

artigo

Cartografias de erro: mapas subjetivos e territórios redesenhados

Vânia Medeiros

Este artigo analisa mapas subjetivos como dispositivos propositores de leituras e ressignificações dos territórios contemporâneos. Considera-se “mapas subjetivos” trabalhos que articulam fotografia, vídeo, desenho e textos, realizados por artistas visuais que se apropriam da iconografia e dos termos da cartografia tradicional, subvertendo representações hegemônicas. Estas cartografias de “erro”, inexatas, são realizadas por criadoras e criadores conscientes do enorme poder dos instrumentos cartográficos em gerar discursos e legitimar poderes. Busca-se traçar um percurso sucinto do uso dos mapas subjetivos nos anos 1950 pelos situacionistas e destacar, mais contemporaneamente, trabalhos das artistas Sophie Calle, Bouchra Khalili e Marina Camargo. Para refletir sobre as obras elencadas, articulam-se textos de pesquisadores como Renata Marquez, Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri, entre outras e outros. Acompanha o artigo um conjunto de ilustrações intitulado “Erros”, realizadas pela autora do texto.

PALAVRAS-CHAVE: cartografia; arte; representação de territórios.

CARTOGRAFÍAS DE ERROR: MAPAS SUBJETIVOS Y TERRITORIOS REDISEÑADOS

Este artículo versa sobre mapas subjetivos como dispositivos propulsores de lecturas y resignificaciones de los territorios contemporáneos. Se consideran “mapas subjetivos” los trabajos que articulan fotografía, vídeo, diseño y textos realizados por artistas visuales que se apropian de la iconografía y de los términos de la cartografía tradicional, subvirtiendo representaciones hegemónicas. Esas cartografías de “error”, inexactas, son realizadas por creadoras y creadores conscientes del enorme poder de los instrumentos cartográficos en generar discursos y legitimar poderes. Se busca trazar un recorrido sucinto del uso de los mapas subjetivos en los años 50 por los Situacionistas y destacar, más contemporáneamente, trabajos de las artistas Sophie Calle, Bouchra Khalili y Marina Camargo. Para reflexionar sobre las obras enumeradas, se articulan textos de investigadores como Renata Marquez, Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri y otros. En el artículo se adjunta un conjunto de ilustraciones titulado “Errores”, realizadas por la autora del texto.

PALABRAS CLAVE: cartografía; arte; representación de territorios.

CARTOGRAPHIES OF ERROR: SUBJECTIVE MAPS AND REDESIGNED TERRITORIES

This article analyzes subjective maps as devices that propose readings and resignifications of contemporary territories. “Subjective maps” are works that articulate photography, video, drawing and text, made by visual artists who appropriate the iconography and the terms of traditional cartography, subverting hegemonic representations. These inaccurate “error” cartographies are carried out by creators who are aware of the enormous power of cartographic instruments to generate discourses and legitimize powers. This article seeks to draw a brief history of the use of subjective maps in the 1950s by the Situationists and highlight more contemporaneous works by the artists Sophie Calle, Bouchra Khalili, and Marina Camargo. To reflect on the works from the artists listed, we articulate texts by researchers such as Renata Marquez, Paola Berenstein Jacques, Francesco Careri, among others. Attached to the article there is a set of illustrations entitled “Errors”, carried out by us.

KEYWORDS: cartography; art; representation of territories.

1. Erros

Este artigo é composto por um texto e quatro desenhos realizados em pigmento e grafite sobre papel, e caminham ao lado das reflexões teóricas e dos trabalhos artísticos citados. Na série "Erros", cada linha é uma rua de São Paulo, pinçada no mapa e separada de seu contexto geográfico, que flutua, deriva, se entrelaça e, sobretudo, abre espaços vazios, que convidam o olhar de quem os percorre a trajetórias livres. A artista e pesquisadora Thais Graciotti escreveu sobre a série: "Aqui, os caminhos que eternamente se bifurcam possuem um tênue equilíbrio entre aproximação e distância. Porém, o que importa é o desvio. Não estamos tratando de direção, mas de um convite à experimentação e à erraticidade imanente do pensamento." (GRACIOTTI, 2016, n.p.). Gostaríamos que estes desenhos, sobretudo seus espaços em branco, inspirassem um estado errante para a leitura deste texto.

2. Psicogeografias

Os dispositivos cartográficos técnicos tão amplamente usados nos dias de hoje, sobretudo em sua versão digital, têm a pretensão de servir como estatuto de verdade sobre o espaço representado, constantemente associados a adjetivos como "imparcial", "objetivo" e "científico". Quem duvida da acuidade de um mapa, ainda mais se for projetado por um aplicativo gerenciado por satélite? Raramente, porém, neles são delineados graficamente os processos "invisíveis", atributos que atestam a presença humana, traços culturais, sociais, disputas de poder, relações constitutivas da realidade visível aos olhos. É o que Milton Santos chama de "quinta dimensão do espaço": a espessura, a profundidade do acontecer, ou seja, o cotidiano que se imprime no espaço vivido (SANTOS, 1993, p.9). Os mapas pretendem plasmar graficamente em uma imagem estática a multiplicidade de processos que ocorrem continuamente, sob a premissa de promover legibilidade, síntese e orientação. São representações de um espaço sem tempo, sem duração, instantâneas e totalizadoras. Como afirma Marquez: "Simultaneamente instrumento de escritura e de leitura da Terra, os mapas aparecem despovoados na grandeza de sua escala que só comporta a ausência dos corpos." (2009, p.77).

As tecnologias de representação cartográfica sempre buscaram aprimorar a visão panóptica, de "cima", análoga à visão celeste, "dos deuses". Essa perspectiva corresponde à do urbanista, ou do cartógrafo, aquele que

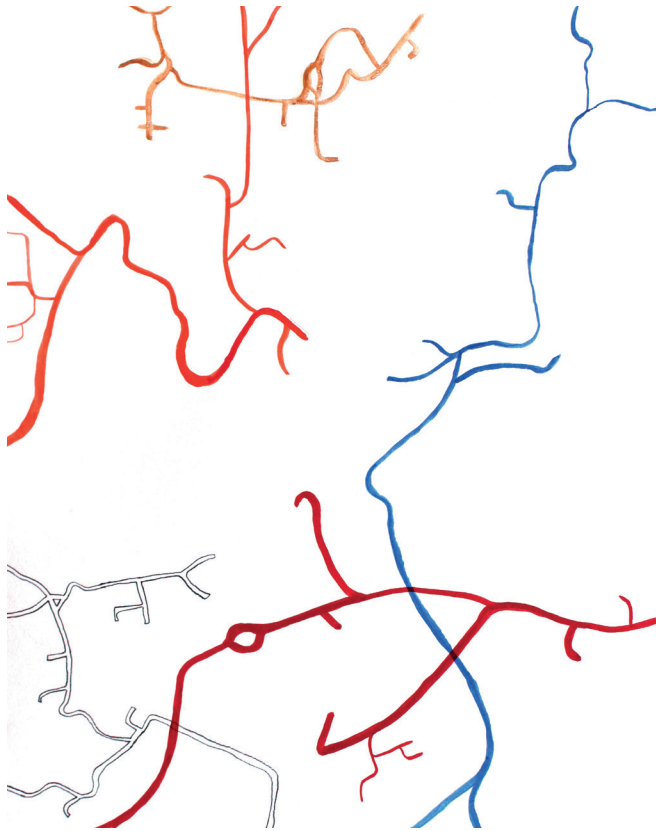
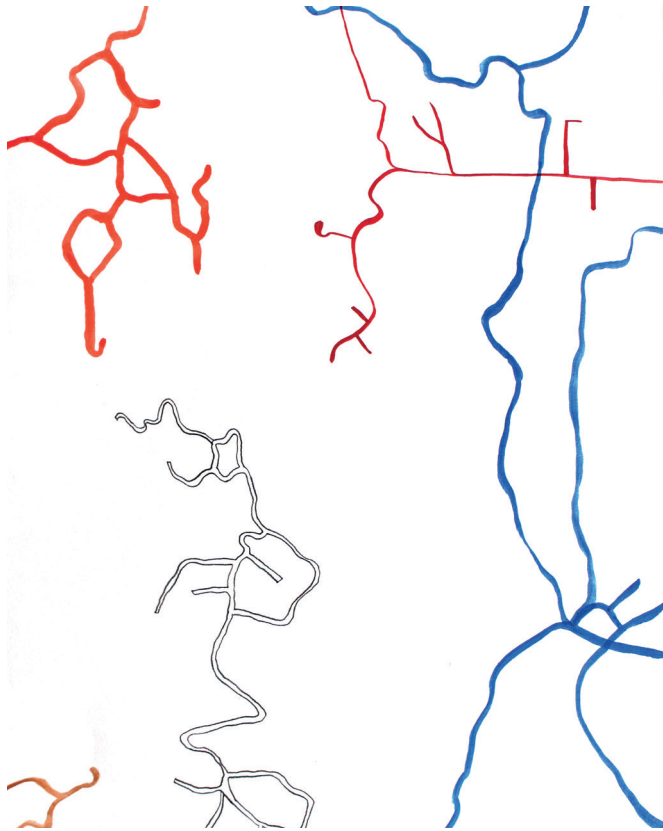
não está inserido no âmbito do que analisa, projeta ou desenha, apenas observa, isolado, tendo portanto o que Michel de Certeau chama de "visão estratégica". O mapa prevê. Estamos habituados a ler mapas quase sempre numa perspectiva estratégica, de cima, "oniscientes". Nas palavras do autor: "Chamo de 'estratégia' o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um 'ambiente.'" (CERTEAU, 2014, p.45).

Segundo Certeau, oposta à visão estratégica, temos a visão tática, frontal. Esta seria a dos "praticantes ordinários da cidade", os que estão "dentro" do mapa mas não são nele representados, são os caminhantes, os pedestres, "cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem sem poder lê-lo" (2014, p.159). Esses praticantes movimentam-se através de uma sucessão de espaços e situações que não podem prever e têm deles um conhecimento "cego", assim como no "corpo a corpo amoroso".

A tática só tem por lugar, o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face às circunstâncias. (CERTEAU, 2014, p.45-46).

Mas o que ocorre quando o mapa deixa de pretender apresentar uma visão onisciente, estratégica, neutra, e se transforma em relato de experiência tática, para além da sua função instrumental de ser "universalmente" legível? Sua propriedade comunicacional desdobra-se de leitura técnica, que visa transmitir conhecimento "consolidado", em uma proposição aberta, construtiva, um contradiscurso espacial, um "contramapa". São extravios cartográficos que, partindo de uma manifestação particular, podem ser "reinstrumentalizados como manual, dispositivo do relato novo, guia para navegações cotidianas que vão além do seu lugar-matriz" (MARQUEZ, 2009, p.84).

O início das práticas de mapas subjetivos no século XX remonta ao final dos anos 1950, após a Segunda Guerra Mundial. Neste período, ao passo que a influência dadaísta e surrealista — sintetizada sobretudo na poética *readymade* de Marcel Duchamp — se desdobra nos Estados Unidos em uma arte "objetual" como a *pop art* e o minimalismo, na Europa, essas escolas disparam reflexões que levaram a ações no âmbito do urbano (MADERUELO, 2008, p.163). Crescia em importância a discussão sobre a crescente alienação dos espaços públicos como lugar de



convivência, na medida em que o automóvel começava a ganhar cada vez mais importância nas escolhas urbanísticas das cidades. Essa ambiência suscita questionamentos por partes de artistas e intelectuais, que se inclinam a ver a cidade para além de seus aspectos puramente morfológicos e econômicos, como cenário específico de relações humanas, do intercâmbio de ideias, de cotidianidades particulares, como, portanto, um rico manancial de interesses existenciais e estéticos.

É nesse contexto que criadores reunidos na Internacional Situacionista¹, em Paris, especialmente o escritor Guy Debord, propuseram o caminhar como método "passional objetivo" de exploração da cidade (CARERI, 2013, p.85). O intuito era opor-se ao funcionalismo moderno, racional, que priorizava o fluxo de carros e construções de grande escala em detrimento do espaço relacional, lento, humano, do pedestre. Os situacionistas elaboraram o que se chamou de "teoria da deriva", que tomava o "perder-se" como um valor analítico, crítico e poético. A deriva seria a apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo, obedecendo a uma geografia afetiva, pessoal, que Guy Debord chamou de "psicogeografia".

Os situacionistas propunham o uso do tempo e do espaço da cidade de forma não utilitária, e essa prática era estruturante em seu projeto de "preparar uma revolução fundada no desejo" (CARERI, 2013, p.98). Estar perdido torna-se, portanto, um valor, porque é quando se deixa de exercer controle e domínio, e se é dominado pelo próprio espaço. Perder-se pode ser praticado, portanto, como forma de adquirir novos estados de consciência.

A criação de mapas foi uma prática fundamental naquele contexto. As derivas eram registradas de diversas

maneiras — textos, desenhos, fotografias, filmagens etc. —, e a partir deste material eram feitas composições que pouco ou nada tinham da cartografia tradicional, mas que pretendiam trazer representações de trajetos possíveis dentro da cidade.

O primeiro mapa psicogeográfico pensado de fato para uso de um público é *La Guide Psychogéographique de Paris* feito por Guy Debord.

Está concebido para ser um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se. [...] Ao abrimos esse estranho guia, encontramos Paris explodida em pedaços, uma cidade cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos da cidade histórica que flutuam num espaço vazio. O hipotético turista deve seguir as setas que unem *unidades de ambiente*, zonas homogêneas determinadas com base em relevos psicogeográficos. (CARERI, 2013, p.92).

A pergunta subjacente aos mapas de Debord não é "aonde" esses dispositivos cartográficos podem nos levar, mas "a que estado". Os usos implícitos ali estão para além da racionalidade, exigem que outros sentidos, não apenas o da visão, sejam também ativados.

Para além de um aparato técnico geográfico, Deleuze e Guattari propõem o mapa como um conceito filosófico, a representação de um fenômeno em curso e não como um decalque. O mapa é mais o desenvolvimento que a imagem final, o processo — e suas contradições — em movimento. Podemos dizer que, para estes autores, assim como nas cartografias subjetivas propostas pe-

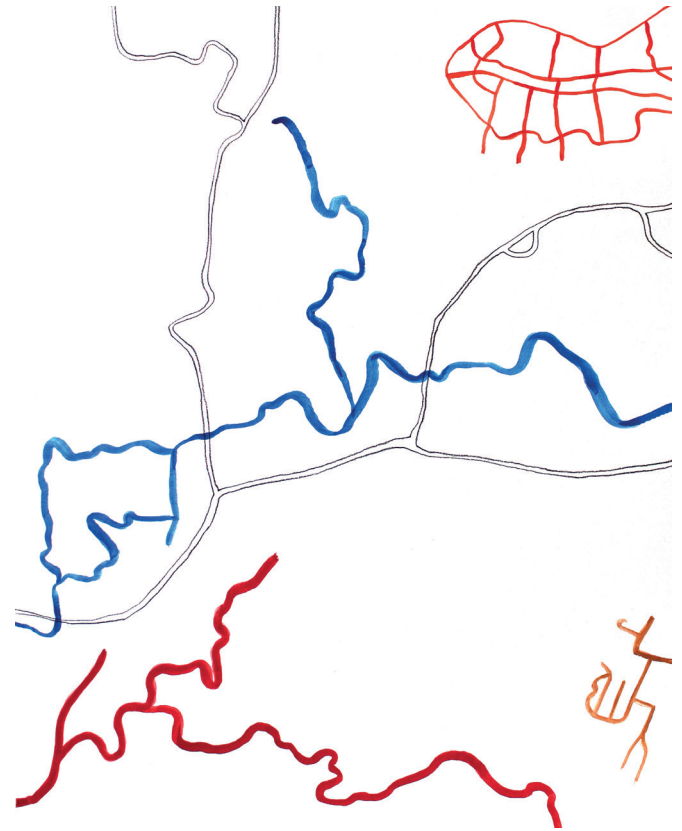
Série "Erros" (2016),
Vânia Medeiros.



los situacionistas, o mapa não seria uma representação cristalizada, mas um elemento propositivo de ações sobre esse mesmo espaço. É através dele que é possível desenharmos conexões, projetarmos movimento, entendermos através de que cadeias pontos distantes podem se interligar. Um indivíduo que toma um mapa lança sobre ele intenções pessoais, subjetivas, desejos, e estes são diferentes dos desejos de outros.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consciência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.22).

No processo do cartografar, do mapear o deslocamento, a errância do corpo na pólis, a cidade-imagem, virtual, imaginada, previsível, dá lugar à cidade-espaço, tátil, sensorial, palpável, surpreendente, feita para pessoas. Os "mapas de erros" servem como interface da experiência individual e coletiva do corpo frente às linhas que delimitam o território, seus vazios e cheios, seus limites.



3. Três contracartógrafas

A seguir discorreremos sobre os trabalhos de três artistas, todas mulheres (por decisão política e mobilização afetiva): Sophie Calle, francesa, contemporânea dos Situacionistas e que retoma as práticas de deambulação no mesmo território que eles, em outra época e a partir de outras motivações, tendo seu próprio corpo como o centro de suas experiências; Bouchra Khalili, marroquina, que mobiliza narrativas de alteridades em um trabalho que desestabiliza fronteiras geopolíticas; e Marina Camargo, brasileira, por trazer suas reflexões como artista-cartógrafa para um universo objetual e escultórico.

Apesar de não se encaixarem de maneira estrita no conceito de deriva cunhado por Debord, o pesquisador Jacopo Crivelli Visconti chama de "novas derivas" certos trabalhos contemporâneos baseados no ato de andar. Além desse aspecto, ele inclui no conceito obras que desvinculam o ato criativo de formatos tradicionais, que funcionam dentro de um universo "relacional" e, por fim, que se propõem a ser uma ferramenta para posse de um território em reconhecimento (VISCONTI, 2014). Acreditamos que os trabalhos de Calle, Khalili e Camargo, apesar de apresentarem diferenças formais e conceituais significativas, dialogam muito bem com esta noção.

Sophie Calle, começou sua carreira artística anos depois do fim da Internacional Situacionista, nos anos 1970, porém traz em seu trabalho intenções e procedimentos que dialogam com a ideia de construção de situações momentâneas dentro do ambiente geográfico e afetivo que o grupo mobilizava. Calle é um exemplo de artistas que "erraram sem objetivo preciso, mas com uma inten-

ção clara de errar e de compartilhar essas experiências" (JACQUES, 2012, p.23). Jacques denomina esses relatos de "narrativas errantes" e defende a sua importância enquanto catalizadores de fissuras em formas pasteurizadas de analisar e sentir:

As narrativas urbanas resultantes das experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos. (JACQUES, 2012, p.11).

As ações de Calle quase sempre são publicadas em livros cuidadosamente editados, dispositivos potentes de leitura e fruição das situações criadas pela artista. É o caso de *Suite Vénitienne*, ação realizada em 1980. Na primeira página do livro a artista resume a situação que dá origem ao trabalho:

Por meses, eu segui estranhos na rua. Pelo prazer de segui-los, não porque eles particularmente me interessassem. Eu os fotografei sem que soubessem, tomei notas de seus movimentos e por fim os perdi de vista e os esqueci. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, eu segui um homem ao qual perdi de vista alguns minutos depois na multidão. Naquela mesma noite, ele me foi apresentado em uma abertura de exposição. Durante nossa conversa, ele me contou que estava planejando uma viagem iminente para Veneza. Eu decidi segui-lo. (CALLE, 2015, p.1).

Durante duas semanas em Veneza, Calle anota os fatos ocorridos durante sua vigilância a Henri B., bem como suas próprias emoções enquanto procura-o, acha-o e segue-o através dos labirintos de Veneza. O leitor se vê seguindo Sophie, que segue Henri B., num caminho trilhado a pé. As decisões de Henri B. dão o passo. As decisões de Calle — sua forma de narrar, as fotografias que escolhe apresentar — transformam a trilha em narrativa, na medida em que cartografam a cidade de Veneza a partir de sua errância. A imprevisibilidade, o erro, está no cerne conceitual do trabalho. Calle se preocupa em seguir, esse é o jogo. As imagens captadas são, durante o processo, um mistério para a artista, que só será desvendado no final, quando a experiência acabar.

A errância veneziana de Sophie Calle poderia permanecer na dimensão pessoal da vida da artista, mas o feito de transformá-la em relato transmite a experiência

ao espectador, convertendo este em um participante ativo do percurso construído por ela. Michel de Certeau diz que "todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço" (CERTEAU, 2014, p.183). Cada leitor de *Suite Venitienne* caminha com a artista pelas ruas de Veneza, recriando o mapa feito inicialmente por ela e assim mantendo-o vivo. Nas palavras de Jacques:

Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam a questão da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer "pensamento único" ou consensual como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades. (JACQUES, 2012, p.20-21).

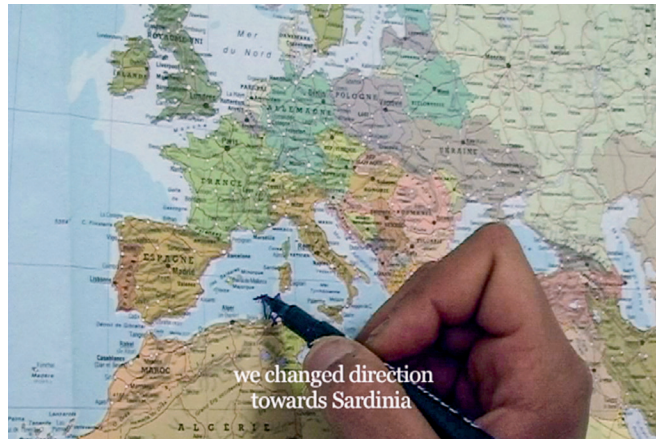
A cartografia ressurge como material, numa perspectiva mais recente, em trabalhos de artistas que buscam criar narrativas do espaço a partir de experiências próprias, mas também a partir de relatos de outros sujeitos, se convertendo, através dessas obras, em:

[...] ciência das qualidades em detrimento de campo das quantidades: ao mesmo tempo que estuda, analisa e produz um conhecimento espacial, o mapa propõe a ativação das alteridades do espaço, e aí reside o seu potencial político pós-abissal e a sua proposição como geografia coexistente. (MARQUEZ, 2009, p.88).

O uso de mapas nos últimos anos é preponderante, especialmente em trabalhos feitos por artistas de países do sul global²: Oriente Médio, África e América Latina. Percebe-se a urgência de artistas dessas regiões em tensionar as representações dos territórios — especialmente aqueles desenhados por cartografias coloniais — e redesenhá-los. Diana Nawi, ao pensar a presença significativa deste dispositivo, questiona: "Podemos encontrar uso neles como metáforas abertas e plataformas gerativas que servem não para calcificar uma ideia de região, mas nos ajudar a criar sentidos dentro de contornos de um mundo amplo?" (NAWI, 2015, n.p.).

O trabalho de Bouchra Khalili como um todo, e sua obra *The Mapping Journey Project* (2008-2011) em particular, são um exemplo significativo do uso de mapas como forma de mover simbolicamente fronteiras fixas e questionar os sentidos estabelecidos. Imagens de mapas técnicos, que se apresentam na forma de uma videoinstala-

*The Mapping
Journey Project
(2008-2011),
Bouchra Khalili.*



ção em oito canais, são o elemento central deste trabalho. Os vídeos mostram os países e o oceano entrecortados por linhas desenhadas por diferentes mãos anônimas. A simplicidade das imagens captadas sem grandes efeitos se associa a uma profundidade discursiva, que confere enorme potência à obra. Em cada vídeo, a mão segura uma caneta permanente e traça seu movimento através de territórios internacionais, em sua maioria no perímetro do Mar Mediterrâneo. O som que compõe os vídeos é a narrativa falada desses movimentos, na língua original do participante (com legendas em inglês). Cada protagonista relata a história de sua jornada desde sua terra natal até locais distantes, algumas vezes ao longo de vários anos. Muitas das histórias são repletas de tragédias, marcadas pelo peso opressivo da burocracia de imigração dos países europeus, períodos de espera, viagens inseguras pelo mar, detenções, roubo, doença, falta de informação e deportação. Tudo isso relatado verbalmente, tendo como suporte imagético o mapa e a linha que o fissa.

No trabalho de Khalili, o mapa se transforma em um dispositivo que não serve a uma história oficial, mas a reconta. As questões sobre que posição uma região ocupa em relação a outra, literal e metaforicamente, são reveladas, interrogadas e complexificadas em sua prática artística. Ela interfere na cartografia para dissolver noções fixas de regionalismos ou nacionalismos: "tensionar as distinções entre passado e presente, centro e periferia" (NAWI, 2015, n.p.).

Aparentemente deslocados, tais mapas são inexatos quanto à informação científica na medida em que são absolutamente precisos quanto ao discurso da complexidade territorial, numa sobreposição da cartografia com a geografia intimamente humana. (MARQUEZ, 2009, p.16).

Marina Camargo, por sua vez, utiliza em seu trabalho as imagens da cartografia — os contornos, volumes, a materialidade dos mapas — transformando-os em peças escultóricas e gráficas, levando-as a uma objetificação que intensifica seu caráter ficcional.

Em larga medida, o mapa nunca representou território algum. O mapa produziu o território, colocando o norte por cima, a Europa no centro e a Inglaterra proporcionalmente maior do que ela realmente é. Logo, a verdadeira diferença entre novas e velhas tecnologias de mapeamento — a cartografia antes e depois do GPS — não está tanto na precisão técnica nem nos preceitos semióticos, mas no seu ritmo de uso e informação. (MENOTTI, 2011, n.p.).

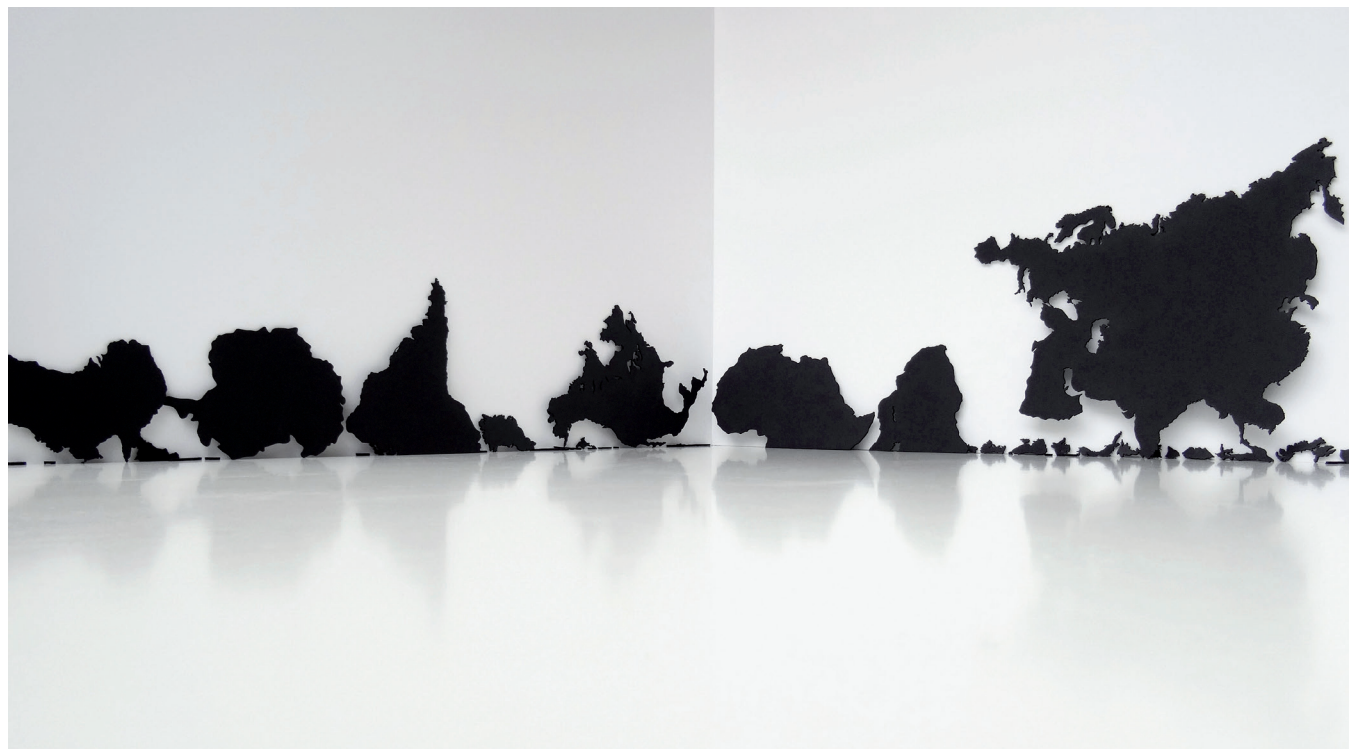
Em três trabalhos específicos, a artista interfere sobre a materialidade dos dispositivos cartográficos, em uma espécie de "artesanaria" desconstrutiva. Em "Gravidade na linha do Equador" e "Ao sul (abaixo da linha do equador)", ambos de 2015, Camargo cria relações formais que discutem a linha divisória do globo e hierarquizam seus territórios. Na primeira, grandes volumes escultóricos de madeira na forma dos países estão pousados sobre o chão, em linha horizontal, lado a lado. Essa disposição ignora divisões entre norte e sul e a pintura em preto esconde quaisquer particularidades política, econômica e cultural dos territórios, que se diferenciam apenas pelo formato e tamanho. Na segunda, mapas de papel estão dobrados e pendurados na altura da linha do Equador, lado a lado. A parte correspondente ao hemisfério norte encobre o sul, invisibilizando-o. Na obra "Brasil. Extrativismo", de 2017, a artista interfere com uma borracha em um mapa do Brasil, apagando territórios que vêm sofrendo apagamentos históricos e culturais, tornando literal e visível uma ação simbólica, evidenciando-a. Acreditamos que a "artesanaria" de Camargo sobre a materialidade dos mapas dialoga com o que Boaventura de Souza Santos define como "artesanaria das práticas", que correspondem a

[...] saberes que não fazem parte do conhecimento hegemônico exalado pelos centros mundiais de poder — poder científico excludente, poder de dominação econômica,

artigo



"Brasil. Extrativismo" (2017); "Gravidade na linha do Equador" (2015); "Ao sul (abaixo da linha do Equador)" (2015), Marina Camargo.



poder de colonização cultural. A artesanaria das práticas localiza-se em campos não epistemológicos no sentido convencional do termo, ou seja, em lugares distintos daqueles tais como universidades e centros de pesquisa científica. (SANTOS, 2008, p.11 apud MARQUEZ, 2009, p.17).

O trabalho desta artista nos recorda que mapas não são cópias, são projeções. E projetam concepções do espaço. Ao se apropriar dos dispositivos cartográficos, gerando neles recortes, dobras, intervenções plásticas, ela dessacraliza as imagens quase canônicas desses dispositivos. Para o senso comum, o mapa é uma verdade irrefutável sobre o espaço. Na medida em que interfere, Camargo esfaca discursos rígidos e propõe um olhar móvel, uma geografia "coexistente".

A partir da situação de geografia coexistente ou de artesanaria da prática geográfica, o inventário e a análise da arte propostos pretendem deslocar o ponto de vista da reflexão, deixando a história canônica da representação artística ocidental para buscar conceitos e figuras científicas, ocupando um lugar conceitual diverso da filosofia da arte, disciplina frequentemente alheia ao mundo e ainda herdeira da sua dimensão romântica. Entendida como geografia coexistente, nada mais natural do que investigar a arte e suas artesanarias de produção do espaço a partir de categorias geográficas ou de outras ciências sociais que podem ser detectadas numa concepção hibridizada do espaço. (MARQUEZ, 2009, p.18).

4. Cartografias do Sul

O mapa pode ser uma forma de relato, que serve ao sistema de poderes no sentido de escamotear as relações desiguais entre os diversos agentes e servir a projetos de mercantilização. Ao mesmo tempo, tem o potencial de ser um elemento desconstrutor de discursos de poder, propoedor de reflexões amplas sobre o meio ambiente e a vida.

Observamos nos trabalhos dos Situacionistas nos anos 1950 e das artistas Bouchra Khalili, Marina Camargo e Sophie Calle uma intenção de representar narrativas cartográficas que subvertem seu uso instrumental e redesenham as divisões hegemonicamente legitimadas do espaço. Os territórios recriados artisticamente revelam ou denunciam o que o projeto colonial exclui, separa na medida em que evoca memórias, forja novos estratos para o espaço que percorre/ narra. Partilhar os

mapas de erros, transformá-los em imagem, amplia o mapa do outro, gerando geografias paralelas. Boaventura de Souza Santos cunhou o termo "epistemologias do Sul" para falar de práticas que "visam a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objecto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos." (SANTOS, 2008, p.11).

Ao contrário das epistemologias do Norte, as epistemologias do Sul procuram incluir o máximo das experiências de conhecimentos do mundo" (SANTOS, 2008, p.11). Os mapas subjetivos citados, assim como outros, realizados especialmente por artistas e criadoras(es) que trabalham numa perspectiva decolonial contribuem para adensar as discussões sobre os regimes de poder e propõem leituras que trazem a "quinta dimensão" do espaço, à qual se refere Milton Santos. Renata Marquez defende que essas contrageografias não são meros instrumentos expressivos de apoio, mas funcionam "como veículo epistemológico, parceiro de outros saberes na formação de um conhecimento espacial. A arte inscreve na cultura modos de olhar o mundo, discursos que trabalham na infinita tarefa de indagação, tradução e imaginação do espaço." (MARQUEZ, 2009, p.19).

Pedro Fiori Arantes diz que uma proposta de "contra-mapa" tem a tarefa de expor o que é invisível. Tanto do lado das forças político-econômicas mercantilistas e suas dinâmicas exploratórias quanto no sentido de tirar da invisibilidade sujeitos políticos e seus territórios de ocupação que, em geral, estão suprimidos nos mapas.

[...] trazer esses sujeitos [invisibilizados] e nesse sentido humanizar a representação, incorporar histórias de vida individuais, coletivas, convergências, divergências, dissensos. É um mapa que se reporta à experiência vivida, por oposição a essa representação abstrata do capital e do Estado que os outros mapas impõem. É um exercício de tornar visível aqueles que são apagados da política e da condição de cidadãos. O mapa "anti-sistêmico", "contra-hegemônico", é o mapa que traz as evidências do que é apagado pelo outro mapa. (ARANTES, 2012, n.p.).

AUTORA

Vânia Medeiros é artista visual e educadora, possui graduação em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (2007) e pós-graduação (2008) em Linguagem Artísticas Combinadas pelo Instituto Universitário Nacional del Arte de Buenos Aires/ Argentina. É mestre (2017) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É coordenadora da plataforma de publicações independentes Conspire Edições e seus temas principais de pesquisa são: linguística, letras e artes; programação visual e antropologia urbana.

NOTAS

1. Internacional Situacionista (IS) — grupo de artistas, pensadores e ativistas — lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia ou ausência de paixão da vida cotidiana moderna.
2. O termo "sul global" é utilizado em estudos pós-coloniais e refere-se tanto a países pobres e em desenvolvimento quanto a regiões mais pobres de países ricos (em sua maioria do Norte). Habitualmente refere-se a todos aqueles países que têm uma história interconectada de colonialismo, neocolonialismo e uma estrutura social e econômica com grandes desigualdades em padrões e esperança de vida e acesso a recursos.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Pedro Fiori. **Entrevista concedida ao The Bartlett Development Planning Unit**. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=FKIIAKLSQP4>. Acesso em: 26 fev. 2017.

CALLE, Sophie. **Suite Venitienne**. Catskill, NY: Sigilo Press, 2015.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**. O caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

DEBORD, G. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

GRACIOTTI, Thais. De súbito, um caminho. In: **Atlântida** (catálogo de exposição na RV Cultura e arte). Salvador, 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

MADERUELO, Javier. **La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989**. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-graduação em Geografia, Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MENOTTI, Gabriel. **O mapa como matéria prima**. Disponível em: <www.marina.camargo.com/o-mapa-como-materia-prima/>.

Acesso em: 26 fev. 2017

NAWI, Diana. **Other Maps: on Bouchra Khalili's Cartographies**. Disponível em: <www.ibraaz.org/essays/115>.

Acesso em: 26 fev. 2017

SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n.80, p.11-43, mar. 2008.

SANTOS, Milton. A aceleração contemporânea: tempo-mundo e espaço-mundo. **Revista Boletín Geográfico**, n.19, p.1-10, 1993.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.