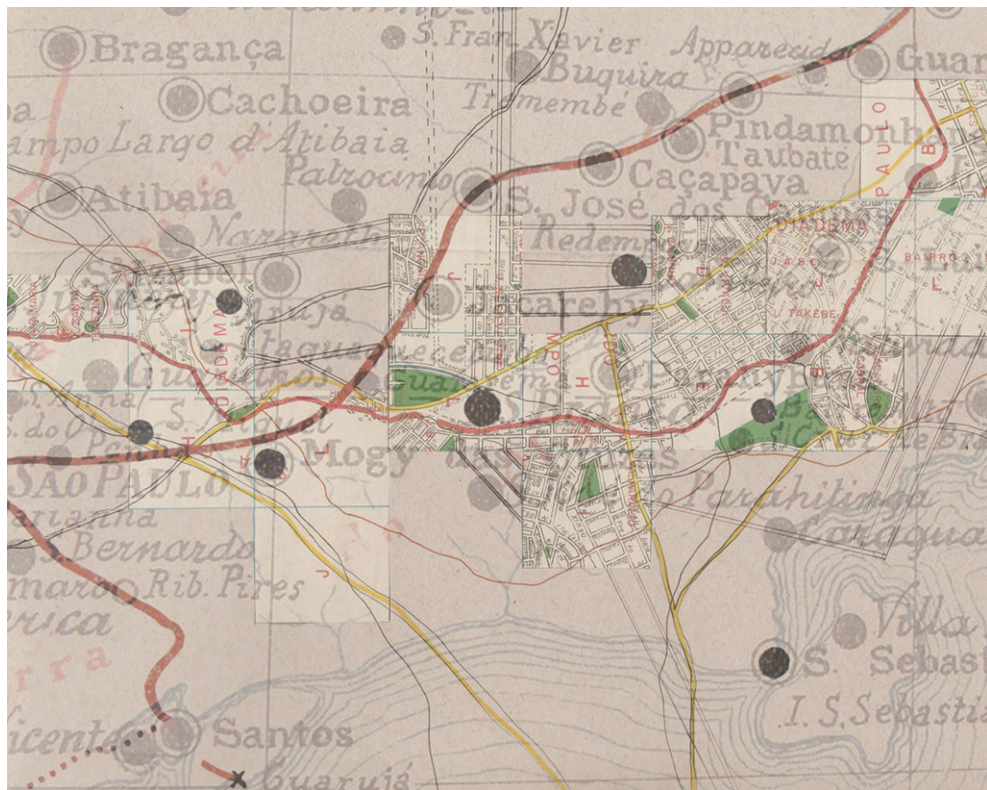
Espaços Afluentes II

Cinco imagens digitais feitas a partir de diversos mapas da cidade de São Paulo sobrepostos, dimensões variadas.

Ano de produção: 2009.







Intersecções I

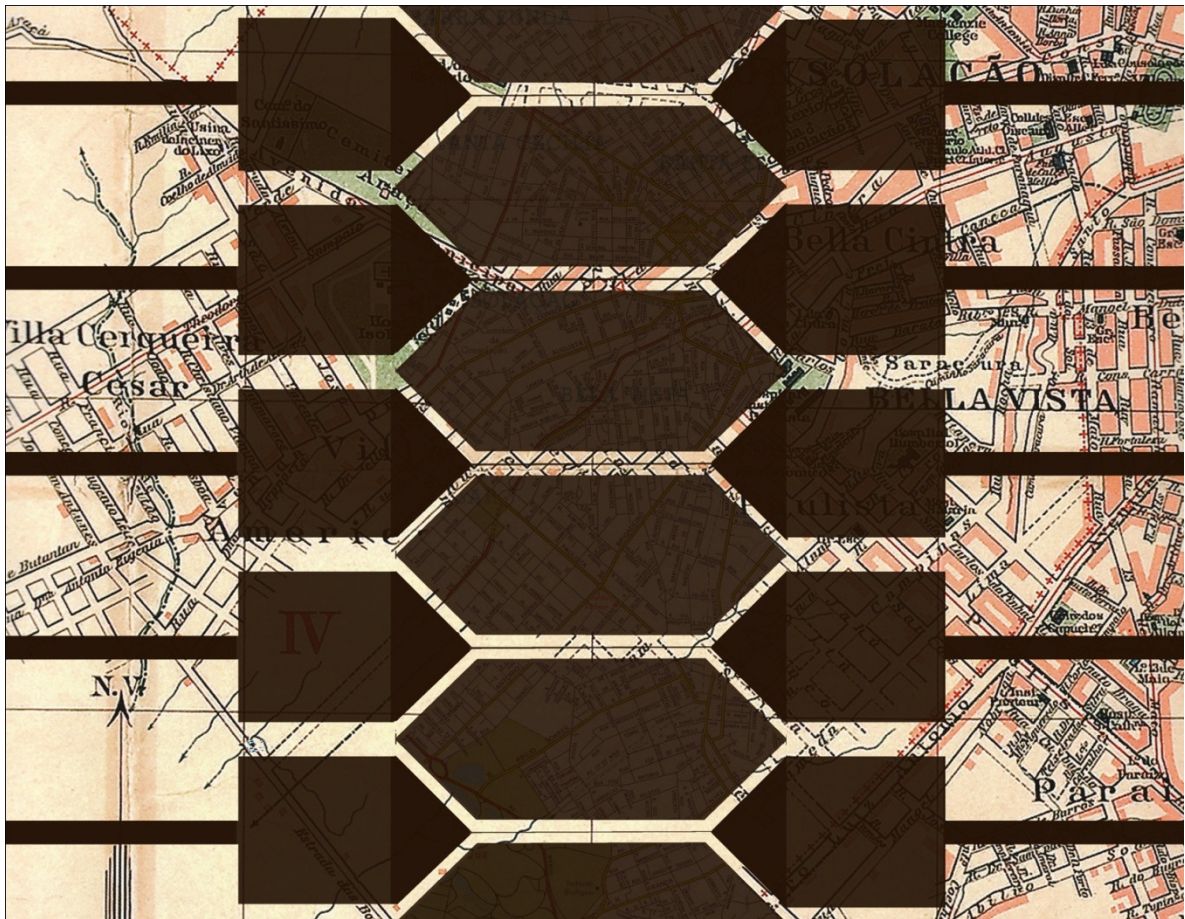
Espaços Afluentes III

Imagem digital, dimensões variadas.

Relaciona a estrutura espacial do prédio do Instituto Itaú Cultural em São Paulo com detalhe do registro de um mapa da mesma cidade de 1913, pertencente ao acervo do Instituto Geológico.

Ano de produção: 2009.

Intersecções I foi produzida especificamente para um *work in progress* na edição online da Revista Continuum do Itaú Cultural entre os meses de julho e agosto de 2009. Assim como eu, outros três artistas – Laerte Ramos, Fabrício Lopez e Flávio Araújo – partiram de uma imagem inicial, que depois foi sofrendo intervenções dos outros artistas em diferentes etapas, totalizando 16 imagens.



Paisagens Mapeadas

Espaços Afluentes IV

Três imagens digitais produzidas a partir de fragmentos diversos dos livros de artistas misturados a outros mapas e desenhos.

As medidas das imagens são: 98 x 67 cm, 90 x 69 cm e 90 x 69 cm, respectivamente.

Ano de produção: 2009.









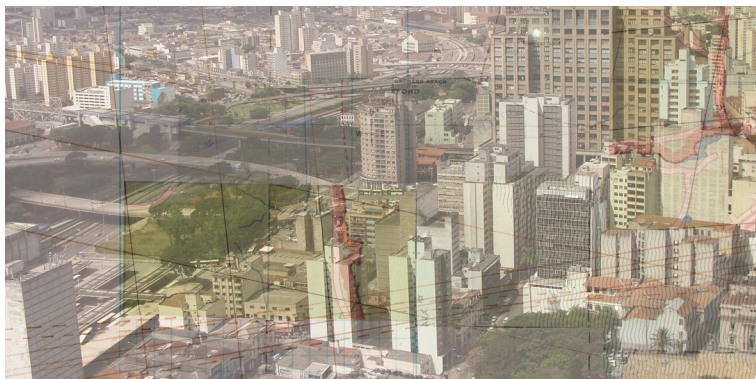
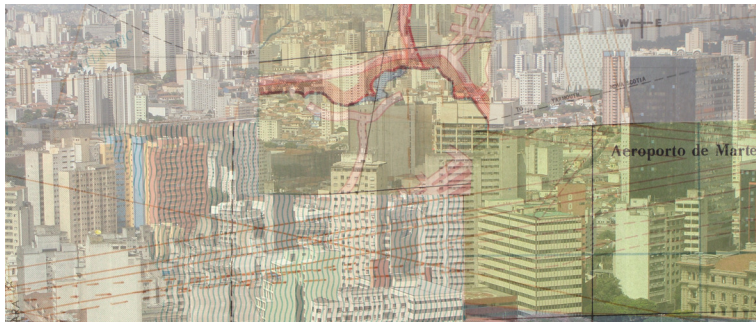
UnHorizont

Espaços Afluentes V

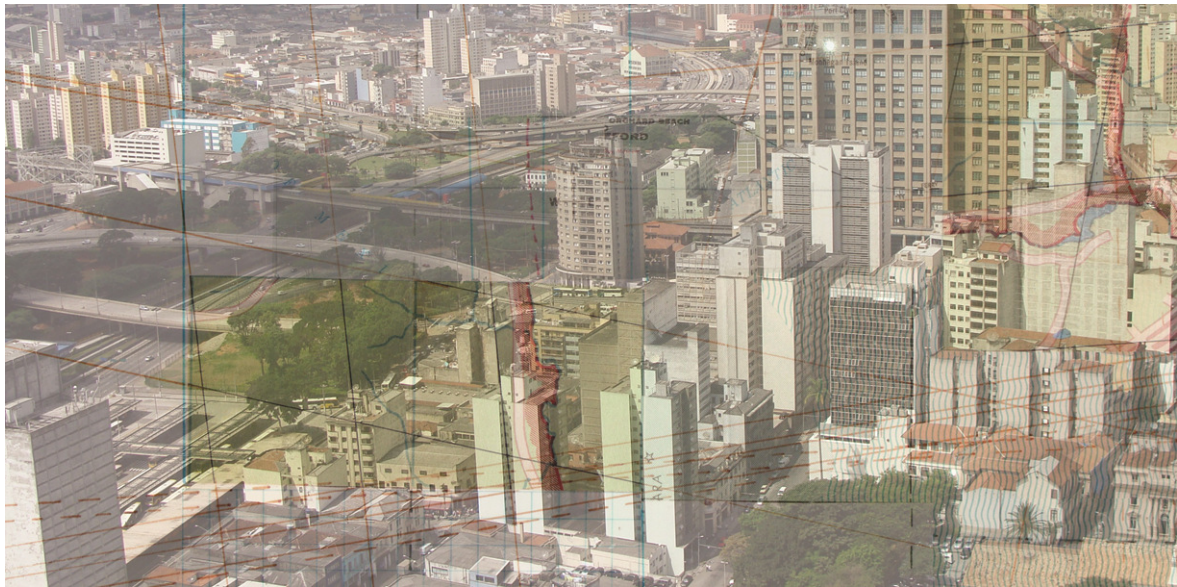
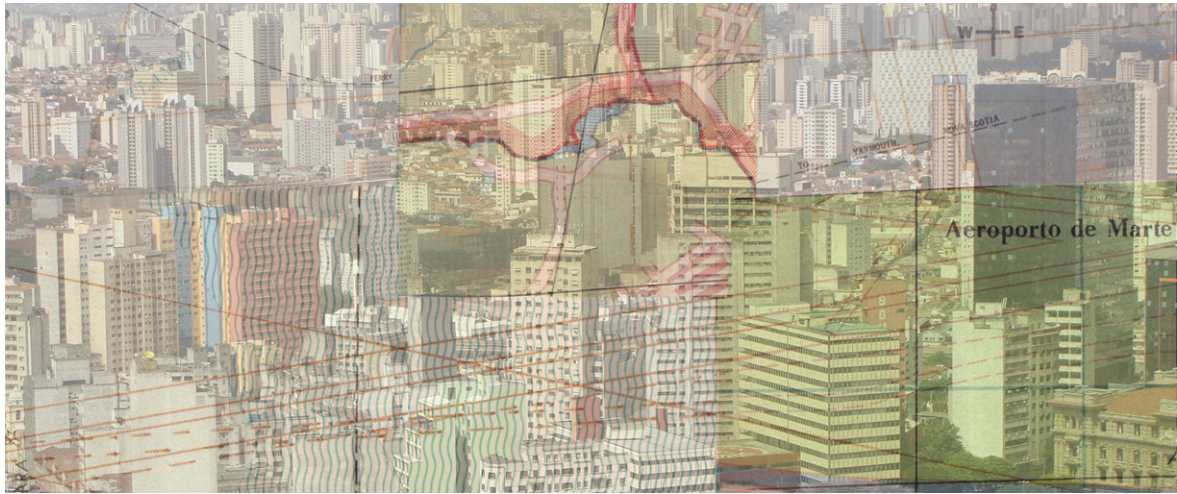
Três imagens digitais, dimensões variadas.

Série feita com fragmentos de outras séries sobrepostos a registros fotográficos de imagens da cidade de São Paulo vistas da torre do prédio do Centro Cultural Santander, no centro.

Ano de produção: 2009.







Paisagem Oceânica

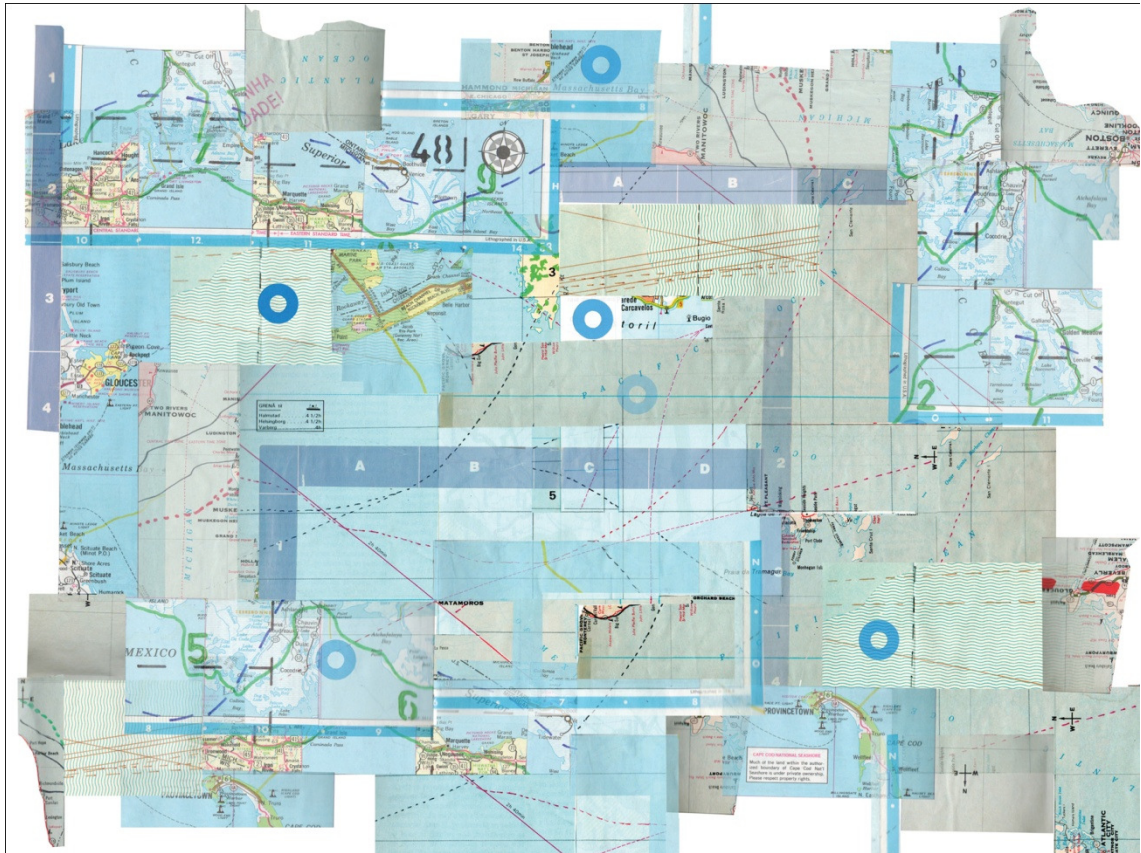
Espaços Afluentes VI

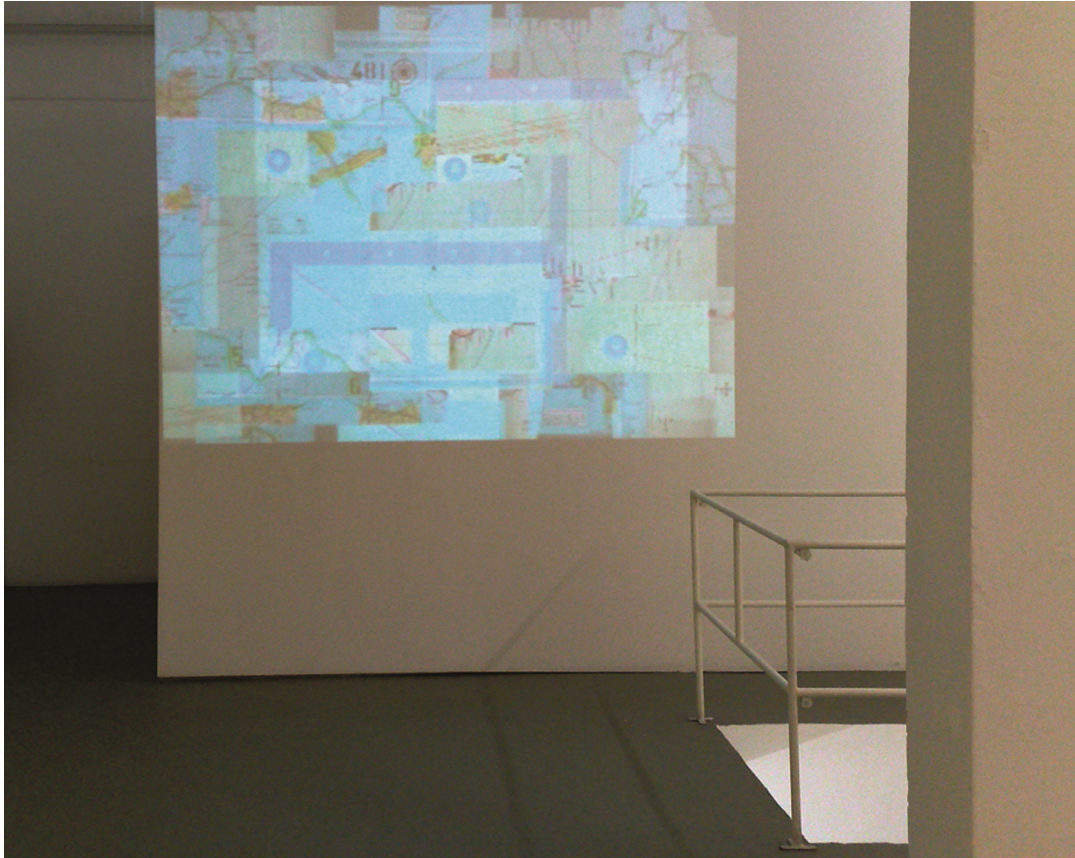
Imagem digital, dimensões variadas.

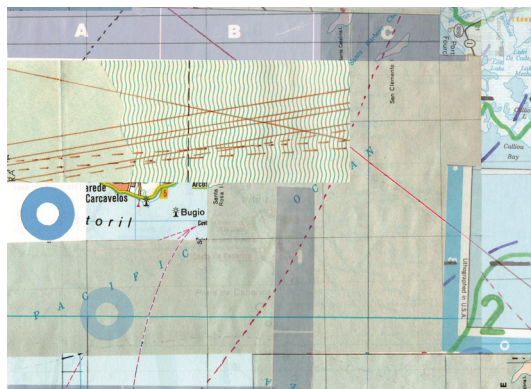
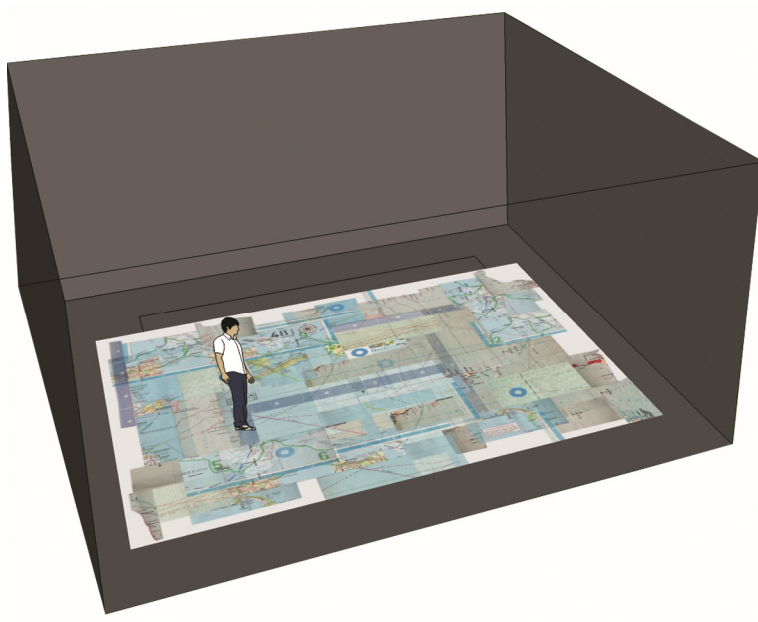
Realizadas a partir de fragmentos de representações oceânicas retiradas de mapas diversos.

Ano de produção: 2009/2010.

Foi exposta na mostra *Trans_Imagem*, curadoria de Regina Johas, Galeria Virgílio, de 04 a 27 de fevereiro de 2010.







2 – TRANSITUAÇÕES³

Habitar a Terra não é aninhar-se num Lugar, mas habitar um espaço que se abre entre um aqui e um ali, é percorrer este espaço em todos os sentidos. A espacialidade da existência é movimento, e não enraizamento. (BESSE, 2006, p.93)

Minha produção tem uma pulsação constituída por reverberações e rebatimentos de espaços mutáveis e intercambiáveis entre si. A relação criada pela confluência dos elementos presentes em meus trabalhos leva a pensar em um espaço intervalar – da ordem do nem isso nem aquilo – dado por algo que se coloca nas adições dos elementos cartográficos à simbologia dos espaços residenciais projetados. Partindo desta questão, usarei a terminologia *TranSituAções* para designar as relações entre espaços tratadas no conjunto dos trabalhos.

TranSituAções nomeia um estado de suspensão, presente o tempo todo, intrínseco e inseparável das imagens finais apresentadas. Levando em conta que tais imagens resultantes de meu processo artístico possuem um caráter flutuante e não existe nelas atmosfera ou identidade do ponto de vista referencial, procuro aqui entender como a questão dos espaços e seus rebatimentos se articulam dentro do pensamento plástico.

Este estado de pulsão constante encontra ecos e referências nas falas de pensadores que refletiram sobre os espaços da alta modernidade relacionados ao homem contemporâneo, suas diferenças e aproximações. A saber, os autores tratados são Michel de Certeau, Milton Santos, Marc Augé e David Sperling. Procuro lançar questionamentos para que seja possível pensar as *TranSituAções* em meus trabalhos. Sem dúvida a questão mais complexa com a qual me deparei ao longo da pesquisa foi justamente esta espécie de espaço entremeado, o qual

³ Foi elaborada uma terminologia própria para designar os espaços na minha produção. Tal termo surgiu a partir da junção das palavras *trans*, *situ* e *ações*. *Trans* significa além de, *situ* faz referência ao local (físico ou virtual) e *ações* enfatiza atitudes constantes de agir sobre algo.

necessitou uma designação própria, já que pareceu inadequado apropriar-me de um conceito de outro autor.

Para Michel de Certeau (1994) o espaço é um lugar praticado. Nas palavras do autor:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de co-existência... um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade... Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. (CERTEAU, 1994, p.201-202)

O espaço realiza-se enquanto vivenciado, ou seja, um determinado lugar só se torna espaço na medida em que indivíduos exercem dinâmicas de movimento nele através do uso, e assim o potencializam e o atualizam. Quando ocupado, o lugar é imediatamente ativado e transformado, passando à condição de lugar praticado. O autor discorre acerca de uma realização espacial do lugar, comparando o espaço à palavra e o lugar à enunciação, ou seja, no momento em que a palavra é proferida ela é atualizada. Ou então quando uma rua, geometricamente definida por um projeto urbanístico, é constantemente atualizada, ativada e transformada por seus usuários.

O lugar praticado é algo fisicamente imóvel que depende das dinâmicas de deslocamentos de um coletivo para se re-significar e se re-atualizar constantemente. O dispositivo que transforma o espaço em lugar é efêmero, mas adquire tal condição justamente por uma vivência temporal do indivíduo em determinado lugar, segundo o autor. O espaço público só adquire identidade quando praticado pelo coletivo através do contato físico, pressupondo um tipo de enraizamento provisório com tais lugares. As transições de um lugar a outro, realizadas pelos usuários praticantes das cidades geram reverberações constantes nas passagens de lugar a lugar praticado, de anônimos a portadores de identidade.

Além disso, o lugar está intimamente ligado ao relato, numa espécie de bricolagem do mundo, constituído por resíduos ou detritos deste agrupados de diferentes formas. Fragmentos diversos como lembranças são unidos, justapostos

como numa colagem com o intuito de produzir sentido a determinado local. Os relatos são da ordem do não visto, já que têm o poder de detectar presenças do que já não existe mais, mas que um dia existiu. Afirma Certeau:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 1994, p.189)

O geógrafo-filósofo Milton Santos (2008) por sua vez entende o espaço enquanto uma dinâmica que ocorre na relação entre os sistemas de objetos e sistemas de ações, ambos existindo em correlação. Segundo Santos (2008, p.109): “uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço”. Tal dinâmica advém de uma ligação indissociável que permite a geração de espaços, estes frutos da soma do lugar físico às intervenções humanas sobre eles. As ações dependem dos objetos e vice-versa, pois se não houver essa troca constante não pode existir espaço. Ainda de acordo com Santos, os espaços são dinâmicos porque ativados no tempo presente, em situações únicas e dentro de um sistema de valores que está em constante transformação. As ‘intrusões’ dos indivíduos geram diversas modificações tanto de função quanto de significação dos objetos que se encontram num mesmo lugar físico.

Quando as matrizes de tempo e espaço ocorrem simultaneamente tem-se o evento, isto é, um instante de tempo em um determinado ponto do espaço. Com a afirmativa de Berger *apud* Santos (2008, p.146) em que “...cada instante, desde que se dá, destrói todo o resto”, o evento é tratado como algo temporário e passível de transformações e modificações constantes, atualizações que por sua vez anulam o acontecimento anterior. No evento, o lugar é o seu depósito final e obrigatório, que por sua vez dissolve as coisas, as identidades, propondo outras e mostrando que não existe fixidez neste tipo de relação. Caracteriza-se como um

campo de possíveis latentes, de acordo com Santos (2008, p.123): “o mundo se dá como latência, como um conjunto de possibilidades que ficam por aí, vagando, até que, chamadas a se realizar, transformam-se em extenso, isto é, em qualidades e quantidades”.

Além da questão do evento, o autor defende ainda que paisagem e espaço não são sinônimos. Segundo Santos, se a paisagem configura-se como um conjunto de formas naturais e artificiais que caracterizam determinada área e exprimem sucessivas relações entre o homem e a natureza, provenientes de heranças, o espaço é este conjunto de formas somado às dinâmicas exercidas pelos indivíduos. A paisagem é trans-temporal, já que junta objetos do presente e passado, e o espaço é sempre o tempo presente, situação única. Santos (2008, p.107) aponta para o fato de que a imagem da paisagem se coloca diante de nós apenas como “...fragmentos materiais de um passado – de sucessivos passados – cuja simples recolagem não nos ajuda em muito... e de fato, a paisagem permite apenas supor um passado”. Para que seja possível um entendimento total do lugar, há que se olhar não apenas para a paisagem do pretérito e das suposições, mas ir além e observar a função atual da mesma confrontada com a sociedade. Ainda no âmbito das dinâmicas que designam os espaços, o autor Fábio Duarte (TRILHAS, 2009, p.299) afirma que “...o lugar é uma porção de espaço significada, a cujos fixos e fluxos são atribuídos signos e valores que refletem a cultura de uma pessoa ou grupo”. O lugar pode ser definido como um recorte conceitual do espaço dado pela mobilização de novos sentidos e contextos singulares.

Se os conceitos de lugar vistos até aqui levam a pensá-lo como espaço praticado, atualizado e significado por seus usuários, Marc Augé (2005) por sua vez toma um caminho diferente com os *não-lugares*⁴. Estes são definidos pelo autor como locais transitórios que ‘tomamos emprestados’, sem identidade e que

⁴ “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos, e que, contrariamente à modernidade baudelariana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a ‘lugares de memória’ ocupam aí um lugar circunscrito e específico”. (AUGÉ, 2005, p.73)

cumprem tanto a função de passagens para se chegar de um local a outro – elevadores, aeroportos e metrô – quanto constituídos para fins específicos, como os hipermercados. Segundo Augé (2005, p.95), “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”.

Augé afirma que um não-lugar pode ser nomeado como tal desde que se oponha ao lugar antropológico, ou seja, desde que não se estabeleça relação identitária ou histórica com o mesmo. A interação com tais espaços se dá de forma condicional, ou seja, por uma série de prescrições, indicações e proibições através de signos e códigos variados, mensagens que podem ser interpretadas de forma universal por praticamente qualquer indivíduo.

Do ponto de vista de Augé, o termo espaço é mais abstrato que lugar, já que ele se aplica indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre duas coisas ou dois pontos, ou uma grandeza temporal. O espaço passou a estar cada vez mais relacionado a um uso sistemático e indistinto, frutos da época contemporânea, em termos como ‘espaço aéreo’ ou ‘espaço publicitário’, entre outros. Apesar de descrever com clareza quais são os típicos não-lugares, o autor tem consciência que existem casos que fogem à ‘regra’ dos não-lugares, como em circunstâncias onde o não-lugar se transforma em lugar. As fronteiras entre um e outro não ficam totalmente claras em diversas situações, pois são antes polaridades fugidias. O lugar nunca poderá ser totalmente apagado, e o não lugar por sua vez nunca se realiza plenamente.

No pensamento de Augé fica evidente certo niilismo, pois mesmo admitindo que as identidades e relações estabelecidas em metrô, elevadores e hipermercados são muitas vezes um jogo entre lembranças e passagens que acontecem nestes lugares transitórios, o autor mantém sua postura de que não é possível que ocorra nenhum tipo de relação pessoal. A partir da categorização de tais espaços, fica a questão sobre até que ponto não há possibilidades de estabelecer relações identitárias em espaços transitórios, principalmente se pensarmos sob a ótica de Milton Santos acerca do evento ou ainda sobre o lugar praticado de Certeau.

Existe ainda outra forma de tratar os eventos nos espaços que difere em alguns aspectos dos exemplos acima. É o caso de David Sperling, que pensa essa relação pelo viés dos terrenos baldios. Segundo o autor:

Os terrenos baldios... ficam sempre no meio, estão em suspensão, em espera, em um estado provisório, intermediário, inacabado. O terreno é vago, mas no momento em que se decide fazer ali qualquer coisa (do piquenique ao megaevento), este se torna menos vago e a passagem se faz. Transforma-se em não-lugar praticado ou lugar efêmero: *mi-lieu*. (SPERLING *apud* BRAGA, 2008, p.125).

O terreno vago torna-se exemplo de espaço onde está implícito um processo de transição do lugar vazio, sem memória ou identidade para o lugar ocupado. Mesmo que tal ocupação seja efêmera, o que ocorre no cerne é uma modificação da condição do espaço, que passa a estar potencialmente ocupado, mesmo que posteriormente o terreno permaneça eternamente vago. O terreno pode ser classificado como um espaço entre possíveis, especialmente quando o autor desenvolve sua idéia de *mi-lieu* sendo um devir-espaço de um lugar que sofre atualizações através das presenças. Há uma reverberação intrínseca ao próprio espaço do terreno vago, gerando uma espécie de vibração contínua, que acompanha e só existe junto ao lugar.

O espaço entre possíveis do terreno vago tomou tal configuração no pensamento de Sperling graças ao conceito de *entre*⁵ desenvolvido por Gilles Deleuze (1992). Em uma entrevista do autor, há uma pequena passagem onde Deleuze fala sobre um estado *entre*, e para tanto menciona a erva daninha que cresce em meio aos paralelepípedos. Ela é um elemento autônomo aos paralelepípedos, mas só pode ter tal configuração quando se coloca no meio de dois (paralelepípedos). Neste caso, o meio é uma coisa e outra ao mesmo tempo, além de ser algo adverso a estas duas coisas. Algo que está em constante

⁵ O conceito de *entre* ao qual faço referência foi apropriado da descrição de Gilles Deleuze desenvolvida por David Sperling *apud* Braga (2008). Segundo Sperling, este *entre* que é denominado *mi-lieu* seria justamente o meio, um espaço intermediário sem necessariamente ser portador de um centro. É exemplificado pelo autor através da arquitetura, que é justamente uma instância entre o espaço vago – o terreno – que carrega consigo uma eterna potencialidade de ocupação e a construção em si.

desenvolvimento e transformação, que nasce, cresce e morre em um processo de reverberações circulares, tendo movimento e uma duração próprios. De acordo com Deleuze (1992, p.200), “...não são os começos nem os fins que contam, mas o meio. As coisas e os pensamentos crescem ou aumentam pelo meio, e é aí onde é preciso instalar-se, é sempre aí que isso se dobra”.

Em todas as reflexões acerca de espaço e lugar nos autores acima referenciados, notam-se os conceitos e configurações diversas, imprescindíveis para que fosse possível chegar finalmente a algo próximo do que acredito ser o cerne da relação entre espaço e lugar em meus trabalhos – as *TranSituAções*. Se em Certeau (1994) e em Santos (2008) a chave para se pensar o espaço está presente nas relações transitórias advindas de dinâmicas do indivíduo com o lugar, das passagens constantes de identidade e anonimato e vice-versa sempre sob uma condição de efemeridade, Augé (2005) por sua vez defende que esta passagem praticamente não ocorre nos não-lugares, porém a condição do próprio espaço enquanto um fim em si mesmo – como levar de um lugar a outro – já denuncia a presença de algo indiscutivelmente efêmero e em constante movimentação. Já em Sperling *apud* Braga (2008) e Deleuze (1992) os espaços tanto do terreno baldio quanto da grama que nasce entre os paralelepípedos são encarados como zonas de reverberações, rebatimentos, atualizações e devires constantes no espaço-tempo que não se encerram quando acontecem no espaço, permanecendo portadores de possibilidades abertas e intercambiáveis entre si.

Acredito que o corpo dos meus trabalhos dialoga e se referencia das questões acerca dos tipos de lugares e espaços acima discutidos. *TranSituAções* é o próprio processo da minha produção, tudo que o envolve e vai além do resultado final de cada imagem digital ou livro de artista. Cada etapa do pensamento *TranSituado* caracteriza-se ao mesmo tempo como espaço sem atmosfera e estado de suspensão, são ao mesmo tempo elos de ligação entre as coisas, mas também as coisas em si. Na verdade é esse *meio* o foco principal das *TranSituAções*: devires, transformações incessantes e rebatimentos constantes

pelo qual as coisas se constroem e se dissolvem em outras, pelo qual o trabalho pode sempre se atualizar e repensar-se a si mesmo.

3 – ESPAÇOS EMPILHADOS

Se o capítulo anterior procurou tratar das questões relacionadas à concepção de lugares e espaços em sua fisicalidade, este pretende abordar a problemática da inserção cada vez mais relevante de um novo ambiente, não mais (ou não necessariamente) fixado ao território geográfico. Trata-se do espaço virtual, conceito amplo e em expansão, que aqui será exposto através do pensamento de Pierre Lévy (1996) acerca da *virtualização* e da *atualização*. Além do virtual, outro ponto importante é a noção de *cultura remix* formulada por Lev Manovich (2001) aqui abordada através de autores brasileiros que desenvolvem e problematizam essa questão, advinda diretamente do mundo virtual e produtora de ‘espaços empilhados’ em certo sentido.

A descrição de virtual segundo Lévy (1996) procura desconstruir a idéia de algo oposto ao real, ligado a uma ausência de existência ou a uma ilusão. Se o processo de resolução do real está contido em seus possíveis, ou seja, em etapas bem demarcadas, estáticas e imutáveis, este mesmo processo no virtual é caracterizado por suas atualizações. Segundo o autor, a atualização é descrita como complexo problemático inerente a uma situação, objeto ou entidade que carrega e produz suas virtualidades. Toda vez que ocorre um novo acontecimento, este – objeto, situação ou entidade – está suscetível a interpretações variadas e reorganiza tudo o que existia anteriormente. A atualização é, portanto, “criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades” (LÉVY, 1996, p.16). As transformações constantes e imprevisíveis são responsáveis por gerar novas configurações e constituem devires que alimentam o virtual em uma troca, gerando rebatimentos contínuos.

Entretanto, o virtual não deve ser compreendido como resolução advinda de uma escolha dentre as possibilidades contidas na atualização. Não existe uma solução estável no virtual, mas sim um problema que é repensado constantemente, gerando outros problemas:

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. (LÉVY, 1996, p.18)

Uma das principais modalidades do virtual ainda segundo Lévy é o desprendimento do *aqui e agora*. O autor defende que, apesar de não habitar um lugar físico e de não fazer parte de nenhum lugar referenciado, o virtual atesta sua existência de outras maneiras, como nas comunidades virtuais, que não existem num plano físico, mas unem seus membros por interesses em comum. Dessa forma, quando algo se virtualiza, passa a um estado de desterritorialização, rompendo não somente com a unidade de espaço, mas também de tempo. A virtualização pode existir tanto na unidade de tempo sem unidade de lugar quanto na continuidade de ação apesar de uma duração descontínua em processos definidos como sincronização substituindo o lugar e interconexão substituindo o tempo.

Assim, o autor chama a atenção para a pluralidade de tempos e de espaços contida no virtual. Se para cada forma de vida já existe um espaço e um tempo específicos, o homem estende ainda mais essas possibilidades de variações cada vez que cria um novo aparato e estes interferem na vida de determinado grupo. Estes aparatos mudam as relações com o espaço-tempo, pois ditam novos ritmos, novas formas de interação e conseqüentemente outros tipos de relações. Dentre tais invenções, a mais importante foi as novas velocidades, primeiro grau de virtualização segundo Lévy (1996, p.23), que afirma ainda: “a revolução dos meios de transportes complicou, encurtou e metamorfoseou o espaço”. Os espaços e tempos se tornam mutáveis, misturam-se e as fronteiras antes nítidas entre os espaços temporais e suas funções se fragmentam.

Dentre as conseqüências que o virtual vem provocando nas relações espaço-temporais, destaco os conceitos ligados à *cultura remix* – a saber, *remixagem*, *reciclagem* e *samplagem*. Frutos do século XX, graças ao advento da globalização e internet, mudaram radicalmente a forma de lidar com autoria,

propriedade, originalidade e autenticidade no campo da música, literatura e artes visuais, sendo esta última meu enfoque. O que se pretende aqui é uma abordagem que subsidie minha produção no sentido de mostrar como a *cultura remix* e seus adjacentes são relevantes e relacionam-se diretamente ao aspecto do banco de imagens fragmentado em meus trabalhos.

O *remix* é um termo que, apesar de ter surgido e estar associado ao universo musical, vem ganhando cada vez mais espaço em outras mídias. É descrito como novo tratamento rítmico de materiais sonoros, que, todavia não acarretam grandes mudanças na estrutura melódica e harmônica da composição. Segundo André Lemos (2005, p.2), remixes são... “possibilidades de apropriação, desvios e criação livre a partir de outros formatos, modalidades ou tecnologias, potencializados pelas características das ferramentas digitais e pela dinâmica da sociedade contemporânea”. Segundo o autor, o *remix* se refere a um conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens e ‘*cut-up*’ de informações partindo das tecnologias digitais. São processos coletivos, abertos e livres que colocam em xeque a autoria e os originais. Um exemplo de ambiente colaborativo onde as fronteiras entre autoria e anonimato se fundem é a enciclopédia virtual Wikipédia⁶, plataforma eletrônica aberta a modificações que pode ser editada imediatamente por qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo em tempo real. Paralelo ao reconhecimento do remix como ação intercambiável e passiva de modificações, nos anos 2000 Lev Manovich (2001) cunha o termo *cultura remix*, que dá contornos mais definidos e insere o *remix* como uma nova atitude que modificaria irreversivelmente os conceitos de autoria e de apropriação.

Se as noções de autoria e propriedade intelectual surgem a partir do século XVIII advindas da idéia romântica de autor como um ser iluminado e proprietário único de sua criação, estas são colapsadas pelos artistas pós-modernos, que já no início do século XX começam a romper os limites entre obra e autor. Apropriando-se de outros trabalhos em processos de recombinação e

⁶ Site Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Último acesso em 29/03/2010.

justaposição, o processo *remix* atinge seu auge com as novas mídias, que proporcionam inúmeras possibilidades de se usar o ‘*cut and paste*’⁷ em práticas artísticas.

Dentro do universo *remix*, o conceito de reciclagem é bastante presente. Como se trata de um procedimento amplo, usado nos mais diversos contextos e em diversas formas, aqui será abordado no que diz respeito às práticas criativas que manipulam o material com postura crítica. Marcus Bastos (2003) descreve a reciclagem como uma prática onde os detritos são transformados em matéria-prima. Os restos de material são reaproveitados numa atitude de re-significação e re-contextualização dos mesmos, como produtos de mídia inseridos no contexto do artista. Bastos divide a reciclagem em três principais tipos. O primeiro deles é a reutilização, que inclui colagem, fotomontagem e *assemblage*; neste o trabalho fica atribuído a quem o ‘criou’, mesmo que a re-utilização de materiais questione os limites de autoria. O segundo tipo é a apropriação, onde o objeto anônimo se transforma em obra, porém o novo contexto implica num novo sentido, resultado da proposta do gesto (anti) autoral. Por último o *remix*, recriação do trabalho mesclando marcas do autor original e do autor da remixagem. Apesar dos três tipos serem descritos pelo autor como formas de reciclagem, fica claro que apropriação e *remix* não são sinônimos, já que partem de materiais diferentes e as ações aplicadas a esses materiais são diversas entre si, obtendo resultados finais também diferentes, portanto. Soma-se a isto o fato de que as mídias digitalizadas acentuam o jogo de reciclagens, pois ao facilitar a obtenção de imagens, filmes, textos, músicas entre outros, faz com que qualquer indivíduo tenha acesso e seja capaz de montar um banco de dados próprio, amplo e variado, passível de manipulações infinitas.

A reciclagem dentro deste contexto está intimamente ligada ao *sampler*, aparelho que por sua vez grava e permite manipular amostras sonoras, além de converter trechos de músicas em sinal digital. Os fragmentos sonoros são

⁷ *Cut and paste* significa recortar/colar, termo comumente usado para denominar práticas de apropriação, especialmente em ambientes digitais.

considerados objetos, amostras que podem ser alteradas, re combinadas e justapostas quase infinitamente gerando novos sons. Tais amostras compõem um acervo, espécie de banco de dados de possíveis sons a serem utilizados. A lógica do scanner segue a do sampler, já que é também uma forma de converter imagens analógicas para digitais além da criação de um arquivo de imagens fragmentadas e digitalizadas, ainda segundo Marcus Bastos (2003).

A cultura remix é, portanto, mais complexa que uma simples apropriação de algum objeto ou produto; trata-se antes de uma cultura de participação, marcada por processos contínuos que envolvem atualizações, uma multicriação de multisujeitos, segundo Tatiana Trivisani (2009). Inerente a esses processos ‘multi’ está a replicabilidade, ou seja, quando ocorre uma perda total da relação entre original e cópia. A imagem digital é fruto de uma criação contínua, num movimento circular e infinito, já que por estar presente na internet pode ser apropriada, modificada e reinserida na rede inúmeras vezes. Na era digital o termo reprodução já não faz mais sentido, pois não existe a cópia no sentido literal; o que se reproduz é a fórmula matemática da imagem. Se a reprodução na época da cultura de massa gerava uma perda de qualidade em comparação com o original, com o digital essa perda não ocorre, salvo quando os arquivos são compactados propositalmente, deixando a imagem com menor número de pixels, ou ainda decodificando a mesma com o intuito de facilitar o compartilhamento. Conforme afirmação de Christine Mello *apud* Trivisani (2009, p.1264): “com a cultura digital há a ruptura da noção de original e matriz da obra de arte, na medida em que no meio digital tudo é original e matriz, portanto, tudo é cópia também”.

Além dessa indistinção entre original e cópia, a imagem digital trás diversos questionamentos e mudanças irreversíveis para o estatuto da obra de arte e percepção de mundo na contemporaneidade. Primeiramente, o sistema digital, muito mais que representar, simula o mundo material que identificamos como realidade. A partir do momento que qualquer imagem física – pintura, fotografia e vídeo entre outros – é digitalizada, esta passa por uma conversão,

constituindo-se de códigos numéricos. A ação de transformar imagens analógicas tornando-as compatíveis com o ambiente digital abre infinitas possibilidades de recriação, portanto.

Tatiana Trivisani (2009) analisa obras do ambiente digital que partiram de imagens analógicas captadas por meio de algum aparato técnico, permitindo a criação de novas obras. A autora divide essa ação em três tipos: desmaterialização, ubiquidade e replicabilidade. A desmaterialização no contexto do digital está relacionada à perda da imagem de síntese e envolve um processo específico na própria constituição do trabalho, que passa à condição de código numérico matemático, eliminando traços do analógico que outrora lhe serviu como referência. A ubiquidade por sua vez é a possibilidade de estar simultaneamente ou não, presente em vários lugares ao mesmo tempo. No caso do ambiente digital, o conceito aplica-se a uma desvinculação da imagem a um ambiente específico, podendo estar em qualquer meio, percorrendo canais que estejam conectados entre si, como a *web*. Por último a replicabilidade, onde ocorre uma perda total da relação entre original e cópia. Muito mais que objeto fixo e imutável, a imagem digital é um processo de criação contínuo, marcado pelas atualizações constantes praticadas infinitamente pelos usuários da rede.

O espaço virtual e seus subprodutos, como a cultura remix são questões determinantes para que seja possível contextualizar minha produção, pois ao trabalhar com digitalizações, fragmentações e justaposições ocorre um deslocamento da imagem, que se re-significa. Ações como escanear, fotografar, digitalizar, apropriar por meio do copiar/colar e transpor imagens analógicas para o formato digital são habituais em minha poética, já assimiladas e inerentes. Isso a meu ver possibilita encarar o trabalho de uma forma aberta, conectando-o e fragmentando-o com as múltiplas opções presentes no ambiente virtual.

4 – CARTOGRAFIAS MÚLTIPLAS

E o esplendor dos mapas, caminho abstrato para a imaginação concreta, Letras e riscos irregulares abrindo para a maravilha. O que de sonho jaz nas encadernações vetustas, Nas assinaturas complicadas (ou tão simples e esguias) dos velhos livros. (Tinta remota e desbotada aqui presente para além da morte, Ó enigma visível do tempo, o nada vivo em que estamos)⁸. (PESSOA *in* TESOUROS, 2002, epígrafe)

Cada mapa é um fragmento, uma narrativa exclusiva e limitada, uma pequena peça de quebra-cabeças, uma escolha singular fora das possibilidades infinitas de como realizar a tarefa de mapear. Mapas constroem e desconstróem realidades, são proposições, sugerindo certos caminhos, algumas possibilidades, algumas opções particulares sobre a vasta mistura do campo que está em nosso presente⁹. (PAVILLION, 2008, p.7)

A forma como me aproprio de mapas diversos modificando-os e recombinando-os entre si e com outros elementos constitui o alicerce de minha produção plástica. O interesse por mapas foi surgindo de forma gradual, desde 2005, e fez com que eu quisesse saber mais sobre a cartografia, sua história e seus usos. Desde os primeiros mapas de que se tem conhecimento - os relatos de percursos - até os dias atuais, onde predominam as imagens aéreas e de satélite, o sistema cartográfico passou por grandes transformações, relacionadas às mudanças na forma como o homem percebe e se coloca no mundo e aos aparatos de cada época. Entretanto o presente capítulo não tem a intenção de fornecer uma história completa dos mapas em ordem cronológica ou destacando seus principais acontecimentos e personagens. Trata-se de pontuar questões relevantes para que seja possível enriquecer a reflexão sobre minha produção artística.

O principal objetivo de um mapa, sua maior função é e sempre foi a orientação, tornar possível a localização de um ponto a outro. Em suas linhas é

⁸ Trecho de Fernando Pessoa presente no livro *Tesouro dos Mapas* (2002), sem referência à obra do poeta.

⁹ Trecho da revista digital *Pavilion Contemporary Art & Culture Magazine* num.12, minha tradução.

possível vislumbrar o caminho da ida e ao mesmo tempo o ensinamento que permite o regresso. Através dele conhece-se e reconhece-se o espaço onde se está, de onde se sai ou para onde se vai. Tanto que sua origem antecede a invenção da escrita, prova de que a humanidade sempre sentiu necessidade de reconhecer-se e localizar-se no mundo. De acordo com Paulo Micelli *in* Tesouros (2002, p.53), “...imagem do Mundo, o mapa é instrumento de mediação para o homem localizar e representar seu lugar no Universo: cosmos, cosmografia; firmamento e natureza”.

Desde tempos remotos, havia uma necessidade de busca, descoberta e exploração de novos lugares, em uma ação quase intuitiva do homem de ir para além de seus territórios, de suas fronteiras. Todavia, essas expedições muitas vezes objetivavam o regresso ao local de origem, e isto foi possível graças aos primeiros mapeamentos. As explorações, que se iniciavam pelas vizinhanças e avançavam por lugares cada vez mais longínquos, eram inicialmente guiadas por marcações feitas no próprio espaço através de objetos deixados no caminho para que fosse possível regressar pelo mesmo caminho da ida. Os mapeamentos, portanto, foram determinantes para tais descobertas, pois através deles novos percursos foram sendo traçados, possibilitando contato com novos lugares.

O mapa constitui um importante meio de transmitir visões e experiências sobre o mundo. No entanto, mesmo com todo poder de convencimento intrínseco a ele, um mapa nunca é algo neutro segundo Fernand Joly (2005, p.10), pois “...transmite certa visão do planeta, inscreve-se num certo sistema de conhecimento e propõe certa imagem do mundo, quer se trate da Terra inteira ou do meio ambiente imediato”. Além disso, ele é sempre uma simplificação da realidade, por mais riqueza de detalhes contenha. As imagens sempre serão incompletas pela impossibilidade de representar tudo que está contido no espaço circundante. Portanto, “os mapas, antes de serem vistos como documentos puramente utilitários, refletem as ambições e ideais de outras eras, as percepções de exploradores, comerciantes e missionários e os fatos provenientes

de terras anteriormente desconhecidas” (POTTER, Jonathan *in* TESOUROS, p.49).

Os primórdios da cartografia foram marcados por mistérios e mistura de realidade e ficção. Até por volta do século XV os mapas eram realizados na medida em que novas terras iam sendo descobertas, com os novos lugares sempre relacionados e colocados da perspectiva do ponto de origem. Muito do que estava sendo descoberto continuava sendo um mistério para os viajantes pela dificuldade de acesso a determinados locais. Para compensar as áreas desconhecidas, era comum a inclusão de elementos ficcionais às representações territoriais, que na maioria das vezes eram especulativos e misturavam realidade e imaginário de uma forma exótica, por vezes atraente e instigante. Em cartas cartográficas que compreendem o período do descobrimento do Brasil, por exemplo, é constante a presença de monstros nos oceanos, canibais e animais com características peculiares, entre outros. O receio do desconhecido instigava o imaginário dos homens que quase nada sabiam sobre o que encontrariam pela frente. Já nos mapas medievais existe um exemplo interessante de como o imaginário já envolvia os viajantes. É notada em diversos mapas dessa época e em períodos subseqüentes a presença de uma minúscula ilha no formato de castanha de caju, que sempre aparecia pintada de vermelho e se chamada Brasil. Acreditava-se se tratar de uma ‘ilha afortunada’, que surgia e desaparecia a cada sete anos em meio a densos nevoeiros.

Além do papel essencial de localização, os mapas sempre serviram aos interesses políticos, em estratégias de guerra, nas conquistas de novos territórios, nas demarcações de fronteiras. Muitas vezes eram feitas modificações e distorções quanto à escala do mapa em relação ao real, deturpando-o em prol de interesses estrategistas de governantes e autoridades. As exigências das guerras fizeram com que os mapas, a partir do século XVII, fossem ficando cada vez mais detalhados, mais precisos e maiores em escala. Assim, era possível ter um controle maior sobre as fronteiras de territórios e evitar possíveis invasões. Se nos primórdios os mapas eram peças únicas e pertenciam única e exclusivamente às

elites sociais, a partir do século XV com o desenvolvimento dos processos de xilografia e talho-doce tornou-se possível a produção de tiragens, proporcionando o acesso à população geral. Um exemplo envolvendo a questão da importância dos mapas para as autoridades pode ser constatada num relato de um fato ocorrido em Roma no tempo de Domiciano (século I). Em meio às perseguições aos cristãos, um homem chamado Metius foi condenado à morte por ser dono de um mapa do Império. Essa atitude foi interpretada como um sinal de que Metius tinha planos de apossar-se do território, representando perigo, portanto.

As facilidades de acesso aos mapas fizeram com que os habitantes, especialmente dos espaços urbanos, se interessassem pela experiência de deter a representação do espaço como um todo, já que os territórios tornavam-se cada vez mais complexos e fragmentados pelas transformações constantes às quais eram submetidos. Essa apreensão do todo contida nos mapas a partir do século XVIII tornou-se aos poucos relevante para a população, e marca outro ponto importante ao longo da história da cartografia. Conforme afirmação de Ulpiano Meneses *in* Passos e Emídio (2009, p.15), “uma das razões de fascínio que os mapas urbanos exercem a partir do século XVIII é, precisamente, essa capacidade de síntese, de cristalização instantânea da diversidade, da inteligibilidade imediata do múltiplo”.

No que diz respeito às mudanças ocorridas no processo de produção de mapas antes e depois do nascimento do discurso científico moderno segundo Michel de Certeau (1994), a principal delas é uma separação gradual entre os relatos de itinerários, os percursos e suas respectivas representações. Os primeiros mapas medievais e astecas eram constituídos por traçados retilíneos indicando lugares e distâncias na forma de ‘diários de marcha’, ou seja, estavam diretamente ligados aos espaços de uma maneira poética. Na descrição da Tábua de Peutinger, um mapa de itinerários do Império Romano que data entre séculos III e IV, é possível compreender melhor tais relatos, de acordo com Fernand Joly (2005, p.32): “Rede esquematizada de caminhos sobre uma base com rios, com

lagos e com montanhas, com indicação das encostas, das distâncias, das paradas e das cidades, representadas por símbolos”.

O mapa geográfico tal como conhecemos hoje rompeu bruscamente com o modelo descrito acima. Se antes o feitiço cartográfico se limitava a lugares ao redor do homem, dependendo de seu posicionamento, graças a invenções como a bússola foi possível marcar pontos e desenhar territórios através de uma rede de coordenadas. Uma das bases desse processo é a fotogrametria¹⁰, que proporcionou maior exatidão às cartas cartográficas. Primeiro eram tiradas fotos aéreas do espaço e depois esses registros eram usados como base para a confecção dos mapas. Os primórdios dessa técnica datam de 1855, quando o fotógrafo Nadar fez os primeiros registros do espaço aéreo francês em um balão. Além da fotogrametria, o uso crescente de sistemas informatizados e o advento das imagens de satélite transformaram radicalmente os procedimentos ligados aos levantamentos dos mapas de base, tornando as atualizações mais rápidas e precisas, além da possibilidade de visualizar o mundo em sua totalidade. Conforme afirmação de Michel Serres *apud* Santos (2008, p.313), “...nossa relação com o mundo mudou. Antes, ela era local-local; agora ela é local-global... hoje, temos uma nova relação com o mundo, porque o vemos por inteiro. Através dos satélites, temos imagens da Terra absolutamente inteira”.

Se os mapas atuais, com as fotos aéreas e imagens de satélite por um lado ganham autonomia e precisão em relação aos descritores de percursos dos primeiros séculos, por outro lado houve uma perda de particularismos, pois foi sendo desenvolvida uma simbologia universal para representar elementos similares, deixando os mapas cada vez mais abstratos e universais. De acordo com Certeau (1994), o mapa geográfico passou a comportar num mesmo plano a junção de lugares heterogêneos, alguns recebidos de uma tradição, outros produzidos por uma observação, e a justapor dois elementos bem diversos: os dados fornecidos por uma tradição e aqueles que provinham de navegadores. A

¹⁰ Fotogrametria: “Técnica de determinação da altimetria, nos levantamentos cartográficos, por meio de pares de fotografias tiradas simultaneamente por duas câmaras mantidas a distância constante uma da outra” (FERREIRA, 1994/95, p.306).

principal diferença em relação aos mapas desenhados é a nova forma de visualização, contato e até mesmo de interação do internauta com qualquer lugar do mundo. Em muitos pontos a captação e atualização ocorrem praticamente em tempo real, possibilitando às pessoas formas de experimentarem o espaço em um plano virtual de forma inovadora. Existe ainda a opção de marcar pontos conhecidos no mundo todo e deixá-los visíveis para qualquer pessoa, como por exemplo, ‘eu moro aqui’ ou ainda adicionar registros fotográficos pessoais de determinados lugares em forma de links.

As viagens ao espaço e imagens de satélite geraram uma mudança significativa na percepção dos lugares, nos proporcionando ver mais e mais da Terra, numa “visão do olho de Deus em menos que um piscar de olhos da evolução humana” (HARMON, 2009, p.16). *Google Earth* e *Google Maps*¹¹ trouxeram questões muito importantes que fazem re-pensar toda a relação que temos com os lugares:

Graças ao Google Earth podemos nos localizar no centro de nosso mundo e reconhecer justamente quão colossal ele é. Estamos encantados com a possibilidade de dar zoom em nossos estados, cidades, vizinhos, ruas e casas, mesmo se nos sentimos incomodados pelo poder dos sistemas de vigilância oniscientes. (HARMON, 2009, p.16)

Os mapas que gradualmente se descolaram do viés poético em um processo que praticamente extinguiu os particularismos em prol da busca pela exatidão, agora se transformam em base para interação na busca por roteiros pessoais, marcados por pequenos, mas significativos pontos em meio à imensidão do mundo.

¹¹ *Google Earth* e *Google Maps* são plataformas virtuais onde é possível visualizar o mundo através de imagens de satélite. No caso do Google Earth trata-se de um aplicativo com inúmeros recursos de localização, como marcação de pontos específicos, criação de rotas, visualização em três dimensões, entre outros.

5 – MAPEAMENTOS OBSOLETOS

...Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suarez Miranda: Viagens de Varões Prudentes, livro quarto, cap. XIV, 1658). (BORGES, 1993, p.71)

Partindo de algumas das mudanças significativas ocorridas na cartografia, proponho agora uma reflexão sobre os mapeamentos artísticos, ou seja, aqueles independentes em relação ao lugar físico que os originou e/ou que perderam sua função utilitária de localização. Desde os primórdios, sempre houve uma aproximação entre arte e cartografia, já que os cartógrafos recorriam a elementos estéticos para criar roteiros e ornamentar os mapas. A partir dos anos 1960 no pós-modernismo os primeiros artistas começaram a trabalhar com mapas em suas poéticas, bagunçando os conhecimentos tidos como verdades absolutas, remexendo nas suposições com o intuito de fazer o homem repensar suas verdades culturais. O número de artistas que fazem uso de mapas aumentou a partir dos anos 1990, coincidindo com o crescimento das tecnologias e dos sistemas de disseminação de informação. Graças à Internet tornou-se possível uma conexão global, já que a própria rede nada mais é que um vasto mapa cultural.

Os artistas têm liberdade para desobedecer regras e convenções presentes nos mapeamentos geográficos, que por sua vez estão submetidos a uma linguagem standardizada, apesar de maleável. Segundo Catherine Harmon (2009, p.11), “se os mapas tradicionais colocam ‘Isto é o mundo como ele é’ e esperam que o leitor concorde, os mapas dos artistas revogam cumplicidade com

‘esta é minha visão, e estou encorajando você a construir sua própria’”. Entretanto segundo Denis Wood *in* Harmon (2009, p.13), os mapas de artistas não rejeitam mapas. Eles rejeitam sim a autoridade alegada pelos mapas normativos, unicamente por portarem realidade como ela é, ou seja, com dissipação e objetividade. Há que reconhecer a necessidade de novos tipos de mapas culturais que reconheçam a impossibilidade de marcar o que está sempre mudando, se transformando. Nesse sentido, os mapas de artistas proporcionam formas alternativas e diversas de observarmos o mundo e a forma como nos relacionamos com ele.

Os trabalhos escolhidos como referência para meu trabalho são produções artísticas, literárias e cinematográficas que têm como base as apropriações de mapas convencionais, gerando a partir daí novas configurações, fazendo com que haja uma mudança na percepção usual na forma como os mapas são vistos. A forma como cada um trabalha essa questão é bastante diversa, mas todos, de maneiras diferentes, foram referências em meu processo artístico.

O conto de Borges (1993) que está na epígrafe do capítulo é um bom exemplo para se pensar nos descolamentos entre o mapa e o lugar físico. Nele, o mapa de um determinado território é constituído com tal riqueza de detalhes e escala que acaba por criar um lugar outro, autônomo. Quando o mapa em escala real passa a ser percebido como obsoleto, ele é deixado à mercê. Descartado, se transforma em lugar periférico, habitado por animais e mendigos. Este mapa, portanto, seria o lugar dos seres marginalizados, que não possuem mais espaço no território ‘real’. Trata-se de um espaço da ordem da simulação segundo Jean Baudrillard (1991), que faz uso do conto borgeano para exemplificar como a simulação deixou de ser algo referente ao real, tornando-se um fim em si mesmo. Segundo o autor, a diferença do mapa para o território desapareceu, e o que ficou em seu lugar foi algo genético e nuclear, que não mais abarca o imaginário da

representação. A partir do momento em que o real¹² já não está envolto em nenhum imaginário, este deixa de ser real e passa à condição de hiper-real, localizado em um hiper-espaco orbital e sem atmosfera. É produto de uma substituição do real por seus signos, uma irradiação de modelos combinatórios que substitui todo o processo real por um duplo operatório. Baudrillard menciona ainda que ele (o mapa) seria o duplo confundido com o real ao envelhecer. Neste duplo está contida a chave para se pensar os mapas de segunda ordem no conto de Borges, pois o mapa deixou de ser algo referente ao real, tornando-se um fim em si mesmo.

Outro exemplo do uso deturpado de mapas enquanto dispositivos alternativos é o filme *A Walk Through H: The Reincarnation of an Ornithologist* de Peter Greenaway, realizado em 1978¹³. O cineasta filmou detalhadamente 92 mapas que tinham por objetivo auxiliar um falecido ornitólogo em sua viagem ao H, que poderia ser o céu (heaven) ou o inferno (hell). Ao mesmo tempo em os mapas são minuciosamente filmados, a viagem é relatada pelo ornitólogo. Os mapas na verdade são aquarelas feitas pelo próprio cineasta, de lugares que não possuem localização real. A ordenação dos mapas mais confunde que auxilia o viajante. São mapas impróprios segundo os princípios da cartografia ortodoxa, de lugares inexistentes construídos pelo imaginário e, portanto, inúteis em relação à função utilitária. Os mapas mostrados ao longo do filme passam a oferecer vários roteiros alternativos, deixando em colapso as intenções da cartografia, além de provocar a desorientação do espectador. Segundo Greenaway *apud* Maciel (2004), os mapas não necessariamente têm a função de explicar a geografia, mas explicar simbólica e figurativamente o conceito de mundo. Os mapas, mesmo com todo rigor e exatidão, continuam tendo a potencialidade intrínseca das possibilidades, podendo nos mostrar onde estamos, onde estivemos, onde

¹² “O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí”. (BAUDRILLARD, 1991, p.8)

¹³ É possível fazer o download do curta metragem de Greenaway através do link < <http://trixxx.com.br/?p=2544>>, último acesso em 05 mai. 2010.

estaremos ou poderíamos estar, abarcando várias temporalidades num mesmo espaço. Além disso, devem ser vistos como... “sistemas descentrados, que longe de manterem uma relação mimética com a realidade, geram para esta novas configurações” (DELEUZE e GUATTARI *apud* MACIEL, 2004, p.43).

Doug Beube¹⁴ é um artista norte-americano que em sua produção reconfigura mapas e atlas para que possibilitem ao público descobrir novas combinações cartográficas. O trabalho *Border Crossing in the War Room* (2006) tem como base as alterações de páginas de um atlas, que foram recortados e unidos novamente por diversos zíperes. Os mapas estão conectados com zíperes no final de cada uma das folhas, gerando combinações quase infinitas. O artista transforma em versatilidade o que foi unido tradicionalmente por uma lombada e um número de páginas seguindo uma ordem fixa. Ao romper com essa estrutura Beube proporciona um grande número de possibilidades de composição e configuração de lugares diversos entre si, já que as folhas podem ser extraídas ou adicionadas. Existe ainda, além da possibilidade de visualizar o livro em um plano bidimensional, construir com ele planos tridimensionais como prismas e outras formas que transformam o espaço em picos, vales e fronteiras geográficas. O artista afirma que a inspiração para construir um trabalho como este em plena era digital parte do princípio dos softwares de computador que usam a tecnologia ‘*cut and paste*’, transformando um alinhamento pré-determinado em informação variável.

Acredito que os exemplos acima acrescentaram muito à reflexão sobre minha produção artística, pois mostram um pouco do leque de possibilidades inerentes ao mapa. Suas composições, alinhamentos, nomes e rotas tão embasados em uma terminologia específica são um convite tentador à deturpação dos mesmos, e quando a localização não é mais uma premissa, dá lugar à liberdade para transformá-los das formas mais variadas possíveis.

¹⁴ Fontes: <http://www.donnaseagallery.com/art_of_the_book/artists/Doug_Beube/3.html>, último acesso em 10mar. 2010; <<http://fort-greene.thelocal.nytimes.com/2009/11/04/living-arts-doug-beube-fyi/>>, último acesso em 10 mar. 2010.

CONCLUSÃO – Chegada e Outros Destinos

Agora que os roteiros foram percorridos e os topos visitados, chegou o momento de fazer um balanço desta viagem, rever os caminhos com o intuito de melhor compreendê-los e esboçar possibilidades futuras para novos itinerários. Durante o período desta pesquisa, houve um longo processo para que fosse possível construir uma reflexão concisa partindo de minha trajetória anterior, iniciada em 2005. Essa reflexão diz respeito tanto à produção dos objetos artísticos em si, quanto às investigações minuciosas acerca de minhas vizinhanças, ou seja, o que norteia meus processos de criação e onde minha poética se situa dentro da arte contemporânea.

As questões, inicialmente indefinidas, foram tornando-se mais claras na medida em que as referências iam sendo descobertas e no próprio fazer. Sem dúvida, a reflexão e a ação sempre andaram juntas, uma complementando a outra. Os espaços fragmentados, empilhados e transitórios, os lugares-pensamento e os mapeamentos e suas deturpações foram as três questões de base escolhidas. Conforme já mencionado, devem ser analisadas juntas, já que são partes que constituem o corpo de toda reflexão, que por sua vez alimenta o processo numa troca constante.

O mapa sem dúvida foi base de todo processo, pois me propus a pesquisá-los desde seus primórdios e tentar entender como aos poucos eles foram distanciando-se dos relatos e tornando-se autônomos. Tal característica tem seu ápice nos mapas virtuais, ou seja, aqueles que se encontram descolados da realidade, não mais referenciados pelo real. Existe uma relação muito forte presente entre os mapas reais e virtuais nos meus trabalhos, pois o ponto de partida são os mapas de lugares existentes, que ao serem fragmentados e justapostos passam a habitar o campo das identidades flutuantes, sem pertencimento. Outra característica do virtual pode ser constatada no meu interesse pelas imagens desmaterializadas de *Espaços Afluentes*. Estas têm uma

abertura quanto aos seus formatos e maneiras de exibição, podendo ser projetadas no espaço expositivo, ou ainda impressas em diversos formatos e mesmo habitar a rede através da internet.

Acredito ter mapeado e pinçado questionamentos bastante pertinentes, que possuem grande potencial para investigações futuras mais profundas. Pretendo dar continuidade à produção, e uma das possibilidades é focar os sistemas de mapeamento das plataformas GPS¹⁵ e aplicativos como o Google Earth e suas relações com os deslocamentos dos indivíduos, bem como as novas formas de colocar-se e intervir no espaço virtual através das imagens de satélite. Como já mencionado, é um campo muito fértil e com bastante potencial para desdobramentos futuros.

¹⁵ O GPS, ou *Global Positioning System* (Sistema de Posicionamento Global), foi criado pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos e tem como função básica identificar a localização de um receptor que capte os sinais emitidos por seus satélites na superfície terrestre. Fonte: < <http://www.baixaki.com.br/info/215-o-que-e-gps-.htm>>, último acesso em 06 mai. 2010.

ÍNDICE DAS IMAGENS

- Pág. 10: *Lugares imaginários I*, p.1-2, 3-4, 5-6;
- Pág. 11: *Lugares imaginários I*, p.7-8, 9-10, 11-12;
- Pág. 12: *Lugares imaginários I*, p.13-14, 15-16, 17-18;
- Pág. 13: *Lugares imaginários I*, p.19-20, 21-22, 23-24;
- Pág. 14: *Lugares imaginários I*, p.25-26, 27-28, 29-30;
- Pág. 15: *Lugares imaginários I*, p.31-32, 33-34, 35-36;
- Pág. 16: *Lugares imaginários I*, p.37-38, 39-40, 41-42;
- Pág. 17: *Lugares imaginários I*, p.43-44, 45-46, 47-48;
- Pág. 18: *Lugares imaginários I*, p.49-50, 51-52, 53-54;
- Pág. 19: *Lugares imaginários I*, p. 55-56, 57-58, 59-60;
- Pág. 20: *Lugares imaginários I*, p.61-62, 63-64, 65-66;
- Pág. 21: *Lugares imaginários I*, p.67-68, 69-70, 71-72;
- Pág. 22: *Lugares imaginários I*, p.73-74, 75-76, 77-78.
- Pág. 24: *Lugares imaginários II*, p.1-2, 3-4, 5-6;
- Pág. 25: *Lugares imaginários II*, p.7-8, 9-10, 11-12;
- Pág. 26: *Lugares imaginários II*, detalhe p.15, 17 e 18;
- Pág. 27: *Lugares imaginários II*, p.15-16, 17-18, 19-20;
- Pág. 28: *Lugares imaginários II*, p.21-22, 23-24, 25-26;

Pág. 29: *Lugares imaginários II*, p.27-28, 29-30, 31-32;

Pág. 30: *Lugares imaginários II*, p.13-14, 39-40, 41-42;

Pág. 31: *Lugares imaginários II*, p.43-44, 45-46, 47-48;

Pág. 32: *Lugares imaginários II*, p.49-50, 51-52, 53-54;

Pág. 33: *Lugares imaginários II*, p.57-58, 55-56;

Pág. 34: *Lugares imaginários II*, p.33-34, 35-36, 37-38.

Pág. 36: *Lugares imaginários III*, p.1-2, 3-4, 5-6;

Pág. 37: *Lugares imaginários III*, p.7-8, 9-10, 11-12;

Pág. 38: *Lugares imaginários III*, p.13-14, 15-16, 17-18;

Pág. 39: *Lugares imaginários III*, p.19-20, 21-22.

Pág. 41: *Lugares imaginários IV*, p.1-2, 3-4, 5-6;

Pág. 42: *Lugares imaginários IV*, p.7-8, 9-10, 11-12;

Pág. 43: *Lugares imaginários IV*, p.13-14, 15-16, 17-18;

Pág. 44: *Lugares imaginários IV*, p.19-20, 21-22, 23-24;

Pág. 45: *Lugares imaginários IV*, p.25-26, 27-28, 39-30;

Pág. 46: *Lugares imaginários IV*, p.31-32, 33-34, 35-36;

Pág. 47: *Lugares imaginários IV*, p.37-38, 39-40, 41-42;

Pág. 48: *Lugares imaginários IV*, p.43-44, 45-46, 47-48;

Pág. 49: *Lugares imaginários IV*, p.49-50, 51-52, 53-54.

Pág. 52: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, imagens 1, 2, 3, 4 e 5;

Pág. 53: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, registro de projeção da imagem 4 no espaço;

Pág. 54: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, registro de projeção da imagem 4 no espaço;

Pág. 55: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, registro de projeção da imagem 4 no espaço;

Pág. 56: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, imagens 1/5 e 3/5;

Pág. 57: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, imagem 2/5;

Pág. 58: *Espaços Afluentes I - Rotas Imaginárias*, imagens 4/5 e 5/5.

Pág. 60: *Espaços Afluentes II - São Paulo*, imagens 1, 2, 3, 4 e 5;

Pág. 61: *Espaços Afluentes II - São Paulo*, simulação de projeção e imagem 1/5;

Pág. 62: *Espaços Afluentes II - São Paulo*, imagens 2/5 e 3/5;

Pág. 63: *Espaços Afluentes II - São Paulo*, imagens 4/5 e 5/5.

Pág. 65: *Espaços Afluentes III - Intersecções I*, imagem 1/1.

Pág. 67: *Espaços Afluentes IV - Paisagens Mapeadas*, imagens 1, 2 e 3;

Pág. 68: *Espaços Afluentes IV - Paisagens Mapeadas*, imagem 1/3;

Pág. 69: *Espaços Afluentes IV - Paisagens Mapeadas*, imagem 2/3;

Pág. 70: *Espaços Afluentes IV - Paisagens Mapeadas*, imagem 3/3.

Pág. 72: *Espaços Afluentes V - UnHorizont*, imagens 1, 2 e 3;

Pág. 73: *Espaços Afluentes V - UnHorizont*, simulação de projeção no espaço e imagem 1/3;

Pág. 74: *Espaços Afluentes V - UnHorizont*, imagens 2/3 e 3/3.

Pág. 76: *Espaços Afluentes VI - Paisagem Oceânica*, imagem 1/1;

Pág. 77: *Espaços Afluentes VI - Paisagem Oceânica*, registro da projeção no espaço expositivo (foto de Mariana Shellard);

Pág. 78: *Espaços Afluentes VI - Paisagem Oceânica*, simulação de projeção no chão do espaço e detalhes da imagem 1/1.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 5.ed. São Paulo: Papirus, 2005.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e simulação*. 1.ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BESSE, Jean-Marc, *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEZZON, Lara C. (org.), *Guia prático de monografias, dissertações e teses: elaboração e apresentação*. 3.ed. Campinas: Alínea, 2005.

BORGES, Jorge Luis, *História universal da infâmia*. 5.ed. São Paulo: Globo, 1993.

BRAGA, Paula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALVINO, Ítalo, *As cidades invisíveis*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CERTEAU, Michel de, *A invenção do cotidiano: 1 - Artes de fazer*. 12.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de, *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994/95.

HARMON, Katharine, *The map as art: contemporary artists explore cartography*. New York: Princeton Architectural Press, 2009. Essays by GAYLE, Clemans.

JOLY, Fernand, *A cartografia*. 8.ed. Campinas: Papirus, 2005.

LÉVY, Pierre, *O que é Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

MACIEL, Maria Esther, *A memória das coisas: Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*. London: The MIT Press, 2001.

MENESES, Ulpiano T. B. Prefácio. In: PASSOS, Maria Lúcia Perrone e EMÍDIO, Teresa, *Desenhando São Paulo: mapas e literatura : 1877-1954*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p.15-16.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone; EMÍDIO, Teresa, *Desenhando São Paulo: mapas e literatura : 1877-1954*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

PESSOA, Fernando. Epígrafe. In: *TESOURO dos mapas, O: a cartografia na formação do Brasil*, texto e curadoria Paulo Micelli. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

POTTER, Jonathan. Texto. In: *TESOURO dos mapas, O: a cartografia na formação do Brasil*, texto e curadoria Paulo Micelli. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

SANTOS, Milton, *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2008.

TESOURO dos mapas, O: a cartografia na formação do Brasil, texto e curadoria Paulo Micelli. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2002.

TRILHAS do Desejo: a arte visual brasileira. Textos de diversos autores. São Paulo: editora Senac São Paulo, Itaú Cultural, 2009.

Periódico na internet:

PAVILLION Contemporary Art & Culture Magazine num.12, *Being Here. Mapping the Comptemporary. Reader of Bucharest Bienalle 3 – 23 may – 21 june 2008*. vol. 1: Text Book, ISSN 1841-7337.

Disponível em http://bucharestbiennale.org/old_ed/2007/> último acesso em 29 abr. 2010.

Artigos na internet:

BASTOS, Marcus, Samplertropofagia: A Cultura da Reciclagem. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belo Horizonte/MG, 2 a 6 Set. 2003, não paginado. Disponível em < http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP15_bastos.pdf> último acesso em 29 abr. 2010.

LE MOS, André, Ciber-Cultura-Remix. *Apresentação no seminário “Sentidos e Processos” dentro da mostra “Cinético Digital”, no Centro Itaú Cultural*. Tema da mesa: “Redes: criação e reconfiguração”, São Paulo, Itaú Cultural, agosto de 2005, não paginado.

TRAVISANI, Tatiana G., Imagem digital em movimento e processos poéticos de criação. *18° Encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26 set. 2009*, p. 1256-1269, Salvador/BA, 2009.

Disponível

em<http://www.anpap.org.br/2009/pdf/cpa/tatiana_giovannone_travisani.pdf>

último acesso em 29 abr. 2010.