

Cláudio Pereira Bueno

QUE LUGAR É *ESSTE*?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Linha de Pesquisa Multimeios, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Gilberto dos Santos Prado.

São Paulo | 2010

Banca examinadora

São Paulo, ____ de _____ de 2010

Agradecimentos

Aos meus pais, Sandra e Jair Bueno. Às minhas irmãs, Renata e Ana Paula. Aos sobrinhos Anna Beatriz, Vitor Henrique e ao pequeno(a) que está por vir.

Ao acolhimento, imenso aprendizado e troca proporcionados por meu orientador Gilberto Prado.

Aos meus co-orientadores, amigos, incentivadores e interlocutores: Christine Mello, Priscila Arantes e Lucas Bambozzi.

Ao amigo Jorge Menna Barreto pela interlocução com sua dissertação e obra *Lugares Moles*.

Às professoras e artistas: Giselle Beiguelman, Rejane Cantoni e Silvia Laurentiz. À professora Nancy Betts.

Aos amigos e parceiros diários: Ananda Carvalho, Denise Agassi, Eduardo Salvino, Marcus Bastos, Vitor Cesar e a todos que colaboraram com esta pesquisa. Aos grupos: Arte & Meios Tecnológicos (FASM/CNPq), Poéticas Digitais (ECA/USP) e LAT-23.

A João Marcelo pela paciência e companheirismo.

À CAPES pelo suporte à pesquisa.

**Aos meus pais,
Sandra e Jair Bueno.**

Resumo

BUENO, Claudio. **Que Lugar é Este?**. 2010. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Que Lugar é Este? é uma pesquisa teórico-prática que verifica aspectos do **lugar na arte e seus desdobramentos críticos no espaço social conectado**. Os lugares são colocados *em relação* (entre lugares, dentro e fora). São permeados pelos fluxos informacionais e tensionados por conflitos que reúnem: abertura e fechamento, especificidade e multiplicidade, fisicalidade e virtualidade. A partir do cruzamento de diversas formas de compreensão do lugar na arte, três situações são analisadas sob o ponto de vista do **lugar conectado**. São elas: **a residência, os deslocamentos** e os aqui chamados **lugares enunciados**. O trabalho também compreende uma parte experimental composta pelos projetos artísticos: *Casa Aberta*, *The Lovers*, *Estrelas Cadentes* e *O Transporte #1*, todos desenvolvidos em 2009. São observadas novas formas de perceber e se relacionar com *estes* lugares, entre a demasiada presença do outro e a solidão, as territorializações e desterritorializações, as desestabilizações e o controle, as negociações e transgressões. Perguntar **que lugar é este**, é sugerir um lugar difuso, de difícil circunscrição, que pode não estar somente aqui, nem lá, mas no lugar *entre* um e outro, no vácuo da conexão entre ambos. É também o modo como indagamos sobre o lugar desconhecido, principalmente em situações de trânsito.

palavras-chave: arte contemporânea, lugar, transmissão, artemídia

Abstract

BUENO, Claudio. *What's this/that place?*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

What's this/that place? is a theoretical and practical research on the aspects of **the place in art and its critical developments in the connected social space**. The places are considered to be in relation (between places, in and out), they are permeated by informational flow and tightened by conflicts that reunite opening and closure, specificity and multiplicity, physical and virtual. Departing from several forms of understanding of the place in art, three situations are analyzed from the standpoint of the **connected place**. They are: **residence, displacement** and here called **enunciated places**. The work also comprises an experimental part composed by the art projects *Open House, The Lovers, Shooting Stars* and *The Transport #1*, all of them developed in 2009. We observe new ways to notice and relate to these/those places, between the excessive presence of the other and loneliness, territorialization and deterritorialization, destabilization and control, negotiations and transgressions. To ask **what is this/that place**¹ means to suggest a diffuse place, of difficult circumscription that can not only be here or there, but in the place between one and the other, in the vacuum of the connection between them both. It is also the way we question ourselves before a place unknown, especially in traffic situations.

Key-words: contemporary art, place, transmission, media art

¹ In Portuguese: que lugar é este.

Sumário

- 16** **Você está aqui (?)**
Tentativa de circunscrição do lugar da pesquisa
- 19** **1. Ligações Cruzadas**
Reconhecimento de lugares de fala
- CASA ABERTA #1, #2 e #3*
- 41** **2. Casa Aberta**
Contexto para pensar a casa on-line
- 46 2.1 Do consentimento à transgressão
50 2.2 Estranha Vizinhança
- THE LOVERS*
- 67** **3. Lugares Provisórios**
- 68 3.1 Sentido Obrigatório
71 3.2 Imprecisa Paisagem
76 3.3 Espacialidades Reconfiguradas
79 3.4 Cartografias Dissidentes
- ESTRELAS CADENTES*
- 91** **4. Lugares Enunciados**
- O TRANSPORTE #1*
- 109** **Que Lugar é Este?**
Considerações finais
- 113** **Referências Bibliográficas**

Você está aqui (?)

Tentativa de circunscrição do lugar da pesquisa

Que lugar é Este? é uma pesquisa sobre as transformações nas formas de perceber, relacionar-se e experimentar os lugares na arte e no cotidiano permeados pelas transmissões.

Perguntar *que lugar é este?* sugere a impossibilidade de definição clara de um lugar, de circunscrevê-lo com precisão. É como a pergunta que se faz diante do lugar desconhecido ou a dúvida que se tem em relação àquele exclusivamente físico e fixo.

Leia-se **Este** como Esse + Este, como aqui e lá, perto e longe. Não existe na língua portuguesa um pronome demonstrativo que abarque a noção de lugares e tempos simultâneos.

É o lugar comunicante, permeável, político, que vaza e (des)controla. É móvel, provisório e temporário. A pergunta feita no título suspende e incita a observar e desdobrar as próprias qualidades dos *lugares*, quando tudo pareceu se tornar *espaço* homogêneo. Quando a própria palavra que o define, é aplicada a tantas situações, que se reconfigura, deixa seu sentido para ganhar outros. Expande-se para se alojar em outros lugares.

Perguntar é também apontar a urgência de redefini-lo, entre o acessível e o protegido, o vigiado e o deliberadamente aberto, da demasiada presença do outro e da solidão, do desterritorializado e do territorializado, do junto e do disperso, do deslocado.

Esta pesquisa em arte contemporânea se propõe a percorrer este lugar que perpassa a minha prática artística com os meios de transmissão durante o período do mestrado, verificando seus diálogos com outros artistas históricos e contemporâneos, *on* e *off-line*, da arte *site-specific*, telemática e locativa.

Meus trabalhos estarão posicionados nos locais de passagem, entre um capítulo e outro, comunicando-se com toda a pesquisa e fazendo uso das teorias como criação de contextos, ou seja, menos como justificativa para o trabalho de arte. A análise em torno dos trabalhos não será completa, permitindo novos modos de interpretá-los e percebê-los.

Procura-se cruzar repertórios, territórios e lugares de fala. Entre o lugar demasiadamente fixo ao fragmentado, discursivo e informacional. Durante todo o percurso, exceto no primeiro capítulo, as noções de lugar conectado serão abordadas sob os aspectos **da residência**, dos **deslocamentos** e dos aqui chamados, **lugares enunciados**. Ao invés de um aprofundamento filosófico que diferencie com precisão *lugar* e *espaço*, serão investigadas **algumas das experiências e conflitos vividos nestes lugares**.

1.0

Ligações Cruzadas

Reconhecimento de lugares de fala

Conforme as **tecnologias de transmissão se popularizam** – desde a internet nos anos 90, os dispositivos móveis na última década e, atualmente, a impregnação dessas tecnologias nas estruturas físicas do cotidiano –, modificam-se os modos de nos relacionarmos e nos organizarmos social, política, econômica e artisticamente, tanto entre as pessoas como em suas **relações com as coisas e os lugares**.

Diante destas **modificações em torno dos lugares e da experiência dos indivíduos diante deles**, seja na casa ou na rua, em repouso ou em deslocamento, é que procuro levantar e **cruzar** aqui, a **arte telemática** e as práticas **site-specific**, que permitem abordar criticamente no contemporâneo, as noções de lugar na arte. São dois lugares de fala que muito pouco se encontraram durante a história da arte tradicional dos últimos 40 anos. Apesar disso, ambas parecem ter em comum, dentre outros pontos que serão observados, a ruptura com o período que as antecede, no caso, a **arte moderna**.

A crítica **site-specific à arte moderna**, como avaliou Douglas Crimp (2005, p.138), dizia respeito principalmente à autonomia do objeto artístico moderno, sua mobilidade e adaptabilidade a qualquer contexto; à mitificação da *persona* do artista; e, por fim, ao confinamento ao espaço institucional, museológico, das galerias e, conseqüentemente, comercial. Sob este contexto, cito aqui Richard Serra e sua obra *Tilted Arc* (1981), instalada na Federal Plaza em Nova York. O artista definia com bastante precisão o local específico e único de sua instalação, que não poderia em nenhuma hipótese se ajustar a outro local. Utilizava materiais da indústria pesada, em obras de grandes dimensões, impossíveis de serem construídas dentro de um ateliê ou até mesmo movidas para outro lugar.

Tilted Arc was conceived from the start as a **site-specific sculpture and was not meant to be "site-adjusted" or... "relocated"**. Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. **The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of site.** (Richard Serra apud Kwon, p.73)¹

A convicção radical em torno do lugar específico, ao afirmar que **"remover a obra é destruir a obra"**, não suportou a pressão administrativa e da população local, fazendo com que *Tilted Arc* fosse removido em 1989. Se tal radicalidade teve importância fundamental como

¹ Tradução livre: *Tilted Arc* foi concebido desde o início como uma escultura *site-specific* e não pretendia ser "site-adjusted" ou...relocada. Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de determinados locais. A escala, tamanho e local do trabalho *site-specific* são determinados pela topografia do *site*, seja ele urbano, paisagístico ou cercado por uma arquitetura. A obra torna-se parte do lugar e reestrutura conceitualmente e perceptualmente a sua organização.

resistência ao sistema da arte, hoje verificamos a sua corrosão diante de um **novo sistema de mobilidade**, não só da obra, mas do artista. Talvez nunca tenham existido tantas residências artísticas internacionais² para o desenvolvimento de trabalhos *in loco* como hoje. Numa espécie de **negociação**, o artista torna-se mercadoria de troca entre instituições, ao mesmo tempo em que se exhibe ao cenário internacional.

Se Richard Serra encontrava seus modos de resistência costurando relações muito íntimas com **locais físicos específicos**, as **práticas da videoarte da mesma época** desprendiam-se totalmente dessa fisicalidade, **desmaterializavam-se em happenings e performances** que também as impossibilitavam de serem capturadas e comercializadas. Não havia valor comercial para aquilo que se dava no tempo da ação artística, e a mesma desapareceria no momento seguinte. Tudo que ficava da experiência era o registro, como um resquício do acontecido. Não haviam circuitos prontos a abrigar estas práticas, pois os procedimentos de constituição do trabalho artístico, neste caso, tornaram-se outros.

Somou-se ao campo da arte o **território comunicacional**, que, ao contrário das relações locais, artistas reprocessavam os discursos globalizantes e hegemônicos dos meios de comunicação, que passavam a acelerar e afetar principalmente o modo de vida americano. Tratava-se paradoxalmente de incorporar e resistir a este cenário. Ao invés de fazer apologia ao uso destes meios pela arte, era muito mais uma apropriação crítica, estética e de experimentação espaço-temporal.

Em 1963, o artista Nam June Paik deu início a uma série de trabalhos que lidavam com a manipulação de ondas eletromagnéticas no tempo real do vídeo, em ações performáticas e via satélite. Paik passou a integrar nesta época o grupo Fluxus, incorporando os conceitos de **“negação e dessacralização da arte e seus instrumentos, como forma de produção de uma noção desconstrutora, iconoclasta, desmaterializada, muitas vezes associada às estratégias da vida cotidiana e apresentadas no campo das ondas eletromagnéticas.”** (Mello, 2008, p.70). Havia aqui, como definiu Christine Mello, a vontade de **transgredir a televisão, destruí-la como instrumento midiático** e redimensionar o seu espaço de ação.

Global Groove (1973) pode ser considerada uma das obras mais importantes de Paik, destacada aqui pelo ponto de vista de Phillippe Dubois (2005, p.102):

² Vide site: <http://www.resartis.org/>

Mais que o estandarte (hoje envelhecido) de efeitos visuais de imagens eletrônicas de uma época. ...Ou do “velho” rock americano com danças coreanas tradicionais, brinca com comparsas cúmplices e emblemáticos (John Cage, Allen Ginsberg, The Living Theatre), **confronta registros de performances contemporâneas (Charlotte Moorman e seu *TV Cello*, de 1971) com publicidade da Pepsi-Cola, combina enfim, imagens do Extremo Oriente com outras do Extremo Ocidente.**

Ao invés de desacelerar o tempo, como visto por Andy Warhol em *Empire* (1964), Paik se apropriava daquele cotidiano exacerbando os seus conflitos. **Apontava para o espaço saturado das redes informacionais e para a experiência processual na arte. Por meio de aceleradas manipulações em tempo real, sobrepunha performances físicas e pré-gravadas e espaços-tempos distantes.**



Figura 1 - Fragmento extraído do vídeo *Global Groove* (1973) do videoartista Nam June Paik³

Ao sobrepor o Oriente ao Ocidente, imagem própria de sua identidade migrante, Paik compreendia **o lugar como estrutura aberta, impermanente, permeável e entrecortada por outras culturas.** Porém, não se tratava somente de uma atitude libertadora, mas do reconhecimento das **relações intercomunicantes, dos conflitos locais e globais e das múltiplas camadas que compõem os lugares.**

Neste sentido, mas de outro modo, apenas três anos antes **Robert Smithson** abordou a relação **entre sites** utilizando o vídeo, a fotografia e a criação de uma obra efêmera em sua *earthwork* ***Spiral Jetty* (1970)**. Construída sob dimensões físicas terrestres, num lago que tendia a

³ Foto: paikstudios.com - Nam June Paik em colaboração com John J. Godfrey, *Global Groove*, 1973. Single channel videotape, 28 minutos 30 segundos, cor, som.

submergi-la e num deserto praticamente inacessível, o artista sugere uma interessante contradição entre as qualidades físicas e virtuais do lugar.

O lugar demasiadamente específico, físico e material, foi contraposto à **imaterialidade e virtualidade do discurso**, que criou, por meio de vídeos e fotografias, novos lugares ou **non-sites** para a existência da obra. Fragmentos que a tornaram conhecida e reinserida no sistema da arte, atuando não mais no lugar único, mas numa **rede de vários sites**.

A esta noção de um *site* expandido, que **não privilegia necessariamente o lugar físico, mas considera também as camadas de informação que se sobrepõem aos lugares**, James Meyer (2000, p.23) virá chamar de **functional site**. O termo se opõe à lógica de um uso literal do *site* como observado na obra de Richard Serra. **É o lugar colocado em relação**, não mais estanque.

Mesmo sem a experiência do corpo presente, como solicitavam os fenomenologistas, Smithson fazia crer, desejar, imaginar e **se relacionar com o acontecimento/lugar à distância** de modo **menos objetivo e mais discursivo**.

Vemos, também, artistas contemporâneos que se colocam em diálogo com estes modos de compreensão e relativizam a fisicalidade dos lugares. É o caso de Jorge Menna Barreto, que em sua dissertação de mestrado *Lugares Moles (2007)*⁴ explorou as práticas **site-specific** como um **procedimento** que envolve a “escuta” prévia do lugar, e não como algo fixo dado *a priori*. Procedimento que se faz no sentido de extrair nuances e complexidades sobre determinados **contextos específicos**, algo próprio à exploração. Essa escuta é revelada pela obra *Juntamentz (2006-07)*, de Raquel Garbelotti, ao assumir, por meio de áudios, vídeos, textos e o próprio método *site-specific*, a **impossibilidade de traduzir** a complexidade e os resquícios da comunidade Pomerana no Espírito Santo. Os materiais foram gerados sem a intervenção direta da artista na comunidade, mas a partir do contato com apenas duas estudantes da região que **enunciavam fragmentos incompletos daquela realidade**. (Garbelotti, 2008, p.96) **É como se a artista perguntasse a elas: Que lugar é este?**

⁴ Nome dado à obra e à dissertação de mestrado do autor. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/publico/4970000.pdf>> Acesso em: 11/09/2009.

A artista fez o *site* performar por meio das estudantes e dos registros extraídos de lá, assim como o fizeram, de outros modos, Robert Smithson e Jorge Menna Barreto em sua obra **Lugares Moles** (2007) descrita a seguir.

M. Barreto construiu pequenas cidades, compostas por miniaturas de casas, carros e pessoas, sobre tabletes de manteiga, que foram aquecidos e, conseqüentemente, amolecidos. O *site* que sustentava essa pequena cidade desapareceu, dando origem a imagens que revelam as pequenas cidades afundando na manteiga. O **amolecimento do lugar** nos sugere, de maneira bastante plástica, a impossibilidade de um lugar físico *ensimesmado*, de limites rígidos e especificidades bem definidas. **Não é possível capturá-lo; é provisório, escorre e some.**

Este aspecto de indeterminação de um *site*, que ao "escorrer" pode "respingar" em outros lugares e misturar suas especificidades, é facilmente percebido pelos meios de transmissão. Neles, os lugares pertencem a uma rede de outros lugares e se sobrepõem temporariamente em arranjos improváveis, que, ao contrário de indícios exclusivamente fotográficos e de circuitos fechados do vídeo, dão-se em tempo real e em direto. **A imaterialidade das informações se mistura ao lugar físico, à arquitetura e às coisas.**

Vemos, assim, experiências como **Hole in Space (1980) de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz**, que conectaram Los Angeles e Nova York por meio de uma imagem projetada no espaço público de ambas as cidades, permitindo a interação por imagem e voz entre os transeuntes. Um "buraco" foi aberto entre as duas cidades, **suprimindo as distâncias** entre elas, compartilhando presenças físicas e virtuais *nesste* novo espaço-tempo que não era mais nem o físico de LA nem o de NY, mas ambos virtualizados, misturados, deslocados e suspensos no tempo da transmissão.



Figura 2 - *Hole in Space* (1980) - Registro da obra criada pelos artistas Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz.

Práticas como *Hole in Space* ampliam o campo perceptivo para novos procedimentos e experimentações contemporâneas ao habilitarem outros modos de pensar os lugares e a arte. Fazem ver de modo mais contundente a noção de **espaço e lugar em comunicação, em relação, não ensimesmado, mas múltiplo.**

O geógrafo **Milton Santos** (2006) nos fala da propensão de conexão entre lugares e do entendimento do lugar como sendo, ao mesmo tempo, fruto da relação dialética entre aspectos globais e locais. Essas conexões que se efetivam entre os lugares tornam-se cada vez mais explícitas, seja pelo uso da internet ou por sua confluência com os dispositivos móveis. Atuam sob a lógica da rede, em nodos móveis e rizomáticos, que se ativam e desativam constantemente, habilitando processos de **hibridização entre os lugares, as coisas e o sujeito espacializado.**

Se a conexão interplanetária nos soa hoje comum, diante de tecnologias de transmissão absolutamente incorporadas ao cotidiano, foi por meio de experiências como *Connect* (1991), dentre outras do final dos anos 80 e dos anos 90, que esta noção se consolidou.

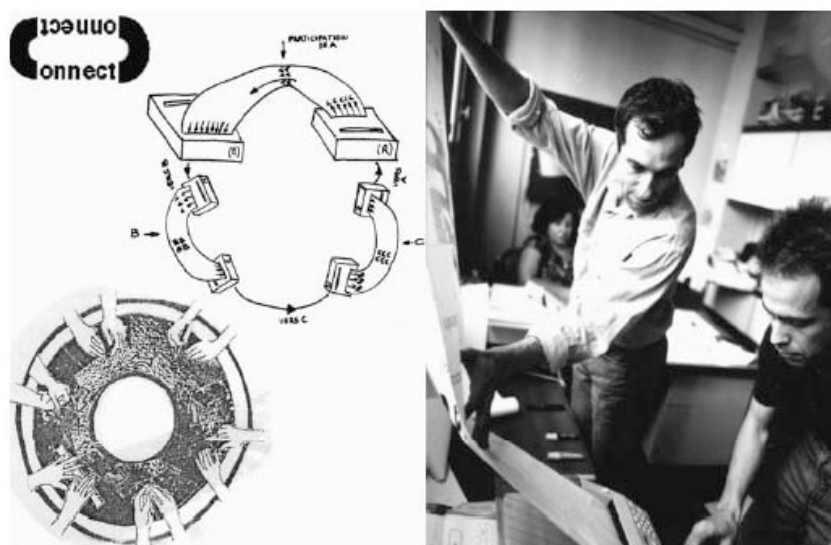


Diagrama do projeto Connect e imagens do Centre Saint Charles/Universidade de Paris I – Panthéon Sorbonne (foto Karen O'Rourke)

Figura 3
No diagrama: movimentação dos papéis de fax em três diferentes países, simultaneamente.
Na foto: Gilberto Prado à direita, durante o processamento do trabalho.

Connect atua sob a poética da **sobreposição de espaços e tempos distantes**, no tempo em direto das transmissões via fax. Como define o artista:

Connect, por mim concebido, permitia a **peças localizadas em diferentes locais do planeta realizar simultaneamente um trabalho artístico comum**. Em cada local os participantes deveriam estar equipados com dois fax: um para emissão (E) e outro para recepção (R), de forma que assim que o papel saía de (R) era encaixado diretamente em (E), sem ser cortado da bobina. Dessa maneira **toda recepção se tornava imediatamente emissão e as imagens se sobrepunham e se sucediam numa única e longa página encadeada em tempo real. Os participantes trabalhavam simultaneamente sobre o papel em movimento que circulava nas diferentes localidades**, produzindo um trabalho único e partilhado, numa relação/ação direta e integrada. **Uma curva imaginária, interativa e efêmera ia se desenhando através da rede artística de comunicação.** (Prado, 2003, p.28)

O projeto aconteceu em diversas ocasiões e com diferentes artistas, dentre eles Eduardo Kac, nos Estados Unidos, e Artur Matuck, na Rússia, que se conectaram com Gilberto Prado, na França, para juntar ao mesmo tempo os 3 lugares distantes, numa ação artística partilhada, **como se dividissem a mesma mesa de trabalho**. Aqui, as presenças e a ação de partilha ainda se voltavam para dentro do próprio trabalho, mas, poucos anos depois, novas obras seriam constituídas por redes de trocas abertas e de presenças desconhecidas.

Ao final dessa experiência artística, uma grande folha de 70 metros de papel térmico foi exposta no teto da galeria Bernanos, em Paris, na França (1992). Passados 30 dias de exposição, os registros feitos no papel haviam se deteriorado, revelando o efêmero, o conceitual e o processual

nessas produções artísticas. Uma arte que não é pautada pelo objeto, mas pela ação artística enquanto acontecimento.

A efemeridade e imaterialidade de práticas artísticas atuais que utilizam tecnologias de transmissão – como, por exemplo, as chamadas artes em mídias locativas – não significam que os lugares físicos foram deixados de lado; ao contrário, estão cada vez mais presentes, mesmo que de modo diferenciado, ou seja, perpassados por fluxos informacionais. Não se trata mais de uma fala exclusivamente virtual do sujeito diante da tela, muito menos de uma *second life*.

Trabalhos que conectam um ou mais lugares físicos e/ou virtuais passam a lidar com a mistura destes lugares, com uma espécie de **especificidade múltipla** (por mais paradoxal ou contraditória que a afirmação possa parecer). Não se trata apenas de local/global, mas também de local/local e local/locais. É o lugar composto no espaço entre *estes* diferentes arranjos.

Lucas Bambozzi (2008, p.120), em seu texto *Aproximações arriscadas entre site-specific e artes locativas*, sugere pensar "**o que há de conectável**" entre os diferentes lugares conectados? Por qual motivo um trabalho artístico deveria conectar e colocar em relação dois lugares/especificidades distantes? Bambozzi complementa a sua indagação ao perguntar "**qual o lugar da obra?**", que não está nem lá nem cá, mas provavelmente *nesste* suposto vazio entre um lugar e outro, que venho a chamar de um *lugar provisório* e suspenso *entre-sites*.

Mas há espaço também para experiências que lidam com a sobreposição de informações geolocalizadas sobre lugares físicos específicos, como são os usos de dispositivos móveis em confluência com internet e GPS. Práticas como essas dialogam com o conceito de *site functional*, de James Meyer, ao sugerirem a constituição de lugares compostos por informação geolocalizada.

Diante desses modos de refletir sobre a noção de lugar, cruzados em parte neste capítulo e ao longo de toda a dissertação a seguir, serão pensadas maneiras de compreendê-lo e tensioná-lo diante de um cotidiano permeado pelas tecnologias de comunicação em rede. Tais abordagens serão exploradas nos próximos capítulos sob as noções de *casa aberta*, deslocamentos conectados e *lugares enunciados*.



Figura 4⁵

Casa Aberta #1, 2009

Nesta primeira versão, exibida na Escola São Paulo, na Rua Augusta, ao transmitir a sala da minha casa via internet, permitia que as pessoas ligassem, desligassem ou trocassem os canais da minha televisão com uma chamada de celular. Com qualquer aparelho, de qualquer lugar, gratuitamente, a qualquer hora do dia. Durante a exposição foram disponibilizados dois números de celular e também o endereço de acesso ao trabalho on-line via site de transmissão *Justin.tv*. A curadoria, intitulada *Demasiada Presença*, foi de Christine Mello, no programa *Encontros com Arte*, junto ao grupo Arte & Meios Tecnológicos (CNPq/FASM - Faculdade Santa Marcelina).

⁵ Foto: Isabela Matheus

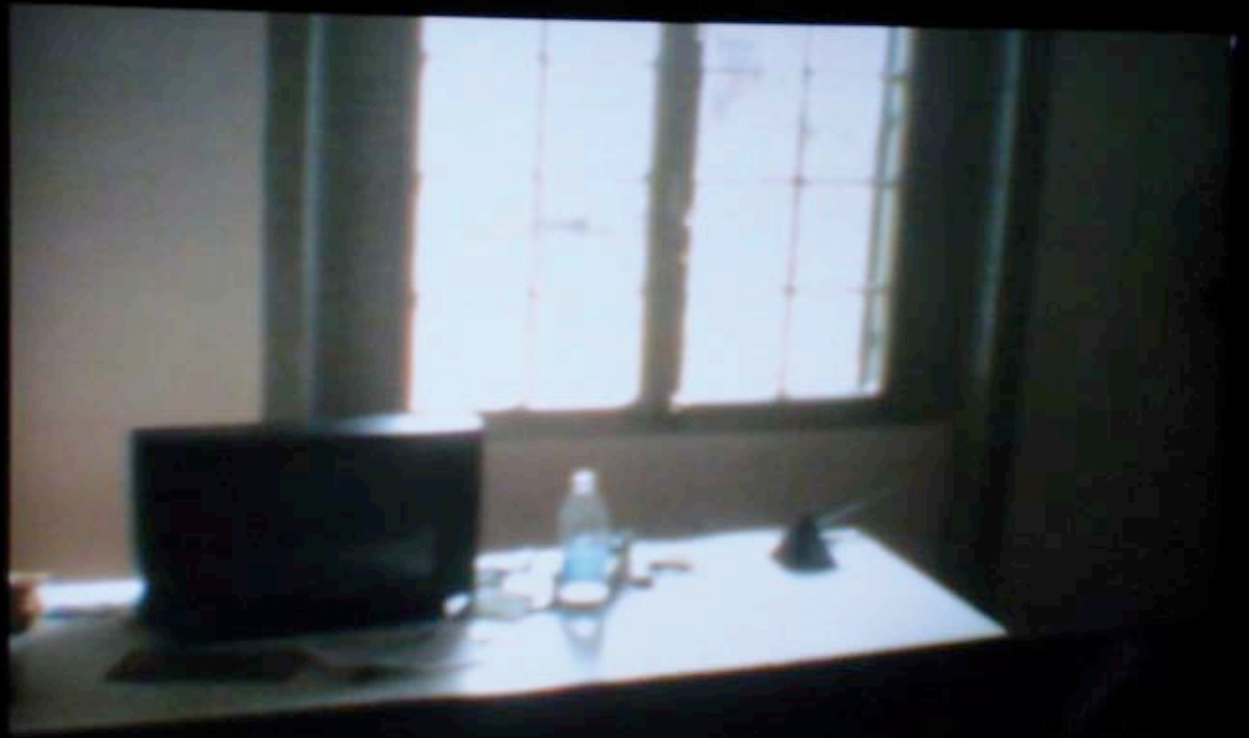


Figura 6

Casa Aberta #2: Homens Trabalhando, 2009

Apresentado na residência artística *Red Bull House of Art* no Hotel Central, localizado na Rua São João, no centro da cidade de São Paulo. Curadoria de Lucas Bambozzi e Maria Montero. Nesta ocasião, o artista transmitiu seu ateliê por 20 dias dentro do espaço expositivo.

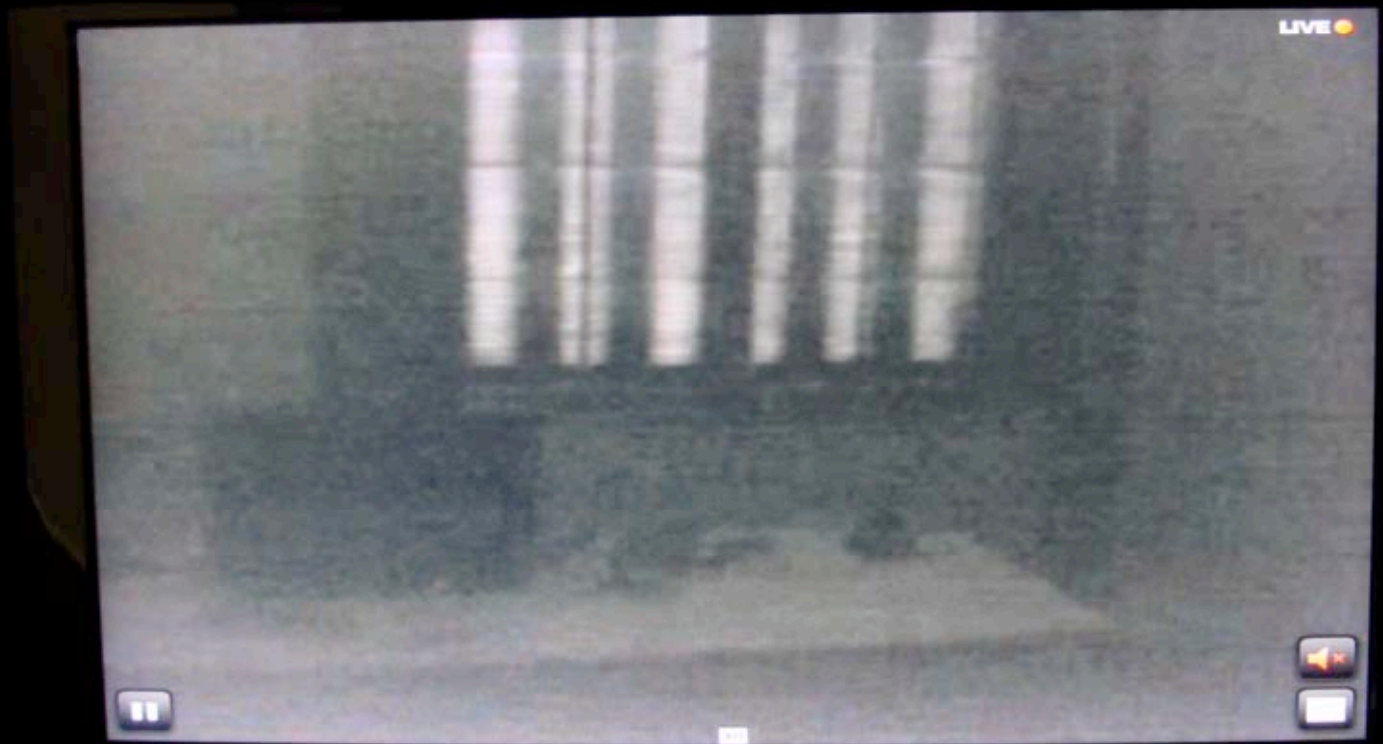


Figura 7

Casa Aberta #2: Homens Trabalhando, 2009 - Variação de luz: janelas fechadas



Figura 5 - Obra em funcionamento na galeria⁶

Casa Aberta #3, 2010

Trabalho apresentado na exposição coletiva *Galeria Expandida*, na Luciana Brito Galeria, com curadoria de Christine Mello.

⁶ Foto: Erika Garrido

Durante as últimas décadas, as experiências artísticas com os meios tecnológicos ampliam a noção de presença ao incorporarem as redes de trocas de transmissão on-line e os dispositivos de comunicação móvel. Elas referem-se, com isso, a uma nova dimensão do sujeito no espaço. Traz-nos a dimensão de um espaço conectado a **temporalidades simultâneas**, cuja **natureza presencial é transitória**, híbrida, entre **a presença física e a virtual**, entre **o lugar fixo e o móvel**. Acentuam **processos de interação entre diferentes espaços**.

*Christine Mello*⁷

⁷ Fragmento do texto curatorial de Christine Mello à exposição *Demasiada Presença (2009)*, apresentada na Escola São Paulo. Conforme visto em páginas anteriores, nesta ocasião foi exibido o trabalho Casa Aberta #1.

A série de trabalhos intitulados *Casa Aberta* dá início às minhas investigações em torno das noções de lugar, espaço e transmissão. Estas experimentações integraram *high e low-tech* ao conectarem circuitos eletrônicos e digitais. Um exemplo disso foram os aparelhos celulares ligados a motores, televisores etc., experiências que fazem parte desta investigação de mestrado.

O trabalho começa de modo bastante simples, com a transmissão da minha casa exclusivamente on-line, fora do circuito artístico⁸. A partir daí, começo a compreender suas forças. Após três exposições, ao invés de esgotar suas possibilidades, passo a enxergar novas articulações e caminhos, que apontam para a abertura de novos lugares: **uma prática de negociação da abertura de lugares excessivamente fechados, mistificados e de poder**. Aberturas que se fazem sob utilização dos meios de transmissão, ora como detecção e exacerbação do cotidiano conectado, ora como transgressão de determinados lugares.

Situação Casa

Em *Casa Aberta #1*, havia o desejo de abrir minha casa à presença do outro-estranho. Exacerbar esta presença fazia explorar os possíveis limites entre público e privado e, conseqüentemente, da própria residência conectada. Seu primeiro formato de exibição tentava **projetar a imagem da casa, ao vivo, na vitrine da Escola São Paulo, na Rua Augusta**, o que se mostrou impossível devido às condições de iluminação. Seria o máximo de exposição que eu poderia conseguir, diante do **espaço físico e de fluxo da cidade e da rede internet**. Dada a impossibilidade, foram criadas condições de exibição dentro do espaço expositivo. Ao utilizar uma TV de plasma, o trabalho foi posto diante do fluxo de alunos da Escola, de pessoas que visitavam a exposição e da possibilidade do acesso pela rede internet. Este formato se tornou interessante por se apropriar da TV de plasma de 42" como suporte e elemento de composição do trabalho.

Casa Aberta #1 permitiu notar a quantidade de conexões que habilitamos em nosso cotidiano e a oscilação entre sensações de conforto e incômodo. Entre a liberdade de estar sozinho e o sentimento de solidão. Estas conexões são percebidas não apenas em seu sentido de controle e vigilância, mas principalmente na construção de um **novo espaço sensório habitado pela presença virtual do outro**, que coloca em contato o dentro e o fora da residência.

⁸ Ao entrar na rede, o trabalho repercutiu em diversos sites e blogs. A revista PIX foi quem deu destaque ao trabalho sob o título "TV Poltergeist". Disponível em: <<http://mypix.com.br/pixpocketmag/webarte/>> Acesso em: 16 jun. 2010. É importante notar a existência de um circuito alternativo que deu vida ao trabalho, apesar de não estar legitimado pelo museu, galeria ou curador - se ainda considerarmos importante esta legitimação.

Ao transmitir minha sala no espaço expositivo, uma **linha imaginária** era definida dentro de casa: entrar na sala era se colocar num espaço público; optar por ficar fora dela, leia-se "fora da visão da *webcam*", era um espaço privado. Os limites entre um e outro se tornavam muito sutis, sobrepondo-se e coexistindo tanto no espaço institucional da galeria quanto no "privado" da minha residência.

Ao modificar remotamente as configurações da minha TV, o visitante era posto, simultaneamente, diante do espaço físico da galeria, o físico da minha casa e o lugar entre um e outro, habilitado temporariamente pela transmissão do celular e da internet. O visitante é deslocado do espaço e tempo seguros, previsíveis e mensuráveis da galeria para uma relação mista com o espaço virtual das transmissões e os espaços físicos em contato.

Ao contrário de um *Big Brother*, as imagens transmitidas ao vivo não eram editadas, portanto pouco atraentes aos olhos do visitante. A sala estava sempre vazia, exibindo a própria duração do dia, onde o lugar "performava" sozinho sob a luz do sol ou da imagem televisiva. A imagem atuava como possibilidade de vir a ser, de vir a se tornar interessante caso eu estivesse diante dela ou algum movimento mais radical acontecesse. São imagens que podem ser comparadas ao *Sleep* (1963) de Andy Warhol, dado o seu tempo estendido de exibição da mesma cena. Neste caso, não estavam impostos os limites de término do filme, mas as imagens submetiam-se à abertura e ao encerramento das conexões.

Os esporádicos momentos de assistir à televisão passavam a ser um jogo entre o que eu queria ver e o que as pessoas queriam que eu visse, ou não visse; assim como acontece na sala de TV de uma família tradicional, quando há apenas uma televisão, é necessário optar por um canal comum a todos. A presença destas pessoas que decidiam a qual canal eu deveria assistir, ao mesmo tempo em que me pareciam virtuais, atuavam fisicamente na minha sala. Deste modo, ver um canal era mais do que assistir à programação, mas saber que havia pessoas acompanhando tudo comigo ou até mesmo me observando. Enquanto eu trabalhava no computador situado na mesma sala, se a TV ligasse, manifestava-se o sentimento de que havia alguém em comunicação comigo ou atuando dentro da minha casa. Este comportamento quase autônomo da televisão reafirmava *estas* presenças.

Os **novos modos de habitar no contemporâneo** contemplam também o sujeito que mora e trabalha no mesmo local, sozinho. Neste sentido, **a casa converteu-se num lugar muito menos de relações familiares e mais de relações comunicativas externas**, seja na conversa com um amigo por telefone ou no envio de um email de trabalho. Este modo de vida só é possível, hoje, com o **"barateamento" e "acesso" às telecomunicações**.

É diante destes novos modos de morar conectado, que vemos se **reconfigurar o espaço político e sensorial da residência**, como será visto a seguir no capítulo Casa Aberta.

Essa situação foi vivenciada também em **Casa Aberta #3**, para a qual, por se tratar de um novo contexto, foi ativada uma nova proposição de exibição, que não se efetivou, mas produziu novas forças para essa série de trabalhos. O contexto, nesse caso, incluía pensar numa importante galeria de arte de forte apelo comercial junto ao conceito de *Galeria Expandida* proposto pela curadoria da exposição.

A primeira mudança conceitual importante para a série *Casa Aberta* foi pensar a **casa num sentido expandido**, ou seja, não apenas como lugar de moradia, mas como **lugares cotidianos privados e protegidos**. Surgia ali a tentativa de aproximação e **negociação com esses lugares que fugiam ao meu controle, que envolviam o lugar do outro, no caso, o da galeria**.

Ao circular fisicamente pela Luciana Brito Galeria, procurando situações que pudessem interessar a esse novo lugar de exibição do trabalho, coloquei-me diante das várias prateleiras de reserva técnica: um lugar de onde se vê muitas **obras embaladas que talvez não sejam vistas por ninguém além do colecionador que as compre**.



Figura 8 - Reserva técnica da Luciana Brito Galeria

Foi proposto, portanto, apontar uma câmera para essa reserva técnica e transmiti-la ao vivo para a internet, suscitando assim o sentido ambíguo de vigilância (câmera como protetora) e risco (mostrar publicamente o que deveria ser visto apenas por um público específico, no caso, os colecionadores). Mostrar essas obras dentro de uma exposição intitulada **Galeria Expandida** era pensar os **limites de expansão dessa galeria**, colocando as obras ali guardadas,

mesmo que conceitualmente, para fora, para o espaço público da internet. A proposta sugeria também o contato com obras físicas, em contraponto à imaterialidade do trabalho que as incorporava.

Em meio ao curto tempo de negociação entre artista-curadoria-galeria, somado às tensões de produção que se estabelecem nesses processos, não foi possível aprofundar a negociação, culminando na reapresentação de *Casa Aberta #1*. Esta versão revelou aspectos interessantes ao colocar na galeria uma obra em que seu objeto de interação estava fora dela, no caso, a televisão dentro da minha casa. Não existia a presença física da obra no espaço expositivo, apenas a imaterialidade da imagem que transmitia a minha casa.

Assim como a série *Casa Aberta*, muitos artistas vêm problematizando as noções de residência. Seja pelo drama familiar de Louise Bourgeois; pela solidão de Sandra Cinto; o espelhamento e o vidro que revelam o dentro e fora de Dan Graham; a busca de uma nova residência em *Presenças Insustentáveis* (2006-10), de Lucas Bambozzi; ou ainda, a *Casa Aberta (Open House, 1972)*, de Matta-Clark.

Situação Estúdio

Casa Aberta #2: homens trabalhando foi exibido na mostra de abertura da residência artística *Red Bull House of Art* e permaneceu durante 20 dias na galeria do Hotel Central, localizado à Rua São João, no centro de São Paulo.

Diante desse contexto, transmiti ao vivo o meu ateliê/estúdio de trabalho dentro do espaço expositivo. Nessa ocasião, interessei-me por refletir sobre quatro aspectos: **processo como arte, a ideia mistificada de ateliê de artista, a intervenção do público num processo artístico e, por fim, a noção de contrato⁹ com uma grande empresa privada como era a Red Bull**. Aspectos que foram abordados, como todos os outros, tendo em vista um lugar conectado, aberto pelas transmissões.

Ainda hoje, principalmente diante de um público não especializado, há uma ideia “fetichizada” a respeito do trabalho do artista. Como algo gestual, genial, pintado, único e feito à mão; assim como sinalizava a própria logomarca¹⁰ do evento. O fetiche era reforçado pela divulgação que anunciava: "10 artistas brasileiros e internacionais, patrocinados pela Red Bull, ocupam um

⁹ Na ocasião dessa residência, a artista Giselle Beiguelman abordou este tema em sua palestra "Do contato ao Contrato".

¹⁰ A logomarca do evento pode ser vista no site: www.redbullhouseofart.com.br - Acessado em 17/06/2010.

hotel de 1918 com arquitetura de Ramos de Azevedo no centro de São Paulo". Neste sentido, abrir o ateliê era mostrar uma imagem extremamente banal e muito pouco gestual. Um artista trabalhando onde não havia nem tinta nem pincel, muito menos ações performáticas; apenas anotações, móveis, uma televisão e o artista em frente ao computador.

Se em *Casa Aberta #1* as imagens podiam ser associadas aos vídeos de Andy Warhol, aqui elas se aproximam de *Mapping the Studio II* (2001), de Bruce Nauman. Nas imagens de Nauman, feitas à noite e em *circuito fechado*, o artista exhibe seu ateliê ao público no espaço expositivo. Como se o ateliê tivesse uma vida independente, ou a presença do artista fosse dispensável, vemos o ateliê performar sozinho, entre gatos, ratos e moscas. Sem narrativa a seguir, as imagens foram exibidas em *looping*, e o visitante podia entrar e sair do espaço em qualquer ponto do vídeo. A projeção em tamanho real ativava no público a sensação de estar fisicamente diante do ateliê.



Figura 9 - *Mapping the Studio II* (2001) do artista Bruce Nauman¹¹

Nauman tira o foco do artista e se permite observar o espaço. Já em *Casa Aberta #2*, este foco era reforçado, pois a obra buscava refletir a figura do artista e seu lugar de trabalho em processo. Junto à tentativa de desmistificação desse lugar, foi acrescentado ao trabalho o subtítulo

¹¹ Créditos da foto: Tate Photography. Bruce Nauman *MAPPING THE STUDIO II (Fat Chance John Cage)*, 2001 © ARS, NY e DACS, London 2005.

homens trabalhando. Ao mesmo tempo em que este acréscimo fazia referência a um trabalho operário, normalmente desassociado da ideia genial que se tem do artista, tratava-se de dizer também "estamos trabalhando". Deste modo, era atribuída à câmera a qualidade de "vigilante", como um comentário mais ou menos irônico ao contrato feito com a empresa, que tinha como expectativa a conclusão de uma obra que pudesse gerar **exposição**. Ao contrário das outras versões, aqui a transmissão também dizia respeito à lógica *Big Brother*, ou melhor, à *Casa dos Artistas*¹². Evidentemente que nenhuma pessoa do marketing ficaria ali como vigia, mas criou-se um território de f(r)icção dessa relação.

Por fim, **o que era dado como obra dentro do espaço expositivo era o próprio processo. Como se isso, per se, já pudesse ser considerado o trabalho artístico**. Ao contrário da visão de trabalho acabado, pronto, pensado e produzido em um mês, que se demonstrava relativamente *fake* para um período tão curto. O trabalho dos artistas apresentados ali não eram assim instantâneos, mas uma espécie de continuidade e fragmento de um percurso.

Entre estúdio, casa, galeria, casa dos artistas, residência artística, *house of art*, fica o desejo de dar sequência a novas negociações, contatos, contratos e abertura de outros lugares, tensionando suas relações e possíveis especificidades no contato entre o que está aqui e lá, simultaneamente.

¹² *Casa dos Artistas* foi um *reality show* exibido no canal de televisão brasileiro SBT. Vários artistas foram convidados a conviver dentro de uma casa por um tempo determinado. Esta convivência era transmitida em tom espetacular para fora dela.

2.0

Casa Aberta

Contexto para pensar a casa on-line

Casa Aberta é ao mesmo tempo o título da obra e deste capítulo, que abordará noções de residência como um lugar conectado, aberto a interferências externas. Apropiar-me do título de um dos meus trabalhos explicita o **processo indissociável e complementar entre produção artística e prática escrita**. Processo que será percebido por toda a dissertação, onde a escrita cria reflexões e contextos para a discussão dos trabalhos.

A residência é compreendida aqui como perpassada pelos sistemas de transmissão, que ampliam a sua existência para além dos limites rígidos de suas dimensões físicas, das paredes, dos portões, das entradas e saídas da casa. É o lugar "propenso a entrar em relação com outros lugares" (Santos, 2006, p.173), de coexistir aqui e lá, ou até mesmo o lugar suspenso e efêmero criado no tempo das transmissões entre um lugar e outro. **É o lugar que não se pode capturar ou circunscrever com precisão, pois escapa.**

As conexões passam a imbricar em objetos físicos cotidianos, "interfaceados" por sistemas eletrônicos e digitais em rede, que possibilitam reconfigurar e transformar remotamente os espaços e as coisas físicas do mundo. **Os objetos deixam de ser ensimesmados, colocando-se entre o lugar fixo que lhe foi dado e o espaço móvel dos fluxos informacionais.** Consequentemente os lugares, e não só os objetos, também oscilam entre qualidades verticais e horizontais, lugar e espaço, aprofundamentos e superficialidade.

Estas oscilações são facilmente percebidas por dispositivos e sistemas que incorporamos e nos conectam quase que obrigatoriamente em tempo integral, como os aparelhos celulares, a internet (webcams, mensageiros instantâneos) e os sistemas de geolocalização. É um jogo entre conforto e desconforto, guiado pela possibilidade de um contato que se efetive, que pode ser agradável ou um incômodo. Perdemos a noção de quando estamos conectados, seja num jantar, numa aula ou na intimidade da hora de dormir. Torna-se comum a ideia de sair da grande cidade e se deslocar para um lugar onde as conexões não funcionam.

Esta situação nos coloca diante de três conceitos, que pensados sob a lógica das transmissões, são: realidades mistas¹³, *pervasive systems* e ubiquidade. A ubiquidade está relacionada à presença em todas as partes, em todos os lugares ao mesmo tempo. Os *pervasive systems*, apesar da impossibilidade de tradução do termo para o português, diz respeito ao que está difuso, que penetra sem se fazer perceber. Por último, as *realidades mistas* têm a ver com a

¹³ **Realidade Mista** é a sobreposição de objetos virtuais gerados por computador com o ambiente físico, mostrada ao usuário, em tempo real, com o apoio de algum dispositivo tecnológico. A *Mixed Reality* apresenta duas modalidades: Realidade Aumentada e Virtualidade Aumentada. [KIRNER, C.; TORI, R. (2004)].

interdependência entre espaços físicos e virtuais que coexistem sem fronteiras rígidas, atualizando-se um ao outro em tempo real, num espaço e realidade compostos, mistos.

Falar deste lugar onde as conexões se misturam por toda parte é pensar a residência aberta, para um todo público e privado, dentro e fora, entrecortado por presenças internas e externas, entre acessos consentidos e transgredidos.

Em *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*, Mondrian propõe a renovação plástica da residência para que fosse possível pensar na harmonia do espaço público da cidade. É a compreensão da residência como elemento construtivo da cidade e não apenas para refúgio e isolamento, **passando a considerá-la em contato, em relação com o espaço público**. Esta nova plasticidade inclui o uso das cores primárias, dos brancos, pretos e cinzas geométricos. Suas argumentações sugerem uma vida não mais focada nas individualidades, ditas transitórias, mas, sim, numa **abertura à coletividade**.

Se a pretensiosa plasticidade hegemônica proposta por Mondrian seria hoje duvidosa, ela nos ajuda a pensar a noção de residência em seu contato exterior.

Para dissertar sobre as **aberturas promovidas pela casa no contemporâneo**, destacarei dois modos de habitá-la, considerando em ambos o uso da internet. O primeiro diz respeito ao **sujeito que vive e trabalha no mesmo local, sozinho**; o segundo, às relações de uma casa de **família tradicional**, compreendida aqui como pai, mãe e filho(s).

Com relação ao primeiro modo, José Miguel G. Cortés, autor de *Políticas do Espaço*, diz:

As pessoas dormem, comem e trabalham no mesmo espaço, reintegrando uma das dualidades que caracterizavam a casa privada do século XX: a ação e o descanso. [...] Desde o fim da Segunda Guerra Mundial, e mais especificamente nas duas últimas décadas, **o modelo de família tradicional sofreu constante transformação, evolução e ampliação** para dar lugar a múltiplas combinações possíveis: **pessoas que vivem sós, casais heterossexuais sem filhos, casais gays ou lésbicas, etc.** (Cortés, 2008, p. 86)

Estas novas configurações tornam-se possíveis por diversos fatores sociais e econômicos. Dentre eles, nos interessará aqui, o acesso relativamente fácil ao uso de tecnologias digitais, que incluem os computadores e as telecomunicações, instensificando os contatos externos da casa.

Sobre as relações de trabalho e moradia, nota-se que certas áreas da casa transformaram-se nos chamados *home-offices*. A casa tornou-se receptiva à discussão de projetos, *conference-calls*, entre outros eventos de trabalho, que a tornam menos familiar e mais de fluxo "estranho", externo e também virtual. Hoje, o tipo de trabalho que se desenvolve em grande parte dos escritórios pode ser feito em casa, diferentemente do esquema fabril de grandes máquinas. Não é raro ver o trabalhador autônomo, conhecido hoje como *freelancer*, ter em sua casa um computador melhor que o do escritório.

É principalmente este o contexto que me instiga a produzir trabalhos como o *Casa Aberta #1*. Um contexto no qual me incluo, seja nas questões de trabalho ou familiares. Durante a exibição da obra, quase nenhum movimento acontecia, a casa estava sempre vazia, e minhas relações com ela estavam sempre mais ligadas ao que estava para fora, principalmente ao que era acessível on-line. Os movimentos físicos internos eram quase nulos.

O sujeito que mora sozinho aumenta a propensão de comunicação externa, habilitando presenças dentro da residência, em sua intermitência de liberdade de estar sozinho e o sentimento de solidão, entre a presença demasiada e confortável das conexões. Se até pouco tempo atrás essas presenças eram ativadas pela voz do apresentador de TV ou do ator da novela, hoje se estabelecem também em **relações tecnoafetivas**, que o colocam em contato com suas redes de relacionamentos on-line. A lista de sites que se prestam à busca de relacionamentos e exibição sexual não pára de crescer; dentre eles, destaca-se hoje *chatroulette.com*, que já serviu de plataforma à performance on-line *No Fun*¹⁴(2010), da dupla Eva e Franco Mattes. A estas comunidades somam-se redes sociais como Facebook, Orkut, Twitter, Skype, MSN, entre outros.

Porém, essas presenças não estão relacionadas somente ao **sujeito que mora sozinho**, mas também ao modelo de **família tradicional**. Este modelo é amplamente reconfigurado diante dessas presenças virtuais, do outro-estranho, do não familiar, capaz de **desestabilizar o espaço controlado da residência** ou até mesmo anular outras presenças físicas que compartilham o mesmo espaço.

A principal mudança parece ocorrer diante do esquema patriarcal e hierárquico. **A presença física do filho dentro de casa não garante mais a sua proteção e controle**. As saídas estão abertas virtualmente para um mundo real que se movimenta lá fora, entre novos locais de aprendizado, contato com amigos, sexo etc. O pai não é mais o detentor supremo dos conhecimentos da casa, cedendo lugar aos "simples" buscadores na internet. Como controlar as

¹⁴ *No Fun* (2010). Disponível em: <www.0100101110101101.org/home/nofun/index.html>
Acesso em: 22 jun. 2010.

saídas e acessos do filho de dentro da residência? Ele tem seus amigos no bolso e/ou no quarto. São necessárias outras negociações, outros modos de educar e se relacionar.

Don Tapscott (2010, p.275), professor e pesquisador canadense, fala sobre essa relação ao comparar duas gerações americanas, os *baby boomers* e a *geração internet*:

A liberdade de que os jovens dessa geração desfrutam na internet dentro de casa - e agora nos dispositivos móveis em suas mãos - facilita uma volta confortável para a casa dos pais, sem que seja necessário sacrificar qualquer aspecto dessa liberdade. Mas essa liberdade on-line também levantou algumas questões sérias sobre a criação dos filhos. Os pais *baby boomers*, que eram tão cuidadosos ao proteger seus filhos da Geração Internet fora de casa e tão empenhados em criar um ambiente colaborativo e democrático para substituir a velha atmosfera hierárquica, muitas vezes não fazem ideia do que está acontecendo na internet.

Sabemos que esta liberdade não é tão fluida assim, mas diante das evidentes aberturas, Tapscott complementa sua afirmação acima com a ideia otimista de uma família aberta, pronta para discutir essas relações on-line que se dão fora do controle paterno.

O autor também nos fala da mais recente onda de intimidação na internet, conhecida como **bullying**, numa apropriação do termo também utilizado no espaço físico. Trata-se de atos de violência física ou psicológica, intencionais e repetidos, praticados por um indivíduo ou grupo de indivíduos, com o objetivo de intimidar ou agredir outro indivíduo (ou grupo de indivíduos) incapaz(es) de se defender¹⁵.

Na internet, essas manifestações ocorrem por meio da produção de vídeos e comentários que, disponibilizados on-line, intensificam chacotas e ameaças. Há casos em que o *bullying físico* é posto na rede a fim de humilhar a criança ou adolescente atacado no colégio. Em outras situações, a autoria é velada por meio de perfis falsos em comunidades on-line. Ações como estas já produziram o suicídio de crianças americanas e também algumas grandes confusões em colégios de ensino médio paulistano, como a que ocorreu em 2010 no colégio Fecap: um grupo de estudantes criou um perfil no site *formspring.me* para inserir comentários pejorativos sobre outros estudantes, o que produziu uma grande confusão física dentro do colégio, que pode ser assistida no Youtube¹⁶. **A impressão é de um movimento cíclico e bem coordenado entre ações on e off-line.**

¹⁵ Definição encontrada na wikipedia para a palavra Bullying. Acesso em: 23/06/2010. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bullying>>

¹⁶ Bullying on-line no colégio Fecap: <<http://www.youtube.com/watch?v=P1UB5hQ0pEE>> Acesso em: 03 ago. 2010

"A intimidação virtual é muito poderosa porque atinge o espaço mental privado de uma criança. (...) Deste modo **a criança é atingida em casa, onde normalmente se sentiria segura.**" (Tapscott apud Brinkman, 2010 p. 278)

O perigo em abordar essas questões é de se aproximar de discursos políticos que se apoiam nessas práticas para criar regulamentações duvidosas no uso da rede internet, como vem ocorrendo no Brasil, desde 2006, com o projeto de lei do senador Eduardo Azeredo, que se embasa em pedofilia e outros crimes como os de transferências bancárias on-line. Leis como esta poderiam ofuscar, dentre outras coisas, a liberdade de produção e circulação de informação.

Por fim, são mudanças como essas, no lugar habitado pela família tradicional ou do sujeito que mora e trabalha sozinho, que reconfiguram o espaço social e, conseqüentemente, o da residência, exigindo novos modos de habitá-la, dentro e fora dela.

2.1 Do consentimento à transgressão

O contexto desenvolvido até aqui pautava-se no consentimento, às vezes perverso, das conexões que abrimos para a entrada e acesso do outro em nossas residências, como visto em *Casa Aberta #1*. Sem pretender sugerir que todas as casas devam ser abertas, tratava-se da constatação crítica de uma situação que se configura no contemporâneo, fazendo perceber essas novas relações com a casa.

Já neste subcapítulo, sugiro explicitamente que lugares sejam abertos e transgredidos. Porém, são outros lugares, que ampliam o sentido de *casa aberta* para lugares demasiadamente fechados, protegidos, autoritários e mistificados. São proposições que começam a surgir por meio de *Casa Aberta #2* e *#3*, em que **o artista torna-se um agente negociador do seu trabalho com o lugar do outro**, quando passa a questionar esses lugares e suas possíveis aberturas, que farão expor suas vísceras e modos de funcionamento.

A ideia de lugares e espaços abertos pode, em geral, ser associada à noção de controle panóptico, onde tudo se vê, evitando qualquer comportamento que fuja das conformações sociais. Isto pode ser observado em *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, uma vez que um dos principais argumentos de sua destruição estava relacionado à impossibilidade de se enxergar o outro lado da praça, sob justificativas de falta de segurança. As proposições de abertura feitas aqui visam **desestabilizar esses lugares**, por meio de brechas de reativação crítica e poética que fazem ver o que normalmente se deveria esconder.

Neste sentido, em 2008, no workshop sobre mídias locativas orientado por Lucas Bambozzi no Museu da Imagem e do Som (MIS), um grupo, do qual eu participava, saiu às ruas para capturar sinais de câmeras de vigilância que apontavam o interior das casas do Jardim Europa - um dos bairros mais ricos da cidade de São Paulo. Com a utilização de receptores de sinal de câmeras sem fio, procurávamos sintonizar canais que nos permitissem ver garagens, *halls* de entrada, talvez uma sala ou mesmo a imagem que o sujeito assistia de dentro da casa dele para a rua.



Figura 10 - Uma das imagens capturadas durante a busca por câmeras abertas. Uma câmera que apontava o interior de uma garagem, a calçada da casa e um *hall* de entrada escuro, que permitia ver apenas uma fresta de luz debaixo da porta.



Figura 11 - Dispositivos utilizados para captura das imagens. Uma câmera de gravação comum, conectada a um receptor de sinal de câmeras de vigilância.

A casa vaza, tanto para o espaço que não é dela (câmeras que vigiam as calçadas), quanto para o acesso indesejável de seus espaços imateriais (imagens capturadas por estranhos). Práticas como esta transgridem os limites dos muros e, conseqüentemente, sugerem novos modos de se pensar a arquitetura.

Apesar da brutalidade física da obra do artista americano **Gordon Matta-Clark** – inversa, mas não avessa, à imaterialidade das redes que penetram os lugares vistos nesta pesquisa –, é por meio dele que observo, na história da arte, os modos mais contundentes de atravessamento e abertura de espaços. Para além da fisicalidade, o artista pensa as funções sociais da arquitetura, diante de buracos e vazios que habilitam a existência de **fluxos incorporais**.

O tempo, pertencente à qualidade imaterial, parece sobrepor, atravessar e habitar as grandes construções utilizadas em seus trabalhos. **Um tempo presente do vazio inabitado, do passado vivido e da futura transformação do espaço em ruína.**

Ao comprometer os alicerces de uma casa, como em *Splitting* (1974), o artista **previa sua queda, eliminando qualquer noção de estabilidade, fixidez e eternidade que essa habitação pudesse conter. A casa era atravessada, dessacralizada e temporalizada.** Matta-Clark desfuncionalizava a arquitetura (*Anarquitectura*), experimentando **novos arranjos e fluxos.**

Em *Open House* (1972), o artista constrói uma espécie de casa aberta dentro de um contêiner instalado numa rua de Nova York. O trabalho consistia numa estrutura de portas que se abriam e fechavam com a passagem das pessoas. Era a casa colocada em movimento, totalmente no espaço público, distante de qualquer ideia de casa como abrigo íntimo. A experiência do corpo trazia o movimento e o tempo de uma obra em processo, que se constituía nesse contato de um possível novo habitante.

Verificar a casa sob essas condições faz repensar os seus usos no contemporâneo conectado, onde contatos públicos e privados são relativizados e as presenças e vizinhanças oscilam entre consentimento e transgressão.

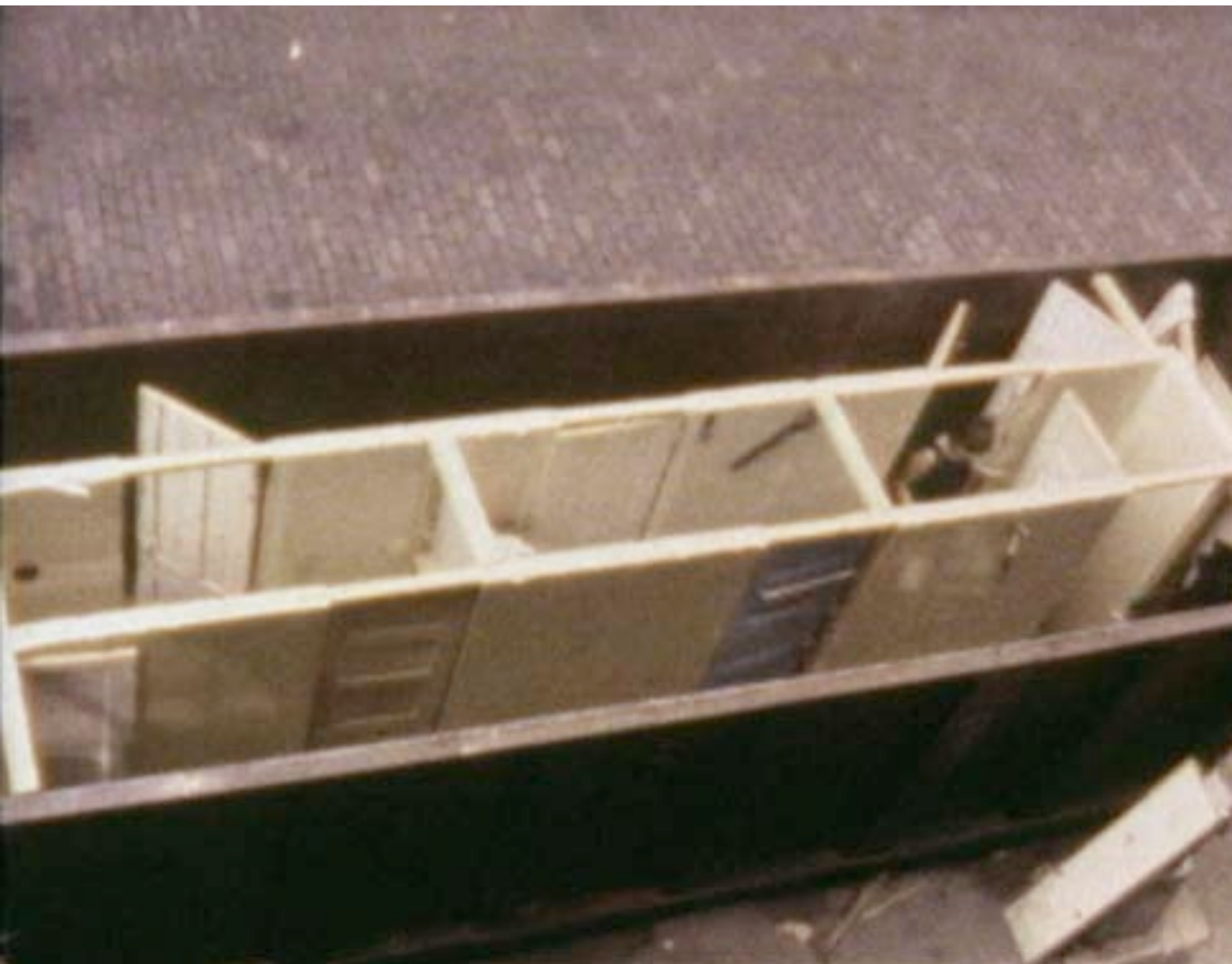


Figura 12 - *Open House*, 1972 - Gordon Matta-Clark¹⁷

¹⁷ Filme Super 8 convertido para vídeo (cor, sem som), 41 min. Presente de Jerry I. Speyer e Katherine G. Farley, Anna Marie e Robert F. Shapiro, e Marie-Josée e Henry R. Kravis. © 2010 Gordon Matta-Clark. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI), New York. Disponível on-line em Moma-The Collection: <http://webp2.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6636&page_number=11&template_id=1&sort_order=1> Acesso em: 11 jul. 2010.

2.2 Estranha Vizinhança

*We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and the far, of the side by side, of the dispersed. (...) Our epoch is one in which **space** takes for us the form of **relations among sites**.*
¹⁸ (Foucault, 1967)

Casa Aberta relaciona-se com as ideias do filósofo francês **Michel Foucault**, em seu texto *De Outros Espaços* (1967), principalmente por pensar as noções de justaposição entre vários lugares e tempos, ou seja, lugares que agregam lugares, sobrepõem-se, acontecem simultaneamente e, às vezes, provisoriamente. **Lugares em relação**, entre um e outro, um sobre o outro. São vizinhanças incomuns, como nos jardins orientais e persas que faziam conviver, numa parcela mínima de espaço, uma infinita construção de significados, capazes de nos transportar entre aspectos locais e globais.

Nesse texto, o autor apresenta seis princípios chamados de heterotopias. É trazida a noção de um lugar que justapõe em si vários **lugares virtuais**. As heterotopias são exemplificadas pela metáfora do espelho, que exhibe em sua superfície o lugar ou corpo físico invertido e virtualizado, mas não menos real e presente do que o espaço físico ocupado. **O virtual é real**. Deve-se tomar cuidado ao utilizar a metáfora do espelho, pois o virtual não deve ser confundido como puro espelhamento, mas possuidor de características próprias que se somam ao espaço físico, em relação de interdependência.

As **relações entre sites**¹⁹ trazidas por Foucault nos ajudam a concluir as ideias de *casa aberta* como uma casa não mais fechada em si própria, mas em relação com um conjunto de outros lugares. Assim como na heterotopia que aborda o navio, em que a embarcação está fechada em si mesma e dada à infinitude do mar, a casa estaria dada à infinitude do espaço público das cidades e das redes telemáticas. **A casa não flutua como o navio, mas abriga os vários lugares virtuais que nela flutuam, os chamados "lugares sem lugares", os lugares móveis**. Falar da embarcação fechada em si própria é apenas um modo de falar das relações intrínsecas a ela, pois é sabido que mesmo as regras mais básicas de direção de uma embarcação estão submetidas a uma geografia espacial maior, guiada pelo uso de bússolas ou satélites - ou seja, nada está completamente fechado em si próprio.

¹⁸ Tradução livre: Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, a época do perto e do longe, do lado a lado, do disperso. (...) Nossa época é aquela em que o espaço tem para nós a forma de relações entre *sites*.

¹⁹ A ideia de *site* está associada mais precisamente ao espaço físico, ao contrário de lugar, que considera as especificidades locais e suas relações virtuais e simbólicas.

Colocar-se em **relação com esse todo espacial que nos orienta** é pensar também as regulamentações sociais, como aquelas que fazem tocar os despertadores às 6h da manhã simultaneamente dentro de milhares de casas ou o badalar dos sinos da igreja da pequena cidade que convidam à ação. **São códigos da casa que estão em sincronia com os códigos do espaço público**, seja pelo horário de acordar, de se locomover, de assistir à televisão, dormir ou trabalhar – se é que ainda acreditamos na totalidade destes códigos.

Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do Espaço* (1989, p.57), chamou essas relações entre o dentro e o fora de "**Casa e Universo**". Em uma das histórias analisadas pelo autor, foi trazida a noção do inverno e da neve como elemento que anularia completamente o espaço exterior:

Na literatura, a dialética da casa e do universo é simples demais. **A neve, em particular, aniquila com excessiva facilidade o mundo exterior.** Ela universaliza o universo em uma única totalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o **ser abrigado**.

Hoje, e já faz algum tempo, tornou-se quase impossível pensar no *ser abrigado* numa casa íntima e silenciosa, situação tão desejada por alguns poetas. Mesmo diante do inverno, o espaço público das conexões continua a atuar dentro da sua residência. O sujeito continua trabalhando de seu computador pessoal.

Já o geógrafo Milton Santos ao tratar da "propensão dos lugares a entrarem em relação", dada sua densidade informacional, se difere de Foucault mas não é contrário a ele. As heterotopias não só colocam os lugares em relação, mas também produzem associações e **sobreposições improváveis, contraditórias e subjetivas entre eles**. A vizinhança estranha e improvável é colocada a viver junto, mesmo que por um breve período, atravessando a casa por tempos, presenças e *outros espaços*.

Falar de uma *casa aberta* é também um modo de dessacralizá-la, romper *com-tradições* até então invioláveis, bem como com a hierarquia, proteção e controle do espaço familiar ou institucional. É compreender as modificações no sentido de "casa" e de "habitar", considerando os aspectos próprios de cada civilização.

Mas não é só de aberturas que vivem os espaços: segundo Foucault, quando relacionados às heterotopias, eles estão sujeitos a sistemas de **abertura e fechamento**. O autor trata desta questão utilizando como exemplo as antigas fazendas brasileiras que abrigavam provisoriamente, em seus casarões, os viajantes. O viajante não tinha acesso às salas ou aos principais quartos de dormir da casa da família, podendo se instalar, apenas por uma noite, do lado de fora da casa. **Tratava-se de uma exclusão velada, um pseudo-recebimento, que**

paradoxalmente isola e torna permeável, se é que ainda conseguimos manter algum espaço hermético e isolado. Não é livremente acessível como um lugar público.

Transportar essa noção para o contemporâneo é verificá-la, por exemplo, por meio das **webcams**, com que recebemos virtualmente o outro em nossa casa, dando ao visitante a falsa sensação de intimidade. **É a ilusão da entrada. Entrar sendo excluído.** São os limites que ainda resistem na tentativa de administração da avalanche de dispositivos conectados e infiltrados no cotidiano.

Essas contribuições e percepções, que pretenderam pensar criticamente a casa contemporânea conectada, sugerem novos modos de habitá-la e percebê-la, sob presenças consentidas e transgredidas, vizinhanças estranhas e conhecidas, sozinho ou em família.

É a partir da noção de *casa aberta* que pensaremos um lugar para além daqui, ou até mesmo aqui e lá simultaneamente, em infinitos cruzamentos e deslocamentos, territorializações e desterritorializações. São lugares provisórios, destituídos do **acúmulo** de camadas de tempo.



Figura 13

The Lovers, 2009 - www.thelovers.art.br

Exibido no Paço das Artes em São Paulo, na mostra coletiva *Grau Zero*, com curadoria de Priscila Arantes e Fernando Oliva. Na foto, Barbie e Ken no espaço expositivo antes de serem levados pelos visitantes. Suas mochilas estavam equipadas com aparelhos celulares que atendiam automaticamente a qualquer ligação e possibilitavam ouvir o lugar onde eles estavam.



Figura 14 - Montagem do trabalho no espaço expositivo.



Figura 15 - Casa vazia no espaço expositivo. Os bonecos foram levados pelos visitantes.



Figura 16 - Lina Lopes e Jaime Lauriano: dupla que tirou os bonecos do museu

O trabalho se estende, desdobra e se mistura com a cidade, acrescentando às qualidades do espaço expositivo a função de base de lançamento, ponto de partida, de dispositivo formador e impulsionador de ideias, conceitos e questões contemporâneas, um *Grau Zero*, título que deu nome à exposição.

Grau zero é compreendido aqui como um dispositivo, um campo de possibilidades, uma zona de desconforto, de deslocamentos, de esvaziamento, de início e de fim, misturados, entrópicos.



Figura 17 - Foto tirada pela *lover* Ananda Carvalho dentro da pintura da artista Alice Shintani, em São Paulo.



Figura 18 - Foto tirada pela *lover* Ananda Carvalho na exposição da artista Sophie Calle intitulada *Cuide de Você* (2009), no Sesc Pompeia em São Paulo.



Figura 19 - Ken com a *Lover* Mariana Gatti



Figura 20 - Barbie com a *Lover* Paula Borghi em Belo Horizonte.

Inspirado na performance *The Lovers – The Great Wall Walk* (Marina Abramovic e Ulay, 1988); *The Lovers (2009)* começa no término do relacionamento entre Barbie e Ken, dois dos maiores ícones da indústria de bonecas, que trazem, junto com o lúdico da brincadeira, um ideal de relacionamento, comportamento e beleza. Ambos são levados pelos visitantes, para fora do espaço expositivo ainda na abertura da exposição. Como cada boneco foi equipado com um aparelho celular preparado para atender às chamadas automaticamente, suas novas experiências são acessadas a partir de uma ligação, que permite ouvir, imaginar e compor o lugar onde eles estão, sejam esses espaços públicos ou privados. O número dos celulares ficou disponível no espaço expositivo. O telefone celular tornou-se o único ponto de contato dos bonecos com a residência (a casa vazia no espaço expositivo) e com as pessoas que os acessavam.

Algumas regras foram definidas para os participantes que adotaram os bonecos, como, por exemplo, entregá-los a outras pessoas após 5 dias, fotografá-los na jornada com seus novos amantes e não permitir seu reencontro. Os bonecos foram submetidos à convivência de aproximadamente 40 pessoas e visitaram mais de 80 lugares, entre as cidades de Belo Horizonte, Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, frequentando festas, exposições, camas de amantes, reuniões de trabalho, entre outros.

Por um lado, o trabalho fala da tensão produzida pela separação, e por outro, cria um circuito de novos encontros e relações pela cidade, pois coloca as pessoas em contato na hora de efetivarem as trocas dos bonecos. São diversos tempos e lugares misturados e simultâneos: o das pessoas que se deslocam para encontrar a outra, o dos próprios bonecos, o do museu, o do site que abriga a documentação dos percursos, o do possível retorno à infância, o de quem acessa o trabalho por meio de ligações, o dos novos lugares habitados pelos bonecos, carregados pelas pessoas todos os dias, etc.

É somente na ativação dessas redes e tempos simultâneos que acontece a obra. Na disposição do outro-interator em incorporá-la à sua rotina diária. Neste sentido, a obra só acontece ao sair do museu e criar relações com os fluxos da cidade.

Ao contrário de **isolar e proteger os objetos artísticos**, eles foram **confiados** aos participantes, propondo experiências de **contato íntimo** com o trabalho artístico. Essa proximidade também **sujeitou o participante** a dar explicações sobre o trabalho, na medida em que carregava uma Barbie ou um Ken em locais de circulação, em geral, de adultos. **A experiência de elaboração de uma justificativa, que só pode ser feita por quem portava o boneco, criava relação, responsabilidade e aproximação com o trabalho de arte e sua fala em torno dele.**

Exigia colocar-se diante da obra, cuidar dela, praticá-la e experimentá-la por um tempo que seria improvável dentro dos espaços expositivos.

As diversas justificativas e sentidos que o trabalho pode ter recebido durante os dois meses de exposição, por pessoas que não receberam nenhum tipo de treinamento prévio, colocou o trabalho em situação desprotegida e deslocada; colocou-o entre aquele que achou tudo isso uma grande bobagem e aquele que foi afetado pela explicação de determinado participante. O trabalho frequentou diferentes contextos e, dessa forma, **escapou do meu discurso e do lugar protegido** do museu.

É a ideia de uma obra em seus enfrentamentos de existir e se reconhecer fora do lugar.

Os objetos artísticos utilizados são desprovidos de valores tradicionais atribuídos à obra de arte. São a materialidade física do trabalho, mas não a única peça e nem mesmo uma peça única (no sentido de ser reprodutível). **Eles integram uma rede de ideias, conceitos e contextos virtuais e imateriais que o englobam. É como portar e não portar a obra, pois ela escapa.**

Durante a proposição do trabalho, a produção da exposição me questionou sobre a possível perda ou roubo dos bonecos. Sob a necessidade de uma resposta mais imediata, notei que não havia valor comercial intrínseco a eles, pois eles só fariam sentido em performance e em rede, logo, disse à produção que não havia preocupação neste sentido.

Ao tomar como inspiração a performance de Marina Abramovic e Ulay, *The Lovers* (2009) **procura dessacralizar os ícones e valores comerciais e históricos criados pela arte contemporânea.** Coloca em questão ou dúvida dos modelos de arte que se constituem hoje e serão história consolidada daqui a alguns anos. **Dessacralizar é, paradoxalmente, chamar a atenção para o que tem valor na história da arte.**

Os bonecos são deslocados do espaço cotidiano das prateleiras da Rua 25 de Março em São Paulo para dentro do campo da arte. São devolvidos à cidade sob novos sentidos e valores, ao serem recontextualizados e reconfigurados como obra, por terem sido impregnados de conceitos

gerados pelo artista e pela curta estada no museu. Ao aproximar esta ação aos *readymades* de Duchamp, caberia dizer que **quem corrobora com a legitimação do trabalho como arte não é só o lugar onde ele está, mas o próprio público**, que, por diversas vezes, deve ter se colocado em dúvida sobre os valores contidos na obra. Como dito anteriormente, é um trabalho visto fora de lugar. Seu sentido se reconfigura a cada lugar e possíveis justificativas do sujeito que o carrega, submetendo-se, assim, ao **lugar do discurso**, ao lugar da fala.

O tempo todo é colocada em **dúvida a existência de um objeto artístico** e, talvez, do próprio limite da legitimação do museu. O quanto o museu ainda atua no funcionamento desta rede que se movimenta na cidade? **O desejo de estar com o boneco** ainda está vinculado ao museu ou ao artista? Ou esse desejo estaria mais alinhado com a vontade de encontrar um amante fisicamente na cidade, ou ainda reviver uma situação da infância (num cotidiano acelerado e que nos solicita seriedade e maturidade)?

Os bonecos ganharam um contexto, que diz respeito ao circuito artístico no qual foram inseridos. Mas nas prateleiras das lojas, eles pareceriam desejar mais, no sentido de um lugar que pudesse lhes abrigar. Lugar este que, durante dois meses, não chega. São postos em constante deslocamento, sob a **liberdade de experimentar a convivência com diferentes pessoas e a necessidade de se reconhecerem diante destes diferentes contextos**.

São nômades que penetram a intimidade das pessoas. Ao contrário do viajante das heterotopias de Foucault, é cedido aos *amantes* o acesso temporário ao **espaço interior** da casa, não apenas aos quartos externos, mas também à cama, sobrepondo a esses lugares novos lugares e espaços.

Os figurantes dessa (inventada) separação, cada vez mais comum nos dias atuais, **colocam-se diante de uma zona de desconforto, aquela em que ninguém gostaria de permanecer por muito tempo. É o lugar errado, o grau zero, o começar de novo**, já sabendo da fragilidade das relações e possível ausência de vínculos longínquos dos dias atuais.

O trabalho parece ir do fim ao princípio, numa espécie de *looping*, ou seja, após cinco dias se relacionando com os bonecos, as pessoas são obrigadas a entregá-los e **renovar os lugares de ação da obra**. Este looping, apesar de seu formato circular imaginário, nada tem de adiamento do fim, mas é o próprio enfrentamento do término, de adaptações de *um lugar após o outro*²⁰, um lugar sobre o outro, e do **incômodo da mobilidade, que não é livremente escolhida**,

²⁰ Título do livro de Miwon Kwon. Originalmente em inglês “*One Place After Another*”

mas circunstancial, exercida pelas forças da separação.

Coincidentemente, *The Lovers* foi exibido no mesmo período da exposição *Cuide de você...* da artista francesa Sophie Calle, para a qual ela solicitou a 107 mulheres a reinterpretação de uma carta de fim de relacionamento. Como define em seu texto sobre a exposição, Calle pretendia com isso “ganhar tempo”, ou seja, colocar-se supostamente num movimento circular do não enfrentamento, da ausência de embate com as questões do mundo contemporâneo. Já Barbie e Ken, ao habitarem outras residências, sugeriam o desconforto, tanto dessa situação imaginária, quanto do **encontro íntimo com o desconhecido**.

Os bonecos foram incorporados pelo fluxo da cidade, nos diferentes acessos e relacionamentos com o trabalho, entre aquele que ouvia o lugar à distância e o que convivia com uma presença externa ao portar a obra. Tanto a obra quanto os lugares onde ela atua são reconfigurados em seu deslocamento, presenças e acessos.

Ouvir o espaço onde atuam os bonecos a partir do espaço expositivo ou de qualquer outro local é ver a efetivação, no contemporâneo, de uma espécie de **consentimento perverso**, que se manifesta nas excessivas formas afetoconectivas, aquelas que abrimos através das *webcams* e nas chamadas mídias móveis, como visto em *Casa Aberta*, 2009. **O sujeito que ouve o lugar onde se encontra o boneco, não consegue detectá-lo com precisão, tornando suas fronteiras e especificidades imprecisas.**

2 - Estudo para espaço

Num lugar qualquer,
fechar os olhos e estabelecer
uma área delimitada
pelos sons que os ouvidos
possam alcançar.

Cildo Meirelles (1969)

Pensar os limites dos lugares por meio do som é pensá-los sempre como variação, mais longe, mais próximo ou até onde queremos ouvir.

A transmissão sonora funcionou aqui como uma escuta, como chave de abertura e intervenção nesses lugares. Nos fez pensar sobre os objetos que permeiam nosso cotidiano, dotados de

conexão e inteligência própria, acarretando não sabermos mais em que medida estamos confinados aos limites das paredes ou à infinitude das redes. Esses objetos habitam e integram-se facilmente ao espaço urbano e das residências.

Foi nesses diversos contextos e lugares temporários, habitados no deslocamento, que o trabalho se efetivou. *Num lugar após o outro - um lugar sobre o outro*. Fragmentos desses lugares eram disponibilizados na internet, compondo ali mais um lugar do trabalho, que, assim como todos os outros, era impreciso, composto por fotografias que nada revelavam de contextos bem definidos, mas permitiam ao visitante do espaço expositivo ver todos estes deslocamentos.

Os bonecos, que saíram do museu limpos e sem roupas, retornam agora ao armário da minha casa vestidos, com peças que ganharam pelo caminho. Estão sujos, com as mochilas desfeitas. São resquícios de uma longa jornada vivida entre realidade e ficção, no "tensionamento" de deslocamentos, instabilidade e provisoriedade. No lugar difuso e impreciso que nos permite perguntar:

Que Lugar é Este?

3.0

Lugares Provisórios

Após dissertar sobre a *casa aberta*, procurando visualizar suas novas configurações no contemporâneo, em *lugares provisórios*, abordarei os **deslocamentos físicos do sujeito conectado**. É como **sair de casa e se reconhecer fora dela**, na rua, em lugares outros, de códigos e identidades indefinidos e misturados.

Esses lugares provisórios são principalmente ativados de duas formas complementares: a primeira, pela captura, processamento e envio de informações em tempo real e em deslocamento, viabilizada por dispositivos móveis habilitados pela confluência entre sistemas de geolocalização (GPS), internet sem fio e telefonia móvel. A segunda considera o deslocamento do sujeito no espaço físico, impulsionado pela lógica, por vezes perversa, da mobilidade. Ambas, a primeira e a segunda, quando hibridizadas, colocam o sujeito em deslocamento misto, no espaço físico e virtual interdependentes.

3.1 Sentido Obrigatório

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. **Tudo voa**. Daí a ideia de *desterritorialização*. Desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, também, desculturização. (Santos, 2006, p.222)

Ao considerarmos a mobilidade “praticamente uma regra” no contemporâneo, devemos entendê-la não apenas em seu sentido libertador, mas também no âmbito dos deslocamentos involuntários do sujeito pelo espaço, indicando um “sentido quase que obrigatório”. Ao contrário da suposta liberdade de ir e vir, o sentido da mobilidade pode promover a criação de lugares mais tensos do que livres, vistos facilmente no cotidiano caótico das grandes cidades.

A pesquisadora Anne Galloway, em suas observações politizadas sobre a mobilidade, vem nos dizer: **“Mobility is only freeing when it is freely chosen.”**²¹ (Galloway, 2006, p.10). A pesquisadora refere-se à situação específica dos refugiados, que estão constantemente em deslocamento, sempre a caminho de casa, mas sempre presos em outros lugares. Apesar da radicalidade das observações, elas nos ajudam a pensar a mobilidade no campo expandido das cidades.

²¹ Em português: Mobilidade só é libertadora quando é livremente escolhida.

Em meio às novas *formas comunicativas do habitar*²² e das constantes intervenções artísticas que visam a diluir a ideia de centro e periferia, esta configuração espacial ainda se mantém vigente, fazendo com que trabalhadores residentes na periferia se desloquem em percursos diários de no mínimo duas horas até a chegada ao trabalho. Deslocamento que se faz, em geral, em meio à superlotação dos transportes coletivos, ao grande volume de automóveis e no cruzamento de grandes avenidas-artérias que entopem nas idas e vindas desses fluxos de pessoas.

Viver neste cotidiano em que “tudo voa” (menos os nossos meios de transporte diários) é, ao mesmo tempo, libertador e incômodo. É habitar por longos períodos a precariedade dos lugares experimentados no deslocamento e seus códigos desconhecidos, que escapam ao nosso controle, voam. É fechar o vidro do carro, colocar um fone de ouvido, falar no celular ou trocar uma mensagem com um amigo, para produzir ali, em meio ao espaço público, algum entorno de privacidade, em meio à *demasiada presença* do outro-estranho, produzida em tempo integral pelas conexões e deslocamentos em espaços públicos. **Mondrian** em 1926 nos fala:

Em virtude da desigualdade entre os homens, eles desenvolvem a tendência natural de evitar uns aos outros. (Martins, 2008, p.159)

Apesar do tom crítico que a citação adquire aqui, o artista pretendia emplacar, com esta afirmação, suas teorias em torno de uma **plasticidade hegemônica** (assim como citado em *Casa Aberta*), supondo uma relação mais harmônica entre a rua e a cidade.

Vemos ao mesmo tempo, em ônibus de longos percursos que atuam no tedioso circuito centro-periferia, pessoas que fazem desses coletivos espaços de relações, produzindo ali, sob a demarcação física e provisória da estrutura do ônibus, lugares que desencadeiam bate-papos bem humorados, festas de aniversário e discussões fervorosas. A tentativa de práticas mais harmoniosas e de fato públicas, em que se desenrolam não apenas o fluxo, mas as interações sociais, configuram-se como uma das saídas de resistência ao impacto dos lugares “desconhecidos”.

A possível perversidade da mobilidade detectada aqui se faz visível também às classes intelectuais, que, conforme discorre Miwon Kwon (2000), por serem solicitadas a estar em diferentes lugares num curto período de tempo, produzem a sensação de estarem sempre no

²² *As Formas comunicativas de Habitar*: nome da disciplina oferecida pelo professor Massimo di Felice na ECA/USP.

*lugar errado*²³ e provisório. É o lugar do exercício constante, e por vezes desgastante, do reconhecimento dos códigos e da adaptação ao novo lugar. Por outro lado, a autora destaca a valorização do deslocamento em nossa sociedade, pois o artista, pesquisador ou profissional que viaja com determinada frequência, que é solicitado para estar em diferentes lugares num curto período de tempo, é visto como uma figura renomada e de trabalho reconhecido. Essa sucessão de lugares, que tendem a se tornar vazios e sem contexto que impregne a superficialidade do sujeito passante (se ainda considerarmos esses contextos importantes), também pode ser entendida como *um lugar após o outro*, ou até mesmo **um lugar sobre o outro**, se considerarmos a mistura de lugares virtuais e físicos, mesmo em deslocamento.

Kwon, ao criticar a **mobilidade**, não toma partido a favor ou contra o nomadismo e o sedentarismo, nem mesmo assume posição definitiva, mas sugere pensarmos sobre essa aparente contradição e seus reflexos na vida contemporânea. Torna-se necessário refletir também sobre as noções de lugar e pertencimento, diante da criação de lugares mais efêmeros, múltiplos, do lugar como acontecimento, como fluxo.

É como o relato de uma história vivida pela crítica de arte e pesquisadora Christine Mello, ao se deslocar de São Paulo a Belo Horizonte para uma apresentação:

A chuva, um acontecimento da natureza, fez unir, por um quarto de hora, a mim e a toda a cidade. Foi quando me senti envolvida e integrada a ela, entre o som da chuva batendo na minha janela e as pessoas que corriam pela rua. Me tirou da imersão do espaço isolado do apartamento de hotel e me colocou em contato com o espaço que afetava a todos. (informação pessoal)²⁴

São estas, dentre uma infinidade de outras situações e sensações, entre atualizações naturais ou artificiais do lugar, que se coloca a viver o nômade contemporâneo. Sentindo-se, provisoriamente, mais ou menos pertencente ao novo lugar habitado.

Para tratar o conceito de nômade, Fabio Duarte (2006)²⁵ utiliza como principal referência o *homeless*, ou seja, o morador de rua, sem casa:

O *homeless* perde a casa como referência primeira. Seus mapas mentais são compostos segundo sua permanente circulação. Tem consciência dos pontos espaciais que conformam a cidade, mas os perde como referências essenciais e afetivas. A única referência para o *evitado*, moral ou espacial, em última análise, é ele mesmo.

²³ O Lugar Errado: em inglês "The Wrong Place". Título do artigo de Miwon Kwon publicado no Art Journal, Vol. 59, No. 1 (2000, January/Spring, pp. 33-43). New York City.

²⁴ Anotações feitas por Christine Mello em meu texto apresentado à banca de qualificação em outubro de 2009.

²⁵ Disponível em: <<http://devenirnomada.blogspot.com/2006/02/nomadismo-urbano.html>>. Acesso em: 11 jul. 2010.

A constante provisoriedade vivida pelo nômade pode ser compreendida como desterritorialização. **É a sensação de, ao mesmo tempo, integrar toda a cidade e não pertencer a lugar nenhum.** Nos estudos contemporâneos sobre o espaço, vemos surgir, além dos já conhecidos termos “territorialização” e “desterritorialização”, a “reterritorialização”, como discorre André Lemos (2006, p.7), ao falar das tecnologias móveis. Trata-se do acesso a mapas on-line que lhe permitem, mesmo que num território desconhecido, reterritorializar-se com informações geolocalizadas sobre esses locais, ou ainda, numa zona de imigração, encontrarem on-line todas as informações sobre determinado sujeito.

É sobre essas condições de trânsito, acesso e paisagens mistas e imprecisas que discorro a seguir, tendo em vista algumas práticas artísticas contemporâneas que dialogam com essas questões.

3.2 Imprecisa Paisagem

A sucessão de lugares citados no subcapítulo anterior, *um lugar após o outro*, é revelada por meio de procedimentos de captura e montagem na obra *Fast/Slow Scapes (2007)* da artista brasileira Giselle Beiguelman.

Trata-se de uma série de vídeos produzidos pela artista dentro de diversos tipos de veículos em movimento, em diferentes cidades. A série é composta por *Carscapes*, *Railscapes*, *Boatscapes*, *Taxiscapes* e *Buscapes*. A artista considera a série inevitável, impulsionada pelas horas pendidas em trânsito. Em texto sobre o trabalho, ela diz:

São quadros e pontos de vistas incomuns, próprios do status nômade, que parecem fechados, como se fossem ‘*stills* em movimento’, desconectados e artificialmente realinhados (embora eles não sejam). Um diário de imagens tiradas em São Paulo, Belo Horizonte, Berlim, Nova York e Atenas grava algumas das minhas experiências midiáticas nômades em espaços móveis, examinados pelo terceiro olho do ciborgue da câmera móvel.

As imagens compiladas pela artista, ao se comportarem como um diário e não obedecerem à lógica *high-definition*, mas, sim, à precariedade e à ausência de produção roteirizada, ao invés de sugerirem apenas novas formas de documentar, fazem ver, também, imagens produzidas diariamente por um público comum, diante de situações de deslocamento. Revelam, como poucas imagens o fariam, o espaço para fora delas, por trás do qual se encontra a inquietude de um sujeito em trânsito.

As imagens nos remetem a Vitor Hugo (apud Mello, 2008, p.46), ao se colocar diante das máquinas automatizadas da cena cotidiana de 1837:

As flores já não são flores senão manchas de cor; ou melhor, são vermelhas ou brancas, já não têm mais pontos, tudo são linhas. As plantações de trigo se convertem em amplas plantações amarelas. Os campos se assemelham a amplas colheitas verdes. As cidades, os campanários, as árvores executam um baile e se mesclam disparatadamente com o horizonte. De vez em quando aparece um umbral, uma sombra, uma figura, um fantasma e desaparece como um raio. É a imagem trazida pela janela do trem.

Segundo Christine Mello, o poeta observou o quanto a experiência produzida pelas máquinas de movimento, como o trem, tiveram a capacidade de transformar o espaço sensorial e também a própria expressão da arte, que viria a ser, na passagem do século XIX para o XX, o impressionismo, com suas pinturas compostas, dentre outros elementos, por manchas.

Porém, cabe discriminar as experiências de Beiguelman e Hugo. Basicamente, o poeta parece suscitar uma relação positiva da amplificação de sensações, enquanto a artista revela o tempo estendido do confinamento dentro dos meios de transporte, ou seja, a restrição de sensações. Cria-se aqui mais um paradoxo, entre o sentimento de restrição e a possibilidade de estar conectado a outros lugares, ou seja, de sobrepor ao taxi uma situação distante, que pode ser, por exemplo, a residência.

As imagens revelam o desejo de olhar por aparelhos equipados com câmeras, transportados na palma da mão como mais uma parte do corpo, **procurando por ângulos e situações que os olhos não conseguiriam recortar**. Entre **atenção e distração**, tenta impregnar o corpo e sua memória de **resquícios dessas paisagens**. Memória que não é somente biológica ou do aparelho, mas também pertencente à consciência coletiva do estado de devir turista.

Estas imagens se manifestam no cotidiano, destituídas do ato fotográfico proposto por Vilém Flusser (1985), como se a especialização do fotógrafo ou do *videomaker* tivesse sido substituída pela democratização dos meios de produção. É a imagem técnica e a programação existente no aparelho que, neste caso, toma a frente do olho humano.

As **paisagens** observadas pelo sujeito nômade não são imediatamente reconhecíveis, como seriam, por exemplo, os monumentos e pontos turísticos. Pelo contrário, **são imprecisas, desconhecidas**, criando relações superficiais nos momentos de passagem. Haja vista as conexões por telefonia móvel entre pessoas em deslocamento, na feitura e desmanche de nós por toda parte, a partir de lugares distintos e até então improváveis de conviverem juntos. **Formam-se paisagens mistas, superficiais e temporárias. Criam lugares**

provisórios no tempo e revelam, sem precisão, os lugares em relação nestas conexões, que se apresentam como nuances imaginárias, resquícios de lugares.

Beiguelman nos revela esses espaços de fluxo, **a espera do lugar “fixo” que demora a chegar, ou não chega.** É também uma tomada de consciência crítica sobre as situações de trânsito e mobilidade, seus incômodos e benefícios, que se fazem ver em tempos de dispositivos móveis conectados, miniaturizados e com câmeras acopladas, como são os celulares utilizados pela artista.

O trabalho sai do campo exclusivo do vídeo digital para habitar a inter-relação entre vídeos, lugares e os conceitos da mobilidade, revelando não a superfície da imagem como fator determinante de análise, mas o amplo contexto exterior a ela. São movimentos do corpo diante da paisagem, dos diversos lugares e não lugares carregados no bolso. O vídeo torna-se mais interessante enquanto relação entre "eu" e o lugar capturado, "eu" e os outros que podem ver estes vídeos, "eu" e o resquício de memória do lugar passado.

Fast/Slow Scapes não se faz através de transmissões de vídeo em direto a partir de dispositivos móveis, via sites de *broadcasting* ou envio de mensagens multimídia. Essas transmissões, porém, tornam-se cada vez mais comuns, passando, aos poucos, a integrar os pacotes oferecidos pelas operadoras de telefonia móvel, impulsionadas pela expansão das redes sem fio e pelas novas gerações de aparelhos celulares equipados com câmeras, conexão à internet e GPS.

Tendo em vista este cenário, as práticas artísticas se reconfiguram e se concentram em perceber **e articular essas redes e espaços de múltiplas camadas, entre o estranho e o reconhecível, na própria dinamicidade do seu movimento.** O indivíduo, entendido na complexidade de seus diálogos para fora das pequenas telas, é colocado a conviver simultaneamente sob diferentes contextos, em paisagens híbridas, moventes, efêmeras e provisórias, impossíveis de serem capturadas com precisão ou pensadas sob a lógica de nodos fixos da rede.

É no âmbito dessas várias paisagens e recortes improváveis, da impermanência da obra e do sujeito, móveis, articulados na própria dinâmica cotidiana, nos múltiplos lugares e redes, espaços públicos e privados, que vemos surgir a escultura vestível da artista finlandesa Laura Beloff, intitulada ***The Head***²⁶ (2005).

²⁶ Site do trabalho disponível em: <<http://www.realitydisfunction.org/head/>>. Acesso em: 11 jul. 2010.

O trabalho consiste na escultura de uma cabeça, dentro de uma cápsula plástica, conectada à internet e de acesso público via *SMS*. A escultura permanece disponível para adoção e, idealmente, pede-se que ela esteja sempre junto da pessoa que a adota, em todos os lugares onde ela estiver. A cabeça contém um celular interno, com uma câmera que funciona como um olho da escultura. Ao receber uma mensagem *SMS*, a cabeça responde ao remetente com uma imagem e um trecho de som capturado no local onde ela estiver naquele momento. A imagem capturada é automaticamente publicada no álbum de fotos on-line *Flickr*. Esse álbum é como a mente dessa cabeça, que alimenta constantemente sua memória, assim como o fazem os usuários do *Flickr* ao publicarem e compartilharem suas fotos. Nesse álbum é possível ver todas as fotografias tiradas pela cabeça em sua estada com diferentes pessoas, que compõem uma suposta memória coletiva. A obra não possui um lugar fixo, está em trânsito constante, movimentando-se de lugar em lugar, de pessoa em pessoa. As imagens capturadas revelam esta impermanência e, **para além de meros fragmentos de registro, são parte constituinte do lugar disperso da obra.**

Colocamo-nos novamente diante de uma memória do aparelho, que enxerga e fotografa, sem a intervenção pontual do artista. Porém, avaliar aqui a destituição do *ato fotográfico* tem pouca relevância, pois pensamos essas imagens não apenas como superfície, mas como **conjunto**. Apesar do interesse em ver o interior dos ambientes, as imagens fazem notar o deslocamento da cabeça infiltrada em diferentes espaços cotidianos, ou seja, por "conjunto de imagens" lê-se também "**conjunto de lugares**".

Essas imagens e sons capturados são como uma "escuta", com o consentimento perverso do sujeito que adota a cabeça e passa a ficar on-line em tempo integral, acessível ao outro, ouvido e vigiado por qualquer pessoa que interaja com o trabalho. Trata-se de um processo de tomada de consciência crítica da **incorporação natural e automática das tecnologias de comunicação ao nosso corpo, ao nosso dia a dia, sem questionarmos seu uso**, assim como enunciado em *Casa Aberta*.

Ao utilizar a cabeça em um espaço privado e permitir que qualquer pessoa, do espaço público das redes de celular, tenha uma imagem e um som de sua casa, o sujeito borra noções de espaços públicos e privados. Não conseguimos mais delimitar onde começa um e termina o outro. A obra aborda também a impossibilidade de delimitar qualquer fronteira precisa de um espaço aberto pelas transmissões. É o "tensionamento" do jogo de presenças físicas e virtuais.

O olho que vê faz recortes incomuns e variados desses lugares e coisas que, em outros tempos, não teriam "motivo" para serem fotografados, dados os custos e desperdícios do material fotográfico. Com o barateamento de câmeras digitais, tudo passa a ser *fotografável*.

Apesar dessas imagens revelarem, por diversas vezes, ambientes privados, elas deixam de pertencer a esses lugares ou pessoas específicas, tornando-se desterritorializadas e descontextualizadas. O estranhamento das situações de trânsito e dos vários lugares abordados pela obra não se dá para quem carrega a cabeça, mas para quem vê, na internet, as diversas imagens dos diferentes lugares percorridos, ou para quem interage com ela. **Sob recortes de imagens e sons que não permitem a identificação precisa de nenhum lugar**, cabe aqui repetir a pergunta: *Que lugar é este?*

Os deslocamentos são inerentes aos seres humanos, mas há de se considerar o novo impulso, visto nos últimos 20 anos, possibilitado pela comunicação remota facilitada. A internet e, mais recentemente, sua confluência com os dispositivos móveis online não exigem mais pontos fixos de trabalho e de relacionamento.

Nesses lugares deslocados e de trânsito, onde, em muitos casos, impera a ausência de pertencimento, o ponto de contato mais próximo é o que se estabelece com as tecnologias de transmissão, acessadas principalmente pelos celulares e computadores de mão. Nas salas de espera, trens, restaurantes, praças públicas ou quartos de hotéis, sempre haverá alguém em relação de **intimidade** com o seu aparelho. Para além das presenças efetivadas pelas transmissões, há também a **presença simbólica e afetiva que os indivíduos atribuem a esses objetos, vistos como zonas de contato e vínculo com um lugar seguro, lugar dos símbolos reconhecidos** (por mais nostálgica que esta afirmação possa parecer).

Com o advento da **telemática**, acentuou-se um nomadismo diferenciado, divergindo do antigo nomadismo que se caracterizava por linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada. A construção de uma paisagem informacional global, pautada pela interconexão de redes e sistemas *on* e *off line*, é um terreno de conexão de alguns dos nômades contemporâneos. **Se o nômade solitário é uma linguagem forte e metafórica, ela não é de todo verdadeira. O nomadismo, mesmo que por vezes seja exercido solitariamente, é fundamentalmente comunitário.** O nômade ocupa não pela fixação de fronteiras, mas pela criação de redes imateriais que estão sempre prontas a serem utilizadas. O novo nômade se situa certamente sobre a grande cena tecnológica e cultural de nossa contemporaneidade. (Prado, 2008, p. 188)

O nômade-telemático, ao contrário de possuir impregnações e aprofundamentos rígidos sobre os diferentes lugares por onde habita, compõe-se por resquícios e desprendimentos, não sendo formado por especificidades fronteiriças, mas pelo conjunto de relações deslocadas. **Habita ao mesmo tempo o possível incômodo do não pertencimento e a liberdade de não pertencer a lugar nenhum.**

Em contrapartida, os deslocamentos citados diferem-se do deslocamento migrante principalmente por sua relação de ruptura com o passado, com o lugar de onde se vem.

“Para os migrantes, a memória é inútil. Trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em função de outro meio, e que de pouco lhes serve para a luta cotidiana. Precisam criar uma terceira via de entendimento da cidade. Suas experiências vividas ficaram para trás e a nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um **embate entre o tempo da ação e o tempo da memória.**” (Santos, 2006, p.223)

O migrante, muitas vezes, na dificuldade de criação de condições para habitar o novo lugar, viverá por um longo período em habitações provisórias, entre apropriações e expropriações.

Os efêmeros espaços-tempos vividos pelo nômade-telemático entrecortam a dinâmica da vida cotidiana, efetivam-se na leitura de mensagens, na atualização de interfaces geolocalizadas, numa imagem em movimento, num *still*, nas conexões impregnadas nos objetos, ou no simples recebimento de uma ligação. O sujeito é colocado em diálogo com dois ou mais lugares simultaneamente, formando um terceiro ou quarto "lugar" que o suspende temporariamente da realidade exclusivamente física, colocando-o sob uma realidade mista²⁷.

3.3 Espacialidades Reconfiguradas

Apesar de toda realidade ser, por natureza, mista, são cada vez mais recorrentes as experimentações artísticas que colocam o sujeito em relação de interdependência entre espaço físico e virtual, seja na criação de telas que ampliam a realidade física do espaço e se reconfiguram no deslocamento, ou, ainda, na impregnação de sistemas de transmissão em objetos físicos do cotidiano entrecortado por redes. Quanto maior o avanço dessas tecnologias, mais os artistas conseguem misturá-las ao tecido social, dando origem a práticas que exibem menos os dispositivos e mais os "tensionamentos" sociais, poéticos e de estranhamento.

Tecnologias que conectam lugares, coisas e pessoas, são conhecidas hoje no campo das mídias locativas. Segundo Marc Tuterts e Kazys Varnelis em *Beyond Locative Media* (2006)²⁸, as mídias locativas emergiram na metade da última década em resposta à **experiência descorporalizada da tela em rede**, reivindicando um **mundo como território**

²⁷ Conceito definido na página 42.

²⁸ Disponível em: <http://networkedpublics.org/locative_media/beyond_locative_media>. Acesso em: 11 jul. 2010.

ampliado para além das galerias ou telas do computador. O enfoque passa a estar **no usuário espacialmente localizado** e a possibilidade de uma cartografia colaborativa.

São exemplos clássicos da utilização desses novos procedimentos os trabalhos realizados pelo grupo britânico *Blast Theory*²⁹, como *Can You See Me Now? (2001)*, *Uncle Roy All Around You (2003)*, *I Like Frank (2004)*, entre outros, realizados em parcerias com instituições de pesquisa do Reino Unido, como o MRL (*Mixed Reality Lab*), na Universidade de Nottingham.

Can You See Me Now? é um jogo de perseguição em tempo real jogado no ciberespaço e nas ruas da cidade física. Os jogadores do ciberespaço são inicialmente espalhados em posições aleatórias em um mapa virtual das ruas onde o jogo acontece. Seguidos por satélites, os corredores do espaço físico aparecem na interface on-line via localização geográfica indicada por GPS. Diante do computador, os jogadores do ciberespaço tentam fugir pelas ruas virtuais, emitindo mensagens provocadoras aos jogadores do espaço físico e trocando informações táticas e estratégias com outros jogadores do espaço virtual. Uma emissão de áudio em direto é gerada a partir dos walkie-talkies dos corredores das ruas para os corredores web. Caso um corredor se aproxime 5 metros de onde está um jogador no ciberespaço, uma foto correspondente ao lugar no mundo físico será enviada, e, a partida, terminada para esse jogador do espaço virtual. Por fim, o jogador do espaço físico comunica ao jogador do espaço virtual ter visto a pessoa que ele não vê há muito tempo, conforme respondido obrigatoriamente pelo jogador on-line antes do início da partida: *Existe alguém que você não vê há muito tempo?*

O jogo acontece sempre em lugares previamente mapeados. Apesar de utilizar o espaço público e sua fisicalidade, as características sociais e físicas do lugar não são determinantes para o jogo, que se volta muito mais para uma dinâmica interna, focada na tela do dispositivo e nos múltiplos jogadores na rede internet. Vale destacar a sua relevância enquanto relação de interdependência criada entre espaços físicos e virtuais, estabelecendo um fluxo contínuo entre eles, através da superfície das interfaces presentes nos *desktops* e computadores de mão. Os jogadores que estão nas ruas convivem com sinais de trânsito, transeuntes, obstáculos e, ainda, interfaces e dispositivos de voz, audição e texto, mesmo que seja apenas em uma relação funcional de direção. O trabalho revela, de um modo exacerbado, ou seja, como uma intervenção performática no espaço urbano, a própria dinâmica das metrópoles, demasiadamente tomadas por pessoas e seus inúmeros dispositivos e interfaces. Pessoas que se voltam muito mais às relações que estabelecem com os seus aparelhos do que com o espaço e as pessoas ao redor. Os fluxos informacionais ditam o deslocamento e produzem novas espacialidades.

²⁹ Site do grupo: <www.blasttheory.co.uk>. Acesso em: 01 ago. 2010.

Muitos outros artistas vêm se apropriando desse território, tornando-o cada vez mais complexo. Revelam, assim, novas formas de olhar, relacionar-se e se deslocar pelo espaço, que passa a emitir e “anotar” informações específicas sobre determinados locais. Produzem narrativas, como se o sujeito que se desloca estivesse diante de um cenário cinematográfico, ou até mesmo inserindo camadas poéticas e/ou críticas sobre esse território. Essas relações produzem intercâmbios com a geografia, as histórias e os contextos que permeiam os lugares. A presença artística nessas redes torna-se cada vez mais importante como forma de resistência à ocupação exclusivamente comercial, que por vezes regula e por outras se infiltra na tentativa de vender os seus produtos e serviços.

Muitos dos trabalhos tomam, como premissa para sua elaboração, a constatação de que sistemas de geolocalização são essencialmente militares, com a função de localizar com precisão pontual qualquer corpo que trafegue sobre um território. Vemos surgir nesse campo produções explicitamente políticas, que utilizam esses mapas e dados de geolocalização a fim de evidenciá-los como mecanismos de vigilância e controle. Mas há espaço também para a interpretação desses dados na composição de interfaces mais abstratas, não conformadas com as cartografias tradicionais, como é o caso de *Kandinsky by Perdizes*³⁰ (2008), do grupo paulistano *Lat-23*³¹, analisado no subcapítulo a seguir.

³⁰ http://www.lat-23.net/kbp/kbp_index.html

³¹ LAT-23 é um grupo formado pelos artistas Cláudio Bueno, Denise Agassi, Marcus Bastos e Nacho Durán.

3.4 Cartografias Dissidentes³²

Mapas são ferramentas para **capturar o incompreensível, inconsciente ou qualidades estruturalmente “invisíveis” do espaço**. O que eles descrevem é a base para **novas realidades**. Os mapas revelam e reformam o que já é existente, atribuindo sentido e introduzindo novas camadas de percepção.³³ (Mogel; Bhagat, 2002, fragmento do mapa do grupo a42.org)



Figura 21 - Trecho do trabalho *Kandinsky by Perdizes*, 2008 - Grupo Lat-23

Kandinsky by Perdizes toma como ponto de partida o quadro *Composition VIII* (1923) de Wassily Kandinsky aplicado sobre o mapa do bairro de Perdizes, em São Paulo, definindo os trajetos percorridos com GPS pela cidade. O grupo se dividiu em duas partes, sendo uma guiada pelos círculos do quadro e a outra pelas linhas.

Ao contrário da maioria dos trabalhos do tipo, em que textos ou desenhos figurativos são construídos a partir de percursos pela cidade, o quadro abstrato serve como ponto de partida

³² *Cartografias Dissidentes*: título da exposição homônima ocorrida em out/2008 no Centro Cultural São Paulo, SP – Brasil.

³³ Tradução minha. Na versão original em inglês: *Maps are tools to capture the incomprehensible, unconscious, or structurally 'invisible' qualities of space. What they describe is the basis for new realities. As maps both disclose and re-shape what is already in existence, they give it meaning and introduce new layers of perception.*

para o percurso: o **dispositivo questiona as práticas de mapeamento conforme acontecem no âmbito de um certo frenesi com precisão e outros impulsos que denunciam um desejo de constituir duplos exatos do mundo.**

Nesse contexto, colocar um quadro abstrato sobre o mapa de uma área urbana é um gesto que permite gerar um percurso totalmente arbitrário e imprevisível, gesto de remapeamento que permite construir paisagens de mídia em que o dispositivo é mais importante que o lugar.

Todo o material produzido (percursos gravados com GPS e vídeos gravados com celulares e câmeras Mini-DV) serviu como ponto de partida para a criação de um arquivo Flash, no qual círculos de vários tamanhos recriam o trajeto percorrido, usando informações de altitude, latitude e longitude.

Os dados GPS funcionam como parâmetros para organização do mapa, numa estética de conversão de números em interface. Os traços e círculos que surgem conforme o Flash é executado são traduções, sob a forma de dados tangíveis, dos números colhidos durante o trajeto. Uma conversão de resquícios do percurso em fragmentos de uma paisagem outra, que se faz pela decomposição das imagens e pela remissão a marcas sonoras dos lugares percorridos. Nesse sentido, pode-se entender *Kandinsky by Perdizes* como uma reversão do procedimento rumo ao concreto das cores e formas na pintura do artista russo. Aqui, os dados são números que evaporam em gráficos, sons e movimento.

Esses novos procedimentos de remapeamento são ativados a fim de **desorganizar o próprio mapa-múndi**, produzindo mapas descentralizados, abstratos, diversos, de limites instáveis, que não sejam conformados com a valorização da cultura hegemônica, como são os clássicos mapas eurocêntricos e norteadores. Mas **essas inversões cartográficas propõem também a emergência de culturas, movimentos, rotas e lugares ocultos.**

Já com as **práticas ditas locativas**, esses mapas passam a ficar abertos, recebendo diariamente novas **anotações/informações sobre determinados lugares**. É o caso do projeto *Degree Confluence*, que convida as pessoas a tirarem fotos e postarem histórias a partir dos pontos de intersecção entre latitude e longitude no globo terrestre. É mesmo possível atualizar locais previamente documentados, dadas as possíveis mudanças na paisagem. É um mapa aberto, que não pretende dar conta de um contexto específico, mas existir enquanto rede, em potência, aberta ao desconhecido, que emerge da própria dinâmica do trabalho. No evento Arte.mov (2008), Fernando Velazquez e Julià Carboneras apresentaram a obra *Descontínua*

Paisagem (2008), que dava visibilidade às imagens desse site a partir de posições geográficas (latitude e longitude) enviadas pelos visitantes.

Práticas que utilizam como procedimento os mapas digitais e geolocalização, acessados por computadores ou dispositivos móveis, tornam-se cada vez mais populares, dadas as diversas interfaces e sistemas que passam a integrar o cotidiano do cidadão comum. Além de revelarem lugares e situações ocultas, artistas também questionam seus **usos eufóricos e inadvertidos**. Duvidam de sua precisão, de seus aspectos vigilantes e de controle. Tudo parece estar mapeado e se mapear a partir do meu deslocamento pelo espaço. Sou informado sobre a proximidade de amigos, serviços e restaurantes. Ou ainda, como nos mapas tradicionais, sei como chegar de um ponto a outro. São adicionadas novas camadas de informação aos lugares, fazendo com que, talvez, eu me sinta menos deslocado ao possuir informações sobre ele.

A abordagem sobre as cartografias se manterá, aqui, de modo panorâmico, pois elas me interessam enquanto um dos aspectos relacionados aos **lugares provisórios** tratados neste capítulo, **lugares que são também dissidentes, pois duvidam e tentam desviar das noções de lugar tradicionalmente constituídas**. A fixidez local das práticas *site-specific* parece ter sido substituída pela multiplicidade de lugares conectados no contemporâneo, seja em deslocamento ou dentro de casa.

Os lugares tratados aqui nada possuem de eternidade e permanência, mas atuam diante do que está por vir, do incerto e do difuso. São indeterminados. **Trata-se do lugar da experiência em processo, não consolidada.**

Formam-se em zonas de suspensão e hiatos, físicos e virtuais, produzidos pelas práticas artísticas e pelos deslocamentos no espaço misto. Entre processos de desterritorializações e *reterritorizações*, numa conexão e outra, entre um lugar e outro, na feitura e desmanche de nós da rede. São lugares da impermanência, da constante espera pelos próximos lugares que possam se formar e que talvez garantam maior sensação de pertencimento, ou, ainda, da própria existência no fluxo.

Sem considerar essas definições como finais e acabadas - o que seria incongruente com um texto que fala do que é provisório -, opto por finalizar com a dúvida e a ambiguidade trazida pela mobilidade e instabilidade da obra artística:

Não é somente o trabalho de arte que não está mais amarrado às condições físicas do lugar. É o artista-sujeito que está “livre” de qualquer vínculo às circunstâncias locais. [...] Qualidades de permanência, continuidade, certeza, enraizamento (físico e outros) são considerados retrógrados, portanto politicamente suspeitos, nesse contexto. Em contraste, **qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência são consideradas atributos desejáveis da prática artística de vanguarda e politicamente progressista.** (Kwon, 2002, p.2)³⁴

³⁴ O trecho acima foi traduzido do original *The Wrong Place (2002)* por Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti.



Figura 22

Estrelas Cadentes, 2009

Trabalho desenvolvido no Programa de Residência artística do LABMIS, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, durante o período do mestrado no ano de 2009.

O processo de desenvolvimento deste trabalho foi fundamental à minha formação artística. Em contato com os orientadores Gilberto Prado, Lucas Bambozzi e Rejane Cantoni, pude refletir sobre noções de espaço, poética, política, procedimentos artísticos e científicos, entre outras questões.

*SMS pode significar:
-Serviço de mensagens curtas
-Sem Medo de Sonhar*

Se cada um de nós transportasse o seu sonho no bolso e o fizesse tocar, e, como num toque de mágica, a luz se fizesse azul e se abrisse em pó, transformando-se em noite de estrelas cadentes, por que iria querer decifrá-lo? Queria, sim, vê-lo todos os dias como noites de São Lourenço.

Que sinal eu vejo quando abro a janela e olho para cima? Que sinal eu vejo quando as cinzas das janelas já queimadas, vulcões e sonhos esquecidos, caem sobre mim? Que chuva traz e me leva e vem para cá ao lado virar poeira rocha/roxa, que se esfarela? Vou chamá-la para ver//ouvir///virar////estrelar.

Cadente é quem tem cadência, ritmo, melodia. Vou tocar com os dedos o meu celular, escrever letras e nomes só para ouvir o barulho das estrelas caindo aos meus (seus) pés.

Estrelas nunca caem, nos enganam, fazem de conta, brincam de nos fazer crer que se estarelam no ar, como se *estarelas* fossem. Foi engano, desligue e comece de novo.

Não sei a senha das montanhas que se formam no chão e em roxo cintilante fazem meu olhar passear entre os montículos. *Redial*, em vão.

Se eu subisse no topo da montanha, com certeza veria tudo de cima e (por baixo) com meus dedos e espinhos a eles amarrados furaria uma a uma as bolas que se encheriam com o sopro dos ventos nos falantes. Para ligar novamente uso a tecla #, como se com ela pudesse morder e esquentar as borrachas infladas dos balões.

Decifra-me, camaleoa de língua longa e pegajosa, de olhos de movimentos independentes e das 150 bocas que cospem terra roxa-preta quando você insiste em me ligar. Não sou eu quem te respondo, nem mais eu que estou aqui. Deixei um rastro de poeira no caminho, é só seguir. Mas as gralhas azul-metálicas que dele se alimentam - e como não evacuam - enchem o bucho e as tripas até estourar. Que som teria um toque de celular de uma ave metálica de pés zigodátiles prene de poeira sílica cósmica imantada?

150 simultâneos celulares similares imitando a sua voz de gravador distante com poucos K de memória – como se já não estivessem ali há muito tempo – e pedindo para lhe registrar algo. Depois o som, insuportável som da ausência que se repete e não transforma. Que fala, que retorna, mas duvido; que fala um número que já nem acredito que existe ainda. Desligo e ligo de novo, e tudo se repete, igual e igual, menos eu que perdi meus créditos e nem sei mais o que dizer. Insisto, ligo de novo, o mesmo número que já tenho e que não muda.

Chame quem quiser, ou nem chame, vire estrela, enxame de areia no céu, faça zunido, barulho, cintile no chão, reflita no alto. Toque com a ponta dos dedos os números que abrem a tua presença, virtual ou ausente. Tanto faz, responda. Mas não há ninguém, é só poeira, é só céu, é só chão, é só estrela, é só ausência, é só passagem, paisagem que brilha e que nos ilumina e num toque se esvai.

Deseclipse-me(se) por trás das engrenagens e pontas, por trás dos balões-astros que orbitam no remanso do céu de 150 luas. Disque lua, deseje.

Gilberto Prado³⁵

³⁵ Texto sobre o trabalho *Estrelas Cadentes*, escrito por Gilberto Prado para o catálogo da Mostra LABMIS 2009.



Figura 23
Visitante interagindo com o trabalho.
Ao enviar um *SMS* para um número
previamente informado, uma
estrela estourava e contaminava o
espaço com pó roxo brilhante.

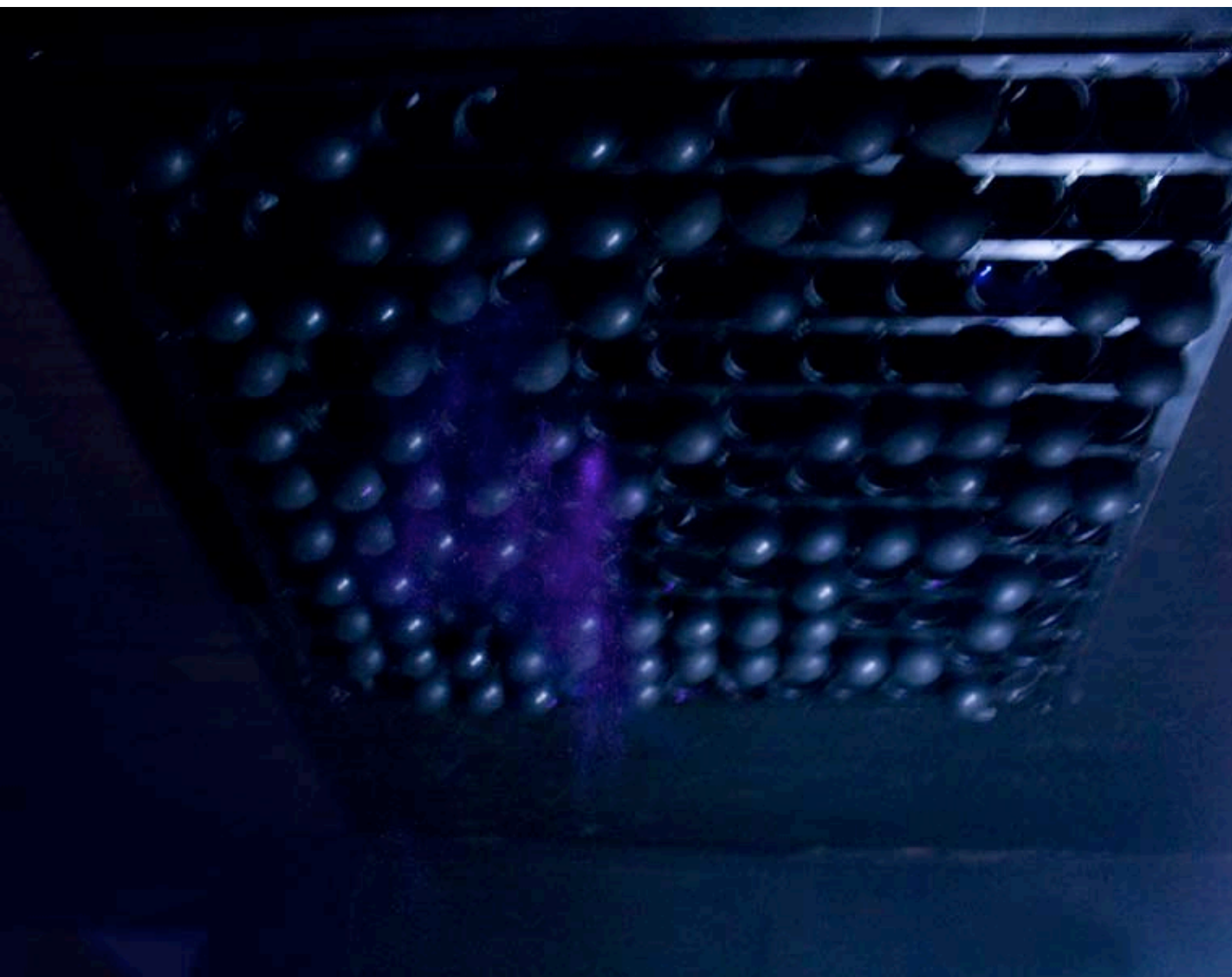


Figura 24 - Estouro da estrela ativada pelo visitante

Estrelas Candentes acontece a partir de um "céu" formado por 150 pequenos balões pretos carregados com pó roxo brilhante. Um número de celular é disponibilizado, e, a partir do recebimento de mensagens (SMS) com supostos desejos, um *led* azul se acende sobre um dos balões, causando seu estouro. Ao estourar, o balão jorra o pó contido dentro dele e não mais existe, semelhante a uma estrela cadente, deixando apenas um rastro de brilho roxo sobre o chão do espaço expositivo. Caso o visitante opte por caminhar debaixo do trabalho, ele carregará o brilho em seus pés ou também sobre seu corpo.

De modo bastante simples, o trabalho surge a partir da impossibilidade de ver uma estrela cadente nas grandes cidades, principalmente pelo volume de poluição luminosa e atmosférica. Frente a essa temática, noções de espaço e desejo tornam-se inerentes à poética do trabalho.

No estágio inicial da instalação, o espaço estava vazio, asséptico, escuro, livre de qualquer contexto interno para além do título do trabalho e sua instalação dentro de um museu. A estrutura de alumínio e os circuitos eletrônicos colavam-se à arquitetura, como se fizessem parte dela, como se não existisse distinção entre arquitetura do museu e obra. Ao criar uma situação de noite escura e solicitar ao visitante o envio de um desejo, o espaço começa a se impregnar pela presença do visitante. **Vestígios de pó roxo decorrente do estouro dos balões-estrelas começam a se acumular e enunciar a possibilidade de um lugar. Um lugar que não pré-existia à obra e que não existirá depois dela, estando sujeito à duração da exposição. Forma-se no processo, no conjunto de interações e fragmentos de presenças.** É físico e virtual, representado pelo acúmulo de tempos, desejos e lugares distintos que se comunicam virtualmente entre si, no espaço intersticial e incorporal dos fragmentos de pó de cor e brilho, que caem no chão como resquícios de estrelas-desejos-**textos**. **É a qualidade informacional e poética esfarelado e reconfigurando o sentido do espaço físico. Este novo lugar existe fisicamente, possui materialidade visível, performa junto com quem interage, mas não se deixa capturar, é indecifrável.**

Ao compartilhar seu desejo, do âmbito privado das trocas de mensagens por celular ou do próprio pedido que se faz às estrelas, o visitante reconfigura parcialmente a arquitetura, tornando-se parte desse lugar que ele produz. Arquitetura que não se encontra em estado absoluto, mas se modifica a cada sobreposição de pó-desejo-lugar, que se acumula até sumir, com o término da exposição. É a decomposição da sua parte dura, na alteração física do espaço dado e destruição da própria fisicalidade da obra, para, então, (re)formá-la e (re)significá-la.

A presença física do sujeito diante do trabalho torna-se importante, sob o possível risco de contaminá-lo ao explodir o balão-estrela, **num misto de liberdade e responsabilidade ao intervir num determinado espaço e transformá-lo.**

Falar dessa responsabilidade é expandir essa noção para além museu, considerando reflexões sobre o cotidiano comum, onde a **presença e atuação do sujeito produz diferença**. É pensar o indivíduo enquanto fragmento de um corpo social, um sujeito-nós³⁶ que depositará ali um fragmento de transformação do todo.

A reflexão do corpo diante da obra é reforçada por meio da contradição sugerida ao indivíduo quando ele se pergunta sob a real necessidade de sua presença naquele lugar, quando, na verdade, ele poderia enviar essas mensagens de fora do espaço expositivo. Deste modo, **O museu é colocado entre seu espaço controlado e o universo exterior a ele, aberto aos satélites e às estrelas.**

³⁶ *Sujeito-nós*: Termo utilizado por Edmond Couchot (2003) em "A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual". Este mesmo termo é lido por outros pesquisadores como "sujeito-se", numa outra possibilidade de tradução da língua francesa.

4.0

Lugares Enunciados

Trata-se de um lugar que se enuncia em fragmentos durante um processo artístico e/ou social. Para que esses lugares se enunciem, são disponibilizadas plataformas e dispositivos de interação que permitem essas manifestações. Essas plataformas podem ser compreendidas como espaços abertos à recepção e armazenamento permanente ou temporário de informações. De modo prático, poderíamos considerá-las como bancos de dados na internet propostos por artistas; nas chamadas redes sociais e fóruns on-line; em espaços físicos, eletrônicos e digitais misturados; etc. **São espaços imantados para atrair determinados assuntos, contextos ou públicos. É um lugar que se constitui em permanente processo e abertura para receber novas informações e se remodelar, ganhar novos sentidos e dobras. Não está preso exclusivamente à fisicalidade da matéria, apesar de, às vezes, levá-la em consideração. É discursivo, virtual, em rede, composto pela reunião de fragmentos até então dispersos.** São preocupações que partem de uma situação social para ser discutida pelos mecanismos da arte e não o contrário (caso, por exemplo, das intervenções de Serra, que refletiam sobre o campo artístico e, por consequência, atingiam o espaço social).

Esses lugares se manifestam na arte a partir de um contexto ou inquietações específicas, detectadas pelo artista, e o desejo de fazer um público ampliado percebê-las. São questões de vasta amplitude e densidade, com as quais o artista não é capaz de lidar sozinho. **O lugar de intervenção, neste caso, não pré-existe à obra, mas, sim, cria-se com ela. É como pensar a existência de um contexto sem núcleo, sem lugar que o faça pertencer.**

Se nas práticas *site-specificity*³⁷ estão previstos os procedimentos de escuta do lugar para, então, intervir em determinado contexto ou capturar seus fragmentos, aqui a escuta nem sempre é necessária. Quando se escuta, em geral, criam-se contratos, negociações e ativações entre o artista e o público ou rede que trabalhará na construção desse lugar, que até então só existe enquanto **contexto disperso**.

The File Room, 1979/1994/1998, do artista espanhol Antonio Muntadas, instalado no Centro Cultural de Chicago, numa biblioteca física, e também no site www.thefileroom.org, surgiu da impossibilidade de abarcar sozinho uma grande questão, no caso, a censura.

Houve um tempo ou espaço na história em que a **censura** não existiu? Houve algum grupo de seres humanos que foi capaz de sobreviver sem censura? **Essas questões antecedem e introduzem *The File Room*.** Localiza a censura como um conceito complexo arraigado em nossa realidade consciente/ subconsciente. **Apesar da natureza impossível de tentar definir a censura, *The File Room* é um projeto que se propõe a**

³⁷ *Site-specificity*: termo utilizado para se referir às práticas que consideram as especificidades do *site*.

enfrentá-la, fornecendo uma ferramenta para debater e chegar a um acordo com a censura cultural. (Muntadas; Randolph Street Gallery, 1994)³⁸

Sob essas premissas, o artista convidou pessoas de todos os lugares do mundo a alimentar os bancos de dados virtuais dessa sala de arquivos com histórias de censura.

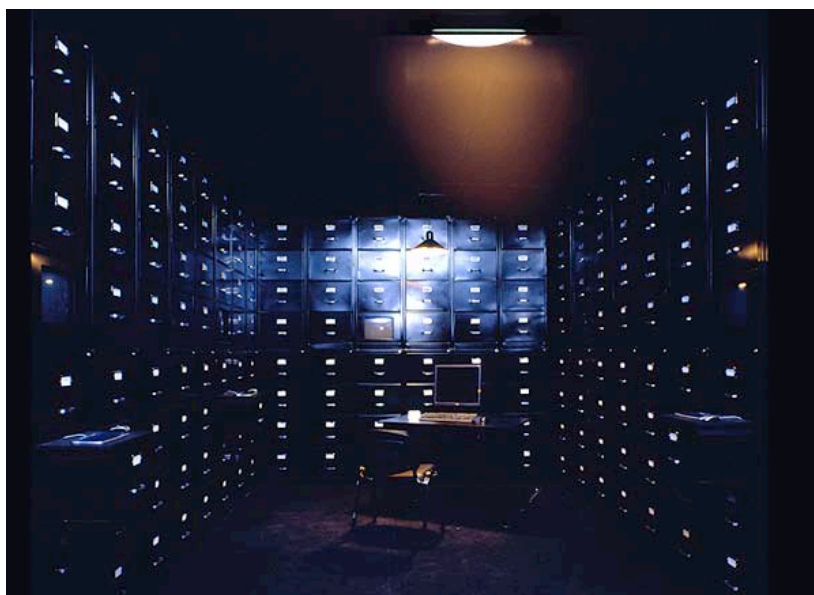


Figura 25 - *The File Room*, 1979/1994/1998

A reunião dessas histórias, que perpassam o cotidiano das pessoas, faz com que elas ganhem visibilidade e constituam uma massa crítica significativa a partir das **vozes dos indivíduos**. O trabalho é preciso e visionário ao propor esse espaço de liberdade desde os anos 80 (em versões ainda off-line), esfarelando a autoridade institucional que até então decidiria o que deveria ser publicado num modelo de comunicação ainda unidirecional. Faz perceber novos espaços de comunicação, polifônicos, subjetivos e em rede. **É a rede como espaço público político, com possibilidades de construção de esferas públicas, onde não está em jogo apenas a sua amplitude quantitativa, mas também qualitativa.** Não se trata somente de um lugar publicamente acessível em nível global, mas, prioritariamente, um lugar do embate político com uma realidade que o antecede, que diz respeito, por exemplo, aos fortes períodos ditatoriais vividos na Europa e América Latina.

³⁸ **Versão original em inglês:** Was there a time or place in history in which censorship did not exist? Was there ever a group of human beings that was able to survive without censure? These questions precede and introduce *The File Room*, and locate censorship as a complex concept ingrained in our conscious/subconscious reality. Despite the impossible nature of attempting to define censorship, *The File Room* is a project that proposes to address it, providing a tool for discussing and coming to terms with cultural censorship. Disponível em: <www.thefileroom.org>. Acesso em 11 jul. 2010.

Name: Ferrari sculptures

Date: 1951 - 1975

Location: South America

Subject: Political/Economic/Social Opinion , Religious

Medium: Sculpture



Artist: Leon Ferrari

Confronting Bodies:

Jorge Romero Brest - Dir. Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella

Date of Action: 1965

Specific Location: Buenos Aires, Argentina

Description of Artwork: La Civilización Occidental y Cristiana (Western and Christian Civilization) - 1965, (122 X 198 X 60 cm) A Christ figure is cruxified to a fighter jet. His arms span the wings as he grasps a missile on either side. He also presented three other works criticizing the Vietnam War.

Description of Incident: During a competition held annually by the Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, its director Jorge Romero Brest denied the exhibition of Ferrari's "La Civilización...". He was however permitted to exhibit three other works criticizing the Vietnam war. In a Sept. 9, 1965 article in La Prensa, the conservative critic E. Ramallo attacked Ferrari's work resulting in the remaining work censorship.

Results of Incident: As a result, in 1967, Ferrari and other artists involved in the incident at the Instituto Di Tella organized an exhibition at Galeria Vignes. Immediately following the opening, the gallery owner closed the exhibition because the artist Renae Cuellar exhibited a picture of Che Guevarra.

Source: Leon Ferrari

<http://www.thefileroom.org/documents/dyn/DisplayCase.cfm/id/222>

Hoje, já podemos ver esse espaço político se manifestar de modo bastante contundente, sem a necessidade de intervenção artística. Em 2010, por exemplo, no momento da escrita desta dissertação, houve a documentação, em tempo real, dos ataques israelenses a barcos de ajuda humanitária que tentavam se aproximar da Faixa de Gaza para levar mantimentos aos palestinos afetados pelo embargo de Israel. Os ataques foram transmitidos em tempo real via celular para a rede internet, o que impossibilitou qualquer tipo de censura ou velamento dos fatos. **As grandes emissoras de TV e os portais de internet se apropriaram das imagens e dos relatos.** Tudo que que foi publicado produziu muito **debate e conflito** sobre essas questões, que deixam de dizer respeito exclusivamente ao **local do conflito e ocupam o cenário internacional** e suas negociações. É verdade que as informações transmitidas em tempo real são uma pequena parcela do fato (principalmente por terem sido bloqueadas num determinado momento da ação), mas são elas que **criam condições de debate público.**

Ao compreendermos *The File Room* como a criação de um lugar político num espaço público para discutir o tema da censura, o trabalho apresenta certa deficiência por não proporcionar o debate ou embate *in loco* (no site do projeto) das pessoas em torno das notícias arquivadas. Há, sim, uma articulação criada pelo artista entre textos de pessoas que falam sobre o assunto da censura e instituições que apoiam e tratam do tema, além da própria exposição de quem alimenta o banco de dados com uma história pessoal. Porém, a **interação de um público** nesse site, para além desses arquivamentos, faria **revirar o banco de dados**, trazendo à tona as histórias ali guardadas e criando maior proximidade com as ideias que permeiam a noção de **esfera pública**. Poderia gerar um lugar de contato e engajamento de públicos que extrapolam aqueles que publicaram suas histórias, os censurados.

É fato que **o espaço da rede se tornou parte da cidade** e pauta de discussões cotidianas, mesmo que às vezes de modo banal, como um vídeo assistido por milhares de pessoas no Youtube. A pesquisadora Rosalind Deutsche (1998), apesar de sua resistência à tecnologia, nos incita a pensar o espaço público não apenas como aqueles empiricamente identificáveis, - praças, ruas etc. -, mas, principalmente, como instituições onde cidadãos e até mesmo estrangeiros de uma cidade se **engajam num debate. "Como um espaço onde os direitos são declarados e o poder limitado; ou como o espaço onde as identidades dos grupos sociais e a identidade da sociedade são constituídas e questionadas."**³⁹

Caberia dizer que, o público que acessa obras como *The File Room*, não está submetido ao trabalho como em *Tilted Arc* de Richard Serra, sob a recorrente pretensão artística de que este era um bom trabalho para estar ali. São outras categorias de público (se é que podemos

³⁹ Original em inglês: "[...] as the space where rights are declared, thereby limiting power; or as the space where social group identities and the identity of society are both constituted and questioned." Disponível em: <http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>. Acesso em: 11 jul. 2010.

diferenciá-los com tanta precisão), que poderiam ser classificadas como: o público da obra e o público do artista. O artista pretende falar com os censurados e habilita esse lugar de fala. A obra pretende falar para o mundo sobre as questões da censura. Quem produz sentido para o trabalho são os censurados, e quem acessa o site/lugar enunciado é o público geral, não somente o específico.

Definir um público como geral é também compreender o trabalho como não reservado aos centros culturais ou museus, que teriam públicos específicos compostos por seus frequentadores. Neste caso, o trabalho integra a dinâmica "viral" da rede internet. A especificidade trazida pelo trabalho está relacionada aos aspectos gerais da vida, ou seja, à comunicação e, conseqüentemente, à censura, permitindo diálogos com públicos expandidos, não arraigados num único lugar.

É a partir da organização desses **fragmentos dispersos** pelo mundo que trato, aqui, da possibilidade de pensar uma **nova concepção de lugar**, que, ao contrário de tentar abarcar essas centenas de histórias, **permaneça aberto e se deixe enunciar**. O artista intervém no contexto propondo um **vazio a ser preenchido**. Ele conhece uma pequena parcela de seu público, e o restante está disperso em vários outros lugares que passam a se colocar em relação ao enunciado. A principal atuação do artista está na legitimação desse novo lugar e na ativação de uma rede que o coloque em **movimento**, o que inclui as parcerias institucionais e o uso de dinheiro, em geral, público, que é revertido ao próprio espaço social, e não somente ao artista.

Se práticas on-line como essas nos pareceram libertadoras na ocasião de sua criação, atualmente, passamos a enxergar os seus efeitos colaterais. Se qualquer indivíduo pode ocupar comunicativamente esse espaço público, as instituições também passam a ocupá-lo. Sob a lógica perversa da web 2.0, abrem-se novos e sedutores canais de produção gratuita de conteúdo pelos usuários, tornando-os funcionários da manutenção desses novos modelos de negócio, como Facebook, Google, Justin.tv, entre outros. Assim, **práticas artísticas** em rede colocam-se, ao mesmo tempo, diante da apropriação desses canais e da **resistência ao seu uso acrítico e exclusivamente institucional**.

A entrada do artista na rede não é uma apologia ao seu uso, pois somente de dentro dela pode-se criticá-la ou sugerir-lhe novos usos funcionais, políticos ou simbólicos. Dado o acesso facilitado à internet e dispositivos de produção de imagens e textos, vemos se manifestar, também, a homogeneidade da rede internet. Se por muito tempo lutamos pela liberdade de fala, até então sufocada por um sistema controlador, ditador e unidirecional, atualmente, **parece não termos o que dizer**, ou nos tornamos "silenciados" por não precisar conquistar esse espaço.

Atualmente, este território supostamente livre já é dado e, ao invés de se fazer qualquer uso crítico, é constantemente utilizado para a manutenção do ego.

Essa **homogeneidade** é ironicamente destacada pelo trabalho *Subindo a Torre Eiffel* (2009), da artista brasileira Denise Agassi, que propõe uma instalação composta por três monitores sobrepostos, nos quais se assiste a vídeos de pessoas subindo a Torre. A artista pede ao Youtube que procure pela *tag*⁴⁰ "subindo a torre eiffel" em diversos idiomas, e o sistema lhe retorna centenas de vídeos publicados sob o mesmo ponto de vista, ou seja, sob a lógica do sentimento de conquista por estar diante de um grande monumento. Assim como subir a torre, a artista revela as experiências diante de outros monumentos, como, por exemplo, o Cristo Redentor.

Em *The File Room*, ao tomar para si a discussão ou a enunciação desses contextos, em que grupos de pessoas trabalham na manutenção do projeto, Muntadas estaria se apropriando desses conteúdos, assim como se apropriam as redes sociais como o Facebook e Youtube, entre outras? Existiria aí algum outro elemento de negociação entre ambos que o liberaria de ser criticado por esse aspecto?

Essas plataformas criadas pelos artistas estariam permeadas por discursos retóricos que fariam as pessoas se convencerem de que esse é um "bom lugar" para depositar a sua história? Ou, de modo menos pessimista, o artista seria o sujeito que faz dar algum sentido à massa disforme e dispersa do conteúdo que circula na rede, nas gavetas e cabeças pelo mundo afora?

Ao invés de uma tentativa de resposta, é importante perceber essas práticas enquanto **processos de negociação do artista com o seu público**, seja na apresentação formal do trabalho, ou no contato e contrato direto. **Negociações que envolvem não só o público, mas os diversos lugares e contextos convergentes ao lugar virtual articulado pelo artista. Um lugar mole, dobrável e fragmentário.**

É por meio dessas negociações com um público e do contato físico com uma parcela dele, que vemos surgir o *canal*MOTOBOY* (2007), do artista espanhol Antoni Abad. Conforme definição do próprio artista no site⁴¹ do projeto:

12 Motoboys percorrem espaços públicos e privados da cidade de São Paulo. Munidos de celulares com câmera integrada, fotografam, filmam e publicam em tempo real na Internet suas experiências, transformando-se em **cronistas de sua própria realidade**. Descrevem mediante palavras-chaves as imagens que publicam e colaboram assim para a criação de uma **base de**

⁴⁰ *Tag*: termo utilizado para identificar um conteúdo indexado/arquivado nos bancos de dados da internet.

⁴¹ Disponível em: <www.zexe.net/saopaulo>. Acesso em: 11 jul. 2010.

dados multimídia que seja capaz de gerar **conhecimento coletivo**. Em **reuniões periódicas** analisam os conteúdos publicados e coordenam a formação de grupos de emissores dedicados a cada **tema aprovado pelo coletivo**. Um projeto de comunicação audiovisual celular realizado para a comunidade de Profissionais Motociclistas de São Paulo em 2007.

Vemos, no caso, um grande salto na constituição de uma esfera pública, propondo uma zona de negociação dos interesses comuns a essa categoria de profissionais e sua **visibilidade autorrepresentada** para o espaço social. Ao propor essa plataforma de manifestação on-line do que é ser motoboy, o artista depende da participação de seu público para a existência e manutenção do trabalho, decidindo também a sua permanência. É o próprio motoboy, que sempre teve sua imagem representada pelo *mainstream* ou pelo boca a boca, quem passa a revelar sua **"realidade" movente, dinâmica e dispersa**. Realidade que se manifesta por meio das mais diversas histórias, desde o amigo acidentado e do retrovisor quebrado **até o sujeito que reclama a presença do motoboy na cidade, mas solicita um serviço 15 minutos antes do banco fechar**.

As negociações do trabalho se dão tanto do artista com a instituição, no caso, o Centro Cultural São Paulo; do artista com um pequeno grupo de motoboys; destes com toda a categoria de motociclistas; e, por fim, dentro do próprio grupo, em suas reuniões para definir como será esse lugar a ser criado. Essas negociações integram a trajetória do artista que já realizou trabalhos semelhantes com outros grupos, como prostitutas, cadeirantes, refugiados etc.

Por meio dessa base de dados on-line, até então vazia e sem sentido prévio, manifesta-se ali, em sua confluência com os dispositivos móveis, um **lugar virtual**, que revela de modo fragmentário a dinâmica desses motoboys. Trata-se do **descolamento de um lugar fixo** para fazer enunciar um **contexto específico e discursivo**, formado por **diversos lugares simultâneos**. O lugar é criado por Abad e os motoboys, ou seja, ele **não pré-existe à obra**, como tradicionalmente seriam pensadas as práticas *site-specific*. Mas, paradoxalmente, ou complementarmente, se compreendermos que *site* pode ser uma situação, como discorre Barreto (2007), essa situação pré-existe, no caso, os próprios motoboys. Situação legitimada pelo artista e pela instituição que o apoia, tornando-se parte "oficial" da cidade.

A volatilidade das informações que circulam pelas redes on-line incorpora os **deslocamentos físicos do sujeito especializado**, que pertence não mais a lugares específicos, mas ao fluxo e aos vários lugares provisórios simultâneos, como é o caso dos motoboys e das inúmeras ligações e percursos traçados por eles durante o dia.

Diante desse "**sistema de movimentação**"⁴², artistas operam na tentativa de produzir noções de pertencimento em locais de **fluxo liso**, promovendo intervenções pontuais que dão visibilidade a **individualidades que habitam esses fluxos**, ou, ainda, fazendo com que o conjunto de determinadas individualidades venha a emergir. Um exemplo disso é a permissão que se dá ao sujeito comum de anexar informações pessoais ao espaço público. **Ao atuar publicamente, é ativada, no sujeito, a responsabilidade sobre o espaço em que atua**, assim como no caso do pequeno grupo de motoboys em relação à comunidade que eles representam. Essas noções devem incorporar não apenas as identidades locais, mas a possibilidade do sujeito de pertencer também às redes globais. De se enxergar e reinsserir-se como **sujeito-interface-mundo**, em seus provisórios contornos identitários em curso.

Por outro lado, em locais em que o grau de pertencimento é alto, ou seja, onde a nossa presença diante dos lugares já está tão incorporada que nos tornamos acrílicos diante deles, artistas operam por estranhamento, desestabilizando sempre o nosso modo de estar no mundo e convidando constantemente o público a ativar suas relações com a cidade e os lugares habitados.

Os motoboys vivem hoje uma situação que é paradoxalmente **uma ocupação das mais contundentes do espaço público e a ausência de pertencimento a esse espaço, ou à concessão dele**. Já é comum a repulsa que se alimenta contra os motoboys nas grandes cidades, dada a dificuldade de convivência com os carros. Por serem veículos muito maiores, os carros expõem muito menos os seus condutores e exigem menos atenção do que estar sobre duas rodas, situação que produz conflitos e acidentes. Mas parece inevitável essa convivência numa cidade como São Paulo, que vive basicamente de serviços, ou seja, deixou de ser uma cidade industrial. A compra de motocicletas é facilitada e gera muitos postos de trabalho.

Os motoboys são personagens que compõem a paisagem urbana de São Paulo, como figuras ativas e transformadoras do espaço público. Não possuem lugar fixo de trabalho, exceto por pequenas células que lhes dão alguma organização. **Todo o seu lugar de pertencimento está no próprio celular que ele carrega, ou seja, nele mesmo.**

A plataforma criada por Abad habilita nesses sujeitos **um lugar virtual de expressão e pertencimento**, que não é menos real do que os lugares físicos. Faz revelar publicamente histórias que se mantinham restritas às pequenas telas. Integra uma categoria de projetos que

⁴² "Sistema de movimentação": expressão traduzida por Jorge M. Barreto a partir do texto *The Wrong Place* (Kwon, 2001).

articulam as próprias redes e lugares da cidade, fazendo com que essas redes, em sua potência de atualização, manifestem-se e revelem os seus múltiplos sentidos, contextos e possíveis especificidades.

O trabalho **torna público não um lugar físico e específico**, mas um **contexto ampliado**, móvel e deslocado. É o conjunto de lugares e situações fragmentadas, enviadas para a rede internet, que passam a constituir e compor esse lugar, que alimentado em deslocamento, sem pontos fixos, **revela sua potência dinâmica, em tom de realidade**, reforçada pela baixa qualidade das imagens.

Os trabalhos analisados aqui configuram uma mudança radical nos processos de comunicação e **estetização do contemporâneo**, abrindo espaço à **voz do outro**, em canais polifônicos que, aos poucos, minam grandes estruturas de poder comunicacional e político, ainda vigentes nos dias atuais.

Deve-se considerar novos modos de pensar as noções de lugar e a possibilidade de criá-los, colocando-os abertos à comunicação com outros lugares, aproximando as práticas artísticas do **espaço social**. Trata-se de uma arte performativa, em que, **sob a impossibilidade de capturar um lugar disperso ou dizer que lugar é este, é melhor deixar que ele se enuncie**.



Figura 26

O Transporte #1, 2009

Trabalho apresentado na residência artística *Red Bull House of Art [RBHOA]* em São Paulo, com curadoria de Lucas Bambozzi e Maria Montero. Nesta instalação, por meio de ligações de qualquer celular para dois números disponibilizados no espaço expositivo, o público foi motivado a "transportar" um piano.



O Transporte revela as **contradições e ambiguidades**
explicitadas na pesquisa ao contrapor ideias de **mobilidade**
associadas aos aparelhos celulares às de **fixidez** e rigidez
comumente associadas a um piano.

O piano pertence a um **lugar específico**,
definindo arranjos espaciais, seja pela música
ou por sua disposição no espaço.
Já o **aparelho celular** sugere **mobilidade**,
podendo estar facilmente em qualquer lugar.
Está em constante transporte.

O **título do trabalho sugere movimento**, como se o piano fosse sair dali para um outro lugar. Ironicamente, não sai. A situação de transporte não cessa, assim como os incômodos vividos nas situações de trânsito descritas nesta dissertação. O **corpo** do *interator* é exigido diante da obra. Ela, porém, questiona a sua presença física, ao permitir interações remotas.

É o peso da materialidade em contraposição à imaterialidade da informação. É como se a virtualidade das transmissões impregnasse a matéria e suspendesse o piano. No espaço expositivo, a obra faz o piano tombar, produzir movimentos bruscos de parada e, às vezes, realizar pousos suaves. Unindo *high tech* e *low tech*, o trabalho compreende a utilização dos sistemas digitais de telefonia móvel, dos circuitos eletrônicos e mecânicos.⁴³

As questões de mobilidade ou lugar não se resolvem,
mas deixam suspensos os "tensionamentos" críticos e poéticos.

⁴³ Ao receber uma ligação, o celular disponível no espaço expositivo está programado para vibrar; esta energia do *vibracall* é transferida para um sistema eletrônico que ativa um motor elétrico, que movimentava o piano. Foram utilizados dois aparelhos, um para subida e, outro, para a descida do piano. São aparelhos celulares comuns. O motor tem o nome de "talha elétrica", que consegue compactar, numa única peça, todos os elementos úteis para a movimentação e freio de um grande volume. No intermediário entre o motor e os celulares, foi montado um pequeno painel eletrônico/circuito, com "contatores" de tempo que controlam a queda e a subida ao receberem os pulsos elétricos dos aparelhos celulares.



Em *O Transporte #1*, Claudio Bueno dá prosseguimento às suas pesquisas ligadas à utilização da tecnologia embutida em telefones celulares. A partir do projeto *Casa Aberta #2*, apresentado no início de sua residência no RBHOA, ao invés de procurar a sofisticação de software ou hardware, aponta ironicamente para um uso acessível, que se entende a uma interação possível a partir de um aparelho qualquer - vale dizer, inclusive sem consumo de crédito. Se antes o objeto da interação operava na quebra de limites entre espaços públicos e privados, neste caso, a motivação da interação se dá a partir do transporte de um piano, pendurado no espaço expositivo. Não é sempre que se percebe uma relação "causa-consequência" tão interessante nos trabalhos associados à interatividade ou às novas mídias. Em *O Transporte*, **os eventos disparados pela interação nos sugerem riscos, envolvem responsabilidades por parte do público que aciona o sistema. Isso se faz sentir através de uma consciência de interação que se nota de forma imediatamente visual, mas que causa interesse em especial pelo deslocamento físico de um grande volume.** Trata-se de um objeto que simboliza de forma arquetípica a ideia comum de **peso (e a perspectiva de acidente decorrente de seu transporte aéreo)**. Mas também suscita pensamentos sobre a harmonia (como objeto decorativo que habita espaços sofisticados) ou como instrumento que gera uma produção musical associada à delicadeza e requinte. *O Transporte #1* comporta bem estes extremos, que também nos deixa entrever um **uso irônico dos sistemas de comunicação sem fio em uma inquietante ocupação do espaço físico, em ações remotas, que unem o fluxo da imaterialidade às coisas do mundo.**

*Lucas Bambozzi e Maria Montero*⁴⁴

⁴⁴ Texto sobre o trabalho, escrito pelos curadores para a segunda mostra da residência *Red Bull House of Art* em 2009.



Figura 30 - Espaço Expositivo⁴⁵

⁴⁵ Fotos do trabalho *O Transporte #1*: Gian Spina.

Que Lugar é *Esste*?

Considerações finais

Que Lugar é Este? refletiu e apresentou trabalhos artísticos sobre a noção de um **lugar informado**, ou seja, o lugar composto por camadas de informação. Um lugar de múltiplos lugares, seja pela dispersão de seus fragmentos ou pela sobreposição de vários lugares simultaneamente em um único lugar físico e/ou virtual.

Se Robert Smithson nos apresentava uma rede de *sites (non-sites)* relacionados por meio de fotografias e vídeos, nesta pesquisa foi acrescida a camada das **tecnologias digitais em rede**. Em meio a estas conexões e atravessamentos virtuais, foram revelados os **conflitos** e "tensionamentos" entre abertura e fechamento, público e privado, controle e descontrole, mobilidade e sedentarismo, permanência e efemeridade, especificidade única (no sentido das características que marcam um único lugar) e múltipla, da obra e do espaço social.

Questões como estas foram levantadas por meio de práticas artísticas iniciadas em **Casa Aberta**, que incitavam a pensar que estar em casa não significava estar conformado aos limites físicos da arquitetura, mas a limites instáveis, ou, ainda, *deslimites* produzidos por suas entradas e saídas virtuais. Foram explicitados novos modos de habitar a residência, entre dinâmicas internas e externas, controle e desestabilização, solidão e demasiada presença do outro estranho.

Nessa situação, o artista exacerbava as presenças do outro dentro da sua residência, **envolvendo seu corpo na imaterialidade** da obra, assim como se envolveram os transeuntes da Federal Plaza diante da imensa **fisicalidade** de *Tilted Arc*. Ambos os trabalhos colocavam o **lugar em conflito**, interferiam e faziam mudar os seus fluxos, modificavam a sua natureza, mesmo que relacionados a diferentes situações, à *casa aberta* e à praça pública, à sujeição do artista a um público e do público a um artista. Em *Casa Aberta* nota-se o possível engano daqueles que consideram o corpo afetado exclusivamente por sua ambientação física, ao colocar ali o virtual para tensionar e se misturar ao físico.

Já em *The Lovers*, foram **negociados** os **lugares dos outros**, que permitiam **abrir seus espaços cotidianos** ao portarem, no dia a dia, os bonecos equipados com celulares-escutas. O trabalho fazia refletir sobre a **presença excessiva** de alguém que pudesse estar ali, ouvindo uma reunião de trabalho ou o quarto de dormir.

Sem lugar fixo e único, nem mesmo objetos autônomos, o trabalho se deslocava de lugar em lugar, esgarçando os **limites da obra, do museu, do artista e dos lugares privados**. A obra existia fora da proteção curatorial e institucional do museu e do discurso do artista, transferindo essa responsabilidade para as pessoas que estiveram com ela. De modo singular, o

sujeito produzia, o tempo todo, uma fala justificativa por estar carregando um boneco pela cidade, procurando identificar os valores que caracterizavam a prática artística. **Assim como numa brincadeira de telefone sem fio, o texto mudava, perdia-se e se transformava em outra coisa.**

Independente da materialidade dos bonecos, que não continham valor em si, *The Lovers* acontecia na **relação** com todos os fragmentos de lugares, textos e escutas que lhe compunham. Era tudo discurso e **informação**, desde o que era dito sobre o trabalho, as fotografias dispostas no site do projeto e o que se podia ouvir dos lugares até a simbologia que carregam dois dos maiores ícones da indústria de bonecas. Sua **circulação**, ao contrário de estar ligada ao valor comercial da obra de arte moderna, promovia **desestabilizações: do conceito, do artista, dos lugares e do sujeito-participador.**

Em *Estrelas Cadentes*, as relações foram criadas dentro do **espaço expositivo**, fazendo com que **a obra e um novo lugar se enunciassem** e passassem a existir por meio da presença e interação com um sujeito. Eram desejos escritos e transformados em pó, que habilitavam um **lugar de fragmentos indecifráveis**. A materialidade física da obra só existia enquanto suporte que emanava os **conteúdos simbólicos desse lugar**. *Que Lugar é este? é um lugar que não se pode capturar*, mas cuja existência reconhecemos. Sabemos das informações que ativaram cada uma de suas partes, que pulsa pela virtualidade que toma o espaço e é atualizada a cada nova presença.

Já em *O Transporte #1* visualizamos, de modo bastante contundente, a imaterialidade das transmissões/informações tomando a matéria, suspendendo-a, abrindo um campo de contradições, misturas e lugares possíveis, entre fixidez e mobilidade, fisicalidade e virtualidade, estabilidade e instabilidade, o lá e o cá, esse, este ou **este**.

Notamos, assim, a urgência de redefinições das noções de lugar. Devendo-se considerar as transmissões em redes telemáticas, a complexidade das redes das cidades, a mobilidade física do sujeito espacializado, conectado e geograficamente localizado, e os fluxos informacionais que se entremeiam sobre estes espaços, desmanchando limites identitários rígidos e nos impondo novas contradições, resistências e assimilações. A tentativa de retorno estrito a um lugar hermético e off-line passa a soar nostálgico e improvável.

Referências bibliográficas

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Campinas, SP, Papirus, 1994.

ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo, SP: Cia das letras, 1992.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

BAMBOZZI, Lucas. **Aproximações arriscadas entre arte *site-specific* e locativa**. Catálogo do evento Arte.mov. São Paulo, 2008. p.116-131.

_____. **Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital**. São Paulo, 2007.

BARRETO, Jorge M. **Lugares Moles**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2007.

BEIGUELMAN, Giselle. **Link-se**. São Paulo: Peirópolis, 2005.

BUENO, Claudio. **Concepções de espaço: do Renascimento às Realidades Mistas**. São Paulo: Revista eletrônica Arte.mov, 2007. Acesso em: 11 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.artemov.net/page4/revistas.php?edition=13&article=48>>

BUENO, Claudio. PRADO, Gilberto. **Lugares Provisórios**. In: Revista USP 86. São Paulo, SP: CCS/USP, 2010. p. 78-95.

canal*MOTOBÓY / coordenadores Antoni Abad ...[et al.]. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo - Agência Espanhola de Cooperação Internacional, 2007.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**. Uma introdução. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

_____. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

_____. **Frequentar os Incorporais**. Contribuição a uma teoria da Arte Contemporânea. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

CESAR, Vitor. **Artista é Público**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2009.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

CORTÉS, José Miguel G. **Políticas do Espaço**. Arquitetura, Gênero e Controle Social. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. (coleção a)

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs, capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

DUARTE, Fábio; QUANDT, Carlos; SOUZA, Queila (org.). **O Tempo das redes**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

DI FELICE, MASSIMO. **Do público para as redes**. São paulo, SP: Ed. Era Digital, 2008.
_____. **As formas digitais do social e os novos dinamismos da sociabilidade contemporânea**. In: KUNSCH, M E KUNSCH, W. (orgs.). São Paulo: Summus Editora, 2007, p.29-44.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa-preta**. São Paulo: Hucitec, 1985

FREIRE, CRISTINA. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GALLOWAY, Anne; WARD, Matthew. **Locative Media As Socialising And Spatializing Practice: Learning From Archaeology**. Leonardo Electronic Almanac, MIT Press, 2005. Acesso em: 11 jul. 2010. Disponível em: <http://www.purselipsquarejaw.org/papers/galloway_ward_draft.pdf>.

_____. **Technosocial devices of everyday life**. Anotações de fala no evento: Architecture & Situated Technologies – Urban Center, NYC, 2006.

GARBELOTTI, R. O. P. **JUNTAMENTZ**. In: Urbânia 3, Revista Urbânia/Editora Pressa, 09 abr. 2008.

GASTON, Bachelard. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.

HEMMENT, Drew. **Locative Arts**, 2004, disponível em <<http://www.loca.org.uk>> Acesso em: 11 jul. 2009.

KHAN, Omar; SCHOLZ, Trebor; SHEPARD, Mark. **Situated Technologies Pamphlets in** <www.situatedtechnologies.net> Acesso em: 10 jul. 2010. Nova York: The Architectural League, 2007.

KUNSCH, Graziela. **Urbânia 3**. São Paulo: Ed. Pressa, 2008.

KWON, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Massachusetts: MIT Press, 2004.

_____. **The Wrong Place**. In: Art Journal, Spring, 2001, EUA.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo, Editora 34, 1996.

LEMONS, André. **“Mobile Communication and new sense of places: a critique of spatialization in cyberculture”** in Galáxia (PUCSP), v. 16, pp. 91-10, 2008.

Disponível em:

<http://www.andrelemons.info/artigos/mobilecommunication_galaxia.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2010.

LOVINK Geert; GARCIA David. **O ABC da mídia tática**. Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org>>. Acesso em: 07 jul. 2005.

MANO, Rubens. **A condição do lugar no site**. In: Revista Ars n° 7. Editora 34 e Depto. de Artes Plásticas da ECA-USP, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MARTINS, Ferreira A. Carlos (org). **Neoplasticismo na pintura e na Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MEYROWITZ, J. **No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior**. Oxford University, 1986.

MEYER, J. 1. The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. In: SUDERBURG, A. **Space, Site, Intervention: situating installation art**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. p. 23-37.

MOGEL, Lize; BHAGAT, Alexis. **An Atlas of Radical Cartography**. Los Angeles: Journal of Aesthetics and Protest Press, 2008.

PRADO, Gilberto. **Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

_____. **Redes e Ambientes Virtuais Artísticos**. In: Fábio Duarte, Carlos Quandt, Queila Souza. (Org.). O tempo das Redes. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, v. 1, p. 179-190.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço** – Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Ed. USP, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulus, 2006.

SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila. **Estéticas Tecnológicas: Novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

SCHWARZ, Hans-Peter (Ed.). **Media-art-history: media museum**. Munich; New York: Prestel, 1997.

TAPSCOTT, D. **A hora da geração digital**. Como os jovens que cresceram usando a internet estão mudando tudo, das empresas aos governos. Traduzido por Marcello Lino. Rio de Janeiro: Agir Negócios, 2010.

TAYLOR, P. (2008). **World Cities in Globalization**. GaWC Research Bulletin 263. 28th April 2008. Disponível em: <<http://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/rb263.html>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

THOMPSON, Nato. **Experimental Geography**. Brooklyn: iCI, Nova York, 2008.

VATTIMO, GIANNI. **Introdução a Heidegger**. Trad. João Gama. Instituto Piaget, 10ªed., 1996.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do Espaço de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ZANINI, Walter. **A arte de telecomunicação telemática** – A interatividade no ciberespaço. In: ARS, N°1. Vol. 1. São Paulo: CAP/ECA-USP, 2003. Também disponível em <http://www.cap.eca.usp.br/ars.htm> Acesso em 2009.