



Jorge Menna Barreto > **Anotações sobre intervenção urbana no Brasil e as práticas *site-specific***

Resumo

O texto propõe uma reflexão sobre as complexidades envolvidas na relação entre lugar e arte, utilizando-se para isso de conceitos envolvidos no debate sobre arte na esfera pública e nas práticas *site-specific*.

Palavras-chave: *Site-specific*. Arte na esfera pública.

Abstract

This paper proposes a discussion on the relationship of place and art, departing from the concepts involved in the debate of art and the public sphere and *site-specificity*.

Keywords: *Site-specificity*. Art in the public sphere.

> Artista e professor adjunto no Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da UERJ. Pós-doutor pelo Departamento de Artes do CEART/ UDESC, onde pesquisou possíveis relações entre agroecologia e as práticas *site-specific* em arte. É formado em Artes Plásticas pela UFRGS. Mestre e doutor em Poéticas Visuais pela ECA-USP. Tem atuado enquanto artista, pesquisador, crítico e educador, investigando a relação do trabalho de arte com o seu contexto e os possíveis desdobramentos das práticas *site-specific* na atualidade. Questões relacionadas à tradução, linguística e cultural, também fazem parte dessa investigação. Entre suas exposições coletivas estão a Bienal de Havana (2000); Projeto Rumos Itaú Cultural (2002); Bienal do Mercosul (2001 e 2009); Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (2011); 32 Bienal de São Paulo (2016). Entre as individuais, destacam-se a intervenção no Torreão em Porto Alegre (2000), Centro Cultural São Paulo (2004) e no Paço das Artes (2007). Suas obras integram coleções das seguintes instituições públicas brasileiras: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu da Pampulha (Belo Horizonte) e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.
jorgemennabarreto@gmail.com

1. A Escuta do Lugar

É importante contextualizar a noção de intervenção urbana, ou intervenção em espaço urbano, antes de prosseguir. O local onde se instala uma obra ou uma ação artística não garante que a mesma tenha uma condição contemporânea ou que esteja em diálogo com a esfera pública. Muitas intervenções em espaço urbano tratam o lugar como neutro, como uma folha em branco onde uma ação é instalada de maneira autoritária. Afirmam, assim, os preceitos da arte “clássica”, tão bem descritos pela curadora da Documenta X, Catherine David, como sendo três ilusões que ainda hoje deixam resíduos em nossa forma de pensar. Seriam elas: 1. Ilusão de Transparência: consiste em imaginarmos que o conteúdo de uma obra está todo contido nela e que ele é transparente ao nosso olhar, não necessitando, portanto, de nenhuma mediação, texto ou subsídio externo para ser acessado; 2. Ilusão de Ubiquidade: não importa onde a obra esteja, carregará sempre consigo o seu sentido, é impermeável ao lugar e tem uma essência fixa que é transportável e atua independente do espaço que ocupa; 3. Ilusão de Permanência: a obra sempre terá o mesmo sentido e valor, independente do momento histórico¹.

As três ilusões remetem a uma suposta identidade/essência internas e estáveis que não variam de acordo com o contexto espacial, histórico ou discursivo. É a partir de Rodin que a escultura começa gradualmente a corroer tais ilusões, de acordo com a “sensibilidade moderna” que começa a atuar a partir do século XIX. Em seu artigo “A nova escultura”, Clement Greenberg defende que a arte moderna torna-se avessa a qualquer tipo de ilusão, narrativa ou interioridade, buscando o REAL.

A inclinação para o REAL (do material, inicialmente) se manifesta no próprio objeto, na medida em que esse se torna autorreferente e opaco a uma narrativa externa. Num segundo momento, a reflexividade moderna se expande para a noção de espaço e passa a abarcar o lugar onde a obra é realizada. Os escritos do artista Robert Smithson exemplificam muito bem o aspecto metodológico em questão. Sobre a construção de “Spiral Jetty” (1970), Smithson (1996, p. 145) escreveu: “Eu não tinha certeza do que faria. Havia pensado em construir uma ilha com a ajuda de barcos, mas no final eu deixaria com que o lugar determinasse aquilo que eu iria construir”². Tal frase revela o momento histórico preciso no qual há uma mudança na atitude do artista em relação ao

1 Anotações de palestra realizada em 1997 pela curadora no Instituto Goethe, em Porto Alegre, sobre a Documenta X.

2 Tradução minha: “[...] at that point I was still not sure what shape my work of art would take. I thought of making an island with the help of boats and barges, but in the end I would let the *site* determine what I would build [...]”.

espaço que aborda. Há uma renúncia a uma posição autoritária, de imposição da vontade sobre um espaço supostamente neutro e a inclusão da manifestação e da singularidade daquele lugar em um processo que, podemos dizer, é COLABORATIVO.

Se nos escritos de Smithson (1996) encontramos uma obsessão com a ideia de *SITE*, nos escritos de Cildo Meireles da mesma época encontramos uma obsessão com a noção de REAL, a ponto de podermos cogitar uma tradução de *SITE* por REAL, em uma versão datada e pontual. Ambos os artistas, embora formalmente tenham características muito distintas, podem ser aproximados pelo método de trabalho.

Tal posicionamento diante do espaço traz implicações de outra ordem, pois, junto com a dimensão física de um determinado lugar, também encontramos as camadas históricas, de uso, função, políticas, etc. Historicamente, esse tipo de reconhecimento do espaço também reverte um trauma que vem desde os tempos coloniais, quando a cultura europeia foi imposta sobre territórios que eram totalmente ignorados em sua especificidade. Para Sérgio Buarque de Holanda (2004), esse trauma gera um profundo sentimento de desterro, pois vivemos em um lugar como se estivéssemos em outro. Nossa arquitetura, modo de vestir e comer pertencem a um clima e geografia que não são os nossos. Por isso encontramos prédios de vidro e homens vestindo terno em pleno calor de 40 graus do Rio de Janeiro. Práticas artísticas que levam em conta as especificidades de um determinado local revertem essa ignorância secular e investem em produção de PERTENCIMENTO, como um antídoto ao desterro. Podemos dizer que operam num sentido de descolonizar o espaço a partir de uma abordagem que pode ser nomeada como A ESCUTA DO LUGAR.

2. Método

No intuito de teorizar sobre esse assunto, diferentes autores têm escrito sobre a noção de *site-specific*, termo que caracteriza obras pensadas especificamente para uma determinada localidade. O termo surge em arte dentro do Minimalismo estadunidense, no final da década de 1960, mas é rapidamente absorvido como se fosse apenas mais uma categoria artística. Seu uso enquanto categoria esvazia a criticidade do termo, que inicialmente foi usado como uma maneira de descrever obras que exerciam um apego sobre uma determinada localidade, renunciando à mobilidade mercantil alimentada pela autonomia do objeto moderno (CRIMP, 2006). Dois importantes autores estadunidenses dedicaram-se ao tema: James Meyer e Miwon Kwon. No seu artigo “One place after another”, Kwon (2000) elabora uma genealogia das práticas *site-specific*, dividindo-as em três modelos: 1. *Site* fenomenológico: obras que são apegadas a uma determinada localidade física ou arquitetônica, que priorizam a sua relação com a materialidade do espaço em questão, tal como acontece em muitas obras do artista Richard Serra; 2. *Site* crítico-institucional: penetra até a camada que organiza o espaço a partir dos seus usos, regimentos e história, tal como em Andrea Fraser; 3. *Site*

discursivo: o local físico fica em segundo plano e a ênfase recai sobre o discurso, como o tema da “crise ambiental”, tal qual é tratada pelo artista Mark Dion. O lugar deixa de ser literal para se tornar uma “imbricação de textos, vivências, histórias,...”, produzindo um espaço complexo que James Meyer (2000) define como “*functional site*”.

Embora o termo seja da língua inglesa e a reflexão sobre, predominantemente estadunidense, encontramos artistas fora desse circuito que manifestam tais preocupações e que inclusive escrevem a respeito. Esse é o caso de **Daniel Buren**, para quem as práticas ditas *site-specific* eram nomeadas como *in situ*. Em seus escritos, o artista defende que uma obra “deve necessariamente” analisar o contexto institucional específico no qual é instalada, sob o risco de cair em falsidade ideológica. Na obra de Buren, não se trata de analisar o espaço físico apenas, mas entrar nos meandros de como esse espaço se organiza política e socialmente. Foi lido pela autora Miwon Kwon como um exemplo da segunda maneira de abordar o lugar, ou site “crítico-institucional”, que de certa maneira critica a noção de espaço genérico tratada pelo Minimalismo (CRIMP, 2006).

Gordon Matta-Clark seria outro artista a ser lido a partir da discussão sobre *site-specific*. Operando em casas que estavam prestes a serem demolidas pela voracidade dos empreendimentos imobiliários novaiorquinos, o artista seccionava, cortava e “cavava luz” em ousados gestos escultóricos que tinham os imóveis como suporte. Embora pudéssemos pensar que sua ação é demasiadamente escultórica e ligada a uma noção simplista de lugar enquanto presença física, a dimensão política do trabalho não pode ser negada ao considerarmos a escolha dos imóveis feita pelo autor, pois fazem parte de uma malha complexa de exploração do espaço urbano daquela cidade, trazendo assim luz para questões de políticas espaciais.

Krystoff Wodiczko também se debruça sobre problemáticas urbanas, como nos “veículos para os sem-teto” construídos com material de alta tecnologia e que podiam ser usados pela população sem-teto de Nova Iorque. Mais que uma boa ação de acolhimento e ganho de dignidade para os habitantes do espaço público ou um elogio aos poderes da “alta tecnologia”, já que eram feitas a partir de avançados materiais produzidos pela NASA, as peças agem perversamente ao consolidarem a condição marginal desses cidadãos, conferindo uma “solução estável” para um grave problema social. Assuntos sociais e históricos delicados são uma recorrência na trajetória de Wodiczko. No trabalho “Projeção Hiroshima”, realizado na própria cidade de Hiroshima, Japão, o artista foi convidado a criar um memorial para as vítimas do bombardeio nuclear. Realiza, então, uma série de entrevistas com sobreviventes e seus descendentes e grava, além de suas vozes, o movimento das mãos enquanto falam. As imagens das mãos gesticulando são projetadas sobre um dos únicos prédios que sobreviveram ao ataque à margem do rio, onde milhares de pessoas morreram afogadas durante o bombardeio, julgando erroneamente que a água traria alívio para as queimaduras. O prédio como que ganha mãos, sofrendo um processo de antropomorfização, à medida que os depoimentos das vítimas são projetados

nos alto-falantes. A instalação opera como uma testemunha do ataque nuclear, ao mesmo tempo em que delicadamente oculta/preserva o rosto das vítimas, mas não as cala.

Tal estratégia de ocultamento da face é brilhantemente descrita por Rosalyn Deutsche, quando discorre – a partir da noção da formação da esfera pública em Hannah Arendt – sobre as implicações filosóficas e políticas dessa obra de Wodiczko. Para ela, preservar a face das vítimas pode ser relacionado à teoria da face de Emanuel Levinas, para quem o outro e sua face são sempre um enigma, opacos a um olhar triunfalista que busca a captura e a compreensão total. Deutsche divide a palavra “*response-ability*” para discutir a habilidade ética de resposta de Wodiczko na representação do trauma alheio. O que testemunhamos nessa obra não é a dor do outro, mas a limitação da própria linguagem para compreender tamanha complexidade.

Entender o termo responsabilidade a partir da ideia de habilidade de resposta – respons(h)abilidade – enriquece a reflexão sobre a metodologia *site-specific*, pois coloca o artista em uma posição dialógica diante da situação na qual trabalha. A construção da sua expressão/voz não parte, assim, de uma interioridade, uma identidade intrínseca que mora em algum lugar do seu cérebro ou corpo, mas de uma exterioridade, sempre incapturável, que estabelece o norte da operação artística.

3. A tradução como leitura crítica

Os três artistas por mim abordados, Buren, Matta-Clark e Wodiczko, podem ser lidos a partir da discussão sobre a arte *site-specific*. Tal termo tem sido superutilizado no meio da arte internacional, muitas vezes na intenção de garantir certa atualidade àquilo que caracteriza. O termo é raramente traduzido, o que traz um pouco mais de charme para aquele que o utiliza. No Brasil, é um jargão da arte. Raramente alguém fora do meio artístico conhece a expressão. Aqui, utilizamos a palavra tal qual no inglês, sem tradução, embora eu já tenha observado algumas tentativas desastradas de versão para “sítio específico”, por exemplo. O equívoco nesse caso reside no fato de o termo *site-specific* no inglês operar como um adjetivo composto, caracterizando uma obra, como em “*site-specific installation*”. Ao traduzirmos por sítio específico, o que se torna específico é o sítio e não a obra.

Se entendermos que, mais que uma categoria artística, *site-specific* é uma forma de pensar, poderíamos aplicar esse modo ao próprio termo. Ou seja, aplicar o conceito implicado pelo termo sobre o próprio termo: a expressão *site-specific* não seria *site-specific*? Não dependeria de uma língua, contexto histórico e sociedade específicos? E, se ela viaja, é transportada, não deveria ser traduzida a partir de uma leitura crítica, no sentido de também descolonizarmos o nosso modo de pensar?

Ao nomearmos *site-specific* práticas artísticas no Brasil, sejam intervenções no espaço urbano ou institucional, enraizamos tais procedimentos no Minimalismo estadunidense e na história da escultura tal como contada por Rosalind Krauss – “Caminhos na escultura moderna” é “o” livro adotado em

todos os cursos de escultura das universidades brasileiras e que não cita sequer um artista brasileiro. Ao nos filarmos à reflexão sobre *site-specific* estrangeira, esquecemos ou “bypassamos” importantes práticas que manifestam uma consciência contextual aguda em nosso país.

Tal é o caso da exposição “Do corpo à terra”, curada por Frederico de Moraes em 1970 em Belo Horizonte, mesmo ano de “Spiral Jetty” do Robert Smithson. Talvez pela primeira vez no Brasil, artistas são convidados a responder à situação proposta, ao invés de apresentarem obras já existentes e escolhidas pelo curador. O curioso da situação é que os artistas envolvidos leem a situação para muito além de uma ideia simplista de espaço literal ou fenomenológico, tocando em camadas da organização daquele lugar que apontavam diretamente para o contexto político específico daquele momento histórico. Cildo Meireles com o “Monumento a Tiradentes” ou Artur Barrio com as trouxas ensanguentadas mostram uma inteligência contextual aguçada, típica das melhores práticas *site-specific*. Para nós, infelizmente é mais fácil pensarmos em intervenção no espaço urbano a partir de artistas como Buren, Matta-Clark ou Wodiczko, pois nossas referências, terminologia e bibliografia sobre o assunto estão enraizadas em história e território alheios. A falta de reconhecimento do contexto e história locais nos torna reféns de um modo de pensar **inespecífico**, fazendo com que ainda hoje sejamos “desterrados em nossa própria terra” – palavras do Sérgio Buarque de Holanda (2004), no primeiro parágrafo de “Raízes do Brasil”, de 1935.

Referências

- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. **Concinnitas**, ano 10, v. 2, n. 15. Rio de Janeiro: UERJ, 2009.
- FERREIRA, Glória. **Escritos de artista: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- GREENBERG, Clement. A nova escultura. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- HOLANDA, Sérgio B. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KWON, Miwon. One place after another: Notes on Site-Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed.). **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 2000, pp. 38-63.
- MEYER, James. The functional site: or the Transformation of Site-Specificity. In: SUDERBURG, Erika (ed.). **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 2000, pp. 23-37.
- SMITHSON, Robert. **Robert Smithson: The Collected Writings**. Edição de Jack Flam. Berkeley (EUA); Los Angeles (EUA); Londres: University of California Press, 1996.