

**GEOGRAFIAS PORTÁTEIS: arte e conhecimento espacial**

Renata Moreira Marquez

Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-graduação em Geografia  
Instituto de Geociências

Belo Horizonte, 2009



Renata Moreira Marquez

## **GEOGRAFIAS PORTÁTEIS: arte e conhecimento espacial**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Geografia.

Área de Concentração: Organização do espaço  
Linha de Pesquisa: Teoria, métodos e linguagens em Geografia  
Orientador: Dr. Cássio Eduardo Viana Hissa  
Coorientador: Dr. Horacio Capel Sáez

Belo Horizonte  
Instituto de Geociências da UFMG  
2009

<p>M357g 2009</p>	<p>Marquez, Renata Moreira. Geografias portáteis [manuscrito] : arte e conhecimento espacial / Renata Moreira Marquez. – 2009. 248 f. : il., fots.(algumas color.).</p> <p>Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2009. Orientador: Cássio Eduardo Viana Hissa. Co-orientador: Horacio Capel Sáez. Área de concentração: Organização do espaço. Bibliografia: f. 243 – 248.</p> <p>1. Geografia na arte – Teses. 2. Epistemologia – Arte – Teses. 3. Paisagens na arte – Teses. I.Hissa, Casio Eduardo. II. Sáez, Horacio Capel. III. Título. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências.</p> <p>CDU: 910.1:7.01</p>
-----------------------	--

Tese defendida e aprovada, em 14 de agosto de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



---

Prof. Dr. Cássio Eduardo Viana Hissa



---

Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão



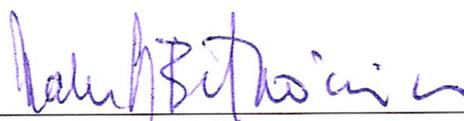
---

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos



---

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum



---

Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico

## Agradecimentos

Ao orientador Cássio Eduardo Viana Hissa, pela partilha, presença, inteligência e sensibilidade.

A Horacio Capel Sáez, pelo carinho nos meses de hospital e pela acolhida como coorientador no estágio de doutorado na Universidade de Barcelona, em 2007.

A Maria Ivone dos Santos e a Luis Alberto Brandão, pela amizade e proximidade no decorrer do processo de pesquisa.

Ao Lou.

## Sumário

005	<i>Lista de figuras</i>
007	<i>Resumo</i>
008	<i>Abstract</i>
009	<i>Resumen</i>
010	Alteridades do espaço
025	Cidades em instalação
038	Índice de miopia
050	Global Safari (powered by Google)
053	Retratos em Tóquio
065	Expedições: corógrafos, antropólogos, artistas
077	O mapa como relato
089	Carta a Vermeer
093	Paisagem mídia
107	Coleção Particular
111	Contra-geografia: Ursula Biemann
123	Artesania científica: Mark Dion
139	<i>Naturalia Artificialia</i> : Alberto Baraya
158	Ciência-ficção: Joan Fontcuberta
176	Manuais de Navegação: Julio Cortázar, Cildo Meireles, Janet Cardiff
200	Os fusos da frase: Angela Detanico e Rafael Lain
212	Letras topográficas: Joan Brossa
221	Máquinas sensórias: Michael Wesely, Trevor Paglen
237	Geografias Portáteis
243	<i>Referências Bibliográficas</i>

## Lista de figuras

- 011 Fig. 01: Guillermo Kuitca. *Sem título*. 1992.  
013 Fig. 02: Claudio Parmiggiani. *Pellemondo*. 1968.  
015 Fig. 03: Joan Brossa. *Taquilla*. 1982.  
029 Fig. 04: Robert Smithson. *Fragmento de mapa*. 1967.  
030 Fig. 05: Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.  
031 Fig. 06: Gordon Matta-Clark. *Splitting*. 1974.  
034 Fig. 07: Lara Almarcegui. *Construindo minha horta urbana*. 1999-2000.  
034 Fig. 08: Lara Almarcegui. *Três semanas restaurando uma cabana de jardim*. 2000.  
040 Fig. 09: Kees Boeke. *Cosmic View*. 1957.  
041 Fig. 10: Charles e Ray Eames. Filmagem de *Powers of ten*. 1977.  
042 Fig. 11: Charles e Ray Eames. *Powers of ten*. 1977.  
045 Fig. 12: Google Earth. Nuvem artificial, nuvem natural (Mato Grosso, Brasil). 2008.  
048 Fig. 13: Antoni Muntadas. *Aqua Quo Vadis?* 2008.  
048 Fig. 14: Google Earth. Vista do local de *Aqua Quo Vadis?* 2008.  
054 Fig. 15: Henri Cartier-Bresson. *Mexico*. 1964.  
072 Fig. 16: Frederic Edwin Church. *Cotopaxi*. 1862.  
073 Fig. 17: Alexander von Humboldt. *Planta, topografia e mapa de altitude do Monte Chimborazo*. 1807.  
080 Fig. 18: Guntherus Ziner. *Mapa T-O*. 1472.  
081 Fig. 19: Beatus. *Mapa do mundo*. Alta Idade Média.  
085 Fig. 20: *Mapa do Mundo na Época dos Surrealistas*. 1929.  
086 Fig. 21: Joaquín Torres García. *América Invertida*. 1943.  
092 Fig. 22: Johannes Vermeer. *Moça de azul lendo uma carta*. ca. 1664.  
097 Fig. 23: *Jardim com plantas e pássaros*. Casa del Bracciale d'Oro, Pompéia. Séc. I d.C.  
098 Fig. 24: Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria do bom governo*. ca. 1339.  
103 Fig. 25: Nelson Felix. *Mapa de Mesa e Grande Budha*. 1985-2000.  
104 Fig. 26: Nelson Felix. *Mesa (desenho)*. 1997-1999.  
105 Fig. 27: Nelson Felix. *Grande Budha (desenho)*. 1985-2000.  
106 Fig. 28: Nelson Felix. *Mesa*. 1997-1999.  
106 Fig. 29: Nelson Felix. *Grande Budha*. 1985-2000.  
112 Fig. 30: Ursula Biemann. *Mobilidade contida*. 2004.  
117 Fig. 31: Ursula Biemann. *Europlex*. 2003.  
120 Fig. 32: Ursula Biemann. *Arquivos do Mar Negro. Arquivo nº4*. 2005.  
124 Fig. 33: Mark Dion. *Estúdio de Alexander Wilson*. 1999.  
126 Fig. 34: Mark Dion. *Toys 'R' U.S. (Quando os dinossauros controlavam a Terra)*. 1994.  
126 Fig. 35: Mark Dion. *Grupo de ação urbana ecológica de Chicago*. 1993.  
127 Fig. 36: Mark Dion. *Sobre a Natureza Tropical*. 1991.  
131 Fig. 37: Mark Dion. *Viagens de William Bartram – Reconsideradas*. 2008.  
133 Fig. 38: Mark Dion. *O delírio de Alfred Russel Wallace*. 1994.  
134 Fig. 39: Mark Dion. *Conservas de Floresta Tropical*. 1989.  
135 Fig. 40: Mark Dion. *Conservas de Floresta Tropical (versão móvel)*. 1989.  
136 Fig. 41: Mark Dion. *Sobrevivência do mais fofo*. 1990.  
142 Fig. 42: Charles e Ray Eames. *Philosophical Gardens*. 1974.  
143 Fig. 43: Lâmina do herbário do Jardim Botânico Nacional da República Dominicana. Expedição à Sierra de Bahoruco, 1993.  
144 Fig. 44: Lâmina do herbário do Museu de História Natural da Suécia. Expedição ao Peru, 1930.  
147 Fig. 45: Alberto Baraya. *Herbario de Plantas Artificiales (lâmina)*. Início em 2001.  
148 Fig. 46: Alberto Baraya. *Herbario de Plantas Artificiales (lâmina)*. Início em 2001.  
149 Fig. 47: Alberto Baraya. *Herbario de Plantas Artificiales (lâmina)*. Início em 2001.  
150 Fig. 48: Alberto Baraya. *Herbario de Plantas Artificiales (detalhes)*. Início em 2001.  
151 Fig. 49: Alberto Baraya. Categoria taxonômica: *Hotéis*. 2002.

- 151 Fig. 50: Alberto Baraya. Categoria taxonômica: *Duas cadeiras uma planta*. 2002.
- 154 Fig. 51: Alberto Baraya. *Greenhouse*. 2007.
- 157 Fig. 52: Alberto Baraya. *Mapa de La Habana Vieja*. 2003.
- 162 Fig. 53: Joan Fontcuberta. *Giliandria escolforcia (Herbarium)*. 1984.
- 163 Fig. 54: Joan Fontcuberta. *Guillumeta polymorpha (Herbarium)*. 1982.
- 164 Fig. 55: Joan Fontcuberta. *Barrufeta godafreda (Herbarium)*. 1983.
- 165 Fig. 56: Karl Blossfeldt. *Adiantum pedatum*. 1928.
- 166 Fig. 57: Karl Blossfeldt. *Knoblauchpflanze*. 1928.
- 169 Fig. 58: Joan Fontcuberta e Pere Formiguera. *Centaurus Neandertalensis (Fauna Secreta)*. 1986.
- 170 Fig. 59: Joan Fontcuberta e Pere Formiguera. *Alopex Stultus (Fauna Secreta)*. 1986.
- 171 Fig. 60: Joan Fontcuberta e Pere Formiguera. Sem identificação (*Fauna Secreta*). 1986.
- 172 Fig. 61: Joan Fontcuberta e Pere Formiguera. *Solenoglypha polipodida (Fauna Secreta)*. 1986.
- 173 Fig. 62: Ulisses Androvandi. Ilustrações de *Monstrorum historia cum Paralipomenis historiae omnium animalium*. 1658.
- 184 Fig. 63: Carol Dunlop. *Mini-acampamento em zona hostil: Fafner-muralla, Os Horrores Floridos, a micro-mesa e o galão de água potável*. 1982.
- 185 Fig. 64: Carol Dunlop. *Às vezes Fafner se põe solene e quase monumental*. 1982.
- 185 Fig. 65: Carol Dunlop. *Recontagem de observações científicas que leva o Lobo a um êxtase musical que faz pensar em Glenn Gould*. 1982.
- 185 Fig. 66: Carol Dunlop. *Frente à inclemência do tempo, os exploradores se exercitam em diversas manobras destinadas a provar o equipamento e as instalações de bordo*. 1982.
- 190 Fig. 67: Cildo Meireles. *Cruzeiro do Sul*. 1969.
- 191 Fig. 68: Cildo Meireles. *Estudo para espaço/tempo*. 1969.
- 192 Fig. 69: Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-cola*. 1970.
- 192 Fig. 70: Cildo Meireles. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto cédula*. 1975.
- 197 Fig. 71: Janet Cardiff. *Münster Walk*. 1997.
- 197 Fig. 72: Janet Cardiff. *Drogan's nightmare*. Audio walk. 1998.
- 198 Fig. 73: Janet Cardiff. *Her long black hair*. 2004.
- 198 Fig. 74: Janet Cardiff. *Villa Medici Walk*. Audio walk. 1996.
- 199 Fig. 75: Janet Cardiff. *The telephone call*. 2001.
- 199 Fig. 76: Janet Cardiff e George Bures Miller. *Ghost machine*. 2005.
- 202 Fig. 77: Angela Detanico e Rafael Lain. *Pilha [Sens figure]*. 2008.
- 202 Fig. 78: Angela Detanico e Rafael Lain. *Helvetica Concentrated*. 2004.
- 205 Fig. 79: Angela Detanico e Rafael Lain. *Zulu Time (réguas)*. 2007.
- 205 Fig. 80: Angela Detanico e Rafael Lain. *Zulu Time*. 2007.
- 206 Fig. 81: Angela Detanico e Rafael Lain. *O mundo justificado, alinhado à esquerda, centralizado, alinhado à direita*. 2004.
- 208 Fig. 82: Angela Detanico e Rafael Lain. *Flatland*. 2003.
- 211 Fig. 83: Angela Detanico e Rafael Lain. *Maré*. 2008.
- 211 Fig. 84: Angela Detanico e Rafael Lain. *Braille Ligado (La existencia en suspenso de las cosas sin nombre)*. 2007.
- 216 Fig. 85: Joan Brossa. *Burocracia*. 1967.
- 216 Fig. 86: Joan Brossa. *Guant correu*. 1967.
- 220 Fig. 87: Joan Brossa. *Lletres gimnastes*. 1997.
- 220 Fig. 88: Renata Marquez. *Papeles, cartones y sus anexos*. 2007.
- 225 Fig. 89: Michael Wesely. 4.4.1997 - 4.6.1999. *Potsdamer Platz*. 1997-1999.
- 225 Fig. 90: Michael Wesely. 27.3.1997 - 13.12.1998. *Potsdamer Platz*. 1997-1999.
- 228 Fig. 91: Michael Wesely. *Der Orinoco bei Puerto Ayacucho*. 1999.
- 228 Fig. 92: Michael Wesely. *Abenddämmerung am Orinoco am Camp Orinoquia*. 1999.
- 231 Fig. 93: Trevor Paglen. *Chemical and Biological Weapons Proving Ground/Dugway, UT. Distance: 22 miles/11:17 am (Limit Telephotography)*. 2006.
- 231 Fig. 94: Trevor Paglen. *Chemical and Biological Weapons Proving Ground/Dugway, UT. Distance: 42 miles/10:51 am (Limit Telephotography)*. 2006.
- 232 Fig. 95: Trevor Paglen. *Control Tower/Cactus Flat, NV. Distance: 20 miles/11:55 a.m (Limit Telephotography)*. 2006.
- 232 Fig. 96: Trevor Paglen. *Canyons and Unidentified Vehicle/Tonopah Test Range, NV. Distance:18 miles/12:45 pm (Limit Telephotography)*. 2006.
- 236 Fig. 97: Trevor Paglen. *Four Geostationary Satellites Above the Sierra Nevada (The Other Night Sky)*. 2007.
- 236 Fig. 98: Trevor Paglen. *LACROSSE/ONYX IV Near Alfirk, USA 152 (The Other Night Sky)*. 2008.

## Resumo

*Geografias portáteis* é uma proposta de leitura crítica da arte contemporânea sob o ponto de vista de uma leitura crítica da ciência geográfica. A partir da segunda metade do século XX, vemos emergir investigações artísticas que, cada vez mais, interceptam as questões epistemológicas do espaço físico e fomentam as suas possibilidades de transformação. Os escritos, as expedições, os mapeamentos e o traslado de matéria empreendidos por Robert Smithson (1938-1973), por exemplo, introduziram na arte a atenção à dinâmica das paisagens entrópicas e a portatibilidade teórico-prática dos *sites* e dos *non-sites*. Ao mesmo tempo em que a prática artística aproxima-se de outros campos do conhecimento, operam-se também aberturas metodológicas e revisões históricas da produção da ciência. Tendo o espaço como ponto central, podemos confluir arte e ciências e indagar os pressupostos da ciência moderna e a sua ruptura com outras formas de conhecimento. Ao engajar uma ideia de arte que refuta o romantismo das obras autônomas e desconectadas do mundo vivido, esta tese é também uma proposta curatorial que entende a arte como veículo epistemológico, como meio de estudo e identificação do mundo. Neste contexto, não cabe à crítica de arte a tarefa de explicar a obra ao público, mas principalmente de propor leituras do mundo a partir do dispositivo da obra, estabelecendo interfaces da arte com a produção da cidade, do território, da cartografia e do espaço global. A ideia de *geografia portátil* surgiu através de uma série de obras que têm em comum o fato de veicularem um certo vetor de mutação do espaço e dos seus conceitos e de gerarem um certo conhecimento espacial, uma geografia coexistente à disciplina científica. A *geografia portátil* promove a capacidade de construção da qualidade poética e política da prática cotidiana, percebendo o que chamamos de *alteridades do espaço*: tudo aquilo que escapa ou é negligenciado como experiência de conhecimento pela objetividade científica. Os artistas apresentam práticas de *travelogue* ou diálogos audiovisuais de viagem, oferecendo manuais de navegação para a prática espacial cotidiana. Essas experiências permitem que, através de categorias e conceitos geográficos típicos – a expedição, a paisagem e o mapa –, a prática artística contemporânea seja encarada como forma de produção do espaço e a geografia seja expandida como prática cultural. Se descobrir algo é, inevitavelmente, ignorar algo mais, a arte ocupa um lugar na incompletude epistemológica da tecnociência revelando alteridades do espaço e desmantelando folclores científicos e folclores artísticos.

**Palavras chave:** crítica da arte contemporânea; arte e geografia; arte e epistemologia; arte e ciência; expedições, paisagens e mapas de artistas.

## Abstract

*Portable geographies* is a proposal for a critical reading of contemporary art from the point of view of a critical reading of geographical science. From the second half of the twentieth century, we see emerging artistic investigations that, increasingly intersect epistemological questions of physical space and promote possibilities of its transformation. The writings, expeditions, mappings and transfer of matter made by Robert Smithson (1938-1973) introduced in the art the attention to the dynamics of entropic landscapes and theoretical and practical portability of the *sites* and *non-sites*. At the same time that the artistic practice approaches of other fields of knowledge, also we notice methodological openings and historical reviews of the production of science. Putting the space as a central point of analysis, we conflate art and science and investigate the assumptions of modern science and its break with other forms of knowledge. By engaging an idea of art that rejects the romanticism of the autonomous work, disconnected from the real world, this thesis is also a curatorial proposal that considers art as epistemological vehicle, a means of identification and study of the world. In this context, it is not the task for art criticism to explain the work to the public, but mainly to propose interpretations of the world from the work device, establishing interfaces between art and production of the city, territory, mapping and global space. The idea of *portable geography* came about through a series of works that have in common the fact that they transmit a certain vector of change in space and its concepts and generate a certain spatial knowledge, a co-existing geography to scientific discipline. *Portable* geography promotes the ability to build poetic quality and politics of everyday practice, realizing what we call the *otherness of space*: all that escapes or is neglected as an experience of knowledge by scientific objectivity. The artists present travelogues or visual dialogues of travel, offering navigation manuals for everyday spatial practice. These experiences allow, through typical geographical categories and concepts – the expedition, the landscape and the map – that the contemporary art practice appears as a form of production of space and geography is expanded as a cultural practice. If to find something is inevitably to ignore something else, the art has a place in the epistemological incompleteness of technoscience revealing otherness of space and dismantling scientific and artistic folklores.

**Key words:** contemporary art critique; art and geography; art and epistemology; art and science; expeditions, landscapes and artists' maps.

## Resumen

*Geografías portátiles* es una propuesta de lectura crítica del arte contemporáneo desde el punto de vista de una lectura crítica de la ciencia geográfica. Desde la segunda mitad del siglo XX, vemos surgir investigaciones artísticas que, cada vez más, interceptan las cuestiones epistemológicas del espacio físico y promoven posibilidades de su transformación. Los escritos, las expediciones, los mapas y la transferencia de materia hecha por Robert Smithson (1938-1973), por ejemplo, introdujeron en el arte la atención a la dinámica del paisaje entrópico y la portabilidad teórica y práctica de los *sites* y *non-sites*. Al mismo tiempo en que la práctica artística camina para otros campos del conocimiento, también se operan aperturas metodológicas y revisiones históricas de la producción de la ciencia. Dado el espacio como punto central de análisis, podemos convergir arte y ciencia e investigar los supuestos de la ciencia moderna y su ruptura con otras formas de conocimiento. Al participar de una idea de arte que rechaza el romanticismo de la obra autónoma y desconectada del mundo real, esta tesis es también una propuesta curatorial, que considera el arte como vehículo epistemológico, como medio de identificación y estudio del mundo. En este contexto, a la crítica de arte no cabe la tarea de explicar la obra al público, sino proponer interpretaciones del mundo desde el dispositivo de la obra, favoreciendo la interrelación entre el arte y la producción de la ciudad, el territorio, la cartografía y el espacio global. La idea de *geografía portátil* nació a través de una serie de obras que tienen en común el hecho de que transmiten un cierto vector de cambio en el espacio y sus conceptos y generan un cierto conocimiento espacial, una geografía coexistente a la asignatura científica. *Geografías portátiles* promueve la capacidad de construir la calidad poética y política de la práctica cotidiana, dándose cuenta de lo que llamamos *alteridad del espacio*: todo aquello que escapa o se desprecia como experiencia de conocimiento por la objetividad científica. Los artistas presentan *travelogues* o prácticas de diálogo visual de viaje, que ofrecen manuales de navegación para la práctica del espacio cotidiano. Estas experiencias permiten, a través de categorías y conceptos geográficos típicos – la expedición, el paisaje y el mapa – que la práctica del arte contemporáneo sea considerada una forma de producción del espacio y la geografía se amplíe como una práctica cultural. Si mientras se encuentra algo, inevitablemente, se ignora algo más, el arte tiene un lugar en lo incompleto de la epistemología de la tecnociencia, revelando alteridades del espacio y deshaciendo folclores científicos y artísticos.

**Palabras clave:** crítica del arte contemporáneo; arte y geografía; arte y epistemología; arte y ciencia; expediciones, paisajes y mapas de artistas.

## Alteridades do espaço

I

São dezenas de colchões sobre camas com pés de madeira, dispostos lado a lado, formando uma grande planície. Nos colchões estão pintados nomes de lugares, pontos, limites e linhas sinuosas. Em alguns deles, as novas grafias e cores da pintura se confundem com as antigas estamparias do tecido que já revestia, desde sempre, os colchões: xadrez, florais, geometrias e personagens do imaginário infantil. Logo percebemos que se trata de pintura sobre tela, *mapas sobre colchões*, uma modalidade bastante instigante. Guillermo Kuitca<sup>1</sup>, o autor, diz que a obra é sobre ocupação de espaço em diversas escalas: “um jogo entre algo muito pequeno e algo muito grande, [...] a localização de um elemento ínfimo em um contexto maior”<sup>2</sup>. A convivência entre conhecimentos díspares – a projeção do mapa e a prática do corpo – gera interseções inusitadas. Por um lado, a informação consolidada da cartografia, o seu poder científico de abstração, o seu visível invisível à banalidade do olho nu, a sua familiaridade de imagem didática. Por outro lado, as camas: espaços da intimidade, da subconsciência solitária, o espaço exato na medida do corpo que descansa do mundo, o lugar primeiro da habitação. “A cama é pois o espaço individual por excelência, o espaço elementar do corpo (a cama-mônada), que inclusive o homem mais crivado de dúvidas tem o direito de conservar: os juízes não podem levar a *sua* cama [...]”<sup>3</sup>, como descreveu Georges Perec. Na obra de Kuitca, a superposição proposta é ao mesmo tempo acertada e desproporcional. A cama como objeto móvel de ocupar espaço e guardar corpos e o mapa como a sua linguística. O colchão como superfície longínqua e o mapa inesperadamente acolhedor. Domesticidade e estranhamento. A cama e a casa. A casa e o mundo. Confrontos constantes entre o meu espaço e o espaço dos outros.

---

<sup>1</sup> Guillermo Kuitca nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1961. O trabalho discutido é *Sem Título*, de 1992.

<sup>2</sup> KUITCA, 2007, s/p. Tradução nossa.

<sup>3</sup> PEREC, 2007, p. 38. Tradução nossa.

Fig. 01 – Guillermo Kuitca. *Sem título*. 1992.  
Fonte: KUITCA, 2007.



## II

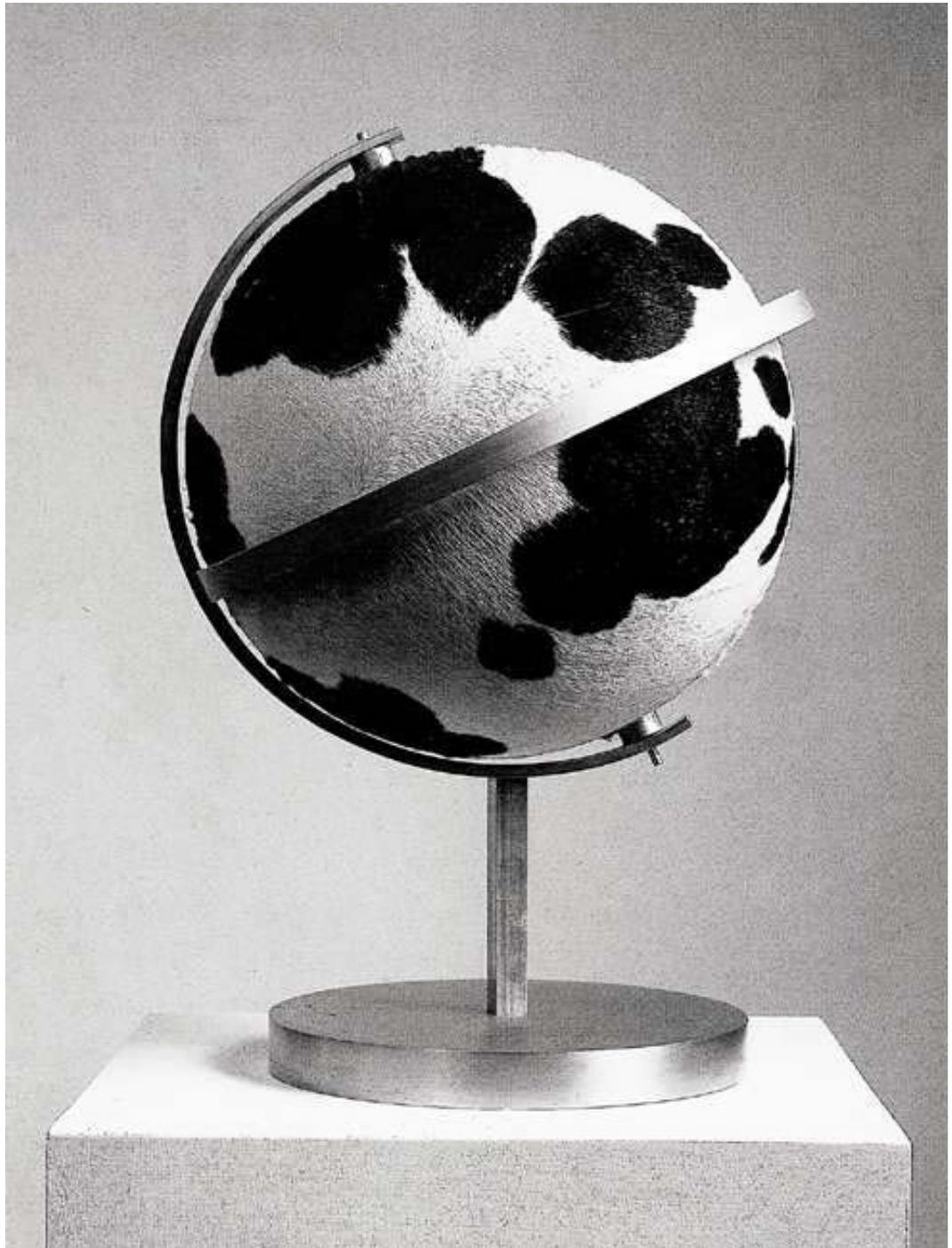
É um globo preso a um suporte, como todos aqueles mapas-mundi que tivemos um dia. Giramos o globo para ler o mundo tal como nos é ensinado, para esquadrihar os nossos desejos geográficos de fuga e para nos localizarmos na miríade de continentes-ilhas. Mas as informações contidas ali não se distribuem nas esperadas linhas que escrevem as conhecidas e as desconhecidas palavras que batizam cada lugar; há uma outra camada de informação cutânea que reveste aquele globo terrestre. Em *Pellemondo*, obra de 1969 de Claudio Parmiggiani<sup>4</sup>, o globo apenas apresenta esboços de continentes. Ao girá-lo, ainda que na imaginação, percebemos a textura da pele do cavalo<sup>5</sup>. Animalizado, o globo tem o grafismo natural acessível ao olhar próximo e horizontal de quem se encontra na superfície terrestre, em vez de imprimir na sua geodésia os traçados avistados somente através dos satélites. Para além do visual, *Pellemondo* apresenta a propriedade sensitiva do mundo tátil. Atenta à recordação matérica da lisura do mapa, a mão pensa em deslizar de um lado para o outro sobre os micropêlos bicolores. O cavalo tinha manchas pretas sobre fundo branco, agora transmutadas em continentes negros sobre oceanos brancos. A situação ambígua do globo que encarna simultaneamente a presença e a ausência do animal une-se à abstração totalizante da ideia de mapa, arquétipo do espaço. Em *Pellemondo*, são desenhadas trajetórias simultâneas de exclusão e de inclusão do corpo: movimentos de remodelação, redimensionamento das escalas, acomodamento. A proximidade súbita do animal traz o desejo da supressão do abismo entre a experiência e a imagem desértica.

---

<sup>4</sup> Claudio Parmiggiani nasceu em Luzzara, Itália, em 1943.

<sup>5</sup> Há controvérsias sobre o animal que forneceu a pele que reveste o globo. Encontramos referência a vaca, bezerro e cavalo. Mantivemos a informação contida no texto de Laura Safred (KOSCEVIC, 1997).

Fig. 02 – Claudio Parmiggiani. *Pellemondo*. 1969.  
Fonte: KOSCEVIC, 1997.



## III

É uma reprodução elementar do mapa da Europa que recebe um desenho incomum sobre as suas conhecidas linhas geográficas: os traços de uma janela de bilheteria. O olhar vertical e longínquo da concepção geométrica do plano, da planta e do planejamento recebe a intrusão do olhar próximo por meio da elevação frontal representativa da bilheteria. Mas, em vez de impertinência, dá-se uma coincidência. A superposição das duas escalas e dos dois pontos de vista têm um referente comum que consiste na ideia de coletividade, cara a todo mapa e inerente à imagem ordenadora da bilheteria. Historicamente, um mapa elementar é um mapa *a mais*: construído sob o desafio da instável delimitação dos países, torna-se frequentemente obsoleto, numa coleção infinita de uma mapoteca impossível. *Taquilla*, poema visual de 1982 de Joan Brossa<sup>6</sup>, discute essa obsolescência. Os limites são linhas autoritárias abstratas que amuralham as relações e congelam as dinâmicas coletivas. Um mapa com entrada sinalizada (quem nunca se perguntou por onde se entra em um mapa?), um continente-espetáculo à espera das filas de turistas, expedicionários movidos basicamente pelo capital frenético da internacionalização cultural. Mas, a despeito dos paradisíacos cartazes turísticos, não se caminha livremente pelo espaço do mapa; vários e particulares são os protocolos e as senhas de acesso. Dois propósitos aparentemente inconciliáveis: ver e entrar, observar e fazer parte de, contemplar e atravessar. O que um mapa pode dizer? O que se pode ler? Como escrever as estratégias particulares para habitá-lo, para atravessar o espaço? No debate sobre os fluxos migratórios internacionais, a bilheteria é, ao mesmo tempo, a possibilidade de acesso e a restrição da passagem. As fronteiras, zonas de desbravamento, têm a sua origem nos limites, projetos autoritários de restrição.

---

<sup>6</sup> Joan Brossa nasceu em Barcelona, Espanha, em 1919 e faleceu em 1998.



O que têm em comum essas três obras? Uma pintura, um objeto, um poema visual: três mapas. Aparentemente deslocados, tais mapas são inexatos quanto à informação científica na medida em que são absolutamente precisos quanto ao discurso da complexidade territorial, numa sobreposição da cartografia com a geografia intimamente humana. O conflito de escalas posto em operação nesses três mapas mobiliza a clássica fixidez do olhar vertical que mede o território de fora dele, num vôo seguro e supostamente imparcial. O novo *olho móvel* que experimentamos não encontra conforto, permanece numa condição sempre vagueante. A sua mobilidade desafia a formação de um conhecimento estável e estático e propõe a construção de redes de conhecimento fundamentado em suas relações subjetivas. Nota-se um esforço de habitar o mapa, de invadir as suas linhas geometrizadas com o ímpeto do corpo, com as suas histórias de reconhecimento dos espaços, com a sua capacidade performativa cotidiana.

A partir desse prólogo de imagens, vem a pergunta que dá direção a esta pesquisa: *como a arte pode contribuir na formação de um conhecimento espacial?* Milton Santos refletiu sobre a condição de incompletude da revolução tecnocientífica em cujo contexto histórico, que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial, a geografia foi operacional. A escolha pelo cálculo dos valores quantitativos imaginados no espaço em detrimento da diversidade das traduções das suas experiências e necessidades locais capacitou a disseminação de um modelo produtivo que logo se fez hegemônico, concebido a partir dos centros de poder mundial. “A serviço desse tipo de crescimento, a geografia tinha que se tornar quantitativa para poder ser utilitarista”<sup>7</sup>. Sob a bandeira da “modernização” e do “crescimento econômico”, aplicável indiscriminadamente aos lugares de interesse, a análise científica serviu de estratégia para justificar e manter certas práticas de dominação e expansão desigual do poder.

Apesar do desejo de ser imparcial e assim incontestável, a ciência quantitativa, no seu rastro utilitarista e na sua incompletude epistemológica, demonstra total falta de inocência e de neutralidade. Ao formular uma linguagem matemática inexpugnável, ela reprimiu os sentimentos não-quantificáveis, as diferenças locais e as construções do conhecimento relativas às *alteridades do espaço*.

Se o espaço geográfico é um híbrido, como escreveu Milton Santos, “[...] um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações”<sup>8</sup>, como reduzi-lo a índices numéricos e a fatores econômicos? Como deixar impensada a imprevisível rede de ações e as criativas interseções entre as ações e entre as ações e os objetos? O conhecimento espacial é obrigatoriamente socioespacial e desafia a disciplina que nega tal constituição essencial. Sob o conceito do espaço geográfico híbrido, propomos pensar uma geografia que se encarregue das alteridades do espaço, dos seus microssistemas particulares e fugidios. Uma geografia que seja também uma *prática cultural crítica* e não exclusivamente um caminho de

---

<sup>7</sup> SANTOS, 2004, p. 102.

<sup>8</sup> SANTOS, M. 2002, p. 100.

instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas.

Como prática cultural crítica, a geografia se dispersa nos campos de produção da literatura e das artes visuais, permitindo-nos pensar outras formas de conhecimento do espaço através de um conjunto de *artesanias de práticas*, termo proposto por Boaventura de Sousa Santos. O imaginário da artesanaria incorpora a portatibilidade do saber, a pequena escala da produção e a interseção obrigatória com um ponto de vista e um modo de fazer personalizados. Assim, a artesanaria é capaz de aproximar a ciência e a arte interessadas no estudo do espaço e discutir os seus mecanismos de expressão e disseminação.

Boaventura de Sousa Santos emprega o termo artesanaria das práticas para designar os saberes que podem ser detectados através da sociologia das ausências e da sociologia das emergências<sup>9</sup>, ou seja: aqueles saberes que não fazem parte do conhecimento hegemônico exalado pelos centros mundiais de poder – poder científico excludente, poder de dominação econômica, poder de colonização cultural. A artesanaria das práticas localiza-se em campos não epistemológicos no sentido convencional do termo, ou seja, em lugares distintos daqueles tais como universidades e centros de pesquisa científica.

Ao pensar o encontro de interesses da geografia e da arte sob a ideia da artesanaria de práticas, temos que especificar a relação entre arte e artesanaria – conforme Santos define o termo. Inicialmente, pode aparecer uma impossibilidade de enquadramento da arte na categoria de artesanaria, uma vez que a arte não deixa de ser institucional, disciplinar e portanto integrada ao sistema econômico global (tanto no campo da sua produção como no campo da sua difusão e legitimação). Entretanto, se apresentamos com precisão a prática que nos interessa no campo da arte com relação ao sistema científico global, entendemos a arte enquanto artesanaria da prática *geográfica* uma vez que ela, nessa hibridização, produz um saber não hegemônico, um *saber geográfico coexistente* (quando não de oposição), ampliando o ato ou os espectros de *dizer cientificamente*.

A partir do século XIX, porém, e com a crescente transformação da ciência em força produtiva do capitalismo, ocorreu uma dupla redução nesta complexa relação entre saberes. Por um lado, a hegemonia epistemológica da ciência converteu-a no único conhecimento válido e rigoroso. Com isto, os problemas dignos de reflexão passaram a ser apenas aqueles a que a ciência pudesse dar resposta. Os problemas existenciais foram assim reduzidos ao que deles pudesse ser dito cientificamente, o que implicou uma dramática reconversão conceptual e analítica. Assim se criou o que, na esteira de Ortega y Gasset, designo como pensamento ortopédico: o constrangimento e o empobrecimento causado pela redução dos problemas a marcos analíticos e conceptuais que lhes são estranhos. Com a crescente institucionalização e profissionalização da

---

<sup>9</sup> “A ‘epistemologia do Sul’ que tenho vindo a propor visa a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. Os conceitos centrais da epistemologia do Sul são a sociologia das ausências, a sociologia das emergências, a ecologia de saberes, e a tradução intercultural. Não se trata verdadeiramente de uma epistemologia, mas antes de um conjunto de epistemologias. Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo” (SANTOS, 2008a, p. 11).

ciência – concomitante da passagem, assinalada por Foucault, do “intelectual universal” ao “intelectual específico” – a ciência passou a responder exclusivamente aos problemas postos por ela<sup>10</sup>.

Enquanto Milton Santos reivindica as qualidades do espaço em detrimento da sua quantificação no âmbito da disciplina geográfica, Boaventura de Sousa Santos nos permite imaginar traços e recortes de uma ecologia dos saberes que claramente se contrapõe ao que ele denomina de pensamento ortopédico e razão indolente. Quando dizemos *alteridades do espaço* perseguimos um pensamento geográfico coexistente embora ausente cientificamente, imbuído dos problemas existenciais, e que pode ser encontrado em algumas práticas artísticas contemporâneas, algumas das quais reunidas na *coleção particular* que esta pesquisa abriga.

A partir da situação de geografia coexistente ou de artesanaria da prática geográfica, o inventário e a análise da arte propostos pretendem deslocar o ponto de vista da reflexão, deixando a história canônica da representação artística ocidental para buscar conceitos e figuras científicas, ocupando um lugar conceitual diverso da filosofia da arte, disciplina frequentemente alheia ao mundo e ainda herdeira da sua dimensão romântica. Entendida como geografia coexistente, nada mais natural do que investigar a arte e suas artesanarias de produção do espaço a partir de categorias geográficas ou de outras ciências sociais que podem ser detectadas numa concepção hibridizada do espaço.

Nessa estratégia, há um duplo movimento. Suzi Gablik, em conversa com Richard Shusterman, relaciona o distanciamento que a estética impõe frente à experiência da vida cotidiana com a diferenciação que a ciência constrói frente ao senso comum. Shusterman diz que “[...] a arte foi definida pelos filósofos com o objetivo de estabelecer a superioridade da filosofia”<sup>11</sup>: se Aristóteles separou a *poesis* da *praxis*, o criar do fazer, “Então, ele foi capaz de remover efetivamente a arte do domínio da ação e da ética”<sup>12</sup>.

Na verdade, pode-se dizer que o subjetivismo estético é o outro lado do objetivismo científico. E se você quiser ir mais fundo, você pode ver tanto a arte como a ciência como emergências da lógica geral da modernidade, que está preocupada com a liberação do sujeito do vínculo opressivo da tradição e da limitação agreste da natureza.<sup>13</sup>

A estética romântica é baseada em um isolamento social, uma disfunção no mundo funcional, uma “satisfação desinteressada” e uma “finalidade sem fim”<sup>14</sup> que conduz à experiência do sublime; a ciência moderna persegue a neutralidade e a objetividade e portanto esforça-se em separar o investigador do mundo que investiga por meio de um “olhar desincorporado”, um olho de um corpo que utopicamente não faz parte do mundo, que se situa à distância, com o privilégio de ver uma suposta totalidade e de não se deixar distrair.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 14-15.

<sup>11</sup> GABLIK; SHUSTERMAN, 1997, p. 253. Tradução nossa.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 254. Tradução nossa.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 256. Tradução nossa.

<sup>14</sup> CAUQUELIN, 2005.

A ideia de arte que nos interessa não se refere aos meios de representação que poderiam, de maneira instrumental, incrementar a apresentação de informações e dados sobre o conhecimento espacial; não se trata de uma expressividade de apoio. Tomando uma direção totalmente distinta, entendemos a arte como veículo epistemológico, parceiro de outros saberes na formação de um conhecimento espacial. A arte inscreve na cultura modos de olhar o mundo, discursos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do espaço. Anna Maria Guasch fala da presença inegável do prefixo *geo* na prática artística contemporânea e o seu desafio epistemológico à história da arte e aos estudos culturais; Lucy Lippard por sua vez disse que, na última década, escreveu menos sobre arte e mais sobre o *lugar* e suas especificidades<sup>15</sup>.

Assim, o conhecimento da geografia coexistente procede em oposição à ideologia científica dominante que, como escreveu criticamente o etnólogo Eduardo Viveiros de Castro, proclama que quanto mais se desanima o mundo, mais se conhece.

Conhecer é desanimizar, retirar subjetividade do mundo, e idealmente até de si mesmo. [...] Esta é a ideologia corrente, que está na universidade, que está no CNPQ, que está na velha distinção entre ciências humanas e ciências naturais, que está na distribuição diferencial de verbas e de prestígio<sup>16</sup>.

Embora a subjetividade não seja privilégio da prática artística – sendo inerente a qualquer prática de sujeitos – é no âmbito das artes que ela se desenvolve sem restrições. Apesar da neutralidade perseguida pela ciência, podemos argumentar que toda enunciação científica é uma construção e que o real não existe por si só, sem que haja alguém ou alguma convenção capaz de percebê-lo como tal. Como argumentou o neurobiólogo Humberto Maturana, *tudo é dito por um observador*.

A palavra *percepção* é habitualmente ouvida como se conotasse uma operação de captação de uma realidade externa, mediante um processo de recepção de informações dessa realidade. Isso, todavia, é constitutivamente impossível, porque seres vivos são sistemas dinâmicos determinados estruturalmente, e tudo o que acontece neles é determinado a cada instante por sua estrutura.<sup>17</sup>

Os seres vivos produzem, em sua interação com o meio, uma série de acoplamentos estruturais que poderíamos denominar de *aprendizagem*. Assim, a construção dinâmica de uma experiência de percepção equivale à adaptação ajustada entre o meio e o observador, ao contrário de ser uma operação de captação passiva e unilateral de dados.

<sup>15</sup> Aprofundando nas ideias do breve depoimento dado por Lippard a Guasch (GUASCH, 2006, p. 93), complementamos com a crítica feita por Miwon Kwon em relação ao conceito de lugar concebido por Lippard – o componente geográfico da necessidade psicológica de pertencimento. Para Kwon, Lippard reproduz um modo sedentário de existência, um sentimento nostálgico de falta de lugar, em contraposição às possibilidades e aos itinerários do movimento nômade e global do artista atual (KWON, 2004).

<sup>16</sup> Depoimento de Eduardo Viveiros de Castro a Renato Sztutman, Silvana Nascimento e Stelio Marras, em 1999 (SZTUTMAN, 2008, p. 41).

<sup>17</sup> MATURANA, 2002, p. 67.

Para esse itinerário incansável de *aprendizagem* encarnada, Edgar Morin escreveu sobre a importância de estudar arte, concebendo-a como um eixo fundamental formador do sujeito. Para o autor, o estudo da arte *ensina a viver*, pois ela funciona como escola de expressão do sujeito, escola da qualidade poética da vida, escola da descoberta de si, escola da consciência da complexidade da vida e escola da compreensão da natureza humana<sup>18</sup>. A aprendizagem animada através do saber artístico ramifica as dimensões da experiência cotidiana para além dos ritmos da vida utilitarista, estimulando o sujeito a ser capaz de subverter continuamente a função do tempo-máquina e de manejá-la a favor de outras categorias de produtividade. O saber artístico constitui um lugar potencial da artesanaria do cotidiano, traçando os registros das alteridades do espaço.

*Outros espaços* é o título de uma conferência de Michel Foucault de 1967 na qual detecta os dois tipos de lugares-outros: as utopias (espaços irreais correspondentes à ideia de uma sociedade aperfeiçoada) e as heterotopias (espaços existentes que funcionam como contra-lugares, utopias realizadas). As heterotopias são lugares existentes que abrigam as situações de crise ou de desvio, nas quais os indivíduos ou grupos afastam-se das regras e das normas sociais convencionais. São lugares “[...] que têm a curiosa propriedade de estar em relação com todos os outros posicionamentos, mas de um tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas”<sup>19</sup>. As heterotopias, espaços de representação de lugares de uma dada cultura, são “[...] uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos”<sup>20</sup>. Entre os seus exemplos estão o cemitério, o hospital, a prisão e finalmente as bibliotecas e os museus, os quais incluem uma heterocronia correspondente, necessária ao seu funcionamento: coleções, acervos, museografias, curadorias, ambiências...

Mas as heterotopias encarnam uma ambiguidade: passada a sedução inicial de lugar de liberdade e contestação da lógica vigente que sugere o texto de Foucault, as heterotopias são exemplificadas através de espaços convertidos em lugares de poder e de controle, que apenas dão abrigo, como estratégia de exclusão, às contestações e às relações de suspensão, neutralização ou inversão, sem que elas possam ser revertidas em poder criativo, mas simplesmente reprimidas.

Por outro lado, Foucault também fala do teatro, do cinema e da composição paisagística dos tapetes e dos jardins – o jardim como *heterotopia feliz* e o tapete como um jardim que pode ser deslocado através do espaço – como exemplos de heterotopias que sobrepõem em um espaço real, simultaneamente, vários outros espaços. Nesse contexto, podemos localizar os espaços produzidos pela arte, aqueles que propõem uma ruptura do homem com a sua tradição temporal e espacial.

---

<sup>18</sup> MORIN, 2002.

<sup>19</sup> FOUCAULT, 2001, p. 414.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 416.

A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. [...] As ficções da arte e da política são, portanto, heterotopias mais que utopias<sup>21</sup>.

Jacques Rancière acrescenta a política à arte no conjunto das heterotopias e convalida o poder dos processos de ficção como prospectivos e transformadores da realidade. Pela sua condição de rearranjo material, as alteridades do espaço, imprevisas sob o ponto de vista do conhecimento regulado e desveladas pelo lugar heterotópico da arte, distinguem-se das utopias pela sua experiência encarnada. Entretanto, como podemos perceber, as alteridades do espaço não são exclusividade dos espaços produzidos pela arte e encontram-se livremente nos contextos cotidianos apenas em dependência de um observador que lhes desenhe a cartografia apropriada, geografias portáteis que são.

A aprendizagem das alteridades do espaço pressupõe uma *epistemologia estética*, termo usado por Viveiros de Castro ao apresentar os índios como seres estéticos. A forma coexistente da geografia nas artes é um modo de produção e disseminação que abrange experiências múltiplas, muito além da moldura da objetividade. Reivindicando poder de saber à arte, Viveiros de Castro escreveu:

No caso do Ocidente, é como se o pensamento selvagem tivesse sido oficialmente confinado à prisão de luxo que é o mundo da arte; fora dali ele seria clandestino ou ‘alternativo’. Para nós, a arte é um contexto de fantasia, nos múltiplos (inclusive pejorativos) sentidos que poderia ter a expressão: o artista, o inconsciente, o sonho, as emoções, a estética... A arte é uma ‘experiência’ apenas no sentido metafórico. Ela pode até ser emocionalmente superior, mas não é epistemologicamente superior a nada, sequer ao ‘senso prático’ cotidiano. Epistemologicamente superior é o conhecimento científico: é ele quem manda. [...] É justamente essa distinção que parece não fazer nenhum sentido no que eu estou chamando de epistemologia xamânica, que é uma epistemologia estética<sup>22</sup>.

Uma epistemologia estética emprega a arte como experiência de conhecimento, como operação não dicotômica – referente à bipolaridade ocidental e positivista que envolve a arte e a ciência – necessária ao estudo dos fenômenos da vida. Para os índios, os rituais e as pinturas corpóreas não são adorno, e sim rede de comunicação dos códigos de compreensão ambiental. A indistinção entre imagem pintada e ciência escreve as pautas da enciclopédia indígena, onde coisas, animais e humanos frequentemente mudam entre si de papéis num mundo sem a hierarquia da dominação colonizadora: uma ecologia cotidiana corpos-a-corpos.

A experiência das expedições, dos mapas e das paisagens dos viajantes das ciências naturais contamina as práticas artísticas que investem no retorno ao *síte*, à experiência cotidiana e na ruptura com uma ideia de arte autônoma. Essas três imagens historiográficas do pensamento geográfico são contextos de análise que oferecem pistas históricas que

<sup>21</sup> RANCIÈRE, 2005, p. 59, 62.

<sup>22</sup> SZTUTMAN, 2008, p. 42-43.

atravessam transversalmente a prática artística, tanto como referência e diálogo com o passado quanto como diretrizes críticas para o futuro.

Sistemas de poder, sistemas econômicos, situações de exílio e desterritorialização, solidão e coletividade, traçados de infraestruturas territoriais, trânsitos globais de pessoas e produtos ou registros de microhistórias inaudíveis ocupam os temas desenvolvidos pelos artistas. As suas expedições, mapas e paisagens salientam na geografia o relevo das alteridades do espaço, transportando o conhecimento espacial para territórios culturais onde ele passa a atuar sem um rótulo disciplinar.

Na expedição, comparecem corógrafos, colecionistas, antropólogos e artistas. A corografia – prática que data de milênios e é definida como uma descrição do orbe conhecido incluindo abundantes dados históricos, mitológicos, físicos, etnográficos, etc.<sup>23</sup> – pode ser verificada como procedimento de várias propostas artísticas. A prática da arte como corografia agencia tentativas de estudo e compreensão do mundo perversamente globalizado, onde as lacunas e desigualdades explodem num território que não se apresenta nos mapas, nas paisagens e nas políticas oficiais.

Se a artista Ursula Biemann investiga que tipos de mundos visuais são criados nesse processo de globalização, perguntamos: que categorias de paisagem redefinem as bases de uma corografia atual? Alargando a trilha traçada por Robert Smithson e Gordon Matta-Clark, a atuação de Biemann pressupõe o hábito, a vivência do campo. Enquanto a corografia de Smithson é intertextual, Biemann retoma a tradição da descrição como prática de campo desenvolvendo-a como linguagem dialética *site* e *non-site*, um meio simbólico de redesenho do espaço: “Eu não estou em busca da realidade – uma noção que provou ser uma ficção em si mesma – mas estou interessada em produzir um construto artificial.”<sup>24</sup>

Corolário das expedições, o colecionismo praticado pelos artistas Alberto Baraya, Joan Fontcuberta ou Mark Dion discutem o acúmulo, a construção da taxonomia e os processos culturais que dão legitimidade ao sistema científico e ao circuito da arte. Plantas de plástico *Made in China*, animais inventados, folhas secas e *souvenirs* fazem parte de coleções advindas e ao mesmo tempo endereçadas ao cotidiano urbano – entendendo que a noção de exótico sempre pode ser encontrada dentro mesmo de casa. Assim, no entendimento do colecionismo como experiência remota da paisagem, o ponto crucial da coleção não é a sua possibilidade de completude, mas simplesmente o seu início.

O *travelogue* ou diálogo de viagem transformado em manual de navegação do escritor Julio Cortázar e sua companheira Carol Dunlop e dos artistas Cildo Meireles e Janet Cardiff são propostas, diversamente entre si, de ocupação do espaço. A apropriação dos espaços é o que oferecem esses manuais de navegação, registros de geografias portáteis, em detrimento da experiência muda de vencer distâncias. Seja na rodovia que conecta Paris a Marseille

---

<sup>23</sup> MELA, 1989.

<sup>24</sup> Depoimento extraído de <[www.geobodies.org](http://www.geobodies.org)>. Acesso: 20 de mar. de 2008. Tradução nossa.

(Cortázar e Dunlop), na cidade alemã de Münster (Cardiff) ou ainda num outro lugar de nossa preferência (Meireles), esses viajantes descrevem a possibilidade de itinerários rumo às alteridades do espaço.

O mapa oferece-se como campo narrativo para a complexa experiência do localizar-se. Se estamos habituados à herança utilitária dos mapas técnicos clássicos, desenvolvidos a partir do olhar distante e da projeção cilíndrica, reconhecemos a estaticidade e a rápida obsolescência de tal representação e a aparição eloquente dos *mapas performativos*<sup>25</sup>. A história da cartografia testemunha mapas que abrigavam tanto porções conhecidas da Terra quanto os seus abismos: o mapa já foi a morada dos monstros, dos mitos e dos medos, abrindo lugar também para o desconhecido. Os artistas Joan Brossa, Alberto Baraya, Ângela Detanico e Rafael Lain dão continuidade à historiografia do mapa-como-relato, interrompida com o mapa moderno, produzindo mapas que retomam a nossa convivência com os abismos cotidianos. Depois da experiência histórica dos surrealistas belgas e do artista Joaquín Torres García no esforço de reterritorializar o mapa, conferindo-lhe a forma de manifesto, os artistas atuais transformam a análise sintática da cartografia existente em novas possibilidades semânticas.

Categoria herdeira da cultura da visualidade, a paisagem fez-se sinônimo de *o que a vista alcança*. Com uma história ocidental que tem o seu início na Roma Antiga, a pintura de paisagem exclui da cena o sujeito que olha para que ele possa *ver mais e melhor, à distância*. Entretanto, à maneira do esforço de habitar o mapa, os artistas que registram as alteridades do espaço operam na paisagem entendendo-a como mídia – material para armazenar (novos) dados. Nessa operação, a paisagem pode resultar tão desmesurada quanto aquelas das *terrae incognitae* visitadas e retratadas pelos exploradores do século XVIII. Os artistas Nelson Felix, Antoni Muntadas, Michael Wesely e Trevor Paglen incorporam a dimensão do invisível e do desconhecido da paisagem e trabalham a inserção de um discurso: a paisagem não é mais coisa capturada para tornar-se um dispositivo elaborado de produção e comunicação.

A produção artística dos anos de 1960 e 1970 assistiu à criação de espaços expositivos propostos pelos artistas que tinham como característica ser “[...] espaços expositivos mimetizando uma museografia particular e uma museologia crítica e irônica”<sup>26</sup>. É o caso de Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri, Andy Warhol ou Joseph Beuys. A museologia crítica transformou-se, a partir dessa época, num gênero artístico legítimo, uma espécie de comentário crítico do próprio sistema que a abrigava, uma estratégia de *desnaturalização* do circuito<sup>27</sup>.

Como um importante precursor da museologia crítica como gênero artístico, Marcel Broodthers dizia que “a ficção nos permite abarcar ao mesmo tempo a realidade e aquilo que

---

<sup>25</sup> COSGROVE; MARTINS, 2001.

<sup>26</sup> HUCHET, 2008, p. 46.

<sup>27</sup> BASBAUM, 2008.

ela dissimula”<sup>28</sup>. Por isso construiu em 1969 o seu museu particular, o *Museu de Arte Moderna. Departamento de Águias, Setor do Século XIX* – instituição fictícia mas ativa e itinerante cujo emblema era a águia – e desativou as formas de legenda, autenticação, preservação e produção da obra de arte e a sua inserção nos museus.

Esta tese é, antes de tudo, ela mesma um espaço expositivo, um museu que critica o museu e uma tese que critica a tese, propondo-se enquanto forma aberta e enquanto lugar de modos diversos de apresentação da informação. Projetos fragmentários se fazem presentes ao longo do texto da pesquisa e, distintamente das ilustrações que respectivamente o seguem, constituem formas possíveis de síntese, indagação e produção visual de conhecimento. Assim, algumas vezes a reflexão se apresenta como proposição (artística?), que é também um experimento (científico?). Assim, um filme e um ensaio fotográfico no *Google Earth*, uma coleção particular e um projeto de exposição fazem parte do conjunto dos chamados capítulos do volume, propostos como formas ampliadas de texto.

O projeto de exposição apresentado traz imagens colecionadas, classificadas e expostas imaterialmente por meio da disponibilidade global dos dados. Uma coleção baseada na posse democrática de imagens capturadas em fotografias *in loco*, livros e *websites*; *Private Collection* sem museu, projeto de curadoria sem espaço expositivo específico. A presença assumida da coleção é importante porque a coleção constitui a produção de um espaço sempre aberto a novas incorporações e a novos recortes curatoriais.

O termo *geografia experimental* foi proposto pelo geógrafo e artista Trevor Paglen para incorporar à geografia, simultaneamente, o otimismo da existência de um mundo melhor e a falta de garantias de tal mundo, significados acoplados à palavra *experimento*: “Geógrafos não estudam geografia simplesmente, eles criam geografias. [...] Quando essa ideia é incorporada à prática, é o que chamo de ‘geografia experimental’”<sup>29</sup>.

Artistas sempre criaram geografias, se entendemos que a produção cultural é também uma prática espacial. A *geografia portátil* é a compreensão da paisagem como construção crítica e a geografia como prática cultural. Se o artista dispositivo de atuação é um “[...] personagem em contínuo deslocamento através de práticas, saberes e discursos”<sup>30</sup>, ele é em si mesmo um agente de criação de *geografias portáteis*.

---

<sup>28</sup> HUCHET, 2008, p. 47.

<sup>29</sup> PAGLEN, 2008, p. 31.

<sup>30</sup> BASBAUM, 2008, p. 63.

## Cidades em instalação

*Environment*

*Land art*

*Earthwork*

*Site-specific*

*Site*

*Non-site*

*Building cut*

*Campo expandido*

*Arte pública*

*Arte ambiental*

São termos do vocabulário das artes visuais que vêm expandindo a prática artística a partir da metade do século XX, dinamizando o objeto de arte e modificando o papel do artista. Todos os termos listados fazem referência ao espaço, ao lugar, ao ambiente ou ao território – categorias geográficas. O pensamento geográfico trata, justamente, de delimitar essas categorias historicamente<sup>31</sup>, ora buscando a sua especificidade disciplinar, ora estudando as suas interseções inegáveis com outras disciplinas.

Os fragmentos sempre podem ser recolhidos, mesmo no cenário da modernidade, na emergência de muros e fronteiras. Conceitos sempre podem escapar dos limites de uma disciplina e alojar-se no centro das preocupações de outra. Desregulamentado, marginal ou periférico, (des)institucionalizado, afastado das corporações, um *conhecimento socioespacial* espreita – de amplas e férteis planícies – o movimento aprisionado da disciplina.<sup>32</sup>

Ao provocarem a desintegração do objeto de arte tal como se conhecia, as práticas artísticas da segunda metade do século XX produziram conceitos de espaço que se apresentam, por sua vez, fragmentariamente, periféricamente, dispostos a serem transportados até outros campos do conhecimento e a iniciar, ali, um diálogo. Se os artistas aplicam métodos geográficos tais como a expedição, o mapeamento, a vista aérea e o diagnóstico do território, eles produzem, com a sua prática, conceitos sempre à espreita.

---

<sup>31</sup> Com a publicação do primeiro volume de *Antropogeografia* do alemão Friedrich Ratzel, em 1882, inicia-se uma tentativa de delinear a relação da ciência geográfica com os homens que escrevem essas grafias. Neste percurso, o determinismo de Ratzel é seguido pelo pensamento possibilista do francês Paul Vidal de la Blache, na virada para o século XX. Responsável pelo legado do pensamento sobre a *unidade terrestre*, Paul Vidal de la Blache escreve uma obra na qual a geografia é feita de história natural, da física da terra. Tal pensamento fundamenta o desenvolvimento da geografia moderna. As chamadas geografias pós-modernas, em menor escala do que as ainda predominantes geografias modernas, investigam as relações da produção histórica do espaço e as suas implicações políticas, econômicas e culturais, aproximando-se da antropologia, da sociologia, da filosofia, das artes.

<sup>32</sup> HISSA, 2002, p. 286.

Mas a situação migratória dos conceitos existe apenas enquanto potência. É necessário ativá-la. Ela fica à espera, prestes a se transformar em outra coisa, aos olhos de quem a reconhece. Os conceitos migratórios frequentemente constroem-se sobre um conjunto de contradições e ambiguidades, enfrentando a posição crítica que é característica das imprecisas e férteis regiões de fronteira. Trabalhar no espaço público, ocupar espaços desérticos, inserir-se nas comunidades e nas suas dinâmicas, acoplar-se ou contrapor-se à arquitetura e ao urbanismo da cidade implicam em fazer parte de um enredado sistema de agentes, de ações e de contextos, e implicam em deixar de lado romantismos artísticos, heroísmos científicos e inocências políticas.

Miwon Kwon escreveu que “[...] o espaço da arte não é mais percebido como um quadro branco, uma tabula rasa, mas um lugar real.”<sup>33</sup> Assumindo que o *real* é sempre um *entendimento* e que ele não existe por si só, isolado de uma tradução, encontramos, nesse novo paradigma da arte, uma possibilidade de produzir e registrar conhecimentos sobre o mundo, na sua aproximação com o que poderíamos denominar de cotidiano. Esse posto de *lugar real* ou cotidiano tem uma história, o que nos permite ver a crescente aproximação da pesquisa artística com as pesquisas do espaço, os seus constantes desafios e as suas contradições indissolúveis.

Acionada com a falência do alto modernismo, habituado à autonomia dos objetos abstratos e à idealização do seu espaço de concepção, contemplação e distribuição, a conquista do cotidiano pela arte encarrega-se da discussão conceitual e plástica dos contextos nos quais o artista se insere. Dos *Environments* dos anos de 1950, passando pelo Minimalismo e pela *Land Art* dos anos de 1960 e pelas possibilidades do *site-specific* desdobradas até os dias de hoje<sup>34</sup>, o espaço é, sem dúvida, o elemento redentor assumido pelas artes visuais a partir da pós-modernidade.

Depois das experiências dos *Environments* de Allan Kaprow<sup>35</sup>, das instalações em galerias fora do circuito comercial e ao lado das intervenções de Gordon Matta-Clark<sup>36</sup> em edifícios abandonados, aparecem, no fim da década de 1960, as primeiras práticas de *Earthworks* ou *Land Art*, consideradas o corolário dos *Environments* por alargar a sua escala arquitetônica para a dimensão do território.

A *Land Art* corresponde à prática de artistas que, nas décadas de 1960 e 1970, no contexto do debate da arte no campo expandido<sup>37</sup>, experimentam novos espaços físicos nas artes plásticas incluindo aqueles isolados e distantes do circuito urbano dos museus e das

---

<sup>33</sup> KWON, 2004, p. 11. Tradução nossa.

<sup>34</sup> Miwon Kwon propõe três paradigmas para o *site specificity*: fenomenológico ou experimental, social/institucional e discursivo (KWON, 2004).

<sup>35</sup> O artista Allan Kaprow nasceu nos Estados Unidos em 1927 e morreu em 2006.

<sup>36</sup> Gordon Matta-Clark nasceu em 1943 e faleceu em 1978, nos Estados Unidos.

<sup>37</sup> Em texto de 1978, Rosalind Krauss propõe novas operações para dar conta das profundas transformações que sofria a escultura que não podia mais ser descrita como moderna: “Na situação da pós-modernidade, a prática não se define em relação a um determinado meio – a escultura – mas em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, nas quais pode ser utilizado qualquer meio – fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura” (KRAUSS, 1996, p. 301-302. Tradução nossa).

galerias. Nos anos de 1960, havia entre os artistas dos Estados Unidos uma atmosfera de crítica ao mercado, às instituições e aos espaços convencionais de exposição, principalmente os museus e os seus patrocinadores, alguns deles conectados ao financiamento da Guerra do Vietnã. O tema do espaço e do tempo já vinha sendo discutido pelos artistas da instalação, da *performance* e dos *happenings*, mas com a *Land Art* começa uma reflexão que aproxima de maneira mais radical a arte e as questões territoriais da geografia.

Terras ignoradas e estranhas aos mapas, numa época na qual a distância não era de modo algum um entrave tal como o era em séculos precedentes, são reconhecidas por Robert Smithson<sup>38</sup> como *paisagens entrópicas*. A entropia é definida pela física como a quantidade de energia de um sistema que não pode ser convertida em trabalho mecânico sem comunicação de calor a algum outro corpo, ou sem alteração de volume. Tais paisagens arruinadas, fruto de um fenômeno ao mesmo tempo natural e cultural, são marginais, testemunhas da parte não utilizável da energia contida num sistema ou matéria. As paisagens excluídas dos cartões postais. As paisagens ocultadas pelas mineradoras e pelas siderúrgicas. As paisagens abandonadas e esquecidas.

Na paisagem obscura  
 Na montanha desolada  
 Na terra ressecada.  
 No deserto queimado.  
 No solo poeirento.  
 No monte de lixo.  
 No amontoado de esterco.  
 No terreno arruinado.  
 Na planície vazia.  
 Essa é a nossa herança...  
 La Bas: rocas caindo sobre rocas  
 Pedras caindo sobre pedras.  
 Areia caindo sobre areia.  
 Pó caindo sobre pó.<sup>39</sup>

Familiarizado tanto com a pintura expressionista como com a racionalidade do pensamento científico da física, química e botânica, Smithson introduziu a rota e o deslocamento como pressupostos para a arte. Ele percorre os espaços, os fotografa, os cartografa, os descreve e finalmente os reconfigura. Seu interesse pela temporalidade da paisagem e pela temporalidade da atuação do artista, pelas expedições e pela representação cartográfica o levou naturalmente a locar esculturas em situações exteriores ao contexto dos museus e galerias. Mas não eram esculturas fabricadas fora e implantadas ali, e sim esculturas híbridas, feitas com matéria da própria paisagem: “Trata-se de uma catástrofe silenciosa da mente e da matéria”<sup>40</sup>. Os diários de bordo ilustrados, a narração de viagem e a confecção de mapas aparecem como formas de discurso sobre o espaço tão eloquentes como as esculturas

<sup>38</sup> Robert Smithson nasceu em Passaic, New Jersey, em 1938 e faleceu no Texas, Estados Unidos, em 1973.

<sup>39</sup> Robert Smithson, *To the Man of Ashes*, 1961, extraído de: TSAI, 2004, p. 15. Tradução nossa.

<sup>40</sup> SMITHSON, 1996, p. 194. Tradução nossa.

*in situ*. Num momento posterior, as mesmas paisagens distantes são inseridas no álbum de imagens culturais por intermédio da museificação da experiência do artista. Smithson nomeou esse traslado: *site e non-site*.

Frente ao mundo – um *site* –, entendido por Smithson como um texto sem edição, constituído de complexidades abertas, é criada, através de suas instalações, uma forma de discurso, um texto editado, uma espécie de foco – *non-site* – que o transporta fragmentaria e momentaneamente da margem para o centro. “O meu sentido de linguagem é que ela é matéria e não ideias – isto é, ‘matéria impressa’”<sup>41</sup>. O território descontínuo da *Land Art* nunca é somente a sua localização na terra, mas o sistema econômico entrópico e o sistema cultural que o torna possível e inteligível.

Walter de Maria<sup>42</sup> declarou que o isolamento é a essência da *Land Art*. Percursos, registros fotográficos, cinematográficos, mapas e relatos são empregados na percepção e documentação da *Land Art*, introduzindo na arte a grande escala, a tensão entre o olhar vertical e o olhar horizontal e logo a crise do lugar do observador. Ao mesmo tempo em que ela problematiza a observação da obra de arte, problematiza também a leitura do território. Este se transforma em um *tableau vivant* repleto de informações que são lidas por contraste: natureza/cultura, vazio/cidade, *site/non-site*. O isolamento que a *Land Art* busca é uma construção teórica e territorial dessas dicotomias. Entretanto, o ato do deslocamento não garante o aspecto de *lugar externo* à cultura. De fato, a premissa das dicotomias vazio/ocupado, rural/urbano ou natureza/cultura soa frágil, tendo em vista o desenrolar do pensamento ecológico. Mas, apesar disso, a noção de *site* e de *non-site* tem a hábil capacidade, ao introduzir o mundo e seus sistemas como campo de trabalho, de desenvolver uma conexão entre paisagem e intencionalidade e entre território e linguagem, tensionando as linhas infraestruturais da relação *in situ* e *in visu*.

De cima, o território se apresenta sob o desejo da totalidade: macroscópico, o olho avista o desenho da terra e coleciona imagens do álbum de fotografias de Alex MacLean<sup>43</sup>. De um avião, que causou a morte prematura de Smithson, a obra de *Land Art* é um traçado cultural como muitos outros. Embora os impactos de ocupação humana sejam frequentemente resultado de desejos técnicos, de forças econômicas e de monoculturas destrutivas, a visualidade aérea do território não distingue entre os seus vestígios de ocupação técnica, histórica ou artística. Aí se encontra um ensinamento da experiência da grande escala da *Land Art*: uma estratégia de aproximação a uma escritura ampla e complexa do mundo. Uma grafia a mais, um idioma a mais, um manuscrito a mais.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 61. Tradução nossa.

<sup>42</sup> Walter de Maria nasceu em Albany, Estados Unidos, em 1935.

<sup>43</sup> O fotógrafo Alex MacLean nasceu em 1947 nos Estados Unidos. Sua obra pode ser vista em <<http://www.alexmaclean.com>>. Acesso em: 10 jul. 2009.

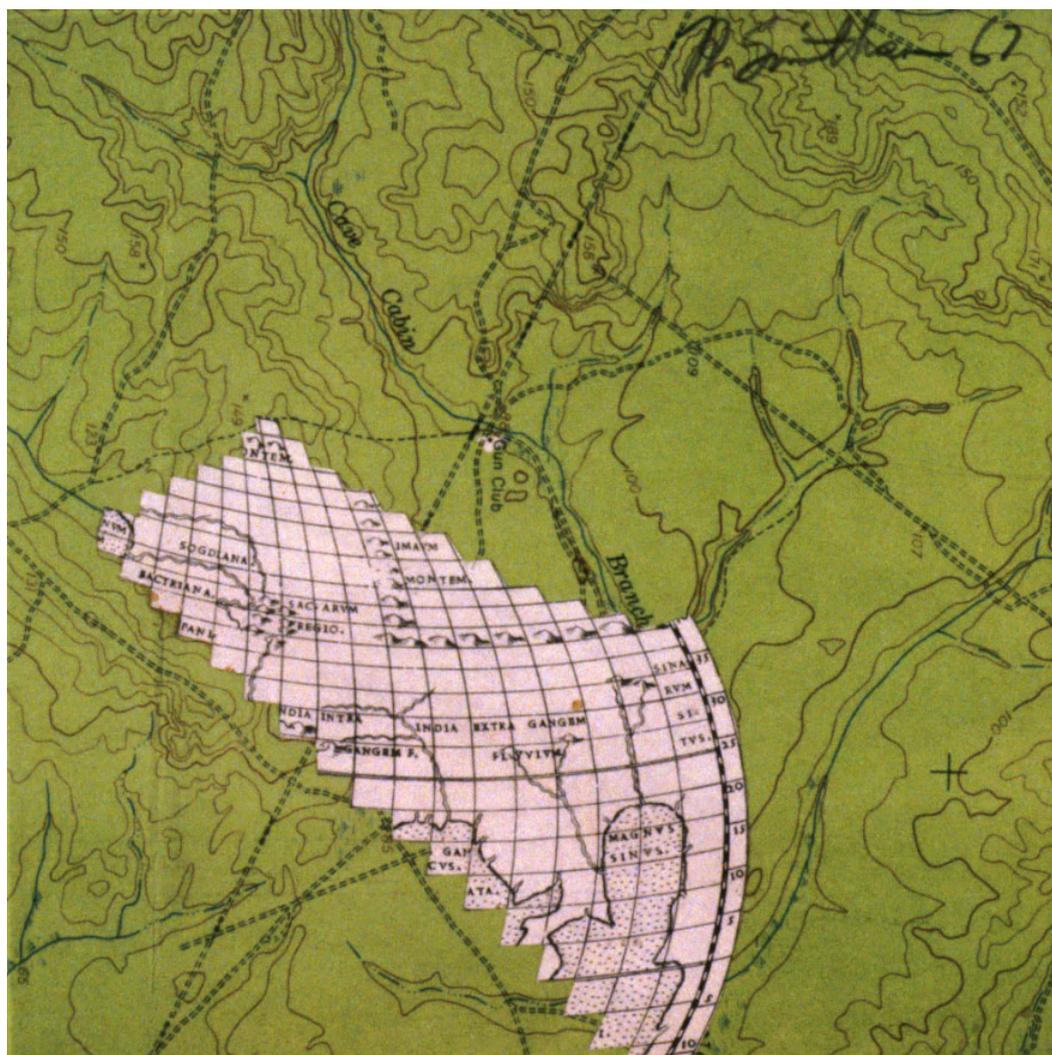
Fig. 04 – Robert Smithson. *Fragmento de mapa*. 1967.Fonte: <<http://www.robertsmithson.com>>. Acesso: 10 de jul. de 2009.

Fig. 05 – Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.  
Fonte: FLAM, 1996.



Fig. 06 – Gordon Matta-Clark. *Splitting*. 1974.  
Fonte: LEE, 2001.



Gordon Matta-Clark aparece como exemplo fundamental da expedição urbana nos anos de 1970. Interessado por construções abandonadas e condenadas, fez intervenções chamadas de *building cuts*, executadas imediatamente antes que a construção fosse derrubada. Seus trabalhos denunciavam uma mudança de interesse com relação à noção de isolamento em direção à dinâmica de ocupação e transformação da cidade em suas áreas marginais.

Escolhi, em vez de me isolar da condição social, trabalhar diretamente com condições sociais, seja por intermédio de implicações físicas, como em grande parte de minhas construções, seja através de uma participação mais direta da comunidade, que é como quero ver minha obra desenvolver-se no futuro. Contextos diferentes é a minha principal preocupação – e minha maior separação da *earth art*. Na verdade, é a atenção ao específico, às áreas ocupadas da comunidade<sup>44</sup>.

O lugar, tal como o descreve Matta-Clark, abrange a noção do espaço híbrido de que falava Milton Santos, o enredamento dos sistemas de objetos e dos sistemas de ações, incorporando à experiência fenomenológica do lugar outros estratos de significação e de cognição. Assim, vemos nas décadas seguintes, que a noção de espaço público tende a ser cada vez mais deslocada do território físico formal, delimitado e estanque, para assumir a dinâmica do itinerário, da negociação entre grupos, do processo entre espaços, do espaço globalizado, do safári na Internet.

A atuação no espaço público lida com as questões que definem o caráter mesmo do público – a possibilidade da espontaneidade, da coletividade, do convívio, do aprendizado, da criatividade. Se, no início da segunda metade do século XX, as obras *site-specific* estabeleciam uma relação formal com o lugar<sup>45</sup>, quando estavam em jogo as condições físicas e compositivas, hoje elas entendem a noção intertextualmente: expandem o espaço em questão e articulam-se com uma gama de outras disciplinas e discursos. Kwon alarga a ideia do *site-specific* que fazia referência ao lugar físico e fixo para uma concepção de lugar intertextual, lugar fluido e virtual.

[...] o lugar é agora estruturado (inter)textualmente em vez de espacialmente, e o seu modelo não é um mapa mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações *através* dos espaços, ou seja, uma narrativa nômade cuja trajetória é articulada por meio da passagem do artista<sup>46</sup>.

Um exemplo: a artista Lara Almarcegui<sup>47</sup> faz um inventário dos espaços vazios, ociosos ou esquecidos da cidade e consegue com que eles assim permaneçam por um certo período.

<sup>44</sup> REISS, 1999, p.116. Tradução nossa.

<sup>45</sup> A prática do *site-specific* inaugurou a frase “remover a escultura é destruí-la”, pronunciada por Robert Barry em 1969 e por Richard Serra em 1984. O sedentarismo da escultura que era concebida para interagir, segundo a sua composição, especificamente com um contexto e suas características físicas foi gradativamente assumindo um caráter migratório, tanto por meio das novas pesquisas e interesses artísticos como pela própria dinâmica da rede internacional de colecionadores de arte, culminando nas “cópias *site-specific*”, reconstrução ou remontagem de obras em circuitos expositivos diversos daqueles que originalmente as abrigaram.

<sup>46</sup> KWON, 2004, p. 29.

<sup>47</sup> Lara Almarcegui nasceu em Zaragoza, Espanha, em 1972.

Ou, ainda, reativa uma função adormecida ao reformar, pintar e ocupar estruturas e abrigos abandonados. O seu trabalho configura formas – ainda que temporárias – de uso da cidade que sugerem e fomentam a qualidade poética, o devir público e a vida comunitária.

Um *volkstuin* é um terreno próximo às vias de trem ou rodovias onde os habitantes da cidade cultivam hortaliças e flores. Numa situação onde a casa, o espaço de trabalho e o espaço recreativo foram massivamente planejados, os *volkstuin* são uma contestação do estado das coisas porque são um dos poucos lugares da cidade que não foram projetados por urbanistas e arquitetos, mas por seus usuários. Com a finalidade de aprofundar no estudo dos *volkstuin* e, depois de refletir sobre a minha postura como artista, decidi fazer parte da comunidade dos *volkstuin*. Este projeto é um experimento desenvolvido em tempo real, num lugar específico (três anos trabalhando num quintal de uma associação de hortas de Rotterdam) e consiste em iniciar um jardim, construir uma casinha e passar horas trabalhando ali com todas as implicações que isso possa ter.<sup>48</sup>

As paisagens de Almarcegui não têm a planura da imagem fotográfica, apesar de se apresentarem como uma série de fotografias e textos, mas possuem a profundidade do vácuo, da fresta de ocupação, frente à fachada veloz das transformações urbanas. Não resultam paisagens contemplativas, mas operativas. Ela propõe cartografias (com a consciência de sua efemeridade) da anacronia, como fez no *Guia de Terrenos Baldios*, apresentado na 27ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2006, no qual reuniu os lotes vagos de algumas regiões da cidade. As suas intervenções, que consistem muitas vezes simplesmente na descoberta e na sinalização desses lugares, deslocam a paisagem temporal para a frente da cena, mas ao contrário: é a permanência do vazio em vez da velocidade de transformação e ocupação responsável por acelerar o esquecimento dos espaços. Almarcegui discute o domínio econômico do turismo e a evidência com que ele escreve o futuro da cidade e esquadrinha a situação da paisagem instrumentalizada através do crescente domínio fundiário sob a ótica compulsiva do mercado que negocia “belas vistas” ou – imperdível! – a “vista definitiva”.

Há alguma incompatibilidade na aplicação *prática* da estratégia *artística* dos terrenos baldios, da ocupação de construções abandonadas e do cultivo das hortas urbanas de Almarcegui? Com essas propostas atuando em larga escala, sem dúvida a cidade seria um lugar melhor. Entretanto, a arte encarna o fato ambíguo – dentro do paradigma do *lugar real* – de ser um dispositivo de pensamento e ação *simbólica*, mesmo quando aparentemente é bastante prática e promissora como quando cultiva uma horta ou esforça-se em dificultar a compulsão construtiva imobiliária.

---

<sup>48</sup> ALMARCEGUI, 2006. Disponível em <<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>>. Acesso: 01 dez. 2008. Tradução nossa.

Fig. 07 – Lara Almarcegui. *Construindo minha horta urbana*, Rotterdam 1999-2000.  
Fonte: ALMARCEGUI, 2006.

Fig. 08 – Lara Almarcegui. *Três semanas restaurando uma cabana de jardim*, Falsburgo 2000.  
Fonte: ALMARCEGUI, 2006.



A institucionalização da arte e do artista, bem como a sua aplicação publicitária na estratégia de *marketing* de cidades, reforçam a contradição do comprometimento do artista com contextos comunitários: a arte frequentemente se liberta de supostas responsabilidades ou capacidades sociais uma vez que, como escreveu Martí Peran, a arte tem o direito de poder fracassar.

A arte, como é sabido, tem licença para fracassar, de modo que a delegação das políticas sociais ao âmbito cultural tem um benefício duplo para a instituição envolvida: não está submetida à pressão de obter efeitos tangíveis e, além disso, torna publicitário o seu apoio à arte contemporânea e os seus desejos manifestos de utilidade pública.<sup>49</sup>

A relação entre o que Nicolas Bourriaud chamou de representação artística<sup>50</sup>, tranquila e legitimamente distanciada das estatísticas e dos efeitos tangíveis, e a produção efetiva do espaço gera graus variados de interseção da arte com o cotidiano vagueando de uma aplicabilidade anti-*commodity* a uma teatralização da experiência vivida num evento onde espectadores convertidos em atores voluntários encenam, conscientes do espetáculo, o momento legitimado ao mesmo tempo como “cotidiano” e como “história da arte”.

Essa situação deixa evidentes as limitações da prática da arte pública que, em direção oposta ao embelezamento esteticista das cidades, prefere inserir-se nas redes sistêmicas do contexto – que extrapolam as dimensões físicas e fazem emergir os seus vetores sociais, culturais, econômicos, políticos – e resolve conferir ao artista o papel de *hacker urbano*<sup>51</sup>, invadindo e desconstruindo as suas lógicas.

Kwon classifica os modelos de interação com a comunidade praticados pela arte desde os anos de 1960 como: unidade mítica ou a comunidade como uma categoria social relativamente distante, teórica; apropriação de comunidades locais com organização e identidade já existentes; e produção de comunidades inventadas, novas, que podem ser temporárias ou contínuas e sustentáveis. Deixando de lado o conforto retórico do mítico e tomando o desafio das incertezas das comunidades, tanto existentes como propostas, são formulados experimentos de campo que justapõem promissora e imediatamente o processo ao resultado.

<sup>49</sup> PERAN, 2007, p. 50. Tradução nossa.

<sup>50</sup> A representação artística é uma operação de transferência: ela recorta, transporta ou desloca um fato escolhido e o seu espaço-tempo correspondente para esse lugar ambíguo da arte. Nicolas Bourriaud escreveu que, embora disfarçado na sua forma expandida, não nos iludamos quanto à superação de paradigmas: ainda que se ocupe inteiramente do espaço praticado, a arte é uma zona *offshore*, agindo à distância, por diferenciação, “[...] nem integrada totalmente na sociedade, nem limitada totalmente a um papel de observação neutra [...]” (BOURRIAUD, 2008, p. 18. Tradução nossa).

<sup>51</sup> O termo *hacker urbano* foi desenvolvido na minha dissertação de mestrado, elucidando a capacidade do artista em penetrar nas redes informacionais da cidade e subverter o conteúdo publicitário da mensagem. Nos últimos anos da década de 1990, ocasião em que escrevi o ensaio, a arte pública experimentava a desmaterialização e a efemeridade, apresentando novas imagens e textos em projeções e impressões sobre a superfície matérica da cidade, infiltrados em painéis informativos, mega-projeções ou *outdoors*. A efemeridade discutia a memória da paisagem urbana e propunha a vivência de uma cidade crítica, à maneira dos situacionistas. Uma possibilidade de cidade, uma experiência de outras formas de viver: *cidades em instalação*, em vias de nascer para cumprir funções simbólicas obscurecidas pela vida funcionalista. Essa espécie de urbanismo temporário mostrava-se como eventual e pedagógico, distinto daquele urbanismo autoritário e supostamente seguro de seu futuro pragmático (MARQUEZ, 2000).

Bourriaud, assim como Kwon, falam desde dentro do sistema da arte, onde a *exposição* ainda é tida como o dispositivo fundamental de operação do artista e acaba sendo o lugar privilegiado de convergência e discussão desses experimentos, numa relação tipicamente *site/non-site*. Bourriaud escreveu: “Quando tenho respostas sobre algo, posso escrever um livro; quando faço perguntas, sou curador de uma exposição.”<sup>52</sup> A exposição como um lugar de perguntas encarna o papel do museu como laboratório e como lugar de encontro e pesquisa, também ele uma produção específica de espaço.

Em vez de apresentar a arte pública como supostamente transformadora do espaço, protagonista privilegiada de um tipo de urbanização geradora de *idades em instalação*<sup>53</sup>, agora imaginamos a arte como veículo de estudo e criação de um repertório cognitivo sobre o espaço. Das *idades em instalação* às *geografias portáteis*, a interação da arte com o que Cássio Hissa chamou de *conhecimento socioespacial* realiza-se agora de novas maneiras. A relação *site/non-site* tem a sua noção de *site* violentamente atualizada. Após tantas operações de institucionalização e domesticação esterilizante, o espaço urbano não é mais o lugar estratégico de comunicação da arte, ou a ambiência preferida do *site-specific*. Outros contextos urbanos expandidos para além da fisicalidade da rua, da praça e do edifício são utilizados pelos artistas: os museus de história natural, as bibliotecas, endereços na Internet, instituições científicas, fronteiras geográficas, zonas francas, *Google Earth*, *Google maps*. Do *site-specific* passamos ao *site genérico*: o lugar global, o ambiente dos macrossistemas econômicos, o território das infraestruturas internacionais.

No *site genérico* global atuam artistas investigadores, coletores, colecionadores, espiões, estrategistas. Conscientes das ficções culturais a que fomos submetidos, desde a modernidade, que se conectam tanto às estratégias do colonialismo quanto à memória científica, os artistas envolvidos com as questões sociais preferem hoje tratar essa herança como uma espécie de folclore científico. O *artista-etc* – “[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista [...]”<sup>54</sup> – termo que Ricardo Basbaum usa para reconhecer o artista que se vê, cada vez mais, como um dispositivo de atuação<sup>55</sup>, desenvolve instrumentos críticos que agenciam mobilidades não só espaciais mas também mobilidades nas diversas formas do saber.

Esses artistas praticam, cada um da sua maneira, a ideia de epistemologia estética, entendida como uma rede de pensamentos e ações acerca da prática de conhecer o mundo a partir de sensibilidades ampliadas. Isso se torna possível no contexto de um pensamento que, tanto do lado da arte como do lado da ciência, é capaz de lidar com o outro em termos de sujeitos e não da relação sujeito-objeto, típica do positivismo. A proposta de *geografias*

<sup>52</sup> Entrevista em vídeo com Nicolas Bourriaud, sobre os argumentos da exposição *Altermodern. Tate Triennial*. Londres, Tate Britain, de 3 de fevereiro a 26 de abril de 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/videointerview.shtml>>. Acesso: 01 mar 2009.

<sup>53</sup> *Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano* é o título da minha dissertação de mestrado desenvolvida entre 1997 e 2000 (MARQUEZ, 2000).

<sup>54</sup> BASBAUM, 2005. p. 21.

<sup>55</sup> *Ibidem*, 2008.

*portáteis* desloca a experiência da localidade do *site-specific* das *idades em instalação* para os itinerários da prática espacial através dos *sites genéricos* globais.

## Geografias portáteis

“O peso do sujeito na noção do objeto”<sup>363</sup> é uma linha singela da enorme lista de frases perfeitas que, infiltradas em diálogos de eternos forasteiros, compõem o livro *Rayuela* de Julio Cortázar. O autor é, a cada conto, um arguto observador/protagonista da geografia humana e os seus desencontros, traçando o mapa do naufrágio da cultura e do extravio do homem<sup>364</sup>. *Rayuela* é um quase-diário de observação das relações geográficas de um grupo de quase-amigos: “Deixávamos as bicicletas na rua e nos internávamos pouco a pouco, parando para observar o céu porque essa é uma das poucas zonas de Paris onde o céu vale mais do que a terra”<sup>365</sup>. Cortázar reconheceu *Rayuela* como um texto demasiadamente intelectual mas explicou, justificando, que saber e viver são atividades cujas ilimitadas combinações devem ser cultivadas.

*Rayuela* peca, como tantas coisas minhas, de hiperintelectualismo. Não posso nem quero renunciar a essa intelectualidade na medida em que posso entroncá-la com a vida, fazê-la retumbar a cada palavra e a cada ideia. Utilizo-a à maneira de um guerrilheiro, atirando sempre desde os ângulos mais insólitos possíveis. Não posso nem devo renunciar ao que sei, por uma espécie de preconceito, em favor do que meramente vivo. O problema está em multiplicar as artes combinatórias, em conseguir novas aberturas.<sup>366</sup>

Entroncar a intelectualidade com a vida, a arte com a vida e a arte com a ciência é ramificar a experiência de mundo rumo às suas formas guerrilheiras e rizomáticas, atirando *desde os ângulos mais insólitos*. Cortázar elaborou um saber espacial que coincide com a produção do seu espaço artístico e do seu espaço cotidiano. O entroncamento ciência, arte e vida produz uma série de artesanias da prática geográfica, o artesão cotidiano na tarefa de investigação e entendimento do mundo. É claro que essa disposição cartográfica não é exclusividade do artista ou da arte, mas o *artista-etc* bem sabe como isso é importante para a produção de um conhecimento antipositivista e pós-abissal e para a produção de uma coletividade mais democrática.

Como geografias outras, o saber espacial produzido através das heterotopias da arte apresenta maneiras de ver e de fazer que se relacionam criticamente com as maneiras com as quais já estávamos habituados. As heterotopias da arte estudam as infraestruturas e os sistemas do mundo não para mapeá-los, reconhecendo-os, classificando-os e dominando-os, mas para traçar o alcance do seu rastro até bem próximo do nosso espaço mais íntimo; para enxergar a sua pregnância na microscopia do nosso cotidiano. O mecanismo de pesquisa

<sup>363</sup> CORTÁZAR, 1988, p. 20. Tradução nossa.

<sup>364</sup> Como escreveu Jaime Alazraki no prólogo da edição de 1988 de *Rayuela*, editado na Venezuela pela Ayacucho.

<sup>365</sup> CORTÁZAR, 1988, p. 12. Tradução nossa.

<sup>366</sup> Depoimento de Cortázar publicado no Prólogo de Jaime Alazraki ao livro *Rayuela*. Venezuela: Ayacucho, 1988, p. XXX-XXXI.

empregado por tais geografias compreende a investigação vigilante, a identificação política de alteridades do espaço e, finalmente, a invenção de geografias-motor de novas formas de vida.

Pensar a geografia portátil é justapor, num mesmo corpo, sujeito e paisagem, experiência e conhecimento, espaço e prática espacial. A condição portátil desencadeia a autonomia de ação e a liberdade de criação de novas ficções vitais, praticando uma micropolítica – “[...] uma analítica das formações do desejo no campo social [...]”<sup>367</sup> – de entendimento e de proposição de formas de coexistência.

O portátil é aquilo que se pode transportar com facilidade. E se pode ser transportado, algo portátil pode ser também compartilhado, distribuído, disponibilizado. Por isso, as geografias portáteis são uma espécie de produção cultural e intelectual que se encaixa na categoria de geografia experimental, como a definiu Trevor Paglen: os geógrafos, ao invés de simplesmente estudar a geografia, criam geografias que são, por sua vez, geografias compartilháveis. As geografias portáteis comportam uma produção de espaço que reflete criticamente sobre os mecanismos da própria produção do espaço.

A geografia experimental compreende práticas que assumem a produção do espaço de forma autorreflexiva, práticas que reconhecem que a produção cultural e a produção do espaço não podem estar separadas e que a produção cultural e intelectual é uma prática espacial<sup>368</sup>.

Trata-se de um movimento de exteriorização da subjetividade, entendendo-a não como um traço interior e construído subcutaneamente, mas antes a subjetividade como uma espacialização, uma prática espacial. Em vez de associar à subjetividade noções de introspecção e isolamento, incorpora-se a ela a prática do deslocamento e do trânsito.

O escritor Adriano González León<sup>369</sup>, em sua novela de 1968 *País Portátil*, associa a portatibilidade do espaço (o país) à noção de utopia política de democracia no contexto da Venezuela dos anos de 1960. A utopia é, por sua vez, também compartilhável e passível de distribuição. No livro, o *portátil* é a metáfora daquilo que só existe em desejo, no campo das possibilidades, ou seja: daquilo que não existe *na topia do mundo* para se localizar em algum ponto mental das representações e dos desejos espaciais. Mas não propomos o portátil como metáfora ou como utopia e sim entendemos a geografia portátil como heterotopia, coexistência efetiva, espaço em construção e disposto às relações.

A correspondência cognitiva entre *site* e *non-site* proposta por Robert Smithson na década de 1960 abriu possibilidades para o trabalho de campo na arte. A prática da expedição levou o artista a criticar os conceitos clássicos de paisagem e a construir outras formas de entendimento, visualidade e discurso da paisagem. Os *non-sites* são finalmente paisagens que esculpem, sintetizam e representam a própria condição portátil original do *site*.

<sup>367</sup> GUATTARI; ROLNIK, 2008, p. 149.

<sup>368</sup> PAGLEN, 2008, p. 31. Tradução nossa.

<sup>369</sup> Adriano González León nasceu em 1931, na cidade de Valera, Venezuela, e faleceu em Caracas, em 2008.

As reverberações dos impactos da infraestrutura e do sistema econômico depositados sobre o território eram alvo de Smithson que, naquela época e à revelia da noção de isolamento, percorreu as áreas afetadas, imaginando um diálogo com as figuras do industrial ou do minerador. Seu interesse pelos territórios pós-industriais, ruínas ao reverso, vazios urbanos, áreas mineradas e áreas de escória confere complexidade à noção de paisagem, distintamente da ideia presente em alguns *earthworks* de outros artistas da mesma época.

Nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à visualidade da paisagem. O artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se um em *relação* aos outros, em vez de continuar a trabalhar e produzir no isolamento. Os valores visuais da paisagem têm sido tradicionalmente de domínio daqueles envolvidos com as artes. Até o momento, arte, ecologia e indústria, tal como existem, são na sua maioria abstraídos das realidades físicas específicas de certos lugares ou paisagens.<sup>370</sup>

Meio século depois, as questões já presentes nas preocupações de Smithson relativas à infraestrutura global ocupam, junto às dinâmicas do mercado internacional, a categoria de *site* de maneira diferente. Ursula Biemann percorre, estuda e registra as reverberações da instalação de um oleoduto transnacional, mas o *non-site* que apresenta não é um fragmento matérico e escultórico do território, mas o que a artista chamou de sua contra-geografia, ou o que preferimos continuar chamando de geografia, nas suas amplas conformações minoritárias – em vez de contraposição, a coexistência em fluxo.

Biemann cartografa os movimentos e as microhistórias que suspendem e atravessam como parênteses a linearidade projetual do oleoduto. O seu *non-site* abriga um trânsito ainda maior de linguagens, disciplinas e discursos incorporando, no contexto do sujeito-paisagem, as vozes das pessoas que conformam essas paisagens antropologicamente complexificadas. Enquanto Smithson ainda se dedicava às questões compositivas e de certa maneira sublimes da paisagem desolada, Biemann explode o território em suas múltiplas narrativas.

Mark Dion faz a noção de *site* oscilar entre o campo das viagens dos desbravadores de séculos precedentes e entre a historiografia da ciência. Através de um conjunto de artesanias científicas, inventa uma *historiogeografia* para a ciência. O *site* para Dion é sempre histórico no sentido de que estabelece uma relação do atual com o virtual, do espécime com o seu *habitat*. Há sempre uma temporalidade em crise, um intervalo de suspensão entre dois lugares que criava originalmente a dialética *site/non-site*. A temporalidade da prática do artista, observada nos procedimentos de Smithson, expande-se com Dion para uma temporalidade discursiva. Dion cartografa itinerários na história dos mecanismos científicos e propõe *site-specifics* discursivos, instalações sobre os trajetos de cientistas que se dedicaram ao mapeamento e à taxonomia.

<sup>370</sup> SMITHSON, 1996, p. 379. Tradução nossa.

[...] fazer arte não é mais confinar-se aos espaços institucionais que concebemos para tal atividade. Agora, está mais no “campo”. O foco está nas relações e nos processos – uma ecologia da arte, se quiserem – e não exclusivamente em objetos descontextualizados que acabam funcionando como espécimes naturais.<sup>371</sup>

Alberto Baraya pratica a coleção como estratégia de reclassificação do sistema dos objetos. Através do dispositivo da lâmina botânica, ele cria um *non-site* do mercado neoliberal *Made in China*. Do *site-specific* passamos ao *site genérico*, precisamente reconhecível mas sem identidade localizável. A questão não é a transposição do mundo para o museu, e sim a criação de uma infraestrutura cognitiva e estética ou, como disse Dion, uma *ecologia da arte*, para se percorrer os *sites* genéricos do mundo. *On line* e *off-line*, os *sites* atuais se apresentam sem o sublime singular da paisagem e, em vez disso, com a premissa da repetição e da disseminação. O *site* genérico refere-se tanto à produção industrial das plantas de plástico e de tecido, quanto aos locais cotidianos onde encontramos os seus modos de uso. As lâminas botânicas tornam-se esse espaço escultórico do *non-site*, a elucidação de um discurso imagético e taxonômico que requalifica o *site* e propõe desenvolvimentos *em relação*, dentre os componentes do sistema global e de consumo.

Joan Fontcuberta retoma as imagens prémodernas do mapa-como-relato, faz reencarnar o caráter histórico do espaço desconhecido e faz emergir os tempos da *terra incognita*. Infiltrado na categoria de legibilidade das ciências naturais, o fotógrafo também atua no *site* discursivo da historiogeografia, criando propositadamente mais dúvidas e desconfiças do que certezas apaziguadoras e verdades aritméticas. Safáris fictícios põem em pauta a existência de outros mundos, outros seres, outras taxonomias, numa artesanaria do conhecimento científico que, não sem ironia, demonstra o seu inerente e imenso poder de credibilidade e proliferação cultural.

Se passamos pela experiência, no final dos anos de 1950, da deriva situacionista e suas interseções com o espaço urbano no esforço do antiespetáculo, hoje vivenciamos o desenho dos códigos de uma geografia que provoca interseções com o espaço global, gigantemente enredado. Do urbanismo unitário e da psicogeografia dos situacionistas passamos à semiogeografia, à deriva com *jet lag*, como disse Angela Detanico: “O situacionismo é uma das grandes referências artísticas da nossa geração, com a diferença que em *Zulu time* e no *Mundo justificado*, estamos nos apropriando de um espaço não mais local, mas global. Deriva com *jet lag*”<sup>372</sup>.

Os mapas situacionistas propunham estruturas de cidades lúdicas, plataformas giratórias de sentidos, enquanto os mapas de Detanico e Lain aprofundam-se nos sentidos rizomáticos da superfície mesma da linguagem cartográfica, despregando-a de qualquer esforço de localização. Numa mesma estratégia lógica de escritura e leitura, distintamente das

<sup>371</sup> Entrevista de Mark Dion a Miwon Kwon publicada em: BRYSON; CORRIN; KWON, 1997, p. 22. Tradução nossa.

<sup>372</sup> Depoimento de Angela Detanico à autora, em 21 de abril de 2008. Disponível em: <www.geografiaportatil.org>. Acesso: 12 de jul. de 2009.

relações aleatórias e psicológicas que o situacionista estabelecia individualmente com o território, eles propõem novas lógicas que, uma vez aprendidas, tornam-se, como todas as outras lógicas úteis que conhecemos e aplicamos quase sem pensar, indiscutíveis.

Assim, o significado da geografia portátil, que já estava embrionariamente presente na psicogeografia enquanto cidade local ambulante, pode se referir, hoje, também à subjetivação das expedições empreendidas com os mecanismos das mídias locativas. Quando se viaja sem sair do lugar através do espaço global, as noções de distância e proximidade não se limitam às questões numéricas ou geométricas. Outros códigos tornam-se operativos na geografia portátil, aqueles que incorporam nas precisas coordenadas de localização um vetor de desorientação e fuga do território.

Vilém Flusser fala da existência das *medidas engrenadas*. Ele entende a noção de proximidade como uma tática de deslocamento, uma rota ao mesmo tempo personalizada e compartilhada: em vez de uma posição fixa, uma movimentação comunitária, uma transubjetividade. A geografia portátil como o espaço de trânsito da subjetividade e, ao mesmo tempo, como o compartilhamento de espaços, incorpora obrigatoriamente as relações com o outro: espaço engrenado e espaço engrenagem.

A proximidade tem a ver, claro, com os “cm/sec”, mas ela os existencializa. Ela mede minhas esperanças, minhas crenças, meus projetos. Ela mede meu “estar-no-mundo”, logo minha realidade concreta. Mas ela não é “subjetiva”. Porque o pesquisador não é um sujeito solipsista que plana sobre o mundo. Sempre há outros com ele no mundo. Eles também medem sua circunstância pela dimensão da proximidade. E como estas circunstâncias engrenam com a minha, as medidas engrenam com as minhas por influência recíproca<sup>373</sup>.

Trevor Paglen existencializa, politizando, a noção de proximidade através de uma estratégia de ataque visual. Ele desvela uma geografia paralela, uma geografia em buraco negro, uma geografia potencialmente invisível, escondida nas profundezas das distâncias em centímetros. Mas a assumida micropolítica da proximidade estabelece o geógrafo como um espião. Se os cientistas das décadas de 1960 e 1970 lutavam contra os fins exclusivamente políticos das expedições lunares, em detrimento do seu caráter científico promissor, Paglen aplica a ideia da astrogeologia, inaugural naquela época,<sup>374</sup> de uma maneira desconcertante. Podemos falar de uma geologia do visível na paisagem?

Quando a paisagem se faz estrategicamente encoberta, falamos então de astrogeologia, investigação de uma paisagem invisível a olho nu. Camadas de informação secreta da paisagem mídia são reveladas por meio de recursos óticos astronômicos. O *site* de Paglen é um *black site* e o seu *non-site* é a disponibilização e a construção imagética de um arquivo de dados.

<sup>373</sup> FLUSSER, Vilém. Parágrafo extraído da tradução ainda não publicada de Roberto Andrés do artigo *Le geste de chercher*, do livro *Les Gestes*. Paris: Cergy, 1999.

<sup>374</sup> Eugene M. Shoemaker (1928-1997), pesquisador da NASA, foi o criador da astrogeologia, ciência dedicada a estudar a geologia de outros corpos celestes que não a Terra.

Michael Wesely também cria uma visibilidade do imperceptível promovendo a personalização da máquina fotográfica. Todo mecanismo é passível de transformação, subversão e inversão, em prol do desenho de uma paisagem mídia. O *site* estudado por Wesely tem uma temporalidade que compreende e sobrepõe dois termos: a velocidade da paisagem e a permanência imóvel do artista. Seja o espaço histórico das construções compulsivas em Berlim depois da queda do muro, seja a paisagem mareante visitada por Humboldt em 1799, Wesely explicita o *site* como o espaço de uma duração de paisagem. Em Berlim, o *non-site* é escultura em processo; nas margens do Orenoco, o *non-site* é uma geografia da deslocalização da experiência estética sublime e singular do século XVIII. O desconhecido do espaço retoma assim a sua existência, embora não mais cartografado sob o mapa abissal do Novo Mundo.

Por serem compartilháveis, as geografias portáteis contêm em si um caráter pedagógico. Os artistas produzem *travelogues* que se confundem com um manual de navegação para a imersão nas alteridades do espaço, bem como para a criação de novas geografias. Se, como escreveu Edgar Morin, estudar arte ensina a viver (melhor), ler a poesia de Joan Brossa torna-se um exemplo de aprendizado sobre o espaço e sobre a prática espacial, na qual se enxerga uma aplicabilidade cotidiana, quando o próprio abecedário não é mais um lugar de trânsito inocente. Praticar uma geografia portátil é, finalmente, uma disposição – que pode partir de qualquer pessoa, e quando menos se espera – à revisão crítica dos inúmeros folclores científicos e artísticos, ao reconhecimento das muitas ecologias cotidianas e à imaginação e fabricação de saberes insuspeitados.

## Referências Bibliográficas

- ÀBALOS, Iñaki. O que é a paisagem? *Vitruvius* [online]. São Paulo, maio de 2004. <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049\\_00.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq049/arq049_00.asp)>. Acesso: 01 de dez. 2008.
- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. México, DF: FCE, 1998.
- ALBRECHT, Donald (Ed.). *The work of Charles and Ray Eames: a legacy of invention*. New York: Abrams, 1997.
- ALMARCEGUI, Lara. Demoliciones, huertas urbanas, descampados. *Boletín CF+S: Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto*. Madrid: Instituto Juan de Herrera. n. 38/39. mar. 2006.
- ANJOS, Moacir dos. *Babel*. Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASBURY, Michael; KEHEYAN, Garo (Ed.). *Angela Detanico Rafael Lain*. Nicosia: Pharos Publishers, 2007.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BARAYA, Alberto; ROCA, José. Alberto Baraya (entrevista). In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. *27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006. p. 24-25.
- BARAYA, Alberto (entrevista). *Encuentro Internacional Medellín 2007: prácticas artísticas contemporáneas*. Medellín: Câmara FM (El Citófono), 28 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://www.m3lab.info/portal/?q=node/176>> Acesso em: 14 de abr. de 2009.
- BARREIROS, Gaspar. *Chorographia*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1968.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo. *Políticas institucionais, práticas curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. p. 21-23.
- \_\_\_\_\_. *Diferenças entre nós e eles*. Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm>>. Acesso em: 01 de dez. 2008.
- BATAILLE, Georges; STOEKL, Allan (Ed.). *Visions of Excess: Selected writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BEIGUELMAN, Giselle. Mapas além-Google. *Trópico*. São Paulo, s/n, abr. 2008. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2970,1.shl>>. Acesso em: 01 de fev. de 2009.
- BERDOULAY, Vincent. Sujeto y acción em la geografía cultural: el cambio sin concluir. *Boletín de la A.G.E.*, Madrid, n° 34, p.51-61, 2002.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BIEMANN, Ursula; SZEMAN, Imre. Tránsito forzoso: un diálogo sobre Blach Sea Files (Archivos del Mar Negro) y Contained Mobility (Movilidad contenida). In: A.A.V.V. *Tipografías Políticas: ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007. p. 12-33.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

- BLOM, Philipp. *To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting*. Woodstock & New York: The Overlook Press, 2002.
- BOEKE, Kees. *Cosmic View: the universe in 40 jumps*. New York: John Day Company, 1957.
- BORDONS, Glòria (Dir.). *Joan Brossa: desde Barcelona ao Novo Mundo*. Barcelona: Fundació Joan Brossa / Institut Ramon Llull, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1999.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Editora Hidalgo, 2007.
- \_\_\_\_\_. Topocrítica. El arte contemporáneo y la investigación geográfica. In: A.A.V.V. *Heterocronías. Tiempo, Arte y arqueologías del presente*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 17-34.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Grafias da identidade*. Literatura contemporânea e imaginário nacional. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/FALE UFMG, 2005.
- BROSSA, Joan; MADDOZ, Chema. *Fotopoemario*. Madrid: La Fabrica, 2003.
- BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Poesia tipogràfica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa e Ajuntament de Barcelona, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.
- BRYSON, N.; CORRIN, L. G.; KWON, M. *Mark Dion*. London: Phaidon Press Limited, 1997.
- BUNKSE, Edmunds. V. Humboldt and the aesthetic tradition in Geography. *The Geographical Review*, New York, v. 71, n. 2, p. 128-146, abr. 1981.
- CAMPOS, Augusto de. Manifesto: Poesia Concreta. *Revista AD*, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes*. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CARTIER-BRESSON, Henri; CLAIR, Jean. *Henri Cartier-Bresson*. Paris: Centre National de la Photographie, 1982.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano. 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, Textos e Identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p.13-74.
- CLIFFORD, James. *Itinerarios Transculturales*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. *The predicament of culture: twentieth century ethnography, literature, and art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- COOK, Andrew. Surveying the seas: Establishing the sea routes to the East Indies. In: AKERMAN, J. R. (Ed). *Cartographies of travel and navigation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006. p. 69-96.
- CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 2*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

\_\_\_\_\_. *Rayuela*. Venezuela: Ayacucho, 1988.

COSGROVE, Denis. *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Liminal geometry and elemental landscape: construction and representation. In: CORNER, J. (ed.) *Recovering Landscape*. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1999. p. 103-120.

COSGROVE, Denis; MARTINS, Luciana. Millennial Geographics. In: MINCA, C. (ed.) *Postmodern geography: theory and praxis*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers, 2001. p. 169-195.

DELANO-SMITH, Catherine. Milieus of mobility: Itineraries, route maps, and road maps. In: AKERMAN, James R. (Ed.) *Cartographies of Travel and Navigation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2006. p. 16-68.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assirio & Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997.

DIEGO, Estrella de. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.

FELIX, Nelson; FERREIRA, Glória; SALZSTEIN, Sonia; BRISSAC, Nelson. *Nelson Felix*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

FELIX, Nelson; FERREIRA, Glória. *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Gloria Ferreira*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

FERNÁNDEZ, Horacio. Documental. In: A.A.V.V. *El Mundo Descrito*. Madrid: Fundación ICO, 2008.

FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson. The collected writings*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Les Gestes*. Paris: Cergy, 1999.

FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción*. Fotografía, naturaleza, arteficio. Murcia: Mestizo, 1998.

FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real: la vanguardia a Finales de Siglo*. Madrid: Akal, 2001.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GABLIK, Suzi; SHUSTERMAN, Richard. Breaking out of the white cube. In: GABLIK, Suzi. *Conversations before the end of time. Dialogues on Art, Life and Spiritual Renewal*. New York: Thames and Hudson, 1997. p. 247-256.

GARNER, Gretchen. *The photographic gesture*. Chicago: The New Art Examiner, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GINZBURG, Carlo; GUNDERSEN, Ttygve Riiser. On the dark side of History. *Eurozine*. Viena, 20/07/2005. < <http://www.eurozine.com/articles/2005-07-20-ginzburg-pt.html>> Acesso: 12 de mai de 2009.

GLISSANT, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.

GOMBRICH, E. H. *A história da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. *País portátil*. Barcelona: Seix Barral, 1968.

GREGORY, Derek. *Geographical imaginations*. Cambridge/Oxford: Blackwell, 1994.

- GUASCH, Anna Maria. *La crítica dialogada: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. Campinas: Papyrus, 2005.
- HARLEY, J. B. Deconstructing the map. In: BARNES, Trevor; DUNCAN, James S. *Writing worlds. Discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. New York: Routledge, 1992, p. 231-247.
- HARRIS, Yvonne. *Summative evaluation of the Mark Dion Systema Metropolis contemporary art exhibition*. London: NHM, 2007.
- HELFERICH, Gerard. *Humboldt's Cosmos. Alexander on Humboldt and the Latin American journey that changed the way we see the world*. New York: Penguin Books, 2004.
- HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A Mobilidade das Fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- HUCHET, Stéphane. No ar: os curtos-circuitos alegóricos de Marcel Broodthaers. In: LAGNADO, Lisette. *27ª Bienal de São Paulo. Seminários*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008. p. 41-56.
- HUMBOLDT, Alejandro de. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Tomo I. Bélgica: Eduardo Perié, 1875.
- KOSCEVIC, Zelimir. *Cartographers: Geo-gnostic Projection for the 21th Century*. Zagreb: Museum of Contemporary Art, 1997.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- KUITCA, Guillermo. *Das Lied von Der Erde – Guillermo Kuitca*. Zürich: Daros-Latinamerica, Hatje Cantz, 2007.
- KWON, Miwon. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2004.
- LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MARQUEZ, Renata Moreira. *Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano*. 2000. 141p. Dissertação (Mestrado). Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2000.
- MARQUEZ, Renata; RENA, Natacha; WESELY, Michael. 2004. Conversações sobre arquitetura e fotografia. *Revista AR*. Coronel Fabriciano. n. 1, p. 03-05, 2004.
- MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MATILSKY, Barbara C. *Fragile ecologies. Contemporary artists' interpretations and solutions*. New York: Rizzoli, 1992.
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

- MELA, Pomponio. *Corografia*. Murcia: Universidad de Murcia, 1989.
- MOLES, Abraham. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- OSPINA, Lucas. El arte de la repetición. *Esfera Pública* [online]. Bogotá, 12 de setembro de 2006. <<http://esferapublica.org>>. Acesso: 12 de set. de 2008.
- PAGLEN, Trevor. *Blank spots on the map: the dark geography of the Pentagon's secret world*. New York: Dutton, 2009.
- \_\_\_\_\_. Experimental geography: from cultural production to the production of space. In: THOMPSON, Nato (Ed.). *Experimental geography*. New York: Melville House Publishing, 2008. p. 28-33.
- PERA, Rosa; OCA, Dannys Montes de. *Doble seducción*. Sala Amadís, del 24 de abril al 5 de junio de 2003. Madrid: Injuve, 2004.
- PERAN, Martí. Literaturas y prácticas públicas. *Exit Book*. Madrid. n. 7. p. 49-53, 2007.
- PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Mataró (Barcelona): Montesinos, 2007.
- PICKLES, John. *A History of Spaces: cartography reason, mapping and the geo-coded world*. London/New York: Routledge, 2004.
- PINI, Ivonne. Alberto Baraya. *Revista ArtNexus*. Bogotá. n. 66, set. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo e Ed. 34, 2005.
- RATLIFF, Evan. The Whole Earth, Cataloged. How Google Maps is changing the way we see the world. *Wired*, New York, n. 15.07, p. 154-165, jul. 2007.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center: the spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1999.
- RODIN, Auguste. *El arte*. Entrevistas recopiladas por Paul Gsell. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROGOFF, Irit. *Terra infirma*. Geography's visual culture. London/New York: Routledge, 2000.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. O homem e as máquinas. In: *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 33-44.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. n. 80, p. 11-43, mar. 2008a.
- \_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Eurozine*. Viena, 14 de fev. de 2008b. <[http://www.eurozine.com/articles/article\\_2008-02-19-santos-pt.html](http://www.eurozine.com/articles/article_2008-02-19-santos-pt.html)> Acesso 04 de jul de 2009.
- \_\_\_\_\_. *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do Espaço*. São Paulo: UNESP, 2002.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: EdUSP, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Editora Record, 2001.
- SCHMID, Joachim. Karl Blossfeldt – Joan Fontcuberta. In: FONTCUBERTA, Joan. *Ciencia y Fricción. Fotografía, naturaleza, arteficio*. Murcia: Mestizo, 1998. p. 59-68.
- SENNETT, Richard. *Carne y Piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- SONTAG, Susan. *On photography*. New York: The New York Review of Books, 1977.
- SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- THOMAS, Ann. La fotografía en pos del conocimiento. In: A.A.V.V. *El Mundo Descrito*. Madrid: Fundación ICO, 2008. p. 20-30.
- TORRENTE, Virginia. Paraisos indómitos. In: A.A.V.V. *Paraisos indómitos*. Vigo: Fundación Marco/Junta de Andalucía, 2008.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo Constructivo, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- TSAI, Eugenie (Org.). *Robert Smithson*. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- TUAN, Yi-Fu. *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974.
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- WELU, James A. The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands. In: WOODWARD, David (Ed.). *Art and Cartography: six historical essays*. University of Chicago Press, 1897.
- WOLLHEIM, Richard. *Painting as an Art*. London: Thames and Hudson, 1987.