



Arte, cidade e comunicação: reflexões cartográficas nos mapas de Mona Hatoum

Art, city and communication: cartographic reflections on the maps of Mona Hatoum

Arte, ciudad y comunicación: reflexiones cartográficas sobre los mapas de Mona Hatoum

Andressa Carai Monteiro - Universidade Metodista de São Paulo | São Paulo | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: monteiroac@hotmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5862-3994>

Herom Vargas - Universidade Metodista de São Paulo | São Paulo | SP | Brasil. E-mail: heromvargas50@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7837-6740>

Resumo: Este artigo analisa o trabalho cartográfico da artista Mona Hatoum *Roadworks* (1985). A ferramenta de análise hermenêutica articula os conceitos de gêneros discursivos e dialogismo, de Mikhail Bakhtin e Valentin Volóchinov, as noções de sistemas modelizantes e textos artísticos, de Iuri Lotman, e de rizoma, territorialização e desterritorialização, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os processos cartográficos são entendidos como linguagens e ferramentas comunicacionais e sociais. Também é contextualizada a história de Hatoum na arte contemporânea para entender como seus trabalhos utilizam noções geográficas, arquitetônicas e comunicacionais relacionadas com questões estéticas e políticas em representações de cidades mercantis e funcionais. Articula-se uma semiótica preocupada com a descentralização de poderes hegemônicos e que leva em consideração vozes, invisibilidades e identidades múltiplas dentro dos espaços urbanos.

Palavras-chave: comunicação; cidade; cartografia; Mona Hatoum; representação.

Abstract: This article analyzes the cartographic work of the artist Mona Hatoum *Roadworks* (1985). The hermeneutic analysis tool used articulates the concepts of discursive genres and dialogism, by Mikhail Bakhtin and Valentin Volóchinov, the notions of modeling systems and artistic texts, by Iuri Lotman, and the rhizome, territorialization and deterritorialization, by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The cartographic processes are understood as communicational and social languages and tools. Hatoum's history in contemporary art is also contextualized to understand how her works use geographic, architectural and communicational notions related to aesthetic and political issues in representations of mercantile and functional cities. It articulates a semiotic concerned with the decentralization of hegemonic powers and which takes into account voices, invisibilities and multiple identities within urban spaces.

Keywords: communication; city; cartography; Mona Hatoum; representation.



<https://doi.org/10.22484/2318-5694.2022v10id4669>





Resumen: Este artículo analiza la obra cartográfica de la artista Mona Hatoum *Roadworks* (1985). La herramienta de análisis hermenéutico articula los conceptos de géneros discursivos y dialogismo, de Mikhail Bakhtin y Valentin Volochinov, las nociones de sistemas de modelado y textos artísticos, de Iuri Lotman, y rizoma, territorialización y desterritorialización, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Los procesos cartográficos se entienden como lenguajes y herramientas comunicacionales y sociales. La historia de Hatoum en el arte contemporáneo también se contextualiza para comprender cómo sus obras utilizan nociones geográficas, arquitectónicas y comunicacionales relacionadas con cuestiones estéticas y políticas en representaciones de ciudades comerciales y funcionales. Se articula una semiótica preocupada por la descentralización de los poderes hegemónicos y que tiene en cuenta voces, invisibilidades y múltiples identidades dentro de los espacios urbanos.

Palabras clave: comunicación; ciudad; cartografía; Mona Hatoum; representación.

Recebido em: 26/04/2021

Aprovado em: 27/06/2022



1 Introdução

Existem funções e modos de uso que deixam de lado aspectos contemplativos e estéticos nas representações e usos das cidades contemporâneas. Pelos aplicativos Waze ou Google Maps, por exemplo, indica-se para onde devemos ir, em qual horário, por qual caminho, quais lugares devem ser evitados, como chegar mais rápido a um destino etc. Tais ferramentas práticas evitam que pessoas de diferentes classes se encontrem e que a cidade compartilhe espaços de lazer comuns e públicos. Isso provoca, naturalmente, mais processos de violência, isolamento e individualismo entre a população.

Além disso, nossos sentidos de identidade e de memória, individuais e coletivos, assim como a produção de experiências estéticas ricas, perdem-se em espaços que não possuem quaisquer significados afetivos ou críticos para nós. A partir dos estudos espaciais e das formas de representações das cidades por perspectivas midiáticas, artísticas e arquitetônicas, chegamos ao problema que este artigo deseja responder: como processos comunicativos, a cartografia de Mona Hatoum e a arte têm relação direta com ações estéticas, políticas e afetivas de um indivíduo ou de um grupo social dentro de seus espaços urbanos e lugares de pertencimento?

Os mapas de Hatoum serão analisados a partir dos conceitos de rizoma, territorialização e desterritorialização (DELEUZE; GUATARRI, 1995), dialogismo e gêneros discursivos (BAKHTIN, 1997; VOLÓCHINOV, 2017) e sistemas modelizantes e textos artísticos (LOTMAN, 1990) por entendermos a obra da artista como produto de processos dialógicos, semióticos e geográficos. Hatoum já produziu, em mais de 40 anos de carreira, inúmeras obras que dialogam com a arte, a cartografia e a geografia (assim como a produção de uma arquitetura, presente em grades e estruturas esculturais, que sinalizam problemas de fronteiras geopolíticas e a presença do corpo humano em disputas territoriais). Para contemplar tal discussão, seu trabalho *Roadworks* (1985) foi escolhido, pois apresenta formas comunicativas, semióticas, artísticas, geográficas e arquitetônicas que modelam espaços e transformam cidades.



Além disso, a obra de Mona Hatoum cria mapas e performances pelos espaços urbanos, além de sinalizar problemáticas de estranhamento e de dissolução de fronteiras geográficas e políticas. Suas obras apontam para subjetividades, afetividades, identidades e memórias de diferentes sujeitos e grupos sociais. Hatoum debate sobre o uso dos lugares onde se insere e, em sua arte, nos mostra as diferentes relações entre espaço e comunicação, pois cria, comunica e questiona representações hegemônicas na área da cartografia, além de propor novas dinâmicas que as cidades podem oferecer por meio de um fazer artístico estético-político.

O corpo da artista relaciona-se diretamente com sua forma de apreender, entender a cidade e seus espaços de pertencimento. Como uma cidadã exilada, Hatoum conhece mais do que ninguém como brigas por territórios podem afetar os sentidos de pertencimento, de identidade e de memória de um indivíduo ou de um grupo social. Sua arte produz narrativas contra-hegemônicas, anticoloniais e que questionam posições políticas de apropriação e de dominação dos espaços. Presentes na geografia onde se inserem, são formas de a cidade se comunicar por meio da arte e vice-versa – e uma maneira de o sujeito ou de um grupo social interagir com ambas. A arte feita na cidade gera um tipo de comunicação imprevisível e com leituras semióticas que podem ser codificadas de variadas maneiras. Logo, a importância da comunicação, do corpo, da memória e da identidade dentro dos espaços urbanos é essencial para a produção das obras cartográficas da artista e o que justifica a escolha de Hatoum para este artigo.

Podemos pensar nos espaços modelizantes de Lotman, no dialogismo de Bakhtin, e nos processos de territorialização e desterritorialização de Deleuze e Guattari aplicados aos mapas, pois os ambientes externos dessas cartografias são formas de produção de textos artísticos, gêneros discursivos e de rizomas. O sistema interno de um mapa se deve muito por conta de sistemas externos e sociais que os modificam e o transformam em ferramenta de análise comunicativa, social, política e estética. Por esse aspecto, os mapas trazem memórias de vivências e identidades de Hatoum que podem ser relacionadas às memórias e identidades de povos palestinos e libaneses. Portanto, reafirmações das identidades, das memórias e das afetividades da artista são entendidas nos mapas e no corpo de Hatoum como



processos comunicacionais, desenvolvendo alteridades sociais, cognitivas, críticas e sensíveis.

2 Sobre Mona Hatoum

Mona Hatoum nasceu em 1952, em Beirute (Líbano). Vinda de uma família palestina, seu pai, Joseph, era de Nazaré e, sua mãe, Claire, de Acre. Ambos saíram fugidos de Haifa, no norte de Israel, em 1948, para o Líbano. Hatoum conta que as pessoas se referem a ela como uma libanesa quando na verdade ela não é (ANTONI; HATOUM, 1998). Muitos palestinos se exilaram no Líbano, mas nunca conseguiram obter cidadania libanesa. “Em vez disso, minha família se naturalizou britânica, então tenho um passaporte britânico desde que nasci” (ANTONI; HATOUM, 1998, tradução nossa¹).

Desde pequena, a artista gostava de pintar e desenhar temas envolvendo anatomia, botânica e mapas. Em 1972, formou-se como designer gráfica na Beirut University College e, em 1975, fez bacharelado em Belas Artes pela mesma Universidade. Após trabalhar durante três anos como *freelancer*, decidiu tirar férias em Londres. Poucos dias após a sua chegada, a guerra civil no Líbano começou. O aeroporto de Beirute foi fechado durante nove meses, mas, por ter passaporte britânico, Hatoum decidiu ficar em Londres e continuar seus estudos lá (BERTOLA; HATOUM, 2015?).

Em relação ao seu exílio em Londres, Hatoum comenta que sua família teve “que lidar com o trauma do deslocamento e da perda do próprio lar” (BERTOLA; HATOUM, 2015, p. 10) causado pela guerra. Por viver e passar por diferentes lugares, Hatoum considera que suas raízes identitárias são múltiplas. No campo estético, a artista tem influências do expressionismo abstrato, da arte conceitual, do minimalismo e do surrealismo, preocupando-se em produzir narrativas políticas, de gênero, contra-hegemônicas, não ocidentalizadas e anticolonizadoras.

Hatoum questiona a realidade da condição humana a partir da ideia do corpo em movimento, tanto no âmbito autobiográfico, como no contexto sócio-político

¹ No original: Instead, and for reasons that I won't go into, my family became naturalized British, so I've had a British passport since I was born.



espacial. Observamos o espaço doméstico feminino, a casa, a família, as relações que a artista traça entre o que ela considera ser “o Terceiro Mundo e o Ocidente” (ANTONI; HATOUM, 1998) presentes de forma desterritorializada em seus trabalhos ao emitir também sentidos de urgência, tensão e fúria. Além disso, Hatoum comenta que deseja criar situações em que a realidade seja questionada para que o indivíduo ou grupo social repensem as relações que estabelecem com as coisas ao seu redor.

Com seu trabalho, a artista propõe novas formas de questionar e de produzir espaços que vão além das galerias e museus – já que sua arte performática e corporal também é produzida nas cidades. Logo, suas obras podem ser entendidas como fluxos comunicantes que expressam a relação de um indivíduo e/ou de um grupo com seus espaços. A autora procura reafirmar sua própria identidade na arte que cria – além de acessar a memória que a tornou uma mulher árabe exilada durante muitos anos. Essa relação com os seus próprios lugares de pertencimento pode ser equivalente aos sentidos de deslocamento, estranhamento, fragilidade, territorialização e desterritorialização, presentes nas fronteiras e territórios não apenas libaneses ou palestinos, mas em diversas regiões do mundo.

Em seus mapas, os temas que predominam são a instabilidade, o perigo e a falta de equilíbrio que permeiam regiões e fronteiras geográficas. Mas há também a ideia de uma transformação e nova interpretação contínua da realidade. As fronteiras dos países mudam, deixam de existir, ou podem ser representadas de maneiras mais igualitárias. Os usos dos materiais escolhidos para compor as obras fazem parte da memória de Hatoum e de sua relação com seus espaços de pertencimento. Os movimentos e a assimilação do espectador podem se alterar de acordo com o comportamento do corpo da artista, do próprio corpo da obra e do corpo de quem a apreende – repensando também os aspectos de linguagem, culturais, semióticos, estéticos, filosóficos e políticos que os trabalhos podem oferecer como sistemas de interpretação modelizantes, dialógicos e rizomáticos.



3 Sistemas modelizantes e textos artísticos

A semiótica da cultura foi um campo teórico criado em 1960, na Estônia, pela Escola Semiótica de Tartu-Moscou (ETM), que tinha como foco de pesquisa diferentes tipos de linguagens no campo da cultura. Para os estudiosos que faziam parte da ETM, onde houvesse comunicação haveria também um sistema linguístico, que logo poderia ser interpretado por um sistema de signos. Eles também consideravam que a cultura poderia ser entendida como um texto, isto é, um texto contendo informações vindas de signos de diferentes origens. “Traduzir um certo setor da realidade em uma das línguas da cultura, transformá-la numa informação codificada, isto é, num texto, o que introduz a informação na memória coletiva” (MACHADO, 2003, p. 38).

Iuri Lotman, um dos líderes desse grupo de intelectuais, entendia a noção de sistemas modelizantes como formas da cultura se organizar, por meio de modelos estruturais, e de construir linguagens culturais. Ao falarmos sobre sistemas modelizantes não podemos deixar de entender que o conceito de semiosfera proposto pelo autor são sistemas culturais que criam vínculos, produzem trocas e substituem e transformam outros sistemas. Assim, dentro da semiosfera existem o centro e as áreas periféricas. No centro, percebemos um núcleo de um determinado sistema cultural como duro. Já as áreas periféricas são mais flexíveis e mais trocas e transformações de informações podem ocorrer. Quando centro e fronteira se relacionam, mais interações e novas formas culturais surgem, além da transformação de textos já existentes.

Por a semiosfera ser heterogênea, a troca entre diferentes tipos de textos e linguagens é dialógica e imprevisível. No entanto, precisamos pensar que em sistemas modelizantes existem textos mais dominantes e que podem mover outros textos para a periferia. As cartografias de Hatoum podem ser pensadas como textos, isto é, espaços semióticos que interagem com elementos internos e externos por meio de uma linguagem artística e organizadora dos processos de modelização do sistema. Isso torna os mapas textos artísticos pelo nível de complexidade que carregam em sua construção. Os mapas de Hatoum representam conflitos entre territórios, e o ato de comunicação se dá por meio de procedimentos tradutórios que produzem mediações.



No sistema geral da cultura, Lotman (1990) entende que os textos culturais exercem três funções: a primeira, comunicativa e transmissora de significados; a segunda, que formata sentidos; e a terceira, que estabelece a memória da cultura. Na função comunicativa, a linguagem transmite mensagens entre o emissor e o receptor. Já a função criativa, que forma sentidos, pode reproduzir mensagens já criadas, ou criar novas, além de depender da relação que outros textos têm com linguagens que os organizam. Finalmente, na função mnemônica, o texto faz parte do passado e do presente – e também prevê condutas futuras. Inserida na lógica de memória da cultura, essa noção gera a produção de uma memória comum da coletividade e de um mecanismo de regeneração de si mesma. A arte tem a função de criar um texto simbólico ao questionar sua autoridade temporal, isto é, em sinalizar ou trazer códigos culturais de épocas passadas para o presente, que podem ganhar novos significados ao longo dos anos, transformando textos não culturais em culturais ou até eliminando-os. Na memória da cultura, os símbolos são simples (com dinâmicas mais arcaicas, espaciais, geométricas, sonoras e gestuais, porém, mais mutáveis em sua geração de sentidos) e complexos (com símbolos culturais e significados mais constantes e fixos).

Os sistemas de signos modelizantes nos trabalhos de arte de Hatoum se relacionam com as noções de sistemas modelizantes e de funções mnemônicas nas produções de cada semiosfera que a artista cria em seus trabalhos. A artista mostra sua individualidade artística, não apenas criando novos símbolos, mas atualizando os já existentes em outras espécies de cartografias. Vamos, agora, entender como os sistemas modelizantes e textos artísticos conversam com as propostas de gêneros discursivos e de dialogismo de Bakhtin e Volóchinov.

3.1 Dialogismo e gêneros discursivos

Mikhail Bakhtin, nascido na Rússia em 1895, foi um teórico especialmente importante nas áreas da filosofia e estética da linguagem, produzidas na União Soviética, a partir da década de 1920. Seus trabalhos foram feitos junto ao “Círculo de Bakhtin”, grupo o qual Valentin Volóchinov também fazia parte. Volóchinov e Bakhtin entendiam que a língua é, em sua essência, dialógica, pois qualquer discurso produzido leva sempre em consideração discursos já existentes e novos a



serem produzidos no futuro. Um discurso dialógico acontece, portanto, quando um signo verbal e sistemas de signos sociais se unem em sociosferas históricas e culturais. De acordo com Bakhtin, um indivíduo se expressa e age com seu interlocutor, que dá uma resposta ao enunciado deste mesmo indivíduo. Cada ato enunciativo possui, em si, inúmeras vozes, em uma cadeia discursiva. Ele nunca é afastado de enunciados anteriores, gerando atitudes responsivas diretas e linguagens dialógicas.

Assim, “a interação pela linguagem se estabelece em inter-relações recíprocas, orientadas, mas sem excluir uma contra-ação” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 16), o que se configura numa atitude responsiva ativa. Cada pessoa usa um enunciado para comunicar uma opinião, e tal ação dialógica é também um ato de oposição. Isso significa dizer que toda leitura é passível de uma responsividade oriunda das relações sociais.

O receptor não é passivo ao ouvir e compreender o enunciado, pois opina, interrompe, discute, exerce um papel ativo no ato comunicativo, caracterizando assim o enunciado. O locutor não captura o discurso de primeira – pois esse mesmo discurso não se origina nele. Quando elegemos uma palavra, acabamos por removê-la de outros enunciados e nos relacionamos com eles de modo dialético e constante. Nesse processo, acontecem contradições socioideológicas entre diferentes épocas do passado e do presente.

Podemos, então, perceber a língua, o enunciado e os gêneros discursivos divididos em primários e secundários. Os gêneros primários são simples e fazem parte das esferas do cotidiano. Nas esferas cotidianas existe uma incidência maior de gêneros primários e de uma ideologia oficial – que são espaços que propiciam a criação e a mobilização de gêneros secundários. Os gêneros secundários são complexos e agregam em si vários gêneros primários (eles se apropriam deles). Quando dois sistemas se encontram e experimentam um ao outro, essas experiências apontam para diálogos que geram semelhanças e diferenças entre os dois sistemas. Em uma ligação dialógica, culturas diferentes não se unem ou se misturam, pois cada uma delas preserva sua uniformidade, apenas se enriquecendo reciprocamente (BAKHTIN, 1997).



No entanto, para Arán (2007), tanto Bakhtin quanto Lotman utilizam bases fundamentais de uma “semiose infinita e dialética” que governavam a cultura e a memória coletiva. Além disso, segundo o autor, Lotman e Bakhtin entendem que a obra artística é uma modelização do mundo e que preserva a memória e o simbolismo da cultura. Tanto a semiótica da cultura quanto o círculo bakhtiniano buscavam o “entendimento da atividade sistêmica entre aquilo que é da natureza do sistema e aquilo que gravita em seu exterior, sendo suscetível de transformação e tradução na linguagem do sistema” (MACHADO, 2013, p.144). A modelização dos textos e a cultura dos fenômenos une a mente da cultura com a consciência responsiva dialógica. O que a mente e a consciência responsiva têm em comum é que as duas são formas de desenvolvimento da cultura. Após explicados os conceitos lotmanianos e bakhtinianos que serão utilizados na análise dos dois trabalhos de Hatoum, vamos agora entender os processos rizomáticos e territoriais de Deleuze e Guattari.

3.2 Rizomas, territorializações e desterritorializações

Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari trazem a ideia de rizoma e de território especialmente no volume um da obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrênia* (1980). Para os teóricos, um rizoma distingue-se de raízes de árvores. Dessa forma, ele pode ser comparado a uma cadeia semiótica que, assim como uma raiz múltipla, organiza diversos signos e textos.

Em um rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 4).

Essas multiciplidades semióticas geram linhas de fuga, além de territorializações e desterritorializações. Uma linha de fuga faz parte de um rizoma e também pode causar uma ruptura nele. Porém, por existirem muitas linhas produzidas, elas sempre estão interligadas umas às outras e podem se reconstruir, reencontrar-se, formar-se em linhas novas e construir novas hierarquias, totalizações, espetacularizações, centralizações e retomadas de poder ao



transformarem-se em decalques. Na construção de um rizoma pode haver aspectos arborísticos e vice-versa. Até um mapa pode se tornar decalque, transformar-se em imagem fixa. Mas isso não quer dizer que ele não possa tornar-se um rizoma novamente: basta que novas linhas de fuga surjam, assim como novos processos de territorialização e desterritorialização.

Para Deleuze e Guattari, o território pode se desterritorializar, produzir linhas de fuga, construir novos territórios e agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação. “Essa reterritorialização é a obra criada, é o novo conceito, é a canção pronta, o quadro finalizado” (HAESBAERT; BRUCE, 2009, p. 10). Para Haesbaert e Bruce (2009), estamos sempre transitando de um território a outro, desistindo de territórios (e não os eliminando) e edificando novos.

Dentro da lógica de *Mil Platôs*, existe o que os teóricos chamam de “palavra de ordem”, que pode criar territórios. Os trabalhos de Hatoum se desterritorializam, pois deslocam a “palavra de ordem”, no caso, uma ordem que define como um mapa deve ser feito, e levantam questões externas ao objeto artístico. Um mapa cartesiano pode se deslocar de um determinado suporte cartográfico para fundar sua criação nas artes plásticas com a ideia de deslocamento e de estranhamento. Além disso, os mapas de Hatoum tratam sobre questões internas e discursivas que se relacionam com o dialogismo e com o texto semiótico e constroem desterritorializações e rizomas cartográficos. Isso significa que as palavras de ordem, nas obras aqui analisadas, devem e podem ser questionadas. Para Deleuze e Guattari, o desejo é maquínico, pois não desejamos apenas um único objeto, mas um conjunto de coisas. “Nessa concepção, o desejo cria territórios, pois ele faz uma série de agenciamentos” (HAESBAERT; BRUCE, 2009, p. 5).

Os agenciamentos coletivos de enunciação e os maquínicos de corpos (desejos) são “as relações entre os corpos humanos, corpos animais, corpos cósmicos” (HAESBAERT; BRUCE, 2009, p. 7). Os agenciamentos coletivos de enunciação são enunciados, um “regime de signos, uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

A natureza do rizoma é ser dialógico. Para Bakhtin (1997), a unidade elementar da linguagem é o enunciado. Deleuze e Guattari acreditam nessa



unidade, porém, o enunciado é definido como a “palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Sendo assim, a “palavra de ordem” é imanente ao enunciado, ao discurso. Todos os atos de fala estão ligados a uma “obrigação social”, uma pergunta, uma resposta. A “palavra de ordem”, enquanto performativa, produz transformações nos corpos, já que o performativo diz respeito ao enunciado que realiza uma ação. Quem fala faz parte do agenciamento coletivo de enunciação e, para Deleuze e Guattari, discursos/fragmentos, de enunciações coletiva e histórica são considerados discursos indiretos. Disso tudo não fica difícil concluir que, ao entender todo enunciado como “palavra de ordem” e como um discurso indireto livre, o que irá garantir o conteúdo dialógico é o agenciamento coletivo.

3.3 Análise das cartografias

O trabalho *Roadworks* [Trabalhos de Estrada], de 1985, foi escolhido por conter em sua criação as noções de performance, o andar como ato estético e por representar novas formas de concepção de um mapa ao envolver questões políticas por meio de novas estéticas e expressões artísticas. Aqui, vale ressaltar que cada trabalho pode ter um grau de interpretação para cada espectador. Em 1985, Mona Hatoum apresentou *Roadworks*, uma performance de uma hora em que caminhou pelas ruas de Brixton, em Londres. A performance foi gravada e documentada em vídeo com duração de seis minutos. O vídeo, que leva o mesmo nome da performance, passou a ser exibido em um monitor de televisão nos museus e galerias. Dez anos depois, Hatoum extraiu uma imagem estática do vídeo e imprimiu-a como uma fotografia em preto e branco, com uma moldura em alumínio, no tamanho de 76,4x108 cm (Figura 1). A imagem, intitulada de *Performance Still*, foi exibida diretamente no chão das galerias e encostado a uma parede.



Figura 1 - *Performance Still*.



Fonte: HATOUM, Mona. *Performance Still*. Brixton: Roadworks / Brixton Artists Collective, 1985.
Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Antes de ser o nome das performances de Hatoum, *Roadworks* foi o título da exposição coletiva de três semanas, criada pelo artista Stefan Szczelkun, na Brixton Art Gallery, no sul de Londres, de 18 de maio a 8 de junho de 1985. Dez artistas fizeram parte da exposição: Rasheed Araeen, Marc Elmes, Mona Hatoum, John Hewitt, Kasia Januszko, Roland Miller, Carlyle Reedy, Ian Sherman, Kumiko Shimizu e Gennaro Telaro. Eles foram convidados a apresentar trabalhos fora das galerias e a produzirem desenhos e fotografias de suas obras. A maioria das ações apresentadas não era anunciada, pois o objetivo era atingir um público mais amplo. Hatoum criou três obras, incluindo a deriva urbana em Brixton, realizada no dia 21 de maio. Para essa performance, ela saiu da galeria – descalça e vestindo um macacão preto enrolado até as panturrilhas – e começou a andar pelo bairro, arrastando um par de botas da marca Dr. Martens, amarradas aos tornozelos por seus cadarços. A performance consistia em andar pelas ruas e voltar à galeria. Na década de 1980, Brixton foi palco de graves conflitos sociais e econômicos, especificamente porque sua comunidade, em grande parte afro-caribenha, sofria com alto desemprego, crime e moradias precárias. Um tumulto generalizado estourou em 1981, desencadeado pela aplicação desproporcional de procedimentos



de “parar e revistar” pela polícia nessa área, e novamente em 1985, após o assassinato de uma mulher negra pela polícia, enquanto procuravam por seu filho.

No dia seguinte, Hatoum e Stefan Szczelkun criaram a performance *Untitled* [Sem Título], em que ambos caíam no chão, um após o outro, desenhando o contorno do corpo do outro com giz no chão, como se demarcassem a cena de um crime. Os dois se empurravam, com a boca coberta por uma fita adesiva, vestindo macacões pretos e descalços. Por meio de ações aparentemente simples, e complementando a performance realizada no dia anterior, a artista faz uma descrição da violência que presenciava no bairro.

Dois dias após *Untitled*, em 24 de maio, a terceira performance ocorreu, também sem título. Hatoum manteve-se atrás de uma tela de jornal esticada entre dois pilares e, após uma série de ações com tinta vermelha e um pincel, revelou-se rompendo o papel de maneira agressiva. As botas pretas de Hatoum são um símbolo do movimento *punk*, mas também faziam parte do uniforme de grupos frequentemente violentos e racistas de *skinheads*, bem como da polícia. O calçado pode ser visto como o significante de uma medida ou condição que mantém alguém sob controle, um símbolo de opressão. *Roadworks* preocupava-se com ideias de controle, luta individual e condicionamento social, que ressoavam tanto de maneira geral quanto específica no contexto local. Como tal, *Performance Still* não é apenas uma fotografia, mas também um objeto escultural. O modo incomum de apresentação traça paralelos entre o pavimento da rua em que a ação aconteceu e o chão do espaço expositivo no qual a fotografia agora é exibida. A obra pede ao espectador que pondere como seria seguir os passos da performer ou se colocar no lugar dela.

Hatoum (1985) discutiu o efeito dessa apresentação como uma rara situação para criar trabalhos autobiográficos, mas que também possuía uma relevância para a comunidade à qual se dirigia – ao invés de não dialogar com um público indiferente e hostil de uma galeria ou museu. As ruas e calçadas seriam o espaço semiótico de Hatoum. Aqui, já é possível notar como as três ações de *Roadworks* entendem o ato de andar e o uso do corpo como prática estética. Os calçados amarrados aos pés por cadarços oferecem um referencial a mais de interpretações para o signo das botas da marca inglesa Dr. Martens. Hoje, esse calçado tornou-se



um símbolo de *status* e de quem está na moda, pois tem alto valor. O símbolo da bota, que antes representava um signo de rebeldia, resistência e contracultura, teria sido transferido para o centro de consumo de luxo de vários países. Porém, nos anos 1980, quem usava as botas da marca, em Brixton, fazia parte de um conjunto muito específico de pessoas. O que Hatoum faz aqui é trazer às botas e ao macacão preto, que pode ser entendido como uma espécie de uniforme prisional, novos sentidos performáticos e simbólicos de mobilidade e controle. Com as botas presas aos calcanhares, a artista possui dificuldades ao se locomover, como, por exemplo, mulheres e homens em situação de rua que sofrem agressões e percebem não ter o mesmo acesso à cidade do que pessoas de determinadas classes sociais. Um par de botas, por seu signo convencional, é feito para que uma pessoa possa andar de maneira confortável, para que ela se sinta bem. Mas, nessa semiosfera construída por Hatoum, os calçados viram parte de uma performance que causa deslocamento e incômodo. Isto é, o uso do sapato é reinterpretado, pois causa dor e maior paralisia. O signo convencional de praticidade do sapato é transformado em signo de desconforto. Cria-se na cidade uma nova semiosfera dentro do bairro de Brixton, pois a ação performática da artista causa um sentido de estranhamento e, ao mesmo tempo, de reflexão pelo uso de seu corpo, causando uma experiência estética aos moradores do bairro, aos transeuntes vindos de outras partes da cidade e do espectador que, posteriormente, irá assistir ao vídeo performático ou ver a foto da ação em um museu ou galeria.

No caso do andar pelo bairro, a expressão se apresenta como a percepção e a experiência provocada pelo caminho percorrido em cada rua e de que forma Hatoum decidiu andar por esse espaço. Assim, seu conteúdo está relacionado aos atos políticos e estéticos de sua performance, que levanta questões sobre desigualdades sociais presentes nas cidades – e de pensarmos também no modo como esse tipo de arte é absorvido por seus espectadores, que seria diferente, claro, de como outros espectadores o perceberiam dentro de um museu ou de uma galeria. Hatoum se apropria desses significados e propõe uma nova hermenêutica para os códigos traduzidos por seus signos representativos. As botas, o uniforme e o jornal estão codificados duas vezes pelo processo semiótico cultural, pois não são botas, macacões ou jornais de quaisquer tipos ou tamanhos, mas objetos que



substituem seu valor trivial e cotidiano e ganham status de obra de arte ao fazerem parte de uma performance com signos e textos específicos.

As funções modelizante, que articula as ações em textos, e comunicativa para transmissão de significados das três intervenções artísticas (o andar pela cidade, o jogo dos corpos que cria um mapa-corporal do que ocorreu durante a performance e a destruição de um objeto-escultura, no caso, uma “parede” de jornal manchada com tinta vermelha, que pode ser o sangue simbólico de Hatoum) constroem textos artísticos produtores de novas mensagens criativas. O andar estético de Hatoum, presente na performance, altera o espaço estético e experiencial da cidade.

Com o processo espacial que faz parte dos sistemas modelizantes de segundo grau, repletos de estruturalidade, Hatoum traduz o sistema da performance feita com Szczelkun para uma forma de enxergar um novo tipo de mapeamento e de corpografia. A semiosfera da performance, com os movimentos dos corpos e com o giz desenhado no chão, é traduzida em uma nova representação cartográfica. A informação codificada, isto é, o jogo performático entre os artistas, modifica o não-texto em texto. Os textos que surgem dos trabalhos de *Roadworks* nas chamadas periferias são organizados menos formalmente do que os centros, onde estão as estruturas fortes, as construções arraigadas de todas as culturas ou sistemas no que diz respeito à produção de mapas e a forma como se apreende a cidade ao se transitar por ela.

Na performance de Hatoum e Szczelkun, uma experiência distante da experiência do outro não compõe o mapa. É preciso que um olhe para o corpo do outro, para os comportamentos do outro, para que a ação exista. Dessa forma, tanto Hatoum quanto Szczelkun são locutores e interlocutores de sua própria obra. Porém, ela só pode ser entendida como dialógica pela atitude responsiva ativa de ambos e, é claro, do público, criando também uma ação de resistência social.

Os temas dos trabalhos contidos em *Roadworks* são as novas concepções que a artista faz sobre a maneira que entende seus próprios espaços e como age estética e politicamente neles e sobre eles. Já nos aspectos compositivos dos três trabalhos, Hatoum opta por usar seu corpo e por utilizar objetos do cotidiano (calçados, jornais, roupas) para organizar diferentes tipos de esferas sociais enunciativas. Podemos pensar que *Roadworks* também abarca em sua criação



gêneros primários (o uso íntimo do corpo e de objetos do cotidiano em seus enunciados) como os secundários (produzindo esferas artísticas, políticas e ideológicas).

Os rizomas produzidos pelo trio de trabalhos em *Roadworks* contêm cadeias semióticas e organizações de poder específicas. A cada vez que Hatoum e Szczelkun se chocam e produzem uma linha no chão materializada, uma linha de fuga também é criada e causa um processo de desterritorialização. *Roadworks* se desloca de um suporte de materiais como jornais, gizes ou calçados para se ancorar na posição de mapas e de derivas urbanas. Ao criar linhas de fugas em suas obras, andando com as botas, destruindo o jornal, caindo no chão, a reterritorialização constrói novos territórios, corpos maquinários e coletivos de enunciação para a artista e para quem acompanha suas obras. Esses movimentos acabam, portanto, sinalizando problemas políticos e estéticos.

4 Considerações finais

Roadworks produz sensações de deslocamento, dissolução de fronteiras e aponta para questões identitárias e mnemônicas territoriais tanto para a artista quanto para o público que conhece sua obra. A cartografia, unida à arte, mostra como podem ser sinalizados problemas espaciais, sociopolíticos e estéticos. Por meio da obra, Hatoum nos mostrou como fronteiras e territórios podem ser representados por uma semiótica preocupada com a descentralização de poderes hegemônicos e que leve em consideração vozes, invisibilidades e identidades múltiplas. No mapa, notam-se diferentes tipos de textos artísticos e espaços modelizantes que proporcionam dialogismos ao se encaixarem em gêneros discursivos primários e secundários. Seus textos artísticos assemelham-se com rizomas que provocam linhas de fuga ao motivarem processos de territorialização e desterritorialização.

Não apenas nas obras de Hatoum, mas em outros processos cartográficos, percebemos como a atividade contemporânea cartográfica pode ser questionada em um fazer hegemônico e eurocêntrico – priorizando, assim, formas segregadas, mercantis e espetacularizadas nos modelos de cidades. Um mapa, mais do que apontar uma direção, uma informação sobre um lugar ou quais são os objetos,



atividades e pessoas inseridas nele, pode mentir, deslocar e manipular essas mesmas informações e dados para interesses específicos. Por isso, as narrativas dos indivíduos e de diferentes grupos sociais precisam buscar elementos contra-hegemônicos e anticolonizadores que criem novos territórios. Essas narrativas podem ser contadas por meio da arte – que comunica, que é criativa na forma de descrever essas histórias e que causa capacidade de transformações éticas, políticas e afetivas. Agora, sabemos que a construção de um espaço (seja ele edificado levando em consideração elementos midiáticos, artísticos, arquitetônicos e geográficos) tem relação direta com aquilo que sentimos e como percebemos alteridades sociais, políticas e históricas. Cabe a nós buscarmos entender, sempre em maior profundidade, por que esses espaços são arquitetados dessa forma e para quem são construídos. O corpo humano tem papel fundamental ao apreender informações espaciais e disputar regiões estratégicas nas cidades. De acordo com essa perspectiva, além das cidades e dos mapas, o corpo é um dispositivo comunicacional que expressa afetos e desejos.

O espaço das cidades é, além de físico, imaginário, pois cria identificação com seus habitantes de forma coletiva. Existe uma sensação de pertencimento por meio das narrativas que as cidades, lugares e espaços contam. Além disso, lembrar não é somente um evento mental, mas também um ato de corporificação.

Ao estudar os temas e teorias críticas apresentados nesse artigo, é possível incentivar a forma de se entender mapas e certas representações das cidades como dispositivos comunicacionais e estéticos. Normalmente, trabalhos que envolvem práticas cartográficas e estudos de cidade estão mais concentrados nas áreas de Arquitetura e Urbanismo do que na de Comunicação. Por isso, o tema pode ganhar novos olhares ao se pensar de maneira prática e teórica, em diferentes formas de os cidadãos viverem nos espaços urbanos. Daí a importância de um estudo multidisciplinar que relacione as áreas da Comunicação, Geografia, Arquitetura e Estética.



Referências

- ANTONI, J.; HATOUM, M. Interview with Mona Hatoum. **Bomb Magazine**, n. 63, 1998. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>. Acesso em: jan. 2021.
- ÁRAN, O. P. O (im)possível diálogo Bakhtin-Lótman para uma interpretação das culturas. In: MACHADO, I. (org.) **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2007. p. 145-156.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BERTOLA, C.; HATOUM, M. **Mona Hatoum**. São Paulo: Pinacoteca São Paulo, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1.
- HAESBAERT, R.; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Revista GEOgraphia**, Niterói, n. 7, p. 7-31, 2009.
- HATOUM, Mona. Performance Still. Brixton: Roadworks / Brixton Artists Collective, 1985. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087>. Acesso em: 30 ago. 2022.
- LOTMAN, I. M. **The universe of the mind: a semiotic theory of culture**. London/New York: Tauris, 1990.
- MACHADO, I. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. São Paulo: Ateliê Editorial/ FAPESP, 2003.
- MACHADO, I. Concepção sistêmica do mundo: vieses do círculo intelectual bakhtiniano e da escola semiótica da cultura. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v. 8, n. 2, p.136-156, 2013.
- VOLÓCHINOV, V. (Círculo de Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2017.