

LUGARES MOLES

manua
de leitura

acontecido

acontecimento

inacontecido

resposta

anexos

Jorge Menna Barreto

Lugares Moles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Maria Tavares.

São Paulo
2007

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Melim

Profa. Dra. Ana Maria Tavares

Prof. Dr. Martin Grossman

São Paulo, _____ 2007.

Resumo

O objeto de pesquisa desta dissertação compreende as especificidades do termo **site-specific**, palavra da língua inglesa usada internacionalmente em arte para caracterizar obras para as quais o contexto tem um papel determinante.

A meta da pesquisa é **dobrar** o conceito implicado pelo termo sobre a própria palavra, ou seja, defender a idéia de que a expressão *site-specific* é em si *site-specific* e que, portanto, a sua utilização em outros contextos e línguas, que não o seu de origem, deve sofrer algum tipo de elaboração, ou **tradução**.

O *site-specific* não é entendido somente como um assunto, mas como um **método** de abordagem da própria **dissertação como um espaço específico**, onde é possível propor uma operação artística.

A tradução é abordada como uma **operação poética**, mais do que uma tentativa de gerar um termo em português que fizesse equivalência à palavra *site-specific*. Entende-se por operação poética a **construção de um lugar relacional e colaborativo** de diversos autores, línguas, idéias, conceitos e imagens; incluindo, a partir de estratégias conceituais, o leitor como um elemento constitutivo do jogo proposto.

Palavras-chave:

Arte *site-specific*; arte contemporânea; tradução em arte; arte como lugar; contexto como arte; especificidade de significado.

Abstract

The object of this research comprehends a critical investigation of the specificities of the term **site-specific**, which has been appropriated from the English language and used internationally to describe works of art which find in their context a defining role.

The goal of the research is to **fold** the implied concept over the word itself, or, to defend the idea that the expression site-specific is a site-specific in itself. Its use in other contexts and languages should therefore undergo some sort of elaboration, or **translation**.

Site-specificity is understood not solely as a subject, but also as a **method** to constitute the **dissertation itself as a specific site**, where it is possible to propose an artistic operation.

Translation is understood as a poetic operation, more than an attempt to create a word in Portuguese which would be equivalent to *site-specific* in English. What is understood by a poetic operation is the creation of a relational and collaborative field of several authors, languages, ideas, concepts and images; including, through conceptual strategies, the reader as a constitutive element of the game proposed.

Key-words:

Site-specific art; contemporary art; translation in art; place as art; context as art; specificity of meaning.

Para o ido Cadolpho e para a sempre presente Zezé. Para a minha irmã Lia, referência e inspiração. Para o Vicente, Carlos e Mary, meus queridos irmãos. Para a Neka, pelos novos horizontes.

Agradeço aos meus amigos e colaboradores, em especial à Raquel Garbelotti, Tatiana Ferraz, Ligia Nobre, Carla Zaccagnini, Daniella Samad e Paulo Reis. Aos meus queridos Laranjas, Cores, Fabes e Corestino. Também aos “excultores” do CAP, é claro! Ao André, pela generosidade. Um agradecimento especial à Regina Melim e a Martin Grossman, pelas atentas e preciosas contribuições feitas na banca de qualificação. E um agradecimento mais do que especial à minha orientadora Ana Maria Tavares, pelo olhar sempre preciso.

Índice

Apresentação	10
Manual de Leitura	13
Contra-texto	15
Operação de Dobra	16
Método Negativo	17
Acontecido [TrajetóRio]	21
Método <i>site-specific</i> (diagrama)	28
Enconfrontos	31
Gen-fio	38
Massa	57
One-to-one	73
Minha terra, sua terra	79
Inseguro	91
Área semi-crítica de contaminação	98
Revista número	107
Projeto Matéria	119
Acontecimento [Introdução]	131
O começo pelo meio	132
O rio como um lugar	136
A palavra sobre a mesa	137
Lugares Moles	140
Inacontecido [Mesas]	147
Mesa 1 – Especificidade, para quê?	159
Mesa 2 – Consciência Contextual	183
Mesa 3 – A palavra situada	209
Resposta a Julio Plaza [Finalização]	225
Referências Bibliográficas	227
Anexos	231
Um lugar após o outro	I
O lugar errado	II

**texto específico
de um contexto**

(o contexto do texto)

con texto e specific o

context-specific text

**a text that is
context-specific**

<texto situado>

**não somente O QUE
fala, mas de ONDE
fala**

**not only
content-oriented but
context-oriented**

exterioridade do texto

> texterioridade <

texto e território

texterritorialidade

ORGANIZAÇÃO ^{tempo} envolvimento
intimidade

Espaco mental

entre o sólido e o líquido, varia

com a

temperatura

— — —
manteiga

**LUGARES
MOLES**

AMALGAMA

Signalizar, a todo momento,
A TRANSPOSIÇÃO CONTEXTUAL

MESAS

A plasticidade do discurso do outro
e seu aspecto inacabado,
Aceptável a outros discursos,
recombináveis em outros
contextos.

"FALTA de respeito e pudor"
para moldar-lhes."

NÃO entendê-los como prontos,
MAS APLICAR-Lhes CALOR e
derretê-los, tal qual
manteiga.

CANIBALIZAR

TUDO É
MOLDÁVEL
PLÁSTICO

Apresentação

*O problema são as palavras,
sempre as mesmas,
para uma realidade inquieta.*

Donaldo Schüler

A obsessão em minha trajetória artística tem sido
com o texto e o *con texto*.

A palavra *site-specific* é um **nó** privilegiado para pensar essa
articulação.

Desde 1997, interessei-me pelas práticas *site-specific* e seus
desdobramentos. Chamo-as de práticas, pois entendo o *site-specific* como
um procedimento; e não como uma categoria, como costuma ser utilizado.

Minha intenção fundamental nesta dissertação é **dobrar** o conceito
implicado pela palavra *site-specific* sobre a própria palavra, ou seja, propor a
idéia de que a palavra *site-specific* é *site-specific* e que depende de um
contexto específico para constituir o seu significado. Assim como as práticas
site-specific - que deve ser traduzidas quando se deslocam de um lugar para
outro, pois não são autônomas em relação ao seu contexto - a palavra *site-
specific* também deveria ser traduzida quando viaja para outros contextos e
línguas, pelas mesmas razões.

A tradução poderia ser entendida, portanto, como **leitura crítica**.

Para que se proponha tal operação é necessário situá-la.

No primeiro capítulo, **acontecido**, posiciono o leitor sobre o lugar de fala que assumo quando proponho a operação que funda essa dissertação. Para isso, localizo alguns trabalhos de minha trajetória como artista nos quais o contexto exerce um papel determinante.

No segundo capítulo, **inacontecido**, proponho a tradução do termo *site-specific*. Esta proposição não é entendida em um sentido finalista, que geraria uma palavra equivalente no português. A tradução é abordada aqui como a criação de um campo colaborativo onde participam diversos pensadores. Neste sentido, a tradução revela-se como um processo tradutório aberto, mais do que uma operação que almeje certo fim.

A introdução ganha o nome de **acontecimento** e situa-se entre os dois capítulos principais. É também o espaço onde discuto a criação do projeto Lugares Moles (Butter Architecture), que nasceu dentro do campo de problemas gerado pelo mestrado e que também dá nome a esta dissertação.

Embora se complementem, os capítulos possuem certa autonomia e podem ser lidos na ordem desejada pelo leitor(a).

Por último, termino a dissertação com uma resposta a Júlio Plaza, afirmando esta dissertação como um processo dialógico e em curso, que não inclui somente o presente, mas outros tempos que a atravessam.

Em anexo, dois textos seminais para esta pesquisa, traduzidos por mim: *Um lugar após o outro* e *O lugar errado*, ambos da autora Miwon Kwon, importante referência nesta pesquisa.

As práticas *site-specific*, ou as práticas artísticas específicas para um contexto, desconstroem a idéia do lugar como um suporte neutro para a obra e o ativam como parte integrante do trabalho.

O desígnio desta dissertação é ativar a própria dissertação como um contexto determinante no qual proponho uma operação artística. Parte ativa deste contexto é o leitor, buscando torná-lo participante.

Ao escolher o texto como aliado principal para construir o enunciado proposto, esse se torna o material privilegiado dessa dissertação. A palavra é dobrada, esticada, cortada, fraturada, ampliada e explorada em seu conteúdo e em sua plasticidade. Busca-se revelá-la como um elemento ativo e não como um simples veículo para um conteúdo. O texto é conteúdo e contexto nessa dissertação.

Os conceitos abordados não pretendem ser apenas discutidos, mas praticados.

O texto pendula entre uma linguagem mais acadêmica e outra mais experimental. Momentos de intransparência, clareza e opacidade.

O que se busca é adequar a linguagem a um modo de pensar.

A obsessão em minha trajetória artística tem sido com o texto e o *con*
texto.

Os espaços em branco pretendem ser espaços de possibilidade para o leitor tornar-se sobreescriptor, além de fazer do vazio, conteúdo.¹

¹ O poeta Mallarmé, no início do século XX, foi o primeiro a se interrogar perante a página em branco e criar, literalmente, uma **dimensão espacial** a partir do branco e da página.

Manual de Leitura

Contra-texto

Operação de dobra

~~Método Negativo~~

Contra-texto

Freqüentemente o leitor irá encontrar o que nomeio contra-texto.

Pretende-se com isso fatiar o corpo do texto principal: reverter, estancar ou represar momentaneamente o fluxo contínuo do dis curso.

São territórios de desaceleração no qual o fio da meada é rompido ou ampliado para que se indique os milhares de fios outros que o atravessa.

São zonas de intervalo e de descanso. Reversão de fluxo. Contra-fluxo. Sombra do corpo. O que não coube mas mesmo assim insiste em estar e perfura o texto na sua materialidade e se coloca e passa a integrar a configuração. E desloca.

São pontos de dilatação nos quais os espaços crescem. Poros. Brechas que podem levar a outros percursos. Setas. Desvios.

Por vezes agrega, por vezes distrai.

Por vezes situa. E na sua reversão, torna o fluxo ainda mais forte.

Por vezes confunde. E nessa confusão, lembra-nos da opacidade e do que não é comunicável. E do limite da linguagem.

Situa-se (entre) o texto e o con texto. Entre discurso e área. Delimita e demarca. A página que sustenta o texto e a página-território que colide. Refluxo. Desfluxo.

Essa é uma operação de fundamental importância neste contexto, pois parte de um conceito que retorna a si próprio e o revela. Coloca-se como a reversão de um movimento contínuo. É uma parada e um retorno que consiste em uma reflexão especular.

Constitui-se como uma operação mental-lingüística.

É procedimento escultórico.

Exemplo:

1) O conteúdo implicado pela palavra *site specific* não é somente compreendido, mas é dobrado sobre a própria palavra. Defender que a palavra *site specific* é em si *site specific* é um movimento de dobra. Revela a palavra como objeto plástico e moldável. Revela a palavra em sua materialidade, fisicalidade; como objeto não autônomo e não auto-suficiente, como parte de um *con texto*.

2) A dissertação de mestrado é um momento de dobra. Produzo sobre minha própria produção. A produção tornada objeto.

Procedimento que se pretende reflexivo, crítico e revigorante.
Essa dissertação é uma (d)obra

Método Negativo

O ~~método negativo~~ foi criado na apresentação final da disciplina Extensões na Arte do Professor Doutor Celso Favaretto em 2004-2 / EDU-USP. Nessa ocasião, pretendia produzir um enunciado utilizando obras de minha trajetória como artista.

A partir da percepção de que cada uma dessas obras fora realizada em lugares e tempos específicos, verifico que o uso de sua documentação e da narrativa que as acompanham, no contexto da sala de aula, requeria uma elaboração.

Dessa maneira foi então criado o que passei a chamar ~~método negativo~~, que consiste na aplicação de um risco sobre o nome da obra. Seu principal objetivo era sinalizar a transposição contextual e alertar os alunos desse curso que não estavam mais diante das obras, mas de uma *tradução*. Pretendia também com isso apontar para a apresentação como um lugar de re(a)apresentação, que não é neutro, e que portanto *flexiona* o que é ali colocado.

Para o artista Robert Smithson, que muitas vezes fez intervenções artísticas em lugares remotos da paisagem, a documentação gerada por essas obras - desenhos, filmes, fotos e escritos - assumia um papel ativo no trabalho, pois a maioria do seu público não via a obra *in situ*, mas sua documentação-extensão em galerias e espaços institucionais. Esse lugar criado a partir dessas **extensões** não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel **constitutivo** que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado.

Smithson define o local onde a obra foi primeiramente instalada como *site*. A denominação das extensões é construída a partir de uma operação de negação do termo *site*: agrega-se à palavra o prefixo negativo *non*, ou seja, **non-site**¹.

CONTR - TEXTO

¹ Ver Smithson, Robert. *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt.

A nomeação desse procedimento se deu posteriormente à sua conceituação e apresentação. Isso acontece no contexto mesmo dessa dissertação, quando é possível aprofundá-lo e associá-lo a outros procedimentos do campo da arte com o qual traça um parentesco.

Parto do princípio de que essa dissertação também é um lugar específico e, portanto, possuidor de suas singularidades - e não apenas um suporte neutro que acolhe as idéias, conteúdos e obras aqui colocados. Transpor obras, por exemplo, para esse *con texto* requer uma elaboração, pois estamos operando um deslocamento entre situações e tempos específicos.



Com o aprofundamento da reflexão sobre esses assuntos no percurso da dissertação, foi possível pensar em um novo desdobramento para o ~~método~~ *negativo*. Este passou a ser aplicado não mais somente aos nomes das obras de minha trajetória, mas também aos nomes dos autores que utilizo no capítulo **inacontecido**, advertindo que seus textos, tal como as obras, também não são autônomos em relação ao seu contexto de origem e que a sua transposição con textual requer uma sinalização.

Nos dois casos, a aplicação do método pretende causar um descolamento do original, afirmando que o processo tradutório pode constituir um novo tempo e lugar. Este descolamento gera um espaço de liberdade (plástico?) onde as obras saem da condição submissa às obras e tornam-se materiais manipuláveis conforme a intenção presente. São quase-traições que se pretendem fiéis, não somente às obras, mas ao lugar e enunciado onde estamos agora. Opera-se um *double bind*², um duplo vínculo, uma dupla responsabilidade.

A percepção, nesse caso, envolve ~~rise~~³

² Susana Lages refere-se à expressão *double bind* como sendo a “solução” proposta por Derrida para a operação tradutória, na qual o tradutor não submete a sua língua à língua estrangeira, mas as coloca em um processo de **colaboração**. Ver LAGES, Susana. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia. Ed. Edusp, São Paulo, 2002, p. 85.

³ Somando à obra do artista Antoni Muntadas, “Atenção, a percepção requer envolvimento”.

acontecido

trajetó

Rio

24

Este capítulo dedica-se à investigação de nove obras de minha trajetória artística: **Enconfrontos; Con-fio; Massa; One-to-one; Minha terra, sua terra; Inseguro; Área Semi-crítica de contaminação; Revista número; e Projeto Matéria.**

A busca não é por origens ou justificativas, mas mapear alguns fluxos e vestígios que operem como localizadores na navegação proposta nesta dissertação.

O critério escolhido para aproximá-las está relacionado ao **método** que utilizei para construí-las, que por sua vez diz respeito às **relações de especificidade que estabelecem com os contextos para os quais foram pensadas e realizadas**, ou seja, o *site specificity*.

Por serem específicas das situações às quais pertencem, sua transposição para o contexto desta dissertação requer uma elaboração, ou tradução. Para isso adotarei o método negativo, descrito no manual de leitura.

Neste sentido, é importante ter em mente que essa transposição não pretende dar transparência e clareza completas ao trabalho original, nem mesmo ilustrá-lo. Ao contrário, um certo nível de opacidade da narrativa é intencional e desejável¹, pois alerta o leitor de que não estamos diante das obras mesmas, mas sim de uma tradução para um contexto e uso específicos.

Inicialmente pensei que esta investigação revelaria um território, ou mesmo um “lugar de fala”, título original deste capítulo. Mas, em seguida,

¹ Sobre a opacidade e a transparência na tradução, ver o texto de Sarat Maharaj “The untranslatability of the other” (www.iniva.org), onde discorre sobre a impossibilidade de uma tradução que seja transparente e que deixe ver todas as sutilezas do original. De acordo com o autor, um certo grau de opacidade deveria ser assumido, pois nenhuma língua (ou linguagem) equivale completamente à outra. A opacidade faz parte da operação tradutória que se assume como tal.

percebi, com a ajuda das contribuições feitas na banca de qualificação², que as imagens que construía se aproximavam mais da infixidez de um rio do que da estabilidade de um território propriamente dito.

Estas elaborações me levaram a criar a palavra “TrajetóRio” para renomear este capítulo. Neste trocadilho, associo, à palavra trajeto, o Rio, “em constante mutação e deslocamento, em permanente contradição com a volição de pertencimento ou até do estabelecimento do lugar”.³

A relação do Rio com o verbo rir também é uma associação bem vinda. Pode vir do prazer de banhar-se no fluxo da língua, dos jogos de linguagem e dos jogos na linguagem.

Especificidades moventes

Algumas das obras apresentadas em TrajetóRio, como *Massa*, *Minha terra, sua terra*, e *Con-fio*, tiveram itinerâncias a partir de seus locais de apresentação originais. *Massa*, por exemplo, depois da Bienal de Havana, foi apresentada em Belo Horizonte e em São Paulo, dentro do Programa Rumos Itaúcultural em 2002. *Minha terra, sua terra*, além de ter participado do Projeto Linha Imaginária, viajou para o Rio de Janeiro onde participou da exposição Geração em Trânsito no Centro Cultural Banco do Brasil em 2001, além da Bienal do Barro em Caracas, Venezuela; e no Memorial da América Latina em São Paulo, também em 2001. *Con-fio* participou na exposição “Vizinhos” na Galeria Vermelho, São Paulo, em 2003. Além disso, tornou-se “Felix” que esteve na Bienal de Havana de 2000 e em Jaraguá do Sul, Santa Catarina, na exposição “Obra, documento e ação” em 2004.

² A banca de qualificação para esta dissertação aconteceu em fevereiro de 2006 na ECA-USP e contou com os professores doutores Martin Grossman e Regina Melim.

³ Contribuição feita pelo professor Martin Grossman durante a banca de qualificação para esta dissertação em fevereiro de 2006.

Optou-se aqui por refletir somente sobre as obras originais e reservar a discussão sobre os seus desdobramentos para uma outra ocasião, dada a complexidade e extensão do assunto.

No entanto, a questão da **especificidade movente**, como chamo este problema, é abordado a partir das discussões geradas nas **mesas**, das noções de “descolamento do *site*” trazidas por Miwon Kwon e James Meyer, além do conceito e prática do **site-specific deslocado** da artista Ana Maria Tavares.

O site-specific como um método

Conforme dito anteriormente, o critério de escolha das obras de minha trajetória que apresento neste capítulo é a reflexão sobre o *site specificity*, entendido por mim como um método de trabalho.

Este método consiste em cinco etapas gerais: **escolha do site, escuta e mapeamento, identificação de um problema, construção da obra** – dividida entre **projeto e realização** – e por último, **fissuras**.

A descrição que se fará das obras dará especial atenção ao seu contexto e priorizará o seu processo de formação e pesquisa, buscando evidenciar o método, mais do que a obra finalizada. Outro aspecto que resulta do foco no método é a diversidade de meios e linguagens plásticas empregadas, ou, a não especialização em um gênero ou estilo artístico, já que a formalização das obras é determinada pelas situações onde atuei, sempre singulares. Se há alguma especialização, ela acontece no método.

O diagrama a seguir apresenta uma espacialização possível desse procedimento. Embora colocadas aqui de forma didática, duas ou mais etapas podem se interpenetrar e gerar outras mais.

SITUAÇÃO
LUGAR
LOCAL

Escolha do site

Essa etapa prevê a escolha e o cercamento de uma situação a ser trabalhada. Com demasiada frequência tem sido definida a partir de um convite para participar de uma exposição e é, portanto, fortemente pré-determinada pelo(a) curador(a) do evento.

o lugar
pré-existe
à obra?



Fissuras / Ruído / Rachaduras

Momento pós-intervenção onde acontece a documentação e a elaboração sobre o projeto, o método e suas fissuras. Pretende também ser uma abordagem crítica, retrospectiva e prospectiva podendo alimentar novos projetos.



ver Aldo Meireles "estado para a prática"

Escuta e mapeamento

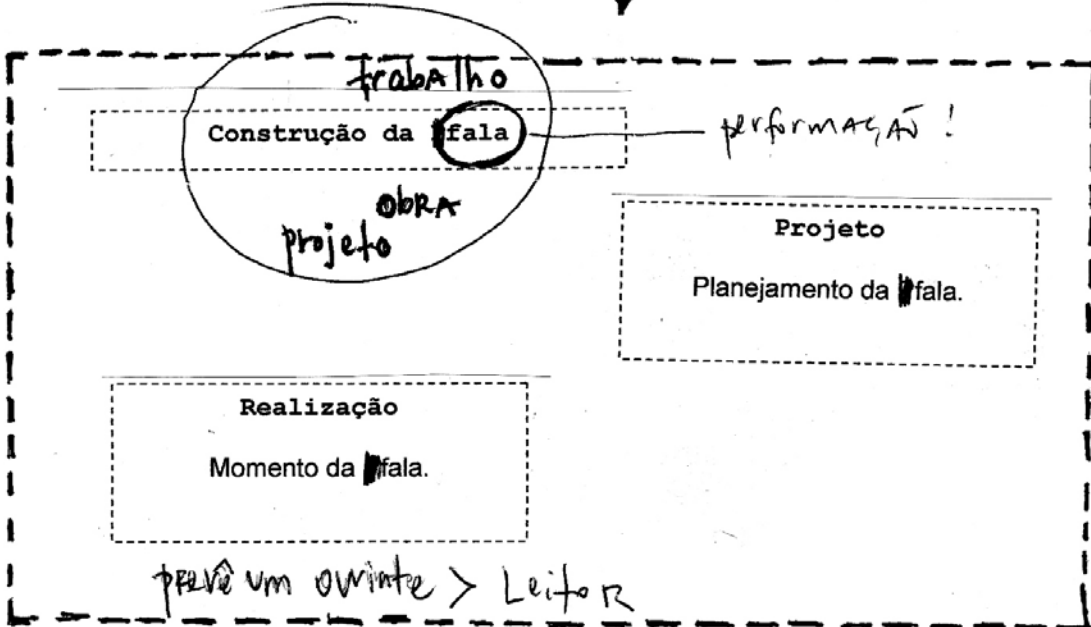
Visa investigar as especificidades do lugar ou situação escolhidos. O termo *escuta* busca explicitar que a ação não pretende, embora não exclua, fazer uma abordagem científica ou objetiva da situação. Pretende-se muito mais pensar no sujeito situado em meio às contingências dessa posição que é sempre singular.

o artista como
(pseudo) etnógrafo
HAL Foster



Identificação de um problema

Nesse momento busca-se cercar um aspecto de interesse pessoal e de possível relevância pública da situação elegida e do mapa construído.



30

~~Enconfrontos~~

1997 - Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre – Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**O espaço físico como um *site*
e o público como um ruído**



Fig. 2

A partir do **mapeamento** do local, criei figuras quase humanas moldadas em gesso que se relacionassem com alguns dos seus aspectos arquitetônicos. Ao todo foram moldadas nove figuras.

É interessante notar que a relação de **pertencimento** que as figuras estabeleceram com esse lugar não era da ordem da tranquilidade. O adaptar-se envolvia, muitas vezes, deformações, estiramentos e mutilações. Desta forma, a sua relação com o espaço ficava ainda mais evidente.



A figura "looking out" hipertrofia suas pernas para alcançar uma janela à 2,5 metros de altura.

O momento de ocupação da galeria foi breve, apenas durante a banca de avaliação, que durou algumas horas. A banca ocorreu dentro da própria galeria e foi assistida por aproximadamente trinta pessoas.

A presença deste público não estava prevista no projeto, tampouco os móveis utilizados pela banca avaliadora (cadeiras e mesa que ficaram dentro da galeria). Este dado imprevisto fez com que as possíveis relações das figuras com a totalidade do espaço ficassem prejudicadas. A visão do todo da intervenção, fundamental para construir o enunciado, também foi impossível.

Isto fez com que cada uma das nove figuras fosse vista individualmente e não na sua relação com as outras e com o espaço mais amplo. Ou seja, o trabalho só operava conforme havia sido idealizado se a galeria estivesse vazia de outros corpos que não os moldados.

O entendimento do espaço partia de uma observação atenta às **características físicas** da galeria. Não havia considerado a situação que ali seria gerada, que incluía, além do espaço, o público, a banca avaliadora e o mobiliário utilizado.

espaço físico

vs.

situação

É interessante notar, no entanto, que este dado imprevisto fez com que fosse possível ampliar a noção de espaço de maneira a também incluir suas formas de uso, sua função específica, na qual o público tem um papel determinante. A noção de situação surge então não somente a partir das considerações dos aspectos físicos e fixos do espaço, mas sobretudo, das maneiras de ativá-lo e atualizá-lo. Se o espectador é um ruído em *Enconfrontos*, os próximos projetos o prevêm e o incorporam.

CONTR - TEXTO

O espaço-alvo passa assim a interferir no processo de construção de forma bastante ativa. A figura se deforma e se distorce para moldar-se ao contexto. O espaço não é evocado apenas como um receptor dos trabalhos, mas como um co-autor.¹

¹ Menna Barreto, Jorge, trecho do texto *Enconfrontos: Projeto de Graduação em Artes Plásticas*, Porto Alegre, UFRGS, 1997.

~~Confio~~



1998 – Projeto Remetente, Porto Alegre

A rede como um *site* e a inclusão do público como participante

Enconfrontos se debruçava sobre as características físicas do espaço onde foi exposto, e intervinha neste. Operava no binômio obra-espaço. Por sua vez, Gen-fie lida com outras formas de abordagem das especificidades da situação para a qual a obra é desenhada e inclui o **público como participante**.

Gen-fie tem início em 1998 na cidade de Porto Alegre. Faz parte de um projeto chamado Remetente¹, criado e desenvolvido por seis artistas gaúchos: Maria Helena Bernardes, Fabiana Rossarola, Cleber Rocha das Neves, Laura Fróes, Thelma Vaitses e Elaine Tedesco.

A rede

O projeto Remetente pretendia construir, a partir deste grupo inicial, uma **rede de afinidades** com outros artistas. Esta rede era tecida a partir de convites feitos por cada um dos seis integrantes do grupo original. O critério de escolha do artista a ser convidado era pessoal e baseava-se, principalmente, na percepção de uma afinidade entre processos de trabalho, interesses e um desejo de aproximação.

O artista convidado, por sua vez, também poderia convidar mais um outro, formando assim um grupo de dezoito. É importante salientar que o critério de

¹ Este projeto foi selecionado por edital do FUMPROARTE – Fundo Municipal de Apoio à Cultura da Cidade de Porto Alegre - e, portanto, financiado pelo mesmo.

Tunga,

Meu nome é Jorge Menna Barreto e sou um jovem artista aqui em Porto Alegre. Participei de um workshop seu aqui há alguns anos e desde então, a partir de pontos que nos ligam, venho acompanhando teu trabalho. Talvez lembres de algumas fotos que te mostrei do meu trabalho. Na época eu trabalhava com cobras (de borracha) e foi a partir desse ponto de conexão que irradiaram uma série de interesses no que produzias.

Bom, há um grupo de 6 artistas que organizou um projeto que se chama 'remetente' . Funciona assim : Esses 6 primeiros artistas convidam um artista cada que por sua vez podem convidar mais um artista cada , formando um grupo de 18. O critério é a identificação com o trabalho do outro e o desejo de trabalhar com alguém que interesse, criando uma **rede** de junções que em muitos pontos provoca encontros e em muitos, confrontos. Nesses 'enconfrontos' me situo no grupo do meio sendo que gostaria de te convidar para ocupar o último espaço do braço que foi iniciado por Laura Fróes. Cada artista terá o seu trabalho individual. Não é um trabalho coletivo, mas uma exposição coletiva.

Acreditamos na fertilidade desses sistema que é proposto a partir do artista e gostaríamos muito de poder 'enconfrontar-te'.

'remetente' é uma exposição bastante ambiciosa e tivemos nosso projeto aprovado pela Funproarte o que nos fornece uma verba razoável para realizarmos um bom projeto. O artista receberá um cachê de \$500,00 reais + passagem + estadia por alguns dias para montagem de trabalho e participação de painéis de discussão, se houver interesse + transporte das obras. Teremos catálogo e visitas de críticos e jornalistas para que o evento possa irradiar toda sua potência. A exposição está prevista para a primeira semana de julho '98.

A dúvida em tentar convidar-te, já que imagino que sejas muito solicitado, sucumbiu nesta manhã com um artigo do jornal local.

Esperançoso de um 'sim' agradeço a atenção e espero não ter sido invasivo.

Se tiveres interesse posso mandar-te informações mais específicas sobre o projeto.

Um abraço,

Jorge Menna Barreto

telefone (051) 338.2766

fax (051) 341.3501 / 334.0145

Zero Hora, 07 janeiro 1998

Caso raro

Gêmeas xifópagas, unidas pelo tórax, nasceram segunda-feira em Porto Alegre. As meninas têm um único fígado. Se os outros órgãos forem duplos, uma cirurgia de separação poderá ser feita. Esse é o terceiro caso conhecido de irmãs siameses em 20 anos na Capital. **Página 39**



escolha não levava em conta a proximidade geográfica do artista escolhido. A configuração da rede incluía, portanto, artistas de vários cantos do país e uma artista francesa. O braço da rede que me incluiu era composto por Laura Fróes, do grupo original, e Tunga, meu convidado.

Pretendia-se que o projeto se materializasse em uma exposição coletiva, duas publicações (uma revista que antecedia a exposição e o catálogo que a seguia), além de encontros e debates entre os artistas envolvidos, o público e os curadores Agnaldo Farias, Angélica de Moraes e Karim Stempel, também colaboradores dos textos do catálogo.

É interessante notar que a presença dos curadores não era central nesta organização. Não se tratava, no entanto, de uma negação dos assuntos curatoriais, mas de uma reflexão acerca das suas possibilidades em uma época de pleno fortalecimento da figura do curador no Brasil nos anos de 1990.

A escolha dos artistas, geralmente atribuída à curadoria, neste momento ficou a cargo dos próprios artistas. Remetente aposta assim em uma possibilidade de agrupamento entre os artistas cujo **critério emerge a partir de seus próprios processos de trabalho**. O que se gera portanto é um grupo heterogêneo, sem uma amarração conceitual explícita. Pode-se notar uma outra costura conceitual, nem sempre tão clara, às vezes secreta, ou só insinuada.

Minha intenção, neste projeto, era dar continuidade ao campo de problemas surgido em meu trabalho de conclusão de curso no ano anterior. Isto diz respeito, principalmente, ao enfoque na **especificidade**, ou seja, a criação de uma obra específica para esta situação.

No entanto, o que se apresentava no Projeto Remetente divergia bastante do que encontrara anteriormente. ~~Encontros~~, desde o seu início, tivera um espaço definido para a sua apresentação. Remetente, não.

+ cleber rocha das neves
→ marco giannotti
→ josé spaniol
+ elaine tedesco
→ maria ivone dos santos
→ sandrine rummelhardt
+ fabiana rossarola
→ ricardo frantz
→ chico machado
+ laura fróes
→ jorge menna barreto
→ t u n g a
+ maria helena bernardes
→ nydia negromonte
→ marconi drummond
+ thelma vaiques
→ karin lambrecht
→ dudim aia

A rede se configurou muitos meses antes de se saber onde a exposição aconteceria. Esta indefinição fez com que a minha atenção se desviasse do espaço físico, aspecto central em muitas ações *site-specific*, e buscasse outras especificidades colocadas pela situação. A primeira delas foi a própria forma como o evento era organizado, a partir do funcionamento em **rede**.

Estamos em 1998, momento em que o uso popular da internet ainda é recente, embora já se saiba do seu potencial. Assim, a discussão sobre redes e as transformações sociais que ela traz são uma tônica. Certamente influenciado por este momento, o Projeto Remetente se inclui nesta discussão.

Sua inclusão, no entanto, não se dá por uma via direta. A rede do Remetente é uma de afetos e influências, mais do que aquela tecnológica da internet. Neste sentido, as conexões dessa rede são ainda mais virtuais e desmaterializadas.

Além disso, a discussão contida em Remetente está diretamente ligada às reformulações das noções de espaço e tempo que ocorreram intensamente na década de 1990. As relações espaciais, como as de proximidade e distância, foram largamente alteradas à medida em que as redes de comunicação tecnológicas avançavam e se dinamizavam e a internet se popularizava, trazendo profundas mudanças nas formas de sociabilização. Viu-se nascer, por exemplo, agrupamentos e comunidades no espaço virtual formados por afinidade, cada vez mais independentes do espaço geográfico que ocupavam.

Assim, a formação de uma “vizinhança não-geográfica”, conforme definiu Michel Foucault², me parece um dos pontos centrais do Projeto Remetente e o que o liga mais fortemente ao seu momento histórico.

² Embora a noção de “vizinhança não-geográfica” de Foucault não se aplique necessariamente às questões da rede, principalmente a tecnológica, é possível fazer essa relação se considerarmos o aspecto **virtual** do espaço construído nos dois casos. Ver Foucault, Michel. *As palavras e as coisas*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1995, p. 5-14.

Outra especificidade interessante deste projeto é a sua **relação com o formato expositivo**. Em geral, eventos artísticos priorizam a exposição, que costuma ser o ponto de convergência máxima e o momento do evento no qual o artista e sua obra entram em cena. Remetente, no entanto, demanda uma atuação do artista na estruturação do projeto, explicitando todo o processo anterior à exposição.

Tais especificidades começaram a delinear um campo de ação para a minha intervenção. Delas, interessava-me particularmente o **desa fio** em desenhar uma obra que não priorizasse somente o momento expositivo. Outro interesse era colocar à prova o próprio método de construção de uma obra *site-specific* em um espaço que não fosse físico e testar os seus limites para lidar com um espaço fluído, desmaterializado, disperso e intangível: a **rede**. Desta forma a observação das especificidades da situação deixou de ser somente espacial, por circunstâncias que o próprio evento colocou, e passou a incluir os **movimentos, percursos e entroncamentos** da rede que se formou. Por mais intangível que pudesse ser, tornou-se meu “espaço” de atuação.

O objeto

Iniciei o meu projeto pelos **nós** da rede formada. Para isso, fundi inúmeros pares de tijolinhos de cobre onde se lia, em cada um, as sílabas “con” e “fio” em alto relevo. A percepção de que o momento expositivo não precisava ser necessariamente central levou à decisão de “ativar” o projeto alguns meses antes da exposição e do encontro dos artistas, previsto para o momento da montagem e abertura do evento. Assim, um par de tijolinhos foi enviado pelo correio para cada um dos dezoito artistas participantes em seus locais de moradia.

A **configuração espacial espalhada** dada pelo projeto Remetente revela uma situação interessante para ser explorada por meio do envio dos tijolinhos, feitos para serem portáteis e facilmente enviados até diferentes localidades, constituindo assim uma possibilidade de **estiramento** dos conceitos do Projeto Remetente. Pretendia, com esta ação, construir uma segunda rede sobre a rede existente, ou afirmar-lhe a existência. O cobre é aqui utilizado por ser um metal altamente dúctil (capacidade de fazer fios por estiramento) e de ótima condutibilidade³.

A rede proposta por ~~Con-fio~~, assim como a do Remetente, é uma rede não-tecnológica, ou *low-tech*. Sua construção se dava pelo imaginário de quem estava envolvido, muito mais do que por meios concretos. Neste sentido, a sua **virtualidade** está distante da noção tecnológica, e assim também a problematizava.

A idéia de compartilhar o mesmo objeto é importante para este projeto e pretendia ativar uma forma de **pertencimento** a esse território virtual que fora constituído pela rede. Instaura-se assim como um espaço imaginado no qual a noção de pertença não estava ligada ao lugar de nascença ou procedência, mas às afinidades eletivas.

O jogo com o verbo confiar – conjugado na primeira pessoa do singular – também é importante para realçar o caráter afetivo dessas relações, assim como revelar o **fio**, a partir da quebra da palavra, contido na sua formação⁴.

³ O cobre é o segundo material, depois do ouro, em ductibilidade, ou seja, a capacidade de esticar-se sem romper para fazer fios. Também é um material de ótima condutibilidade. Essas duas características levam à sua adoção para a fatura dos fios elétricos para condução de eletricidade.

⁴ Sobre a importância do sentimento de confiança na formação de redes, ver o texto de Rogério da Costa, “Por um novo o conceito de comunidade: redes sociais, comunidades pessoais, inteligência coletiva”, publicado no site <http://www.scielo.br/pdf/icse/v9n17/v9n17a03.pdf>

A revista

A revista é outro momento importante do Projeto Remetente. Desenhada antes da exposição, apresenta o projeto e serve como mais um “lugar” para a atuação dos artistas. A cada um foi reservado um espaço de duas páginas que poderiam ser ocupadas de acordo com critérios pessoais.

Minha intervenção cria uma rede de palavras e expressões onde encontram-se as sílabas “con” e “fio”. Chama-se “zona de vizinhança número 10”. Pretende, com essa ação, apontar para outras possibilidades de criação de redes que não sejam somente baseadas em protagonistas humanos.

A exposição

Configuradas as primeiras etapas do trabalho, restava o problema de como ocupar o espaço expositivo – momento importante do projeto Remetente – quando o trabalho e a produção de todos os artistas envolvidos ganhariam visibilidade pública. Para esta situação, Con-fio foi multiplicado e distribuído também para o visitante da mostra. Tal decisão baseava-se no entendimento do **espectador transformado em participante**⁵.

A rede e o seu território ampliavam-se e passavam a incluir o público como um elemento ativo do trabalho.

⁵ **Hélio Oiticica** escreveu sobre a noção de “participador”: *O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras: Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal” e outra que envolve participação “semântica”. (...) Tanto as experiências individualizadas até as coletivas tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive, dar ao indivíduo a oportunidade de criar a sua obra.* Ver OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1986, p. 91. Também refletindo sobre a participação, **Lygia Clark** escreve: *Nós somos os propositores. Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a “obra de arte” como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.* Ver CLARK, Lygia. *Lygia Clark – textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mario Pedrosa*. RJ: FUNARTE. 1980.

jorge menna barreto

título: zona de vizinhança nº 008

con - denável	con - centro	con - certo
con - cepção	con - cêntrico	con - servação
con - selho	con - seqüente	con - serva
con - soante	con - solida	con - spirar
con - ter	con - tentar	con - taminar
con - tágio	con - tensão	con - tabilidade
con - tador	con - ta	con - templativo
con - gresso	con - junção	con - fusão
con - forma	con - torno	con - struir
con - sigo	con - trato	con - sigo
con - trário	con - sentir	con - figurar
con - junto	con - necimento	con - glomerado
con - fuso	con - fissão	con - gregar
con - fronto	con - fraternizar	con - dutor
con - selho	con - fidente	con - fins
con - fabular	con - descender	con - domínio
con - duta	con - curso	con - cubina
con - cebível	con - creto	con - corrente
con - ciso	con - cha	con - denar
con - dolência	con - flagrar	con - finir
con - flito	con - fluir	con - exo
con - feccionar	con - ferência	con - glutinar
con - glomerado	con - forto	con - haque
con - gruência	con - sagrar	con - seqüência
con - quanto	con - senso	con - sonância
con - sorciar	con - solo	con - sideração
con - tituinte	con - stante	con - substância
con - sulta	con - star	con - sumar
con - sumir	con - tado	con - tente
con - tracenar	con - tínuo	con - tinte
con - trabando	con - trapartida	con - tribuir
con - tudo	con - verter	con - vexo
con - vosco	con - vulsão	con - viver

operador nº 010: jorge menna barreto

desa - fio	fio - rde	fio - te
fio de prumo	fio - terra	fio de coluna
fio condutor	fio de vela	fio de carreta
fio de vincar	fio fixo	fio isolado
a fio	fio móvel	fio de lã
fio comprido	bater um fio	de fio a pavio
no fio	por um fio	fio de cabelo
fio - rita	fio - s	sem fio
fio de espada	fio - ofó	fio de voz
fio de fibra	fio claro	fio de aranha
fio da meada	perda do fio	fio dental
fio de nylon	fio - u	fio do micrômetro
en - fio	a - fio	atro - fio
des - fio	sem fio	meio - fio
fio elétrico	fio de tecido	fio de algodão
fio de cobre	fio encapado	fio vital
telefone sem fio	fio da navalha	fio de liga
fio de Ariadne	fio da marionete	fio da trama
fio da urdidura	fio do tempo	fio das Parcas
fio do destino	fio de vida	fio de suspensão
fio - zinho	fio d'água	fio grosso
fio fino	fio tântrico	fio telefônico
fio vertical	fio horizontal	fio orientador
fio colorido	fio cortado	fio estirado
fio emendado	fio costurado	fio esticado
fio elástico	fio de borracha	fio aparente
fio invisível	fio de nota	fio de palomba
finos fios	fio móvel	fio nu
fio vermelho	fio branco	fio de ouro
fio forte	fio sutil	fio dourado
fio sinuoso	com fio	fio azul
fio de metal	amarrado com fio	fio principal
fio que envolve	fio de rede	fio da teia

Instalou-se, assim, um ponto de distribuição dos tijolinhos no espaço expositivo. A cada novo participante era perguntado o nome que era anotado em uma lista com todos os nomes dos participantes anteriores. Cada lista atualizada era impressa em duas vias: uma podia ser levada e a outra ficava como registro no espaço. Tal procedimento pretendia criar uma cartografia possível do trânsito dos tijolinhos, conforme escreve a historiadora Giselle Gallichio:

Con-fio emerge de uma *exterioridade movente*, de um agenciamento, já coletivo e sempre em processo. Os fragmentos, que ora se conectam, ora se rompem, traçam linhas descontínuas, compondo relações imprevisíveis com direções, velocidades, tensões e consistências variadas. Produções que abandonam a palavra e a representação, transformando-se em *inscrições móveis sobre corpos* tornados nomes próprios *como designações de intensidades* que *penetram umas nas outras...* O Remetente aparece como um dos locais de proveniência que enlaça Jorge a outros dezessete nomes. *Intermezzo*, entre Laura e Tunga, rasga as ligaduras, precipita a irrupção de inúmeros componentes, profusão de singularidades...⁶

Diferente da distribuição em pares para os artistas do próprio projeto Remetente, a sua distribuição para o público foi de apenas um tijolinho por pessoa. Tal mudança deveu-se a intenção de tornar mais complexas as possíveis relações de construção da palavra. O participador, munido de apenas uma sílaba, e sabendo da existência da outra, completava a palavra virtualmente, ou, ao conectá-la com a peça de outro participador, levando adiante o aspecto **relacional** da obra e expandindo-o.

A remoção dos tijolinhos do ambiente expositivo geralmente encontrava na casa do participador o seu ponto de deposição. A expansão do “ambiente” da obra provocada por tais deslocamentos também era um motivo de grande interesse. A “situação doméstica” em que muitos dos tijolinhos se encontravam, passíveis aí de adquirirem outros acoplamentos, usos e agenciamentos (uma espécie de “participação prolongada” da obra), também lança o trabalho em um

⁶ Fragmento da historiadora Giselle Gallichio em texto não publicado escrito sobre a obra Con-fio, 1998.

laura fróes tunga jorge menna barreto clarissa motta nunes cleber rocha das
neves elaine tedesco maria ivone dos santos fabiana rossarola ricardo frantz chico
machado maria helena bernardes thelma vaitses karin lambrecht rodrigo
dexheimer maria josé mascarenhas ana lúcia beck humberto dutra agnaldo farias
angélica de Moraes angela magdalena marco gianotti josé spaniol sandrine
rummelhardt marilene conte nydia negromonte marta lorenzini carlos adolpho maia
menna barreto joão luiz de j. nunes vicente menna barreto ricardo selbach tula
anagnostopoulos ubiratã braga luciane sayuri sato marconi drummond dudi maia
rosa raquel leivas gisele s. gallicchio jailton moreira helena França lia menna
barreto luciano zanatta terezinha m. vargas flores marlene cruz luiz gilberto daiello
lúgia hecker ferreira cláudia henkel schmidt carmen s. de oliveira rogério da costa
isone f. l. gloger letícia bertim prux guisela ghem adriana pereira guedes denise de
castro oliveira carolina fernandes julio cezar r. cavalheiro nilza silva suely rolnik
jorge lay neka menna barreto teresa poester gilberto carnos paola menna barreto
vera parisotto adolfo bitencourt eduardo lubianca cynthia q. accioly adriane k.
menna barreto naida sirlei sulzbach téti waldruff geórgia lobatcheff marco veloso
richard john ênio mascarenhas gustavo camargo carmen nice marlies ritter cinara
elisa petrini lara fuke mauro fuke jaqueline menna barreto mariza carpes linsker
peréio jacqueline sanhotene eduardo veras lisiane kern lauro quadros nelson
jungbluth maria tomaselli gloria yen yordi flavia motta daniel rodrigues vicente c.
borges daniela o. mueller lucia koch ester cauduro carlos menna barreto gisele
menna barreto claudete sieber margarida deolindo diana wilbert beto spessatto
daniella kern margarete da silva sandra lima gilmar alf luísa kiefer ewerton motta
nunes theo storchi da rocha karen bastos ricardo gouvêa neviton c. r. da rosa elida
tessler rouvane ritter denis siminovich yole chapman luana lima rosa campos velho
andré mubarak anelise kirsch marta lompa josé mario britto alex ramires branca
sulzbach bárbara nunes ricardo jaeger luciane mello luiz izidoro ramires boeira
giovana gize moreira adriana boff melissa de souza liedke luiz marcelo stralio
carlo eduardo uchoa letti renato bueno eduardo miotto rosana conti bones cláudio
paulo vera soares luciano kerber tomasi julia dos santos fervenza tatiana
sperhacke munir mariana silva da silva marcelo kern ana flávia baldisserotto
mariane rotter felipe centeno marta collares edson sousa rosa carolina dresch
restelli margarita kremer maria helena leitão clarissa rossarola adriane bedin tuca
stangarin tita renato carnos marcelo gobatto alexandre moreira gerson derivi
marques carola santibañez manoel mayer júnior marco parrot cláudia elis rogério
dias gonçalves francisco ismael gomez sanchez michele bohnberger isabel de
castro luiz pellizzari flávio kiefer helena martins costa marijane ricacheneisky elcio
rossini clóvis massa glaucis morais fernando bakos laura basso menna barreto
gomes augusto patrini menna barreto gomes sergio rodrigo andrade tiago real
ryan stenberg pauline stenberg katie stenberg ed stenberg shara smith ann-marie
manker craig stenberg fúlvio ricardo delavi mary dullius amélia brandelli ricardo
dullius monica rubinho sidney philocreon

processo infinito de transformações e reconfigurações onde o participante é quem define os seus limites, temporalidades e significados, longe do espaço controlado e temporalmente delimitado do espaço expositivo.

Con-fio era uma obra bastante sedutora e isso por vezes dificultava uma abordagem que fosse além das suas camadas mais aparentes. Muitos dos participantes aproximavam-se da obra “pois estavam dando cobre de graça”, um material caro e com valor de mercado alto, ou mesmo, por ser um “objeto de arte” distribuído gratuitamente, cuja foto havia sido publicada em um jornal local⁷. Esse tipo de valor que por vezes foi agregado à obra, advindo do valor intrínseco do próprio material de que é feito e do seu “sucesso midiático”, podia fazer com que a obra (os tijolinhos) fossem associadas a um tipo de um “souvenir de luxo”, fazendo com que a obra corresse o risco de ser reduzida um objeto de consumo. A malha de relações conceituais mais complexa que o objeto traçava com a situação, seu contexto histórico, sua exterioridade, poderia ficar muitas vezes ofuscada pelo seu **brilho (retiniano)**. Esse foi o “ruído” de ~~Con-fio~~ e um problema que tento abordar de forma diferente nas próximas obras.

⁷ Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 3 de setembro de 1998.

54





~~Massa~~

2000 – 7ª Bienal de Havana, Cuba

**a Bienal de Havana e a proposta
curatorial como *sites***

~~Con-fie~~ operava a partir de uma idéia expandida do *site*, desmaterializada, da noção de rede que era proposta pelo Projeto Remetente, incluindo o público como participante. ~~Massa~~ leva esta pesquisa adiante, respondendo a algumas questões que surgiram em ~~Con-fie~~ e problematizando seu contexto, a 7ª Bienal de Havana e a sua **proposta curatorial**, entendidos como *sites*.

A primeira Bienal de Havana data do ano de 1984, quando ainda era restrita à América Latina e ao Caribe. A partir da sua segunda edição, em 1986, passou a incluir também artistas da Ásia, África e Oriente Médio¹. Em 2000, a Bienal de Havana tinha como título **“Mas cerca uno del otro”** e, de acordo com a proposta curatorial, pretendia reunir artistas cujos trabalhos estivessem relacionados, entre outras coisas, à interação e à aproximação entre artista, obra e público.

Embora conte com o apoio de fundações estrangeiras², a Bienal de Havana realiza-se com recursos escassos e a produção, transporte das obras, estadia e eventuais gastos costumam correr por conta dos artistas e/ou seus países de origem. De todo modo, a Bienal também se constitui **como um evento turístico** que atrai cerca de 3.000 visitantes estrangeiros (dado obtido em conversa informal com a curadora Íbis Hernandez em 1999). O influxo de capital gerado pelo evento também é um aspecto significativo, especialmente a partir da década de 1990, com o fim do apoio da União Soviética, quando Cuba passa a depender do turismo como sua principal fonte de renda. A Bienal de Havana costuma acontecer de forma *dispersa* pela cidade, incluindo instituições (nem sempre de arte), casas antigas e as próprias ruas e praças. Seu caráter **pulverizado** faz com que a

¹ Vale notar que a Bienal de Havana é anterior ao *boom* de bienais internacionais que começa a ocorrer na década de 1990.

² Prince Klaus, AFFA, entre outras.

circulação do público seja responsável pela costura que dá corpo ao evento da Bienal.

Fluxo/circulação do público → constitui o local da bienal, o integra

Como de costume, meu primeiro impulso foi o de mapear as características do contexto onde atuaria. Algumas perguntas surgiram neste processo: Como abranger esses espaços espalhados? Acercar-los? Mapeá-los? E os **entre-espaços**, os respiros entre os espaços expositivos, onde acontece a maior **interação com a cidade** e o pequeno comércio de Havana? Qual a formalização possível de uma obra para que se relacione, ou melhor, problematize esse **espaço disperso**? E como ativar o público como parte da obra, como força motriz, já que é a sua circulação a responsável por “unificar” o evento? E como tornar a relação da obra com a proposta curatorial complexa, e não apenas ilustrativa, rasa e celebrativa?

A intervenção

A partir do estudo das especificidades citadas acima, planejo a intervenção chamada *Massa*. A opção para abordar o espaço disperso foi encontrada a partir da utilização de um objeto que tivesse *transitibilidade* e que pudesse **usar a própria circulação do público como força motriz**. É importante, no entanto, que esse objeto seja leve e

não se torne um transtorno para o participante carregar, ou melhor, que até o ajude em seu trânsito, que se “cole” a ele.

Foram utilizadas, então, **sacolinhas de papel vazias** distribuídas para o público em um ponto de alta circulação da Bienal. Um dos objetivos de tais sacolas é ajudar o visitante da mostra a carregar possíveis objetos comprados nas ruas: garrafas de água (dada a alta temperatura em Havana!), material impresso de outros artistas, o próprio catálogo da Bienal (que cabia perfeitamente na sacola e era vendido ao lado do ponto de distribuição das sacolinhas); ou seja, objetos comumente coletados no trânsito pela Bienal³.

O ponto de distribuição principal escolhido das sacolas é o Centro Wifredo Lam, onde acontecem as inscrições para o evento, a venda de catálogos, a parte administrativa, além da exposição de algumas obras. No andar térreo, então, encontra-se uma pessoa sentada diante de uma escrivaninha encarregada de receber o público interessado em participar da ação (ou simplesmente ganhar uma sacola!). A cada participante era perguntado o seu **peso** e esse era somado ao peso resultante de todos os participantes que por ali haviam passado antes dele. O número que resultava dessa soma era então carimbado na sacolinha vazia que podia ser levada pelo participante.

Peso (massa corpórea) ← → Peso (moeda em Cuba)

As sacolinhas transitaram assim por toda a Bienal e foram vistas por diversos locais da cidade. A estratégia de abraçar o espaço disperso da Bienal se mostrou “eficiente” ao incluir o público como aliado. Massa estabelecia assim a aproximação entre artista, obra e público, conforme proposto pelo eixo

³ As especificidades quanto ao trânsito do público pela Bienal puderam ser observadas por mim na edição anterior (1997), quando a freqüentei como visitante.



000000Kg



curatorial da Bienal. No entanto, pretendia-se que essa relação fosse ativada de forma **reflexiva e crítica**. O teor crítico do trabalho pretendia ser instaurado a partir de uma reflexão sobre o **espaço de consumo e atração turística**, que também faz parte da Bienal. Tal relação era insinuada ao utilizar-me de um **símbolo tão forte da sociedade de consumo como as sacolinhas comumente distribuídas em lojas de comércio**.

operação de dobra

No entanto, ao invés da marca ou logotipo da loja, que costumam ser impressos nesse tipo de sacola, encontrava-se o peso do próprio portador, somado aos outros do público do evento; *dobra-se*, assim, a suposta operação comercial sobre o próprio corpo dos participantes, tornados também consumidores (e consumidos).

Participador ← → Consumidor

A opção por fazer esta crítica em um país comunista que luta arduamente pela sua sustentação pode parecer irônica e até descabida. Lembremos, no entanto, que parte significativa do público da Bienal de Havana faz parte do mesmo público do circuito crescente das bienais internacionais. *Massa* dirigia o seu comentário não só às especificidades da Bienal de Havana e às mudanças pelas quais o país tem passado, mas também a um *site* mais expandido, o do

circuito internacionalizado de turismo e comércio cultural.

O posicionamento crítico da obra em relação a uma estrutura institucional é um ponto integrante da noção de site para a autora Miwon Kwon: "Ser específico em relação a um site é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais no sentido de expor as operações ocultas - revelar as maneiras pelas quais a instituição molda o significado da arte para modular seu valor econômico

CONTRATO - TEXTO

A opção pelo uso de um material barato, sacolas de papel, pretendia **esvaziar o objeto de algum valor intrínseco** que pudesse lhe ser atribuído. As sacolinhas não aspiravam à perenidade de uma "obra de arte", mas enfatizar e problematizar o trânsito desse espectador

⁴ KWON, Miwon. One Place after another. MIT Press, EUA, 2002, p.14.

pela bienal. Eram feitas de um **material frágil** e que, se realmente usado, se desfaria em pouco tempo.

Lembro que esse havia sido um aspecto crítico observado na obra ~~Con-fio~~, uma vez que o cobre exercia tal atração sobre o público e com isso poderia ofuscar as relações conceituais mais relevantes. A precariedade do papel e da própria sacola, que não apresentava nenhum apelo visual mais elaborado, fazia parte de uma estratégia de não atribuir “valor” ao objeto a partir de suas características intrínsecas, mas da malha conceitual da qual participava e das relações que poderia traçar, ou seja, de uma experiência “não-retiniana”.

Esta estratégia talvez tenha funcionado com o público estrangeiro. No entanto, minha ignorância a respeito do valor do papel em Cuba se fez notar logo no início do evento. Desde o embargo, os cubanos têm enfrentado sérios problemas de abastecimento da demanda interna de papel. A escassez de papel é uma realidade árdua, ainda mais para um povo que gosta de literatura e que encontra imensa dificuldade para imprimir os seus livros e publicações. O papel é artigo de luxo em Cuba. Minha intenção de esvaziá-lo de um valor intrínseco, ao tratar-lhe a partir do meu referencial de abundância desse material no Brasil, se viu frustrada ao perceber enormes filas de cubanos querendo as sacolinhas e pedindo se poderiam levar mais de uma. Muitos entraram na fila duas vezes!⁵

A partir dessas observações, ~~Enconfrontos~~ **Massa** trouxe outras reflexões sobre a forma como eu estava lidando com o público. ~~Enconfrontos~~ sequer o previa. ~~Con-fio~~, o reconhecia e incluía, mas quem era? **Massa** o quantifica e faz uma crítica da própria idéia de um público “massificado” e anônimo. No entanto, a partir da realização da obra, pude perceber sutilezas e distinções no que julgava ser massificado. O caso narrado sobre o valor de um mesmo material em diferentes contextos terminou por revelar que meu público era híbrido e operava a partir de diferentes referenciais de valores, resultando em diferentes

⁵ Isto não chegava a ser um “problema” no sentido de prejudicar a obra, já que a operação de soma não pretendia um sentido finalista e portanto não almejava um produto final da soma.

maneiras de abordar o trabalho. Os conflitos gerados em *Massa* dão início a uma investigação mais aprofundada sobre quem é o público da obra e quais são as suas especificidades. Se o tema da Bienal era “mas cerca uno del otro”, ficou a pergunta, quem é o “uno”, e quem é o “otro”?

Para o artista brasileiro Cildo Meireles, a noção de espaço e circuito se entrelaçam. Em *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), o artista comenta: “Esse trabalho tratava da questão do **lugar**, o conceito de **circuito**”⁶. Lugar que é líquido, móvel. Circuitado. Infixo. Garrafas de Coca-cola que são sequestradas pelo artista, recebem inscrições, e são devolvidas à circulação⁷. O lugar do trabalho é o circuito de circulação das garrafas.

CONTINUA - TEXTO

⁶ Ver OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora! 5 Entrevistas*. Ed. Alameda, São Paulo, 2006, p. 67 (grifo meu).

⁷ Além das garrafas de Coca-Cola, *Inserções em circuitos ideológicos* incluía outras inserções em outros circuitos, como cédulas de dinheiro e jornal, também com outros textos. Ver o catálogo Cildo Meireles, Ed. Phaidon, mencionado na bibliografia.





+



+







~~One-to-one~~

2002 – Porto Alegre

O outro como um site

Massa (Havana, 2000) construiu um comentário crítico de uma quantificação e massificação crescentes dos públicos de eventos internacionais de arte e de sua orientação, talvez excessivamente, turística e mercadológica. No entanto, dentro das operações propostas e dos conflitos gerados na sua realização, também surgiu o questionamento de quem é esse tão mencionado “público”. Foi a partir de algumas observações sobre a forma como essa obra operou que pude iniciar uma abordagem mais analítica acerca desta noção.

A seguir discuto o projeto ~~One to one~~ onde radicalizo para o outro extremo a noção de público, personalizando-o totalmente, criando o que passei a chamar de obras *person-specific*¹. Esse projeto consiste em uma série de trabalhos feitos especificamente para uma pessoa. Parto do entendimento dessa **pessoa como uma situação**, como um *site*, passível de aplicação do método *site-specific*.

Marees (2002) é um projeto especialmente feito para Marcos. Consiste em um olho mágico instalado na parede logo atrás de sua cama, que possibilita uma vista para o jardim do lado de fora da casa (figs. 1,2 e 3).



Fig. 1

¹ ~~One to one~~ consistiu em uma série de cinco obras. Nesta dissertação irei abordar apenas uma.



Fig. 2



Fig. 3

O título do trabalho one-to-one foi dado em inglês, pois o numeral “one” em inglês não define gênero. Em português, temos os numerais “um” ou “uma”, e isso atribuiria questões ao título que não eram do meu interesse. Outro aspecto na denominação diz respeito à noção de escala. One-to-one, ou mesmo em português, 1:1, é o que chamamos de “**escala real**”.

Foram muitas as questões suscitadas por essa operação, e muitas ainda encontram-se em processo de elaboração. Algumas dizem respeito a **escala íntima** do trabalho. Esse projeto não foi, originalmente, realizado para ser exposto, mas para permanecer no território entre este um e outro.

É na **diluição da obra no âmbito da vida** e nos problemas que incorreria sua exposição pública que o projeto constrói questões difíceis de serem resolvidas. Sua privacidade isolacionista impede a geração de uma interface crítica com um campo mais amplo da arte, algo que muito me interessa. Sua documentação fica num território confuso entre “registro da vida pessoal” e “documentação de uma ação artística”.

Essa espécie de problema coloca tal projeto muito mais num âmbito processual. No entanto, entendo que essa ação tensiona de modo muito importante o campo de problemas gerado nesta dissertação e por isso a decisão de incluí-la aqui. Seu tensionamento é também um comentário crítico a respeito do contexto da obra, sua diluição na vida, e o entendimento acerca da participação.



~~Minha terra, sua terra~~

1999 – São Paulo, Salvador, Belém e Florianópolis.



O *site* nômade e a zona intervalar

Os projetos até agora discutidos enfocaram diferentes noções do que vem a ser o *site*. ~~Enconfrontos~~ lidava com um espaço físico. ~~Con-fio~~, por sua vez, lidava com o espaço da rede e suas extensões. ~~Massa~~, por sua vez, tratava da Bienal de Havana, sua proposta curatorial e seu público generalizado. ~~One-to-one~~, como uma possível resposta ao ~~Massa~~, personalizava, radicalmente, a idéia de participador em trabalhos feitos para uma pessoa apenas. Cada uma dessas obras propunha uma abordagem diferente do que venho chamando de método *site-specific*, esticando-o, alargando-o e testando-o.

É interessante notar, também, que os próprios trabalhos começam a se informar mutuamente e criam um **campo relacional**. Assim, cada novo trabalho não apenas se informa a partir das especificidades e da situação onde se coloca, mas também a partir desse outro *site* que é constituído pelo conjunto das obras de minha própria trajetória. Conforme Miwon Kwon, esta seria a quinta noção de *site* na genealogia que desenvolve a respeito do *site specificity* em seu livro “One place after another”¹.

O projeto ~~Minha terra, sua terra~~ adiciona novas complexidades a esse campo. Os territórios geográficos e políticos entram em cena literalmente pela primeira vez, assim como um questionamento sobre a própria relação da itinerância do artista pelos *sites* onde atuam.

¹ Ver KWON, Miwon. *One place after another*. MIT Press, EUA, 2002.

O projeto ~~Minha terra, sua terra~~ teve origem dentro do Projeto de Intercâmbio Cultural Linha Imaginária². Tal projeto visa uma aproximação entre artistas de diversos estados brasileiros e, mais recentemente, internacionais, promovendo exposições coletivas por vários cantos do Brasil e do mundo. Minha participação no projeto, a partir de 1999, levou-me a elaborar um trabalho que pudesse problematizar a própria situação itinerante do artista dentro do Linha Imaginária, assim como discutir a representação estadual proposta pelo programa na época.

~~Minha terra, sua terra~~ consistiu no deslocamento de terra de Porto Alegre, cidade onde morava, para as cidades nas quais eu participaria das exposições do Linha Imaginária: 30 quilos foram deslocados para São Paulo, 20 quilos para Salvador, 10 quilos para Belém e 10 quilos para Florianópolis. Setenta quilos era o peso total, que **coincidia com a minha massa corpórea**. Nos locais de exposição, a terra era disponibilizada aos visitantes em pequenos saquinhos de aproximadamente cem gramas.

A **condição nômade da situação** gerou uma espécie nova de lugar em minha trajetória artística. A expansão simbólica de um território, que era promovida pela migração da terra de uma localidade específica para outra, suscitou diversas questões ao longo do processo.

A escolha da terra para representar o estado do Rio Grande do Sul fazia alusão a uma longa história de apego e tradição que ligam esse estado a uma cultura

² Ver www.linhaimaginaria.com.br

agrária e pecuária que sempre tiveram um papel importante na sua economia. Famoso por seu regionalismo exacerbado, o gaúcho envolveu-se muitas vezes em disputas territoriais e já lutou pela sua separação do resto do país, em 1834, na Revolução Farroupilha.³ O amor à terra também é motivo de diversas obras de arte e peças literárias gaúchas. Entre as mais famosas, encontram-se as histórias do Capitão Rodrigo e Ana Terra narradas por Érico Veríssimo no clássico “O continente”⁴, que mistura ficção com fatos históricos do Rio Grande do Sul⁵.

Outra possível e mais recente relação que diz respeito aos estados com uma cultura ligada à terra é o MST – Movimento dos Sem Terra⁶. Há vinte anos promovendo uma mudança na política agrária brasileira, contra os latifundiários e as condições injustas da sociedade agrária, o movimento dos sem terra apresenta propostas de reorganização social que permeiam não somente as questões da produção agrícola, mas questões de cidadania, tendo a terra como seu protagonista. O projeto *minha terra, sua terra* (ironicamente apelidado de MTST, em uma referência ao MST) tem no seu entorno algumas dessas questões históricas e políticas que dizem respeito à situação da terra no Brasil.

Ao transportar a terra de um território geográfico e político para o outro,

borram-se as noções de fronteiras e diluem-se

³ Ver <http://www.riogrande.com.br/historia/revolucao/default.htm>

⁴ “O continente” narra cento e cinquenta anos da história do Rio Grande do Sul, por meio da trajetória de uma família, os Terra Cambará, e do nascimento de uma cidade, a fictícia vila de Santa Fé. A narrativa cíclica abre e fecha com o cerco dos federalistas ao sobrado do republicano Licurgo Cambará, em 1895. Intercalando-se a esse momento que culminou na vitória das forças da República, descreve-se a gênese da família desde 1745, quando o índio Pedro Missioneiro, criado no território dos Sete Povos das Missões, assiste estupefocado ao massacre de seu povo.

⁵ Embora este projeto focasse na relação entre dois estados, duas terras, as atribuições simbólicas pesquisadas dizem mais respeito à terra gaúcha do que a dos seus pontos de deposição. Isto se deve, em parte, ao fato de ter sido o próprio Linha Imaginária que definiu onde as exposições aconteceriam, e não uma escolha mais criteriosa de minha parte.

⁶ Ver www.mst.org.br

noções de diferenças apegadas à fysicalidade e às divisões políticas atribuídas à posse da terra. Aspectos do regionalismo são questionados, assim como noções de propriedade individual, ao fundar-se uma possibilidade de um novo território, que é *meu e seu*, e não mais meu *ou* seu, conforme sugere o título da obra. O que se funda é um território comunicativo, apontando para uma forma de relacionamento simbólico com a terra que se baseia no exercício de alteridade da arte. A terra, o indivíduo e a sua representação se multiplicam e reproduzem⁷ para configurar novas formas de abordar esses problemas e criar uma espécie de zona intervalar, onde o sentido de propriedade é ironizado.

A terra que os participantes do projeto adquirem é configurada a partir de um espaço comunicacional que não está limitado a uma condição geográfica de latitude e longitude. Assim, esse aspecto comunicacional poderia ser considerado um **território intervalar** que se dá na relação de trânsito da terra entre estados, pessoas e representações lingüísticas, que altera o seu significado e valor à medida que faz o trânsito. A terra em trânsito está destituída de uma identidade fixa, esvaziando-se e preenchendo-se de novos significados a cada vez que sua posição é atualizada em diferentes contextos. Assim, deixa de ter um significado intrínseco e passa a ser exterioridade, pele, superfície de deslize. A terra funda um **sítio relacional** de diversas instâncias e deixa de ser matéria passiva para tornar-se um agenciador de diversos atores. A real migração parece dar-se de uma noção sedentária da terra, como território ocupado, para uma noção

⁷ Baseado em anotações de aula do professor Massimo di Felice na disciplina Formas Comunicativas do Habitar, 2004, USP – SP. Tais anotações dizem respeito ao “sujeito multiplicado” e à “reprodutibilidade do sujeito” que embora estejam ligadas a uma multiplicação e uma reprodução tecnológicas, utilizo-as aqui a partir de uma ótica simbólica e da linguagem.

comunicativa que se dá em trânsito onde é **a terra que ocupa uma situação de múltiplas relações.**

O comentário de uma visitante da mostra em São Paulo, na Faculdade Santa Marcelina em 1999, aponta para algumas destas questões. Ao ver os saquinhos de terra e ser informada sobre a sua procedência, perguntou: “Como eu sei que você não pegou esta terra ali na esquina?”. Este comentário, além de jocoso, também aponta para uma questão importante que é abordada por este projeto.

A procedência da terra não estava inscrita nos saquinhos, não era algo intrínseco ao objeto. Essa informação vinha a partir de uma **narrativa sobre a obra**, que poderia até ser ficcional. Sua aparência não comprovava tal informação, já que a terra utilizada não manifestava nenhuma singularidade visual marcante.

O estado de **dúvida** suscitado na visitante da exposição revela precisamente o questionamento proposto pelo trabalho. Isso diz respeito ao **“esvaziamento” de uma identidade supostamente intrínseca da terra** e a sua exteriorização para um âmbito narrativo, discursivo, onde a questão de origem e representação estadual são questionadas.

Qual a **linha imaginária** que separa a **minha** da **sua** terra? Quando parto do Rio Grande do Sul, portando minha terra, e adentro um outro estado com uma terra que, a princípio lhe é estranha, mas que pela forma como é apresentada – portátil e sem oferecer resistência – é absorvida, incorporada, consumida e *desaparecida*, tento definir **qual a fronteira, a linha a partir da qual esta terra deixa de ser minha e passa a ser sua.**

CONTINUA - TEXTO

A completude de muitas de minhas obras depende da participação ativa do público. Muitos dos trabalhos podem ser dispersos e faz-se intencional a remoção de alguns de seus componentes pelos participantes. A obra e o seu lugar se expandem sob responsabilidade dos participantes e passam a criar **vizinhanças até então impensadas**⁸, extrapolando suas fronteiras e contornos. Em muitos casos o destino

⁸ Ver Foucault, Michel, *As palavras e as coisas*. (citado na bibliografia)

final do trabalho será a residência dos participantes onde os fragmentos da obra operam tanto como uma lembrança da experiência vivida como abrem novas possibilidades de interação e re-significação. A fertilidade que acredito ser promovida pela inserção da obra no cotidiano do espectador é motivo de grande interesse nessa pesquisa: "Tudo torna-se parte de uma rede íntima tecida entre artista, o espectador e o mundo."⁹

No livro "As palavras e as coisas", Michel Foucault faz uma leitura da enciclopédia chinesa de Jorge Luis Borges na qual encontramos animais fantásticos criados pelo autor e pertencentes a uma taxionomia absurda, como por exemplo: "a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, etc."

⁹ Ferguson, Russel. Catálogo *Félix Gonzales-Torres*. (citado na bibliografia)

O que chama atenção para Foucault não é a criação de animais fabulosos, mas a **impossibilidade do lugar** onde esses animais poderiam aproximar-se: "O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se." ¹⁰

O autor nomeia esse lugar como sendo o *não-lugar da linguagem* e atribuí-lhe um caráter subversivo e contestatório dos sistemas e códigos de ordenação do pensamento ocidental. Para Foucault, o que encontramos em Borges são as *heterotopias*, que, ao contrário das utopias, "fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a "sintaxe", e não somente aquela que constrói as frases - aquela, menos manifesta, que autoriza "manter juntos" (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas... as heterotopias dissecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda a possibilidade de gramática;..."¹¹, lá onde se

CONTRA - TEXTO

¹⁰ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 1995, p.6.

¹¹ Ibid. 9, p.7

cria a "vizinhança súbita das coisas sem relação"¹².

Para Borges, essa espécie de (des)ordenação tem um aspecto crítico em relação aos nossos sistemas de ordenação, pois faz constatar que a ordens dadas "talvez não sejam as únicas, e nem as melhores"¹³ e que a "aproximação do que não convém"¹⁴ pode ter um aspecto libertador.

CONTRA - TEXTO

¹² Ibid. 9, p.6

¹³ Ibid. 9, p.10

¹⁴ Ibid. 9, p.6



~~Inseguro~~

2001 – 3ª Bienal do MERCOSUL, Porto Alegre

**O imaginário como um *site*
e o gradeamento como intervenção urbana**

A 3ª Bienal do MERCOSUL aconteceu em Porto Alegre, 2001. Efetivou-se em locais inusitados, como o Hospital Psiquiátrico São Pedro - onde, na semana inicial do evento, foram realizadas performances noturnas - e às margens do Rio Guaíba, que recebeu uma “Cidade de Contêineres”, montada para abrigar obras de arte contemporânea (fig.1) e as intervenções urbanas. Estas não ocorreriam diretamente no tecido urbano de Porto Alegre, mas em um espaço protegido e reservado para isso ao lado da cidade dos contêineres. Caracterizavam-se, assim, mais como obras tridimensionais a céu aberto do que como intervenções urbanas propriamente ditas.



Fig. 1

Convidado pela curadoria a realizar uma intervenção urbana, tomei a malha da cidade como objeto de investigação, embora a situação que se apresentava na Bienal fosse de certa forma apartada da região mais urbanizada da cidade.

O gradeamento como intervenção urbana

Porto Alegre, como a maior parte das cidades grandes do Brasil, enfrenta altos índices de violência urbana. As estratégias de defesa são, na maioria das vezes, individualizadas, ou seja, partem do próprio cidadão. As mais comuns são a instalação de grades nas casas e comércios, os sistemas de alarme e a contratação de segurança privada. A sofisticação varia conforme o poder aquisitivo. Das mais visíveis, e aquela que vem interferindo de forma radical na paisagem e na vivência das cidades, é o **gradeamento**.

Passei a observar que gradear casas ou estabelecimentos transcende a questão funcional de proteção e torna-se também uma questão com claras motivações emocionais, com **implicações estéticas e éticas**. O tipo de grade, a cor, a integração com o prédio, etc., são decisões importantes para moradores e já são inclusive previstas em projetos arquitetônicos como mais um elemento das construções. Raro, no entanto - visto serem **reações individuais** a um problema mais amplo - é a preocupação com o impacto que o gradeamento tem na cidade, revelando a ausência de um pensar coletivo sobre o espaço urbano e sua ocupação.

A percepção deste fenômeno me fez questionar se essa reação a um problema social não poderia ser considerada ela mesma um tipo de intervenção urbana coletiva.¹ Neste sentido, essas intervenções também não deixam de ser **ações críticas** no tecido da cidade, no momento em que o cidadão toma para si uma responsabilidade de segurança urbana que seria, supostamente, um problema público. Há um enunciado em cada nova grade que é instalada de **renúncia** ou descrédito em uma possibilidade de convivência social e construção de um senso de comunidade, onde o Outro é entendido como uma ameaça e o que possui deve ser protegido do que está lá fora, no espaço público.

A partir desta percepção, foram elaboradas três ações que de alguma forma rebatiam o fenômeno do gradeamento, puxando esses assuntos para o terreno *protegido* da Bienal. Delas, apenas duas são relevantes para a discussão no contexto desta dissertação, o vídeo e o objeto.²

¹ Não se pretende, ao denominar este fenômeno de “intervenção urbana”, fazer uma equivalência com o sentido artístico dado à expressão, já que intervenções urbanas artísticas colocam-se como possibilidades de aberturas de brechas no que foi normatizado e anestesiado, diferente do gradeamento que já se tornou um hábito.

² Além desses, havia uma performance. Por não se enquadrar na presente discussão, optou-se por deixá-la de fora.

O vídeo

Feito em parceria com a artista Tula Agnostopoulus, consistia na edição de várias imagens captadas em bairros residenciais de Porto Alegre. Nessa seqüência foram intercalados *frames* de tomadas em *close-up* da inscrição da palavra “inseguro”, letra por letra, na superfície das barras pintadas das grades das casas. Similar a uma atitude de pixação, esta inscrição era obtida descascando a tinta. Alternando entre a ação da escrita e o movimento da câmera que captava a sucessão de grades, o vídeo pretendia apontar para a instalação das grades como uma forma de enunciação coletiva contundente, como um discurso do medo e da insegurança que revela o fracasso da justiça, da polícia e da própria sociedade em lidar com a violência e com os problemas sociais que esta representa; e a criação de formas inéditas e individualizadas de discriminação social e segregação espacial. *O resultado é o endurecimento metálico do espaço público, a valorização da desigualdade e o incentivo ao preconceito em relação a vários grupos sociais*³ (ver *stills* abaixo).



³ Ver Caldeira, Teresa P. Cidade dos Muros. Ed. 34, São Paulo, SP, 2003.

O objeto

O objeto construído era todo feito de grades residenciais. Consistia em uma caixa vazada nas exatas dimensões dos contêineres que estavam na “cidade dos contêineres” (fig. 2 e 3)



Fig. 2



Fig. 3

O objeto ficava posicionado na borda do Rio Guaíba, junto aos outros trabalhos que aconteciam ao ar livre; e também ao lado da “cidade dos contêineres”. Remetia, pelas suas dimensões, à arquitetura dos outros contêineres ocupados pelos artistas; ao mesmo tempo em que fazia um rebatimento do uso de grades na cidade “lá fora” para a arquitetura da cidade “aqui dentro”.

É interessante como ~~insere~~ se situa em relação aos outros trabalhos de minha trajetória. De certa forma, seu entorno, entendido como o ambiente urbano, também se deixa vazar para dentro da obra. No entanto, **o local que a obra problematiza não “coincide” com o seu espaço de instalação física,** a área reservada e protegida da Bienal. Propõe uma reflexão sobre a cidade mas encontra-se recuado da sua atualidade, do local de ocorrência do problema. Não atua, portanto, na ordem do “real”, mas procura intervir no próprio **imaginário, nos modos de representação e no discurso** sobre o problema da violência social, entendidos como o seu *site* de ação e intervenção.

~~Área semi crítica de contaminação~~

2003 – Exposição Vizinhos, Galeria Vermelho, São Paulo

**A obra de Leonilson
e sua *influência* como um *site***

Como elaborado anteriormente, ~~One-te-one~~ (2002) pensava a recepção da obra e operava a partir do isolamento de uma pessoa para quem era realizado um trabalho específico, ou *person-specific*. Sua escala privada, íntima e reduzida revelou-se como um interesse na época, como uma experimentação do trabalho com especificidade, suas possibilidades e limites. ~~Área semi-crítica de contaminação (A.S.G.)~~ é influenciado por ~~One-te-one~~ na medida em que é uma obra que estabelece um diálogo direto com um outro, gerando assim uma *situação relacional* passível de ser entendida como o lugar da obra. Outra herança importante é o entendimento da proposta curatorial como um *site*, como no caso de *Massa* (Havana, 2000).

A exposição

O contexto de A.S.G. é o de uma exposição coletiva que acontece na Galeria Vermelho em 2003, ano do décimo aniversário de morte do artista Leonilson. Esta era uma das mostras que aconteceu na cidade em sua homenagem. Havia três curadores envolvidos: Juliana Monachesi, Cauê Alves e Paula Azulgaray. Ao invés de fazer uma exposição de trabalhos do próprio artista, a intenção era criar um **mapeamento possível da influência** que Leonilson teve em artistas de outras gerações, aqueles que não o conheceram pessoalmente.

Esta situação suscitou uma reflexão sobre **contaminação** e **diálogos** entre processos artísticos que ocorrem a partir da produção de artistas muito potentes, como era o caso de Leonilson.

A obra

A.S.G faz uso de um dispositivo industrializado (fig.1) usado para limpar mãos em restaurantes, saunas, cozinhas e outras áreas que são consideradas **“áreas semi-críticas de contaminação”**. Esta expressão foi encontrada *readymade* no material publicitário do próprio produto que acabou sendo incorporada como título da obra. A suposta vantagem deste produto no mercado é a praticidade na higienização das mãos, já que não utiliza sabonete ou água, mas um gel anti-séptico de secagem rápida.



Fig. 1

Quatro destes dispositivos foram instalados pela galeria em pontos estratégicos assinalados na planta-baixa do espaço, que também foi exposta na mostra (fig.2). Os dispositivos ficavam espalhados pelo ambiente, as vezes misturados aos trabalhos dos outros artistas, operando em uma espécie de mimese ao seu entorno (fotos abaixo).

A forma discreta como foram dispostos, como se estivessem ali cumprindo a função mesma de limpadores de mãos, ajudou o trabalho a se “colar” ao espaço e desta forma confundir muitos visitantes que se deparavam com um limpador de mãos, objeto específico de “áreas semi-críticas de contaminação”, deslocado para o ambiente de uma galeria de arte.

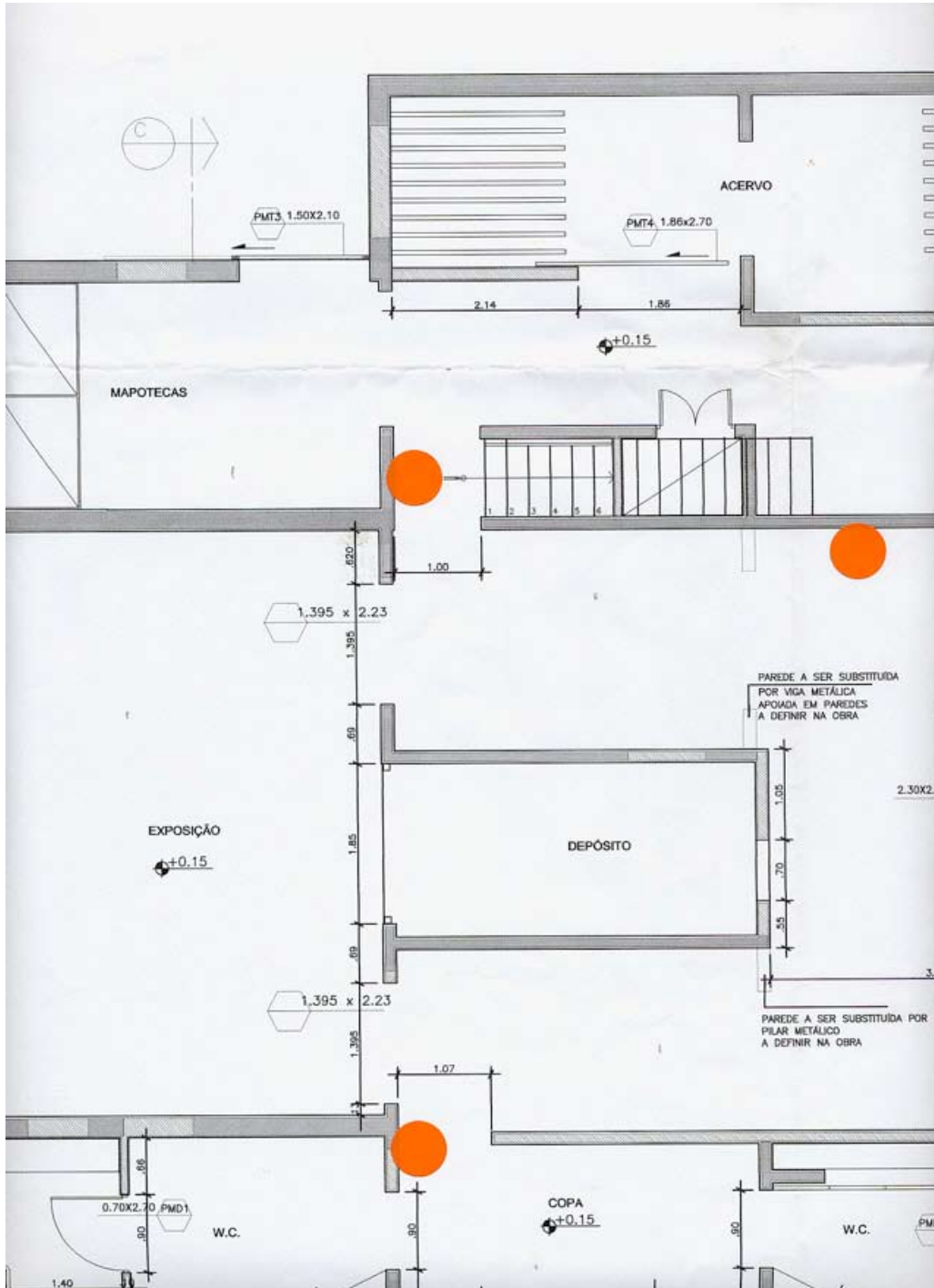
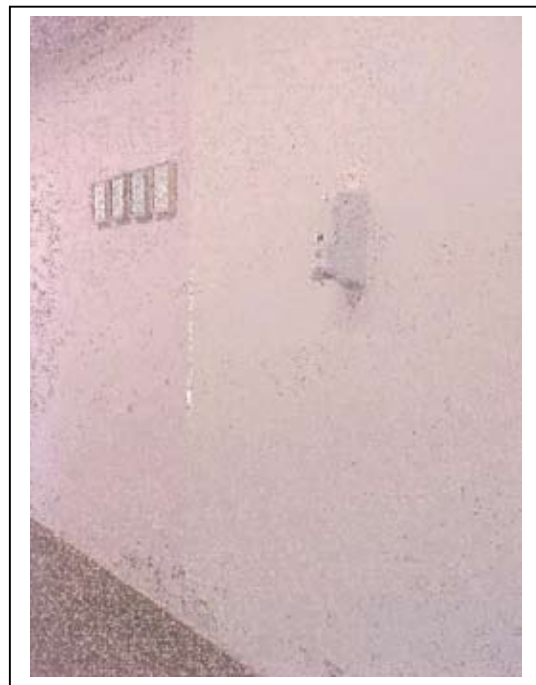
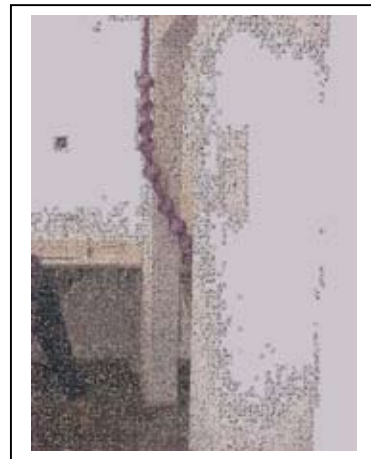
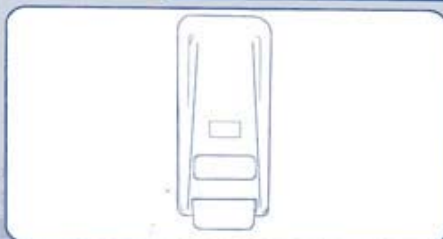


Fig. 2 Planta-baixa da galeria com pontos assinalados



INFORMATIVO TÉCNICO

SkinBac Gel



O PRODUTO

SkinBac Gel é uma poderosa associação do famoso bactericida Irgasan DP-300 com um álcool especial germicida. Sua composição em forma de gel, aplicada através do dosador exclusivo Mix DSL, além de secar, dispensando o uso de toalha, desinfeta e mantém higienizados mãos e braços por certo período, condição essencial para profissionais que atuam com materiais críticos ou em áreas semi-críticas em termos de higiene.

COMO USAR: **SkinBac Gel** deve ser usado através do dosador apropriado Mix DSL, como complemento a uma prévia lavagem de mãos e braços, feita com um dos sabonetes líquidos da Mixing. O sistema ideal é composto por dois dosadores Mix DSL, um com sabonete e o outro com **SkinBac Gel**. Após serem bem esfregados, mãos e braços devem ser enxaguados e receber, sem secagem intermediária, o produto como secante e germicida.

APLICAÇÕES

SkinBac Gel foi desenvolvido para a higienização das mãos de profissionais que atuam em áreas de contaminação semi-críticas em hospitais, clínicas médicas e odontológicas, laboratórios de análise clínica e de pesquisa e com materiais críticos como alimentos, no comércio de alimentos em geral (açougues, peixarias, super-mercados), em restaurantes, cozinhas industriais e também em indústrias alimentícias, de medicamentos, farmácias tradicionais e de manipulação; institutos de

Características Físicas e Organolépticas

aspecto..... líquido gelatinoso transparente
cor..... azulado
perfume..... isento
odor característico..... álcool
corante..... contém
densidade em g / l a 20 c..... 890,0 a 900,0

Características Químicas

1° agente bactericida..... Irgasan DP-300
2° agente bactericida e secante..... álcool especial
pH tal qual..... 8,0 a 9,0
ativos totais em %..... 59,0 a 61,0
alcalinidade livre..... isento

PRECAUÇÕES NO USO

Manter fora do alcance de crianças. Se ingerido, beber água. Se em contato com os olhos, lavar com muita água. Consultar o Centro de Intoxicações mais próximo ou Serviço de Saúde, levando o rótulo.

CUIDADOS ESPECIAIS

●**Estocagem:** Proteger do calor e da luz.
●**Transporte:** Normal. ●**Manuseio:** Normal. ●**Embalagem em uso:** Manter fechada e não retornar produto para a mesma. ●**Embalagem vazia:** Não reutilizar; pré-lavar e descartar de forma seletiva, preservando o meio-ambiente.

Outras informações

● **Embalagens** - Caixa com 6x0,8ℓ em recargas ● **Químico Responsável** - Mário J. Del Nunzio - CRQ 04202609 ● **Registro MS Dicop** - Resolução - ANVS 335/99 - Autorização 202700-8 - Produto Categoria de Risco 1 ● **Prazo de validade:** 12 meses, se corretamente estocado.
● **Central Mixing de Emergências:** (0..12) 3720144

Mixing Química
Ind.Com.Imp.Exp.Ltda.

Estrada Santa Branca - Paralbuna, s/n, km 02
Distr. Ind. • ☎ 12380-000 • 📠 38 • S. Branca • SP
☎ (012) 372-0144 • 372-0306 • 372-0492
Fax: (012) 372-0459

Referir-se à exposição como uma área **semi-crítica** de contaminação pretendia levantar uma reflexão acerca do tipo de influência que foi recebida de Leonilson nas obras ali presentes. Poderiam ser consideradas como uma leitura crítica do trabalho do artista ou corriam o risco de operar como uma “releitura”, ou até uma ilustração, dada a moldura curatorial? O que caracterizaria uma abordagem crítica da obra de Leonilson? Há interesse em promover um olhar crítico ou o evento se colocava mais como uma celebração da sua obra e uma forma de lembrá-lo afetivamente?

Leonilson pertenceu ao que se chamou “Geração 80”¹ no Brasil. Este nome referia-se a um grupo de artistas cuja produção teve como ponto de partida o contexto carioca e favoreceu o retorno de um estilo de pintura fluída, prazerosa e da manualidade do fazer artístico, “distante da racionalidade dos anos 70”². Embora o pertencimento a esta geração caracterizasse apenas o início da carreira de Leonilson, o artista manteve e aprofundou sua investigação da linguagem pictórica, utilizando procedimentos que privilegiavam a **manualidade** e a incorporação de materiais do artesanato, da costura e da tecelagem, sempre com um alto grau de subjetividade.

É de se perguntar quais os aspectos de sua obra seriam atualizáveis ou mapeáveis em obras de outros artistas, sem o risco de cair em uma leitura rasa que priorizasse aspectos formais ou processuais. Ser influenciado por um outro artista não quer dizer que aspectos de sua obra estejam objetivamente presentes na minha, por exemplo. A influência pode ser de uma ordem secreta, e até mesmo crítica, de negação.

¹ Esta expressão fazia parte do título de uma exposição no Parque Lage, “Como vai você, Geração 80?”, no Rio de Janeiro em 1984 que reunia um possível “retrato” de uma geração de artistas dessa época. O assunto é muito mais complexo e não podemos tratar toda a geração de artistas da época sob esse prisma. É sabido que em São Paulo, por exemplo, o contexto de formação de jovens artistas se dava no âmbito acadêmico, onde a reflexão crítica se manifestou também em produções de obras de arte em vários suportes, meios e linguagens. Isso contribuía para que a pintura não fosse somente enfocada a partir da pura expressão.

² Citação de Sandra Magger encontrada em texto sobre a Geração 80 na enciclopédia virtual do Itaúcultural. Ver www.itaucultural.org

A.S.C. problematiza esta questão ao apresentar uma obra que oferece “manualidade zero”, a partir do simples deslocamento e instalação de um dispositivo industrial (*readymade*) para nas dependências da Galeria Vermelho. Não somente, a função do objeto deslocado propõe a “limpeza das mãos” de quem o ativa. A expressão “mãos limpas” no português pode adquirir muitas conotações. Entre elas está uma **“isenção de autoria”**, ou do envolvimento “das mãos” do sujeito em algo que foi feito. Desta forma, realiza-se uma dupla negação do ato artístico que envolve a manualidade e a artesanaria: a primeira se relaciona à construção da obra a partir de um objeto industrializado; a segunda, à própria função deste objeto.

A renúncia a qualquer manualidade em A.S.C. pretendia colocar sob suspeita a relação de influência mais óbvia recebida das obras de Leonilson. Este projeto relaciona-se de uma forma oblíqua e crítica em relação ao contexto da exposição. Neste sentido, A.S.C. opta por atualizar uma outra característica do artista Leonilson, nem sempre tão celebrada, sua *inconformidade* (romântica?).

~~Revista número três~~

2004 – Intervenção na revista número três, São Paulo.

**A revista como um circuito ideológico,
o circuito ideológico como um *site* e a
consciência contextual**

A intervenção na revista número três levantou novas questões na minha abordagem do *site*. Influenciado pelo meu ingresso no mestrado, que ocorreu concomitante a essa situação, senti uma preocupação em pensar a minha ação artística não somente em relação à própria produção, como vinha fazendo até então, mas também em relação a um **contexto histórico mais amplo**, onde pudesse reconhecer **filiações conceituais e históricas**.

A revista

Conforme declarado no editorial da própria revista número três, seu objetivo era "promover um local de divulgação de textos sobre arte como alternativa aos já existentes." A revista, lançada no início de 2004, estava então em sua terceira edição e se chamava assim "Revista Número Três".

Pareceu-me sincrônico que meu interesse em elaborar aspectos mais discursivos de minha própria obra, característica do mestrado, coincidissem com um convite para operar em um meio textual, discursivo, de reflexão teórica e histórica em arte.

Além disso, este número da revista se propunha a investigar justamente as **relações entre arte e palavra**, em suas múltiplas possibilidades: o texto crítico, o de artista, o texto curatorial, o texto como obra, na obra, e até a relação do artista (e da arte) com a universidade.

Como artista convidado, era esperado que eu fizesse uma "intervenção" nas suas páginas. A interpretação do que viria a ser uma "intervenção" não era determinada a priori e, portanto, conferia a minha ação um grau bastante amplo de liberdade.

Meu impulso inicial em relação à intervenção na revista, como de costume, foi entendê-la como um espaço específico que pudesse ser abordado de um modo *site-specific*. Outro interesse, conforme dito anteriormente, era entender esse tipo de ação a partir de uma perspectiva histórica, ou, buscar um lastro, ou filiações históricas, para as ações que tem o **con texto** como um fator determinante.

Estas motivações iniciais me remeteram às “Inserções em circuitos ideológicos” da década de 1970 de Cildo Meireles¹. Este projeto de Cildo envolvia uma série de intervenções (ou inserções) em certos mecanismos de circulação definidos pelo artista como “circuitos”. Consistia em dois projetos: **Coca-cola**, no qual o artista imprimia textos subversivos em garrafas de coca-cola e as devolvia à circulação; e **Cédula**, no qual o artista carimbava textos em notas de dinheiro que também eram devolvidas à circulação.

A ação de Cildo envolvia o **texto** não somente como conteúdo nas inserções propriamente ditas, mas também em artigos redigidos e publicados pelo artista sobre as ações, nos quais também considerava revistas e jornais como circuitos ideológicos. Interessante notar que Cildo atribui ao próprio texto escrito a origem dos projetos Cédula e Coca-cola:

O trabalho começou com um texto que escrevi em abril de 1970 e que coloca esta situação:

1. Na sociedade existem certos mecanismos de circulação (circuitos).
2. Estes circuitos incorporam claramente a ideologia do produtor, mas ao mesmo tempo são passivos quando recebem inserções nos seus circuitos.
3. Isto ocorre sempre que alguém começa um circuito.²

² Meireles, Cildo *in* Cildo Meireles. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 1999, p. 110.

Outro fator determinante na sua prática, presente nas inserções e nos textos sobre elas, era o **con texto** do Brasil da época. Nas palavras do próprio artista, suas ações “consideravam as seguintes questões:

1. a dolorosa **realidade** político-social-econômica brasileira, conseqüência em boa parte do
2. *American way of politics and culture* e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os
3. aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *readymades* de Marcel Duchamp. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* explicitavam o primeiro e o segundo itens acima, e sobretudo enfatizavam as questões de linguagem contidas no terceiro.³

A preocupação com a **realidade** era uma constante nas ações e textos que o artista escreveu na época. Entendi que esse tipo de preocupação estava ligado ao que passei a chamar de “**consciência contextual**”. Essa consciência era algo que também se manifestava em outros artistas, não somente no Brasil. É interessante notar também que a noção de consciência estava presente nos escritos de Cildo. O artista opunha **consciência**, como função da arte, e **anestesia**, como função da indústria⁴.

³ Meireles, Cildo *in* Cildo Meireles. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 1999. p.108 (grifo meu).

⁴ Meireles, Cildo *in* Cildo Meireles. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 1999.

Realidade e site

É justamente em torno da época de “Inserções...” que a palavra *site-specific* começa a ser usada nos Estados Unidos para definir as obras cujo espaço tivesse um papel ativo. Em escritos de artistas como Robert Smithson era comum encontrarmos a preocupação com o **site** de instalação da obra, como fator determinante do trabalho.

Passei a intuir, a partir daí, que haveria uma ligação possível a ser traçada entre o que Cildo chamava de “realidade” e o que Smithson chamava de “*site*”. A relação não está, claramente, no índice a que essas palavras se referem, mas sim na forma como se constitui o **lugar da ação** do artista e como ele determina a obra.

Perceber a “consciência contextual” em Cildo me fez questionar o próprio uso da palavra *site-specific* para denominar a forma como eu vinha trabalhando até então. Ou melhor, buscar a filiação para as minhas ações artísticas (sempre preocupadas com o seu contexto de atuação) nas práticas *site-specific* e na sua história começou a gerar um **estranhamento** no momento em que percebi que poderia haver um tipo de **“pulsão para a especificidade”** que fosse parte do próprio contexto brasileiro.

Cildo e C.M.

Outro aspecto que me chamou a atenção nas “Inserções...” de Cildo Meireles foi a forma como assinava os seus trabalhos da época, com as suas iniciais C.M.. Esta estratégia de um relativo ocultamento do autor tinha múltiplas motivações. A primeira delas era uma busca de proteção e anonimato do artista por estar fazendo um tipo de crítica social e política que poderia lhe gerar problemas num período de ditadura militar com uma censura rígida. Outra motivação era o próprio **rebaixamento da figura do autor** e do artista no intuito de valorizar a figura do leitor/participador da sua obra, já que suas ações convidavam o espectador a tomar uma **atitude participativa** frente ao trabalho.

Foi na época em que planejava a intervenção na Revista Número que visitei a exposição “Panorama da Arte Brasileira”, 2003, realizada no MAM-SP, com curadoria do cubano Geraldo Mosquera que incluía a participação de Cildo Meireles. Cildo participara da exposição com um trabalho da série *Descalças*, constituída por 15 exercícios de desarranjo da estrutura da escada. “Mas você ainda pode identificar a escada. Talvez, se Paul McCarthy fosse fazer o desarranjo, ele quebraria, cuspiria em cima, daria chutes e pontapés. O desarranjo da escada de Cildo é muito brasileiro: é *clean* - a estrutura permanece mesmo se é desarranjada”, opina o curador sobre a participação de Cildo⁵.

A atuação do que eu entendi como uma maneira mais descompromissada com o contexto que Cildo apresentou nesta exposição me lançou em uma reflexão sobre uma possível distinção entre Cildo Meireles e C.M.. Pensei que a forma como o artista atuava na década de 1970, diretamente na “realidade”⁶, se

⁵ Ver Azulgaray, Paula. Mosquera e José Resende discutem a Panorama. *In* <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1767,1.shl>

⁶ Assim como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Antonio Manuel, Luiz Alphonso, Thereza Simões, entre outros.

revelava distante do exercício mais formal que apresentara neste Panorama, por exemplo.

Reconhecendo uma fratura entre o legado artístico da década de 1970 e o momento atual, experiência esta vivida na exposição Panorama da Arte Brasileira, decidi constituir um trabalho crítico que pudesse dar conta de problematizar tal situação.

A intervenção

A intervenção na revista se deu em três momentos: a construção de dois carimbos, “Quem matou C.M.?” e “Viva Milú Villela!”; o transplante de um artigo publicitário do MAM-SP, ilustrado por Milú Villela e originalmente publicado na revista Bravo, para as páginas da Revista Número; o convite aos autores dos artigos da revista Número Três a incluírem uma nota ao final de seus textos, buscando um contato mais direto com o leitor.

O primeiro carimbo atualizava o de Cildo Meireles, “Quem matou Herzog?” (da série do Projeto Cédula de 1970), com o texto “Quem matou C.M.?”. Entendi a ação como uma **operação de dobra** do autor do carimbo sobre ele mesmo, 34 anos depois. O sujeito das “Inserções...” na década de 1970, que se ocultava sob as iniciais C.M., tornou-se o objeto da mesma indagação⁷.

A operação delicada de atualizar a época de opressão ferrenha da ditadura militar - contexto e assunto para essa obra de Cildo - e atribuir a morte às iniciais C.M. gerou reações contraditórias. Essa operação de dobra também já havia disparado uma série de questionamentos durante a elaboração do

⁷ O carimbo de Cildo “Quem matou Herzog?” fazia parte de uma intensa onda de manifestações de protesto em relação à morte do jornalista e diretor da TV Cultura, Wladimir Herzog, assassinado sob tortura nas dependências do DOI-CODI, em S.Paulo, durante o regime da ditadura militar. Esta onda “trouxe uma comoção social que foi capaz de transformar tanta dor em luta pela Anistia. O Sindicato dos Jornalistas de São Paulo contestou a versão oficial de que Herzog teria se suicidado, o que desencadeou um movimento de protesto com repercussão internacional” Fonte: <http://www.desaparecidospoliticos.org.br/anistia/20anos.html> (acessado no dia 16 de janeiro de 2007).

trabalho, não só para mim, mas para o corpo editorial da revista que participou ativamente da sua discussão⁸.

O outro carimbo, talvez esse sim mais literal, celebrava Milú Villela, figura influente no meio das artes brasileiras e também no setor financeiro. Milú é presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, local da mostra Panorama, e do Itaúcultural, além de sócia majoritária do banco com maior lucro no Brasil, o Itaú.

A associação explícita entre o capital dominante e o setor cultural está encarnada na figura de Milú Villela, e pareceu-me um contraste interessante para o carimbo “Quem matou C.M.?”. Assim, as revistas número três foram carimbadas uma a uma e alternadamente, ou seja, algumas eram carimbadas com o carimbo “C.M.” e outras com o carimbo “Milú”

O artigo publicitário transplantado da revista Bravo! para a Número revela o logotipo do MAM com o símbolo da Volkswagen colado à letra “a”, um casamento que supõe-se ter sido pensado pela própria Milú, já que o artigo foi ilustrado por ela mesma. Neste artigo também encontramos o agradecimento da própria Milú Villela escrito à mão. E no final da página, “A Volkswagen investe R\$ 27 milhões nas mais variadas manifestações culturais do Brasil: cinema, teatro, literatura, artes plásticas e música”. E em negrito, “Investir em cultura. Não é favor, é nossa obrigação”.

⁸ A proposição da intervenção descrita acima levantou calorosas trocas de e-mail entre os críticos que escrevem na revista e eu. Esse fato de ter a crítica tão próxima à elaboração de um trabalho era uma novidade e em muitos momentos gerou desconfortos mútuos. No entanto, o embate não deixou de ter um caráter amadurecedor, pessoal e para o projeto, além de colocar a relação artista-crítico em pauta, ironicamente constituída a partir da escrita, mote desse número da revista.

A precária presença das
artes visuais na mídia
impõe limites à atuação
do jornalista cultural

MARCELO FREITAS
OBRAS DE ARTE
A OBRA DE ARTE
A OBRA DE ARTE
A OBRA DE ARTE



Ilustrado por Mito Vilela

Obrigada!!!

Mito Vilela

A Volkswagen investe R\$ 27 milhões nas mais variadas manifestações culturais no Brasil: cinema, teatro, literatura, artes plásticas e música.

Investir em cultura. Não é favor, é nossa obrigação.

A (d)obra

Parte do objetivo de dissertar sobre essa obra e incluí-la aqui diz respeito a uma análise do desconforto evidente nos curto-circuitos provocados na sua recepção. Este texto se revela assim também como uma possível extensão crítica da própria obra, contextualizando-a e questionando seus próprios conceitos. Não se trata de uma defesa, mas de uma tentativa de compreensão dos processos disparados na sua realização.

Assim como em ~~Área Semi-crítica de Contaminação~~, a intervenção na Revista Número pensa a produção de um outro artista como material para o trabalho. Nelas, traduzo aspectos específicos das obras de Leonilson e Cildo Meireles. A tradução não é entendida como submissa ao original, e nesse sentido, pretende aproximar-se mais do que Haroldo de Campos definiu como transcrição, que envolve uma atualização como **leitura crítica**, como canibalização, ou até como “abuso”⁹.

Finalmente, vale lembrar a noção de “fonômenos” de Cildo Meireles. Para o artista, os fonômenos (mistura de fenômeno com fonema) pretendem ser trabalhos que podem ser realizados a partir de instruções, como o próprio “Inserções em circuitos ideológicos”. As garrafas de Coca-cola, por exemplo, continham a “fórmula” para o próprio trabalho inscritas em si: *1- Projeto Coca-Cola: Gravar nas garrafas opiniões críticas, e devolvê-las a circulação. C.M._5-70*. Esses trabalhos pretendiam ser uma crítica à própria noção de autor da obra como o único a poder executá-la (uma referência à morte do autor Barthesiana?): *Prefiro imaginar obras que possam ser feitas por qualquer um a qualquer hora,... em qualquer lugar*¹⁰. É a idéia do trabalho “emancipado de seu autor”, ou, de “separar o trabalho de sua patologia individual”, e da falsa idéia

⁹ A noção de “abuso” na tradução vem a partir de Jacques Derrida, que faz parte de uma linhagem de pensadores sobre a tradução que a consideram um exercício de leitura crítica, e não como submissão a uma suposta idéia de original. “La traducción doit abuser”. A tradução deve abusar. Esta abordagem da tradução como “desconstrução” será abordada no capítulo “Mesas” desta dissertação. Ver DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2002.

¹⁰ OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora: 5 entrevistas*. Ed. Alameda, São Paulo, 2006, p. 67.

de que “apenas um artista com uma história pessoal verdadeiramente extraordinária pode produzir um trabalho pessoal, íntimo e válido de interesse.”¹¹

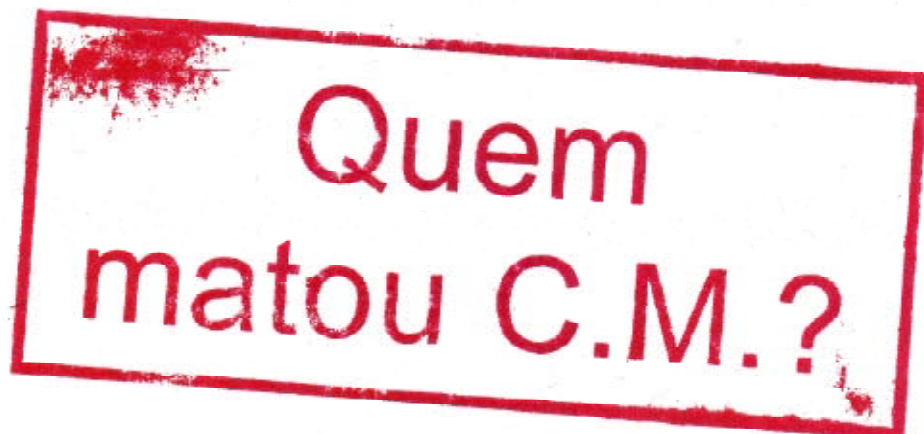
Cildo tentava provocar assim a participação do público (leitor), a partir da possibilidade de reprodução de suas ações por um esquema de contágio, onde o público poderia se “apoderar” dos instrumentos e estratégias propostos e explicitados pelo artista e multiplicar as inserções em circuitos ideológicos.

“Prefiro imaginar **obras** que possam ser feitas por qualquer um, a qualquer hora,... em qualquer lugar”.¹²

A intervenção na Revista Número poderia ter se chamado **Inserções revista**, onde eu prefiro imaginar

(d)obras

que possam ser feitas por qualquer um, a qualquer hora, ... em qualquer lugar.



¹¹ Ibid. 9

¹² Ibid. 9

~~Projeto Matéria~~



2004 – Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, SP

**A sala de aula como um *site*,
a restrição da participação do público
e uma nova idéia de lugar**

Os trabalhos discutidos até aqui aplicam o que venho chamando de método *site-specific*, descrito no início do capítulo TrajetóRio. Nas diferentes situações narradas, o método é testado, experimentado e problematizado. O Projeto ~~Matéria~~ **Matéria** provoca uma mudança substancial na minha forma de abordagem desse método. É a primeira obra que faço já tendo ingressado no mestrado, e nela podemos perceber os **influxos reflexivos** que irão caracterizar os anos no programa de pós-graduação.

O contexto

O Projeto ~~Matéria~~ **Matéria** fazia parte do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. É um programa anual dedicado a jovens artistas contemporâneos, selecionados a partir de uma concorrência, que inclui uma exposição coletiva e exposições individuais em que cada artista recebe o acompanhamento de um crítico de arte da instituição que também escreve um texto sobre a obra, publicado concomitante à sua exposição¹.

O CCSP é um espaço público **multidisciplinar** administrado pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Abriga, além de exposições de arte, espetáculos de teatro, dança e música, projeções de cinema e vídeo, **oficinas, debates e cursos**, além de manter sob sua guarda acervos da cidade de São Paulo: a Pinacoteca Municipal, a Discoteca Oneyda Alvarenga, a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas de Mário de Andrade, o Arquivo Multimeios e um conjunto de bibliotecas².

¹ No meu caso, fui acompanhado pela artista e crítica Carla Zaccagnini. No entanto, o texto escrito não foi publicado.

² Dados obtidos no site www.centrocultural.sp.gov.br

A oficina como intervenção

Minha proposição para a exposição individual foi, ao invés de realizar uma exposição no espaço que seria dedicado a isso, promover uma **oficina** onde desenvolveria um curso sobre arte contemporânea. Para isso, meu espaço de exposição foi transformado em uma “sala de aula” onde aconteceriam encontros semanais. Cada encontro contava com a presença de um artista ou crítico convidado, cuja pesquisa estivesse relacionada ao tema daquela aula.

A exposição coletiva, que acontece no início da temporada para apresentar o grupo de artistas que iriam expor ao longo do ano, foi utilizada por mim como um ponto de divulgação da oficina que aconteceria dali a alguns meses.

Naquele momento também apresentei uma **coleção de planos de ensino**, baseados em cursos, oficinas e aulas criados e ministrados por artistas. Interessava-me, a partir dessa coleção, fazer um **mapeamento possível da atuação do artista como professor**.

Os planos foram expostos em uma das paredes e eram facilmente destacáveis, podendo ser consultados nas mesas de leitura presentes no espaço. A parede oposta, por sua vez, foi inteiramente pintada com **tinta para quadro-negro** (figs. 1 e 2).



Fig. 2

Os interessados em fazer a oficina deveriam fazer uma inscrição discorrendo sobre suas motivações para fazer o curso e eram submetidos à seleção prévia que pretendia escolher quinze pessoas para participar do processo das aulas. O número reduzido, se comparado à intensa visitação que o CCSP possui, tinha a intenção de propiciar uma relação mais vertical com os participantes. Outro desejo era constituir um grupo cuja frequência pudesse ser relativamente estável.

Tal exigência também foi feita tendo em mente que os assuntos a serem desenvolvidos estavam interligados e não funcionam de forma autônoma, ou seja, não pretendiam ser palestras isoladas. Dessa forma, o tipo de participação que era esperado do visitante divergia de uma visita comum a exposições de arte, pois pretendia gerar um **vínculo que se desdobrasse no tempo**.

Essa **restrição do público** que participaria da oficina também pode ser entendida a partir de questões que surgiram em minha própria trajetória com relação aos problemas envolvidos na participação do espectador.

Conforme narrado em trabalhos anteriores, as questões a cerca recepção da obra têm sido uma parte importante da reflexão sobre a abordagem que faço do *site*.

Em ~~Encontros~~ *Encontros*, por exemplo, o público se fazia presente como um ruído, mas é também a partir daí que, no contexto de minha produção, o público ganha voz. Em ~~Con-fio~~ *Con-fio*, o público participava ativamente e se tornava “nomes próprios”, em uma tentativa de mapear o movimento da obra. ~~Massa~~ *Massa* apontava para a massificação do público em eventos de grande escala, como as bienais internacionais, mas, ao mesmo tempo, a realização da obra revelava diferenças e saliências imprevistas no que considerei um corpo homogêneo. ~~One-to-one~~ *One-to-one* é o trabalho mais radical na ultra-especificação e isolamento de um “público”, no momento em que seleciona o reduz a uma pessoa apenas, como uma situação para um trabalho *person-specific*.

É interessante entendermos que a restrição é um aspecto importante das práticas *site-specific*. No momento em que se elege uma situação específica para trabalhar, renuncia-se a uma idéia de espaço indiferenciado e universal que a obra poderia ocupar. Os desdobramentos da discussão sobre o *site specificity* também dizem respeito à especificidade de público e geram expressões como *audience-specific*. Essa migração da especificidade do lugar para a do público, que deixa de ser tratado como genérico e assume um perfil, também não deixa de ser uma crítica a uma noção de público e espectador “universal”, portanto indiferenciado³. Esse fatiamento do público, que corre o risco de ser entendido como excludente, talvez tenha sido potencializado pelo fato do CCSP ser um espaço altamente visitado e cujas atividades são quase sempre direcionadas ao “grande público”.

³ A discussão sobre o *site specificity* será aprofundada no capítulo dois.

O Projeto Matéria problematiza essa discussão e *con funde* a idéia de *participador de uma obra de arte* com a de *aluno de uma sala de aula*; e a de *artista* com a de *professor*. Tal curto-circuito é outro dado importante deste projeto.

A sala de aula como exposição e a bibliografia de uma obra de arte

Embora o número de participantes das oficinas fosse restrito, a sala de aula ficava exposta e aberta ao “grande público” quando não havia aulas. As paredes desta sala, tornadas quadro-negros, guardavam as inscrições do encontro anterior.

Dessa forma, o visitante do espaço expositivo se deparava com uma sala de aula e seus vestígios de uso em meio às outras exposições que aconteciam no local. Nesse ambiente podia-se também assistir a um vídeo da oficina que antecedeu o Projeto Matéria⁴ e ter acesso aos folhetos de sua divulgação.

Havia ainda um armário com os livros da bibliografia proposta para a oficina que também poderia ser acessado mediante a solicitação da chave na administração.

É questionável o quanto a simples exposição da sala de aula no espaço dava transparência à complexidade do processo proposto. No entanto, se renunciarmos à idéia de uma suposta “totalidade abarcável” do projeto, pode-se pensar também que a identificação do deslocamento de uma sala de aula para um espaço expositivo já seja suficientemente interessante para gerar uma possível reflexão.

⁴ Esta oficina aconteceu no Site 803/804 em Florianópolis, 2004. Também nesta ocasião, havia sido convidado pro Regina Melim para realizar uma intervenção artística no local e propus, ao invés disso, a realização de uma oficina para 15 participantes. Ver www.terrenobaldio.nom.br

O artista-professor

No ano de 2001 comecei a exercer o cargo de professor no curso de Artes Visuais da Universidade Luterana do Brasil em Canoas, Rio Grande do Sul. Inicialmente havia considerado esta oportunidade como uma atividade paralela ao meu exercício como artista. No entanto, à medida que minha prática como professor amadureceu, pude perceber pontos de contato e retro-alimentação entre essas duas atividades.

A relevância cada vez maior do meu exercício como professor também foi um dos grandes motivos que me levaram a ingressar no mestrado, em busca de uma melhor qualificação e aprofundamento para exercer essa nova profissão.

O artista Ricardo Basbaum, convidado especial da aula 6 do ~~Projeto~~ **Matéria** (ver programação abaixo), cria o conceito de **artista-etc.** em contraposição à idéia de “artista-artista”. Para Basbaum, o artista-etc. seria o artista multifuncional capaz de assumir outras tarefas e posições no sistema artístico e cultural que não digam respeito somente à produção de obras, ao papel de “artista-artista” (artista em tempo integral). Esta posição incluiria a curadoria, escrita, crítica e ensino, searas exploradas pelo próprio artista⁵.

Ricardo Basbaum foi convidado para este projeto por considerar seus cursos e oficinas como extensões do seu exercício como artista, e não como uma atividade paralela. Ao refletir sobre as contaminações que se dão entre essas atividades, sua atuação interessava à proposta do ~~Projeto~~ **Matéria** que procurava investigar cruzamentos possíveis entre o campo da arte e o do ensino da arte.

⁵ A esse respeito, ver o texto de Ricardo Basbaum “The next Documenta should be curated by an artist” publicado no site www.e-flux.com

>>>> A partir da instauração de um ambiente de sala de aula no espaço expositivo do Centro Cultural São Paulo, **MATÉRIA** irá discutir - no formato de oficina prático-teórica ministrada por Jorge Menna Barreto - os seguintes conteúdos:

Aula 01:

29/04 Apresentação do projeto, alunos e professor.
19:30 hs

Aula 02:

06/05 A desmaterialização do objeto artístico:
19:30 hs Conceitualismo
Convidada: **Cristina Freire**

Aula 03:

13/05 Especificidade: para quê?
19:30 hs O *site-specific* deslocado
Convidada: **Ana Tavares**

Aula 04:

20/05 A escuta do lugar:
19:30 hs táticas de mapeamento - O CCSP como site
Convidada: **Tatiana Ferraz**

Aula 05:

27/05 O cultivo do lugar:
19:30 hs formas de pertencimento
Convidada: **Raquel Garbelotti**

Aula 06:

31/05 O artista-professor: a oficina como
19:30 hs intervenção
Convidado: **Ricardo Basbaum**

Aula 07:

10/06 A sala de aula:
19:30 hs espaço de performance
Convidada: **Regina Melim**

Aula 08:

17/06 O texto crítico e o texto como obra
19:30 hs Convidada: **Carla Zaccagnini**

Aula 09:

01/07 Registro, documentação e responsabilidade
19:30 hs Convidada: **Graziela Kunsch**

* O presente projeto faz parte do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2004) e foi projetado por **Jorge Menna Barreto** como seu trabalho para a exposição individual.

>>> Inscrições e informações via internet pelo site:
<http://geocities.yahoo.com.br/materiaccsp>
ou pelo email:
materiaccsp@yahoo.com.br

> **Projeto Matéria: oficina-intervenção**

A dobra e a nova idéia de lugar

O Projeto-Matéria gera uma **dobra** em meu processo artístico no que diz respeito ao método *site-specific*. Tal como os trabalhos anteriores, este projeto propõe relações de diálogo com o seu entorno. O fato de acontecer em um centro cultural, “multidisciplinar”, onde também acontecem cursos e oficinas é uma delas. Esta relação, no entanto, não se dá de forma previsível, pois a oficina acontece no ambiente onde deveria ocorrer uma exposição de arte. Essa sobreposição de espaços dentro da mesma instituição **amolece** a estrutura organizacional do CCSP.

*O diferencial do ~~Projeto-Matéria~~ é o fato de tomar como assunto o método *site-specific*, entendido também como matéria didática. Assim, o procedimento se transforma em conteúdo.*

Neste sentido, o projeto não somente responde ao lugar onde está situado, como nas obras discutidas anteriormente, mas cria um lugar de discussão sobre a sua própria metodologia, a partir de uma **situação relacional** onde um público específico e especialistas da área são convidados a trabalhar juntos.

Dessa forma, as especificidades do lugar onde a obra se encontra não são o foco principal do trabalho, como nos trabalhos que o antecedem. Há portanto uma diferença substancial, pois as obras anteriores pareciam responder a uma situação pré-existente, como se o lugar fosse dado e estivesse lá mesmo antes da obra existir.

Por mais desmaterializada que a noção de *site* fosse, parecia servir quase sempre como um **suporte** para a ação. O ~~Projeto-Matéria~~ também responde às condições supostamente pré-existentes do espaço, mas ao mesmo tempo, cria outro espaço dentro desse espaço, e abandona assim uma

relação nostálgica de pertencimento da obra em relação ao lugar, inaugurando uma nova idéia de espaço e pertencimento em meu processo de trabalho⁶.



Participantes do Projeto-Matéria ao redor da *mesa de trabalho*.

⁶ A dissertação do artista Rubens Mano ("Intervalo Transitivo", ECA-USP, 2005), na qual ele discorre sobre a idéia do **lugar dentro de um lugar**, embora sob outra perspectiva, ajudou-me na formulação do raciocínio proposto. Também, a contribuição da artista e professora Raquel Garbelotti, ao referir-se à sua participação no Projeto-Matéria como **uma obra dentro de uma obra**. Além desses, Thierry de Duve, no seu texto "Ex-situ", aponta para a **idéia nostálgica de pertencimento** nas obras que tomam as condições pré-existentes do lugar como referência, pois, para ele, operam de antemão em relação a uma "perda" deste lugar. Ver Duve, Thierry de. Ex-Situ. In Art & Design, Ed. Academy Group LTD, Londres, UK, p. 25.

130

acontecimento

O começo pelo meio

Não buscaríamos origens, mesmo perdidas ou rasuradas, mas pegaríamos as coisas onde elas crescem, pelo meio: ***rachar as coisas, rachar as palavras.***¹

Gilles Deleuze

A introdução desta dissertação foi colocada entre os dois capítulos que a constituem: o **acontecido** e o **inacontecido**. Entre eles há o **meio**. O meio como **lugar**, e o meio como **linguagem**.

O *meio* como o lugar das passagens, do
acontecimento.

¹ DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro. editora 34, 1992, p. 108.

A palavra não tem a menor possibilidade de
expressar
alguma coisa. Tão logo começamos
a pôr nossos pensamentos em
palavras e frases, tudo sai **errado**.
*Marcel Duchamp*²

Já de início, uma citação de Marcel Duchamp, **desconfiando** do poder das palavras de **expressarem** algo. E faço minhas as suas palavras, pois também

des



² THOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. Ed. CosacNaify, São Paulo, SP, 2005, p. 77 (grifos meus).

E quando se desconfia, se analisa, perscruta, investiga. Quebra, estica, desconstrói, reconstrói. Macera, pulveriza, arrasta e tensiona. Joga, queima, funde, forja. E se você desconfiar em português, na primeira pessoa, pode encontrar o



E tecer. E emaranhar. E desafiar. E riscar.

A citação acima, se tivesse sido dita por outra pessoa, talvez fosse entendida como mero descaso, ou desprezo pelas palavras. Talvez, por alguém que tenha sido mal-entendido com demasiada freqüência. No entanto, foi dita por Marcel Duchamp, alguém extremamente atento às relações entre palavras e coisas; linguagem e tradução; e suas ligações, sempre problematizadas, com os modos de significar.

Desconfiemos, então, da aparente simplicidade da sua citação, rachando-a.

A palavra não tem a menor possibilidade de expressar alguma coisa.

Para os poetas concretos brasileiros³, por exemplo, assim como para Mallarmé, ou Joyce (vizinhos de Duchamp?), o interesse na palavra não residia na sua possibilidade de *expressar alguma coisa* posta por um sujeito. Para eles, a palavra é a *própria coisa*, em seu aspecto material: “Tudo isto não indica outra coisa senão que: a vontade de *construir* superou a vontade de *expressar*, ou de *se expressar*.”⁴

Tão logo começamos a pôr nossos pensamentos em palavras e frases,

As palavras e frases não são um suporte neutro, onde *podemos simplesmente pôr nossos pensamentos*, um conteúdo que nelas irá residir em segurança enquanto aguarda alguém que venha lhes resgatar. Elas podem fazer com que o conteúdo que depositamos nelas seja flexionado, distorcido, deformado, remodelado. A palavra age e pulsa; e transforma. Por isso, para Duchamp, neste processo,

tudo sai errado.

Mas que idéia é essa de “errado”? O que *sai errado*? Talvez, errado possa ser lido como **distante**, referindo-se à distância do que foi posto em relação à sua suposta origem (no pensamento de um sujeito?), onde estaria o que é “certo”, o original.

Errado, em português, pode ter sido algo que errou. Errar também é movimentar-se por aí, vaguear, e distanciar-se de sua origem. Certamente essas palavras de Duchamp não foram pronunciadas em português. O jogo entre errar (errado) e errar (vaguear) é, neste caso, uma possibilidade de leitura que se gera na tradução para o português, obviamente imprevisto pelo autor. Neste caso, a tradução, ou o distanciamento do original, abre novas possibilidades de leitura (erradas?). Se Duchamp depositou algo nessas

³ Entre eles, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos. Uma das críticas da poesia

⁴ CAMPOS, Haroldo e Augusto de; PIGNATARI, Décio. Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950-1960. Ed. Livraria Duas Cidades, 1975, p. 125.

palavras e frases, por mais que possa ter sido ambíguo, não poderia prever todas as suas saídas, como a que faço agora no português.

Nesse sentido *sair errado* também nos dá outra dica de abordagem desta citação. O verbo sair está ligado a um movimento de exteriorização. Toda palavra pressupõe um leitor. É dele a responsabilidade sobre a “saída” do que nas palavras foi depositado, a exteriorização de um possível significado. Mas já *não tem a menor possibilidade* de que a *coisa* que foi depositada *saia* certo, ou, próxima da intenção de quem a colocou. Ela sai multiplicada pelo coeficiente artístico⁵.

E aí temos um ponto nevrálgico desta dissertação. O que acontece quando algo sai de seu lugar de origem, seu lugar certo⁶, e erra, deambula, afasta-se de seu con texto de origem ? Quais as flexões, as perdas (ou ganhos) desse deslocamento que se assemelha ao processo tradutório?

O rio como um lugar

O capítulo trajetóRio inicialmente se chamava “lugar de fala”. Uma reflexão mais aprofundada revelou o rio como uma metáfora mais precisa do (dis) curso que pretendia construir.

Inicia-se em meu trabalho de conclusão da graduação. Dali se afasta e desemboca em “lugares moles” (rios são lugares moles?), o último projeto que discuto e ao qual venho me dedicando no presente.

São nove os trabalhos escolhidos. O critério de seleção é a relação que esses projetos têm com o *site specificity*, entendido por mim como um método de trabalho.

⁵ Marcel Duchamp discute a participação do público no processo de significação das obras de arte apresentando o conceito de coeficiente artístico. Seria "uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente". Ver DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (edit.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 73.

⁶ Ver KWON, Miwon. “The wrong place” *in* Art Journal, Spring, 2001, EUA.

A palavra sobre a mesa

Esta dissertação é fruto de uma desconfiança. Quando, desconfiado, chacoalhei a palavra *site-specific*, saíram coisas estranhas. O material extraído está disposto sobre as **mesas** aqui presentes.

Nas mesas, esse material é manipulado, reconfigurado e analisado por uma equipe de especialistas, convocados e evocados. A mesa se coloca assim como um lugar de ação, de pesquisa, de atuação performativa.

Inacontecidas como presença física, instauram sua existência nessas páginas. Baseadas primeiramente em textos que foram lidos, que tornaram-se falas imaginadas (conversas) e que estão aqui transcritas ou **transcriadas** (Haroldo de Campos).

As mesas baseiam-se em um método de pesquisa que está mais próximo do **método da conversa**, e por isso a sua conseqüente abordagem como “falas”. As leituras que fiz dos textos pesquisados não foram entendidas como pesca de conteúdos nas palavras publicadas, mas como situações de experimentação, conversa e diálogo, onde injetava o que tenho pensado nas entrelinhas do que lia e ficava atento à reação do meu enxerto frente à corrosão dos ácidos presentes no texto; e à corrosão do texto em reação aos ácidos injetados pelo que penso. Desses banhos acídus, corrosões, distorções e acidentes foram inevitáveis.

Minhas leituras foram feitas portanto como conversas, mais do que a partir de uma preocupação com uma apreensão **correta** de um conteúdo ali deixado por um autor.





Lugares Moles (*Butter Architecture*)¹

Este é o projeto que dá nome à dissertação. Originou-se no meu último ano do mestrado, em 2006, após a qualificação, e responde de uma forma oblíqua a algumas questões propostas no campo de problemas gerado nesta dissertação.

Seu nome não encontra-se riscado, como nos outros projetos apresentados em *TrajetéRio*. Os trabalhos apresentados anteriormente, relacionavam-se a situações específicas para os quais haviam sido construídos. Respondiam, portanto, a uma idéia de lugar pré-concebida e com ele criavam um vínculo de dependência. O registro e o discurso gerados sobre eles, por mais que deles se descolasse usando métodos de tradução, remetia a uma idéia de algo acontecido, correndo o risco de ser até mesmo nostálgico. As fotos, neste caso, operavam como documentos de acontecimentos, e estavam submissas a eles.

Lugares Moles parte de um outro presuposto. Os lugares que instaura não são dados a priori, mas constituem-se para serem fotografados ou filmados. Desta maneira, a relação da imagem com o trabalho não é de submissão, mas de constituição. A foto ou o vídeo se tornam o lugar da ação e da permanência da cena. São situações construídas e orientadas para a fotografia.²

O amolecimento dos lugares

Alguns pontos de contato se colocam, no entanto, com outros trabalhos de minha trajetória. Um deles é a discussão sobre o "amolecimento dos lugares". Desde 1997, com *Enconfrontos*, a

¹ Este projeto iniciou-se em um programa de residências na Alemanha, por isso o seu título foi dado em inglês, *Butter Architecture*. De volta ao Brasil, traduzi o título por *Lugares Moles*. A tese de doutorado da artista Leda Catunda, onde discorre sobre as "pinturas e objetos moles", ajudou-me na criação desta versão para o português. Tese citada na bibliografia.

² Ver Melim, Regina. *Formas distendidas de performance*. In *Arte em pesquisa: Especificidades*. Maria Beatriz de Medeiros (Org.). Brasília: DF. Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004, v.1, p. 422.

noção de lugar em meu trabalho sofreu um processo de desmaterialização, afastando-se cada vez mais de uma noção de espaço físico e literal. A idéia de espaços que sejam mais moles, infixos e líquidos está ligada à outra questão que diz respeito a própria *plasticidade* dos lugares. É o *amolecimento* e a *plasticidade* que são exagerados em **Lugares Moles**.

O material

Os materiais básicos para a construção dos **Lugares Moles** são tabletes de manteiga, usados como elementos construtivos de uma arquitetura; e bonequinhos e pecinhas em escala diminuta usados em maquetes. As situações construídas são registradas em vídeo ou foto e é neste formato que são apresentadas ao público.

O interessante nesses bonequinhos, que fica evidente ao frequentarmos uma loja que os forneça, é que encontram-se destituídos de um contexto. Atuam como se estivessem em uma determinada situação. No entanto, a cena à qual pertenceriam foi subtraída e a peça é vendida isoladamente. Caberia ao comprador criar o lugar apropriado para hospedar o boneco. Por exemplo, podemos encontrar um pequeno homem em um barco e na legenda escrito "pescador". Esse bonequinho vem dentro de um pequeno pacote transparente. Caberia ao seu comprador criar um cenário que tenha um rio, ou mar, onde encaixar essa figura, resolvendo a sua "suspensão".

Neste sentido, tais figuras possuem identidades e atuações já dadas e performam em um contexto que é virtual, ou que foi virtualizado. O contexto lhes falta, e parece ser o que desejam.

Foi a partir desta percepção que surgiu a idéia da manteiga como um contexto possível para hospedar as pecinhas de maquete. Oferecer a manteiga como suporte para as suas ações causa estranhamento, pois frustra o "desejo" de encaixe e "pertencimento" a um lugar que também tivesse uma identidade pré-determinada, estável, que as figuras parecem desejar. A

manteiga, portanto, não “resolve” o conflito posto pela suspensão dos contextos das figuras e gera uma situação inusitada.

É o lugar que performa, e não as figuras.

Um outro dado importante nesta operação é o fato das pequenas figuras encontrarem-se congeladas em um estado de *performance permanente*. Quando as coloco sobre a manteiga, é o suporte que performa, e não as figuras. A manteiga onde elas estão revela a sua plasticidade e reage rapidamente às mudanças de temperatura, pressão e toque. É uma espécie de contexto “hiper-reativo” e altamente plástico.

A reversão (ou multiplicação?)

Descritos dessa forma, **Lugares Moles** promove uma inversão da idéia de lugar operante em minha prática artística. Nos trabalhos descritos em *TrajetóRio*, por mais desmaterializado e instável que o lugar fosse, servia quase sempre como um suporte para uma atuação. Em **Lugares Moles**, a atuação passa a ser a do lugar e as figuras encontram-se inativas, paralizadas. A fotografia e o registro entram como ponto de estabilização do processo, visto que a manteiga, pelo seu excesso de susceptibilidade às condições do ambiente (temperatura, poeira, toque), logo se desmancha.

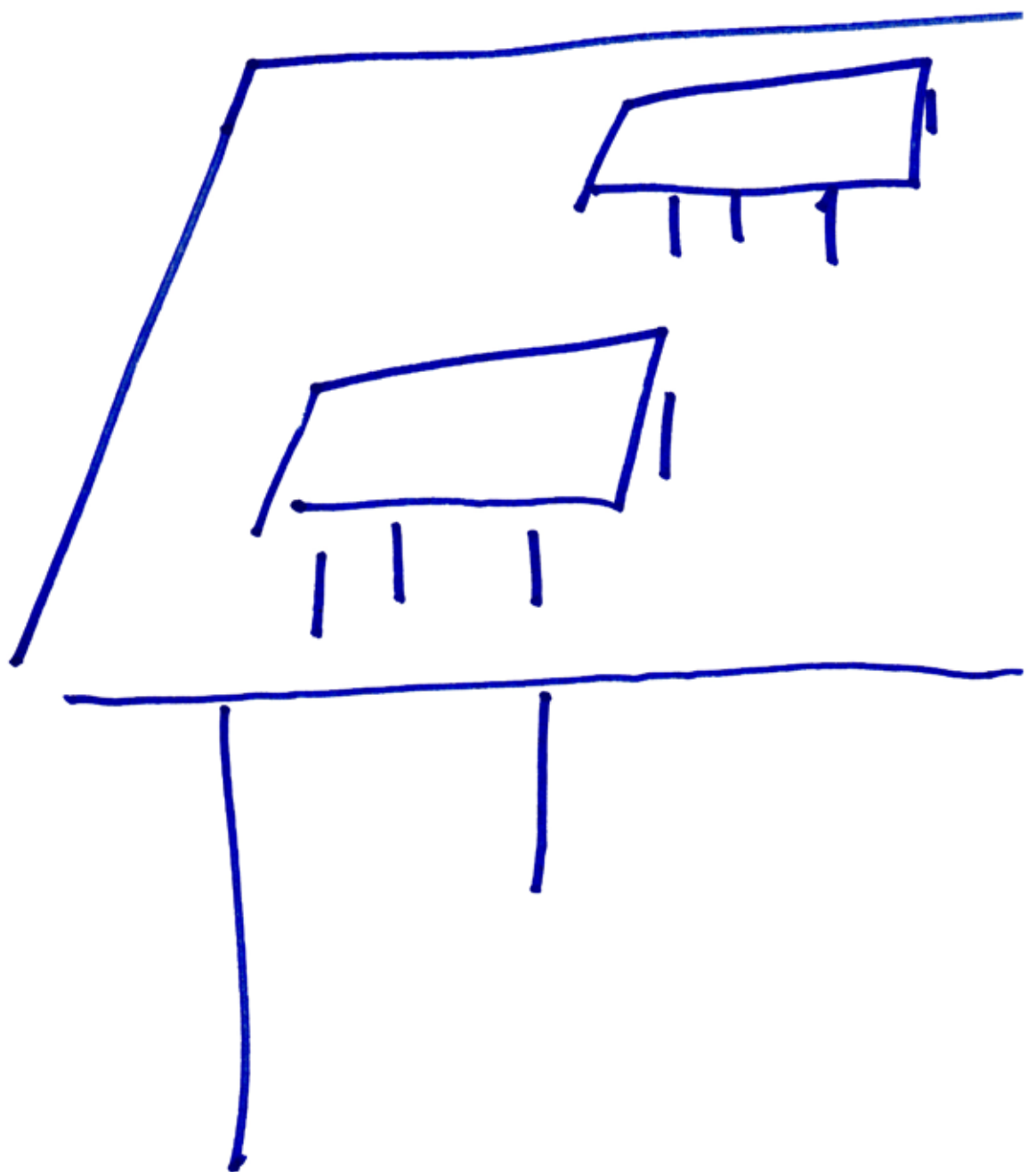


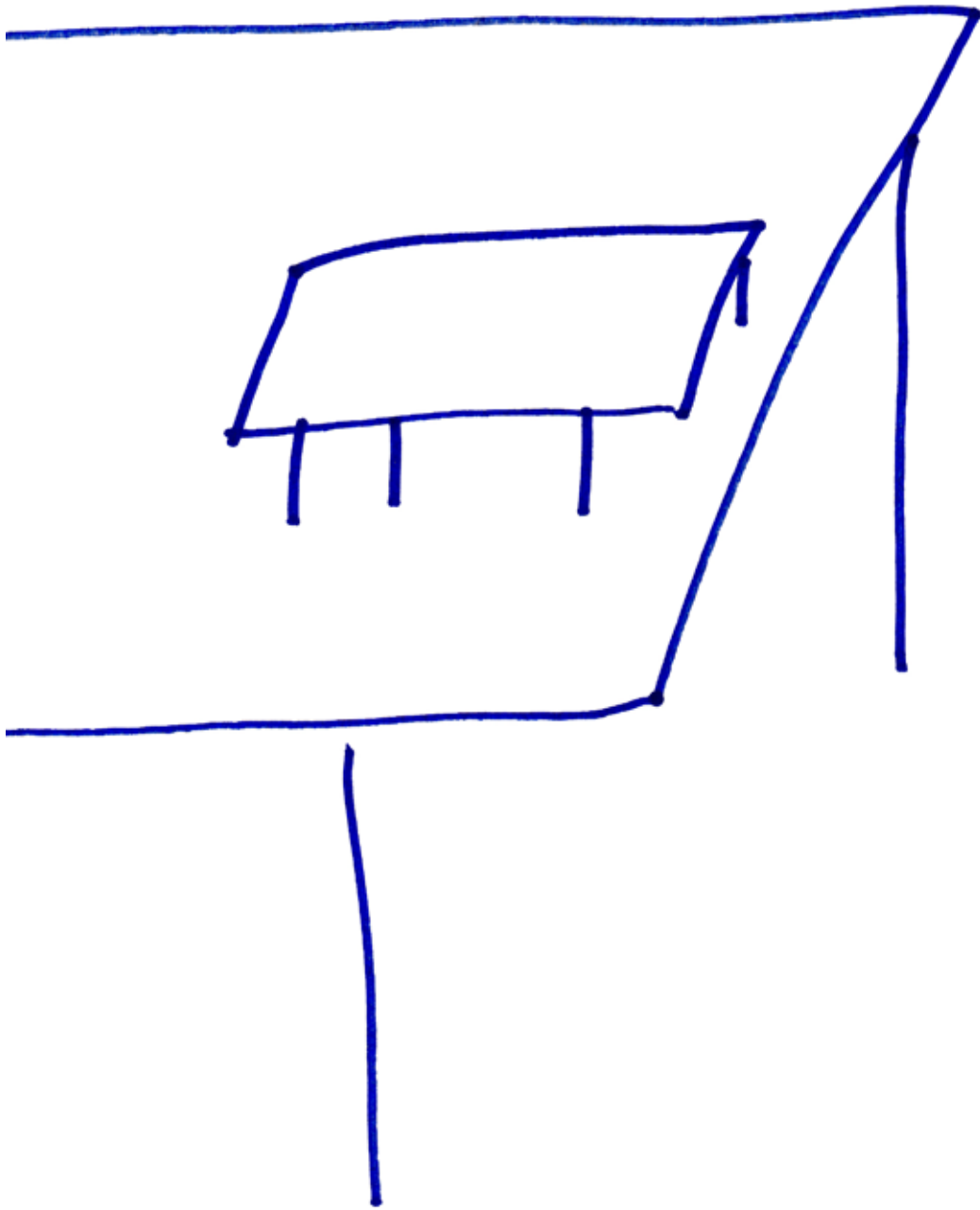




146

inacontecido





150

Este capítulo é composto por três mesas: **Especificidade, para quê?, Consciência Contextual e A palavra Situada.**

Consiste em uma escrita experimental onde faço uma apropriação livre de fragmentos das obras dos autores que me foram referência durante a escrita da dissertação. A partir de pontos de contato entre esses textos, crio um jogo de sincronização em um tempo e espaço imaginados onde esses autores são **alinhados.**

Para gerar um espaço de liberdade no qual eu possa moldar esses discursos, faço uso do **método negativo**, descrito no início desta dissertação. Nas mesas 1 e 2 contei com a participação de Paulo Reis e Tatiana Ferraz. Seus nomes não se encontram riscados, pois foram convidados a intervir diretamente nesse con texto. Enquanto especialistas nos assuntos propostos, suas inserções me ajudam a enraizar as questões colocadas no contexto brasileiro.

~~Paul St Pierre Andrea Fraser Cildo Meireles Kim~~

~~Julio Plaza Martin Grossman Sarat Maharaj Sergio~~

~~Buarque de Holanda Susana Lages Sherry Simon~~

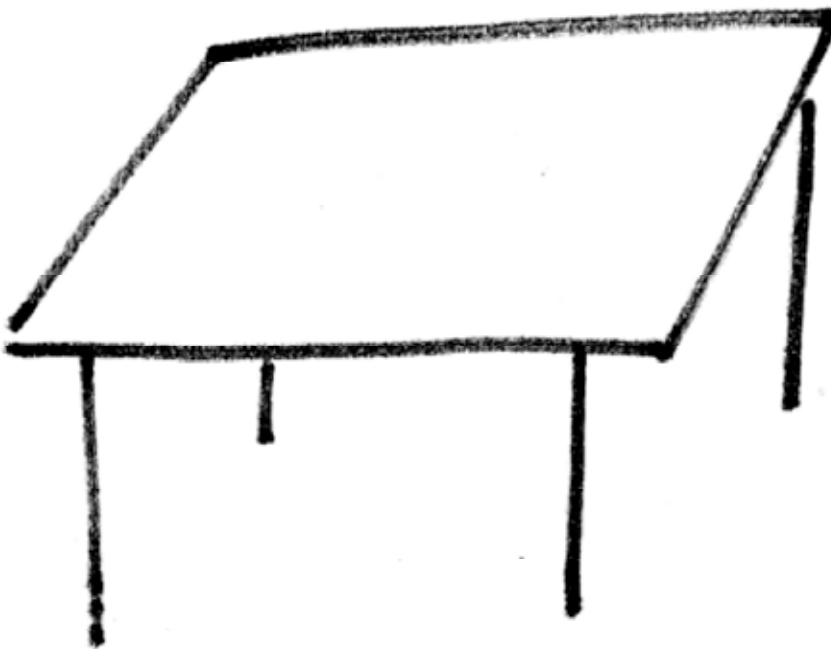
~~Miwon Kwon Richard Serra Rosalind Krauss~~

~~Douglas Crimp James Meyer Javier Maderuelo~~

~~Carl Andre Clement Greenberg Daniel Buren~~

~~Levim Lawrence Weiner Robert Smithson~~

~~mesa 1~~



Especificidade, para quê?

*O que são as práticas artísticas ditas site-specific?
Quando surgem? Em qual contexto histórico? E o que
pretendem?*

Participantes

~~-Carl Andre~~
~~-Clement Greenberg~~
~~-Daniel Buren~~
~~-Douglas Crimp~~
~~-James Meyer~~
~~-Javier Maderuelo~~
~~-Miwon Kwon~~
~~-Richard Serra~~
~~-Rosalind Krauss~~
Tatiana Ferraz

Mediação

Jorge Menna Barreto

Observação: Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados, conforme descrito acima. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são uma VERSÃO LIVRE e EXPERIMENTAL do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas.

Para a consulta dos assuntos teóricos e históricos tratados, assim como possíveis citações, o leitor deverá recorrer diretamente aos originais que estão listados no final da mesa. A exceção é a inserção de Tatiana Ferraz, feita diretamente no texto pela própria autora.

Mediador – Estamos em uma mesa onde todos, com a exceção de Tatiana Ferraz, ~~Javier Maderuelo~~ e ~~Daniel Buren~~, são estadunidenses. Isto, por si só, já gera uma série de questionamentos. Este recorte é devido, em grande parte, ao fato de ser nos Estados Unidos que se encontra a mais vasta bibliografia sobre *site specificity*, nosso foco nesta mesa, e aqui temos muitos dos seus autores. É também nos Estados Unidos que o termo *site-specific* começa a ser usado para definir algumas práticas artísticas na década de 1960.

No Brasil, apesar do uso da palavra *site-specific* ser muito freqüente no meio artístico, ainda não houve uma reflexão mais aprofundada sobre a apropriação que fizemos desse termo em nosso contexto. Esta série de encontros pretende portanto gerar um material reflexivo que possa enriquecer esta discussão no meio artístico brasileiro. Eu gostaria de começar com uma abordagem mais histórica, para que tenhamos um lastro que possa nos guiar nesta e nas próximas mesas.

Parece-me, pelos escritos de alguns de vocês, principalmente ~~Rosalind Krauss~~, que o *site specificity* está mais ligado à história da escultura ocidental. Pergunto-lhe, então, por que a **história da escultura?**

~~Rosalind Krauss~~ - Na história, a escultura está ligada ao monumento. Graças a essa lógica, a escultura é uma representação comemorativa – se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado e o uso desse local. É, portanto, na história da escultura que encontramos as articulações mais explícitas entre arte, espaço físico, lugar, contexto, política espacial,... questões muito caras ao *site specificity*. No século XIX, por exemplo, **as esculturas funcionavam em relação à representação de seu papel como marco ; daí serem normalmente figurativas e verticais, além de terem pedestais que faziam uma mediação entre o lugar físico e o signo que os representava.** Eram esculturas narrativas e comemorativas, monumentos que celebravam a história e a memória de um determinado lugar.
(1)

~~Javier Maderuelo~~ – Concordo com Krauss, mas gostaria de complementar que essa celebração era sempre a de determinadas pessoas desse lugar onde

se situava o monumento. As celebrações na história estão sempre ligadas aos vencedores, obviamente, e são parciais. **Os monumentos estavam a serviço do poder.** Ocupavam espaços estratégicos nas cidades e projetavam a voz da classe dominante. Pretendiam operar como ferramentas de manutenção do poder, lembrando os habitantes das cidades das supostas vitórias políticas, militares e culturais. Eram usadas como marcos para que a população e a história, a partir da arte, não esquecessem a figura e o nome de quem exerceu o poder. (2)

Mediador – É muito interessante isto que você situa, pois atribui à ação de Rodin, por exemplo, uma conotação política, algo que eu nunca havia pensado sobre ele. É interessante que esta “ação política” não parta da atribuição de conteúdos novos as suas esculturas, mas sim da subtração desses conteúdos! A ação é política, não o objeto como portador de um “conteúdo político”. Sua crítica vem a partir da **subtração** deste conteúdo! Rodin dá início a este processo, que demora muitos anos ainda para se consolidar.

Em *Trabalhadores de Callais e Portas do Inferno*, por exemplo, ainda há o aspecto comemorativo. Mas o artista subtrai-lhes o caráter heróico e soma questões formais mais explicitamente. Elimina o pedestal e traz a obra para o mesmo espaço-tempo do espectador, aproxima o público da narrativa e o inclui na história. A história passa a ser do público também, e não somente do poder e dos heróis. Formalmente, suas obras deixam de ser centradas em um interior idealizado, numa articulação da forma a partir de um interior idealmente estruturado.

Clement Greenberg – Sim, é brilhante a forma como a atuação de Rodin é decisiva para a época. Ele é fruto, e produtor, de seu tempo. O século XIX deslocou a área de plausibilidade para a realidade factual, empírica, uma noção que sofreu considerável mudança entre 1850 e 1950, sempre na direção de uma concepção mais estreita do que constitui um indiscutível fato da experiência da obra, de seu espaço e tempo reais.

Nossa sensibilidade se deslocou da mesma maneira, exigindo da experiência estética uma ordem de efeitos cada vez mais literal e se tornando **cada vez mais relutante em admitir ilusão e ficção.** É isso que se inicia em Rodin e se fixa no século XX. Parece-me haver aí um desejo de libertação, justamente, das amarras ideológicas que eram impostas à escultura do século

XIX. E Rodin abre caminho, assim, para Maillol, Lehmbruck; e mais adiante Brancusi, Braque, Picasso. (3)

Mediador – Essa mudança de sensibilidade, conforme os seu próprios escritos, assim como os de Thomas McEvilley¹, **passa a privilegiar a escultura à pintura**. A escultura, ao participar do espaço real, não-ilusionista, responde a essa mudança de forma mais precisa do que o campo representacional explorado pela pintura.

Por outro lado, não entendo que a escultura modernista estivesse em busca de uma libertação. Acho que, o que acontece, é uma troca de parceiros. Talvez tenha havido uma libertação de um esquema narrativo e ideológico, mas por outro lado, houve outras alianças feitas no período moderno.

O descompromisso da obra modernista com um lugar específico, sua auto-referencialidade, também está carregado de aspectos ideológicos. Sua condição nômade, por exemplo, esconde uma malha de interesses. O **culo branco**, conceituado por Brian O’Doherty², é o espaço controlado construído para abrigar essa obra auto-referente e exemplifica o desejo por um espaço “livre” onde a obra poderia “ser o que é”, mas que na verdade oculta relações de poder muito complexas. Essa malha será assunto de muitas ações artísticas na segunda metade do século XX. (4)

Douglas Crimp – Concordo. O idealismo da arte modernista, no qual o objeto de arte, em si e por si, era visto como se tivesse um significado transhistórico fixo, determinava a ausência de lugar desse objeto, **seu pertencer a lugar algum**, a um não-lugar que na realidade era o museu – o museu tal qual e o museu como representação do sistema de circulação que também compreende o ateliê do artista, a galeria comercial, a casa do colecionador, o jardim de esculturas, a praça pública, os saguões das empresas, os *halls* dos bancos,... Sim, a obra podia circular “livremente” por esses espaços, mas as motivações não eram somente artísticas, obviamente, mas **mercadológicas!** (5)

Mediador – E este será um dos aspectos da obra modernista mais criticados pelas práticas *site-specific*.

Tatiana Ferraz – Talvez possamos dizer que era mesmo sua própria contradição, o motor que faz dela algo intrigante até hoje. Pensar esta

¹ McEvilley, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Ed. Allworth, EUA, 1999, p.40.

² O’Doherty, Brian. *No interior do Cubo Branco*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

generalidade da arte implica em reconsiderar as diversas instâncias de uma obra. Podemos pensar que a generalidade possa ser um estado de espírito, como em Pollock; uma ideologia humanista como em Mondrian; um desejo de construção e não representação, tal como as colagens cubistas; um espírito reformista democrático, tal como o dos russos; uma atitude anti-arte nos eventos *dada*. A contraposição do *site specific* não seria, assim, mais “específica”? Contra um tipo de arte atrelada aos movimentos mercadológicos institucionalizados do circuito – o consumo da arte única e exclusivamente via “valor de mercado” (*commodity*)?

~~Douglas Crimp~~ – Sim, o apego das primeiras práticas *site-specific* ao lugar onde eram expostas contrariava essa livre mobilidade do objeto modernista. Faziam assim uma crítica corrosiva ao mercado de obras da época que se beneficiava do paradigma moderno para tratar a arte como mercadoria, como um bem de livre circulação. O *site specificity* se opunha a isso, ao afirmar que o **significado é uma função da relação da obra com o seu local de exposição.**

Outro aspecto importante, que também diz respeito à recepção, é o deslocamento da experiência do artista para a do espectador, já anunciado em Rodin. Durante a década de 1960, a escultura minimalista lançou um ataque ao prestígio do artista e da obra, transferindo este prestígio para o **espectador situado**. Era dele a percepção autoconsciente do objeto minimalista em relação ao lugar de sua instalação, e isso produzia o significado do trabalho.

O prestígio rebaixado do artista estava exemplificado também no fato das obras minimalistas serem fabricadas a partir de especificações do artista, utilizando materiais industriais e processos de fatura disponíveis no mercado. A subjetividade do artista, que antes era expressa na matéria, é abandonada portanto. A subjetividade experienciada no minimalismo era a do espectador.
(6)

~~James Meyer~~ – Gosto da idéia do “espectador situado”. Um bom exemplo onde isso acontece é um trabalho do Richard Serra. Na obra “Circuit”, de 1972, o espectador é quem *completa* as quatro placas de aço dispostas em intervalos de 90 graus em uma sala quadrada. Ao se situar nessa zona intervalar, o espectador se torna agudamente consciente, como nas melhores instalações

minimalistas, do seu corpo, **situado em relação à escultura e ao volume da sala.** (7)



Circuit, 1972, Richard Serra

~~Douglas Crimp~~ – Sim, mas **a crítica dos minimalistas ao idealismo e à autonomia gerados no período moderno permaneceu inconclusa**, pois os lugares onde atuavam eram considerados específicos somente em um sentido formal, continuavam sendo o espaço genérico e protegido dos ambientes especializados do modernismo. (8)

~~Carl Andre~~ – Bom, primeiro, acho que havia práticas tão diversas dentro do que se chamou minimalismo que **acho questionável o próprio termo** para definir obras tão distintas. Pelo menos, não deveríamos usá-lo com tanto conforto, como parece ser o caso aqui. E, de fato, eu não me sentia e nem me sinto obcecado com a singularidade dos espaços. Não acho que os espaços sejam tão singulares assim.

Acho que existem classes de **espaços genéricos** nos quais você trabalha. Então o lugar onde o trabalho é exposto não é de fato um problema.... Dentro do espaço da galeria, dentro de moradias, dentro de museus, em lugares públicos e espaços externos de vários tipos também. (9)

~~Daniel Buren~~ – Discordo, Andre. Se **o lugar onde o trabalho é exposto marca e define este trabalho**, seja ele qual for, ou se a obra em si é diretamente – conscientemente ou não – produzida para o museu, qualquer trabalho exposto nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência que esta estrutura exerce sobre ele, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo. (10)

~~Douglas Crimp~~ – Sim, exatamente. Considero que foi somente com o sentido dado a palavra **specific**, da denominação *site-specific*, que determinou uma oposição ao idealismo modernista. Para os escultores minimalistas, o contexto onde a obra interveio geralmente resultava em apenas uma extensão do domínio estético do *site* propriamente dito. Mesmo que o trabalho não pudesse ser deslocado de um lugar para o outro, como era o caso, por exemplo, dos *earthworks*, a materialidade do *site* era tida como genérica – arquitetura, paisagem, paisagem urbana – e portanto, neutra.

Foi somente quando os artistas reconheceram o *site* como sendo **socially-specific** que se começou uma oposição ao idealismo a partir de um materialismo que já não era mais enraizado fenomenologicamente – e portanto ainda de forma idealista – à matéria e ao corpo.

Este desenvolvimento, que foi **definidor para o pós-modernismo**, é abordado no meu artigo sobre a escultura pública de Richard Serra, “*Redefining Site Specificity*”. E esta especificidade social do *site* não foi reconhecida pelas obras que chamamos minimalistas. São você, Buren, e Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smitshon, entre outros,

que analisam criticamente os aspectos ideológicos, sociais, políticos e econômicos que sustentam o sistema das artes. (8)

Tatiana Ferraz – Lembro-me aqui de uma instalação efêmera apresentada na cidade de São Paulo para o evento ArteCidade de 2002. Passados mais de trinta anos, a valorização da especificidade do lugar – quer entendido como físico, político, econômico, social, e/ou cultural – e da re-dimensão do “ser situado” – ainda é premente na construção do olhar sobre a cidade contemporânea. O trabalho realizado por José Resende estabelece um diálogo provocativo com a realidade instável de uma área decadente da cidade paulistana, um terreno lindeiro a av. Radial Leste, que se desenvolve linearmente do Pátio do Pari em direção a Zona Leste. A situação degradante colocava, sobretudo, o problema da reutilização de lotes abandonados (que, neste caso, serviu historicamente como estacionamento de vagões, depósito e ponto de carga e descarga) e da futura especulação no movimento de uma nova estruturação da cidade. A intervenção do artista se utilizou dos vagões ali deixados e estabeleceu um jogo irônico agigantado semelhante ao dominó ou mesmo a um castelo de cartas de baralho, onde os módulos eram encadeados obliquamente por meio de cabos de aço. A instalação seqüencial destes equipamentos urbanos des-codificados promovia um novo código aos des-usos da cidade. O efeito provisório promovido pelo trabalho de Resende conduz a uma **reflexão sobre a história da cidade e suas camadas encobertas** pelos processos especulativos imobiliários que abandonaram determinados locais em detrimento de outros mais rentáveis. Poderíamos chamar de uma arte de manipular lugares comuns e tornar os acontecimentos habitáveis.

Miwon Kwon – De acordo com [Robert] Smithson, esse tipo de abordagem social do *site* foi o “*great issue*” da década de 1970, que continua vigente até hoje, conforme você bem colocou! Também irá se desdobrar em uma abordagem mais analítica do público que ocupa um determinado *site*, que deixa de ser entendido como genérico e passa a ter opinião, raça, gênero, classe social. Nesse caso, o *site* não é simplesmente uma localização geográfica ou um ambiente arquitetônico, mas uma **rede de relações sociais**, uma comunidade. (10)

Rosalyn Deutsche – Gostaria de pegar a deixa de Crimp e qualificar melhor as práticas *site-specific*. Geralmente associamos as práticas críticas àquelas

que promovem um embate, uma interferência, um distúrbio em um determinado contexto. Tal é o caso do “Tilted Arc” do Richard Serra. Entendo que esse tipo de ação poderia ser caracterizada como “**intervencionista**”. No entanto, me parece que existem outras práticas que são pensadas para um contexto específico e que não agem dessa forma necessariamente, mas nem por isso perdem o caráter crítico e **reflexivo** das práticas *site-specific*. São obras que eu caracterizaria como “**assimilativas**”, ou seja, que são assimiladas pelo seu contexto. (11)

~~James Meyer~~ – Concordo com esta diferenciação e acho importante que se qualifique quais os tipos de especificidade se dão em uma prática. Ser específica de um lugar não é o suficiente, é preciso qualificar como se dá esta relação de especificidade da obra. Gostaria também de “clique” no **aspecto reflexivo do site specificity** que você mencionou. Entendo que o *site specificity* teve uma fonte mais implícita, menos reconhecida: o discurso modernista da reflexividade.

A reflexividade modernista era a do meio, da linguagem, uma tarefa que Greenberg comparou à chamada de Kant para a Razão, para refletir sobre as condições de imanência. O minimalismo deslocou o objeto de reflexão do meio e da linguagem para o espaço-ambiente; a crítica institucional levou esse deslocamento adiante, do desvelo do “cubo branco”, como um espaço fenomenológico, para uma exposição crítica da instituição arte.

Mesmo assim, apesar de toda a sua radicalidade, seu compromisso materialista, esse tipo de obra ainda operava dentro do modelo cognitivo kantiano de reflexividade: sua análise ainda estava limitada à “moldura”. (7)

~~mediador~~ – A partir do que James falou, eu gostaria de trazer, para a discussão, as práticas *site-specific* mais recentes, pois entendo que nelas há uma **mudança de paradigma mais radical**. Em seu livro *One place after another*, Miwon Kwon propôs uma genealogia do *site specificity*. Miwon, você poderia nos falar mais a esse respeito?

~~Miwon Kwon~~ – Entendo que o espaço genérico de atuação minimalista constitui o primeiro paradigma do *site specificity*, que eu chamei de **fenomenológico ou experiencial**. A preocupação aqui é com os atributos físicos do lugar, como o tamanho, a escala, a textura, a dimensão das paredes, teto, salas; condições de iluminação, aspectos topográficos, trânsito,

características climáticas, tendo a arquitetura como base para o trabalho de arte.

Seguindo, as práticas que desvelam a aparente neutralidade do espaço literal, e propõem uma crítica materialista, constituem a abordagem **crítico-institucional**, que seria o segundo paradigma. Aqui, o *site* é pensado como uma relação de espaços e economias inter-relacionados (estúdio, galeria, museu, mercado, crítica de arte) que juntos apoiam-sustentam o sistema ideológico da arte. Artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke e Mierle Laderman Ukeles questionam o hermetismo desse sistema ao abordarem os aspectos sociais, econômicos e políticos dos lugares.

E no terceiro, como nas práticas de Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green, Fred Wilson, entre outros, identifico uma abordagem do *site* que entendo como **discursiva**. A noção de *site* se expande e vai além do contexto familiar da arte para instâncias mais “públicas”. Aborda campos culturais, sociais, discursivos e é organizado intertextualmente a partir do movimento nômade do artista – operando mais como um itinerário do que como um mapa. O *site* pode ser tão variado como um outdoor, um gênero artístico, uma comunidade carente, uma estrutura institucional, uma página de revista, uma causa social, um debate político. Pode ser literal, como uma esquina de rua, ou virtual, como um conceito teórico. Os espaços da arte, são considerados “secundários” em detrimento de um outro espaço que é desmaterializado, nômade e por vezes virtual.

Embora sua forma de classificação seja clara e até cronológica, esses paradigmas se sobrepõem e competem entre si, não havendo separações tão claras e nem quebras históricas tão bem definidas.

Mediador – James Meyer, você também fez uma distinção entre as práticas *site-specific* da década de 1960 e 70 e as atuais no seu artigo “*The Functional Site*”, publicado na revista *Documents*³.

James Meyer – Sim, entendo o espaço de ação dos minimalistas, por exemplo, como um *site* literal. O **site literal** é, conforme Joseph Kosuth diria, *in situ*; é um local real, um lugar singular. A intervenção do artista se conforma às limitações físicas da situação. O resultado final do trabalho é portanto determinado pelo espaço físico, por um entendimento do lugar como real;

³ MEYER, James. “The Functional Site” in Documents Magazine, EUA, 1996, p.20-29

refletindo a percepção do lugar como único, o trabalho em si é “único”. É, em outras palavras, como um monumento, uma obra pública encomendada para o *site*. (7)

Mediador – Você usou a palavra “monumento”. Você se refere à noção histórica do monumento, a do século XIX? Se sim, me parecem muito distintas. As esculturas do século XIX operavam a partir de uma lógica narrativa e, portanto, estavam destacadas da sua realidade imediata, por isso o pedestal para fazer a mediação.

Já as práticas que acontecem no *site* literal, pelo que entendi, estão **destituídas de uma narrativa dada a priori** e operam a partir de um embate direto com a situação na qual estão situadas, com o tempo presente.

Outro diferencial importantíssimo é a relação com o espectador. Os monumentos do século XIX não o levavam em consideração como um participante ativo da obra. A escultura minimalista, sim, conforme já mencionou ~~Douglas Crimp~~ anteriormente. De qualquer forma, acho interessante buscarmos um lastro histórico para essas práticas, mas talvez devêssemos ir um pouco mais devagar.

~~James Meyer~~ – Sim, talvez seja um tanto rápido e superficial fazer essa associação. Não considere a idéia de monumento historicamente para fazer esta afirmação. Fiz um uso mais banal, mais cotidiano da palavra.

De qualquer forma, continuando meu raciocínio, as práticas mais recentes operam no que chamo de **functional site**, que pode ou não incorporar um lugar físico; certamente não o privilegia.

Ou melhor, é um processo, uma operação que acontece *entre* lugares, um mapeamento das filiações textuais e institucionais e dos corpos que se movem entre eles, principalmente o do artista. É um *informational site*, um *locus* de sobreposição de textos, fotografias e vídeos, espaços físicos e coisas: um *allegorical site*, para lembrar o termo de Craig Owens.

A obra não é mais uma parede de aço teimosa, como em Richard Serra, apegada a uma praça urbana para sempre. É algo temporário, um movimento, uma cadeia de significados sem um foco específico. O *functional site* flerta com a sua destruição; é temporário de propósito, sua natureza não o leva a durar, mas a se desmanchar.

Ele não está restrito ao mundo da arte. Opera em uma noção “expandida” do site. O “mundo da arte” é apenas um dos *sites* em uma rede de *sites*, uma instituição entre tantas outras. (7)

Mediador – Você poderia dar um exemplo?

James Meyer – Sim, a “Platzwechsel”, uma exposição organizada pelo Kunsthalle de Zurique em 1995. O seu tema era o Platzspitz Park, uma área verde localizada no centro de Zurique. No entanto, a exposição acontecia em várias localidades diferentes: o Swiss National Museum, o Kunsthalle e um apartamento de um *art dealer* local.

Sem uma localidade específica, “Platzwechsel” levava o espectador em um tour pelos diferentes lugares. Mais ainda, a natureza colaborativa do “Platzwechsel”, que incluía trabalhos de Mark Dion, Biemann, Christian Philip Müller e Tom Burr, resultou em um projeto que refletia quatro pontos de vista diferentes. A “obra” não era uma entidade única, uma instalação de um determinado artista em um dado lugar; era, ao contrário, **uma função que ocorria entre os lugares e os pontos de vista**, uma série e exposições de informações e lugares.

Os espaços da vida pública e privada, do observador e do observado, da história e do presente vivido, estavam imbricados. O deslocamento que Burr fez da flora e da terra do Platzpitz para um contêiner no Kunsthalle lembrava o parque como ele era em 1970, um lugar calmo, antes da invasão das drogas que ocorreu nos anos 80, junto com a transformação do lugar em um reduto gay.

Burr também reuniu depoimentos de pessoas que visitavam aquela área naqueles anos, reinscrevendo o parque em uma história pessoal e discursiva. **Para essas pessoas, o Platzpitz não era tanto um lugar físico, mas um lugar na memória**, um símbolo de tempos mais calmos, anterior à AIDS. Para alguns homens gays mais jovens, em contraste, que também tiveram seus depoimentos gravados, o lugar não tinha nenhuma dessas associações: só lembravam do parque como um mercado de drogas. (7)

Mediador – É interessante, pela descrição de James Meyer do *functional site* assim como pela descrição do *site* discursivo de Miwon Kwon, que o **site-specificity não mais se preocupe com a imobilidade**. É interessante, justamente, porque o termo *site-specific* implica que existe um apego a uma

certa localidade. Se não, não seria “*specific*”! E foi esse apego a uma situação específica que garantia a criticidade de algumas das primeiras práticas *site-specific*.

Miwon Kwon – Esta é uma questão complexa, e me parece que o esforço de James Meyer, assim como o meu, é **diferenciar as práticas atuais das anteriores**, por mais que se corra o **risco de fazermos um desvio semântico do termo e do conceito**, conforme você assinalou. Parece-me que o apego ao *site* das primeiras práticas *site-specific* se relacionava criticamente com o que veio antes, com a escultura modernista.

As práticas mais recentes parecem responder a outros tipos de questões. Uma delas é a questão das comunidades. Algumas formas atuais de práticas *site-oriented* se apropriam de questões sociais e são freqüentemente inspiradas por elas. Muitas vezes incluem a participação colaborativa de grupos do público para a conceituação e produção do trabalho.

São formas de fortalecer a capacidade de penetrar na organização socio-política da vida contemporânea com um impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o *site* como algo além de simplesmente um local – como um história reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel público da arte e dos artistas.

Mas esse apoio entusiasmado a esses objetivos saudáveis precisa ser verificado por um **exame crítico** dos problemas e contradições que atingem todas as formas de arte *site-specific* e *site-oriented* hoje, que são visíveis agora que o trabalho de arte está se tornando cada vez mais “**descolado**” da **realidade do site**, mais uma vez. Desapegado tanto no sentido literal da separação física do trabalho de arte em relação ao local de sua instalação inicial, como também num sentido metafórico, conforme a mobilidade discursiva do *site* nas formas emergentes de arte *site-oriented*. Esse desapego, no entanto, não indica um retrocesso à autonomia modernista do objeto nômade, desalojado, **embora tal ideologia ainda seja predominante**. Pelo contrário, a mobilidade atual do *site specificity* é reflexo de novas questões que pressionam suas práticas hoje, questões engendradas por imperativos estéticos e determinantes históricos externos, que não são exatamente comparáveis àqueles de trinta anos atrás.

Por exemplo, qual o status de valores estéticos tradicionais tais como **originalidade, autenticidade e exclusividade** na arte *site-specific*, que sempre começa com as **pré-condições particulares, locais e irrepetíveis do site, não importando a forma como são definidas**? Seria a ação do artista de relegar a autoria às condições do *site*, incluindo colaboradores e/ou espectadores-leitores, uma continuidade da ação Barthesiana da “morte do artista” ou uma reedição da centralidade do artista como um diretor/agenciador “silencioso”?

Além disso, qual o estatus comercial do que é anti-comercial, ou seja, imaterial, processual, efêmero, performativo? Se a arte *site-specific* certa vez resistiu à comercialização ao insistir na imobilidade, parece que agora adota a **mobilidade** fluída pelo mesmo motivo. Mas curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder nos nossos tempos, conforme (Gilles) Deleuze. Seria então a mobilidade do *site specificity* uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista? (13)

~~Richard Serra~~ – Veja bem, você usou a palavra *site-oriented* para definir as práticas que se relacionam com as especificidades do contexto onde atuam, no caso das comunidades. Você não usou o termo *site-specific*. A palavra *site-specific* deixa claro que se trata de um **espaço, um local, e a imobilidade** é algo essencial neste caso.

Essa foi uma grande questão no *Tilted Arc*. Foi concebido, desde o início, como uma escultura *site-specific* e não era para ser “*site-adjusted*” ou... “reposicionada”. Trabalhos *site-specific* lidam com componentes ambientais de certos lugares. A escala, tamanho e localização dos trabalhos *site-specific* são determinados pela topografia do lugar, seja este urbano, paisagem ou arquitetônico.

Os trabalhos tornam-se parte do lugar e reestruturam a organização do mesmo, tanto conceitualmente como perceptualmente. Acho que as práticas que desmaterializam as noções de *site* já não estão mais lidando com as questões propostas pelo *site specificity*. São outra coisa. **Deveríamos, como você mesmo fez, usar outros nomes, outras definições.** (14)

~~Miwon Kwon~~ – Em parte é o que vem acontecendo. Há novas expressões como *site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-*

responsive e *site-related*; e mesmo outras que nem sequer mencionam o *site*: *community-specific*, *audience-specific*, *context-specific*, *time-specific*, etc..⁴

Entendo que sejam tentativas de diferenciação das práticas *site-specific* anteriores das mais recentes. Por outro lado, essas “**traduções**” não abandonam completamente a referência à história do *site specificity*, em uma tentativa de atualizar a possível criticidade e a potência reflexiva implicadas pelo termo. (13)

Mediador – **É interessante que a mobilidade das práticas *site-specific* também se dê com o próprio conceito e com a própria palavra.** A palavra começa a ser usada no meio artístico nos Estados Unidos, na década de 1960, e viaja pelo mundo. No Brasil, utilizamos a palavra *site-specific* sem tradução, e esse parece ser o caso de muitos outros países, como a França, a Finlândia, a Espanha, a Argentina, para citar alguns.

De certa forma, parece ser uma palavra bem adaptada ao circuito de arte internacional. Acho interessante também que James Meyer e Miwon Kwon buscam as especificidades das próprias práticas *site-specific* no seu contexto de emergência e problematizam a sua atualização no contexto de hoje.

Assim, afirmam que as próprias práticas *site-specific* são *context-specific* e que sua atualização no contexto de agora merece atenção redobrada, pois afinal de contas, o assunto trata justamente da especificidade de contexto para criar o significado.

Essa **busca de diferenciação contextual** é algo identificável nas práticas *site-specific*. Assim, a crítica de vocês me parece estar atuando em consonância com os conceitos implicados pelas práticas, o que é muito interessante, pois expande a forma de agir *site-specifically* para outros campos, o da crítica e o da escrita. É um *site-specific criticism*, para citar *Andrea Fraser*⁵

⁴ Optou-se por não traduzir essas expressões para que não percam o seu vínculo com a expressão *site-specific* e sua forma de adjetivação na língua inglesa. As questões de tradutibilidade da expressão *site-specific* serão tratadas de forma mais aprofundada na mesa 3, ainda neste capítulo.

⁵ FRASER, Andrea. *In* Revista October: Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. Revista October 100, Spring 2002, MIT Press, EUA, 2002, p. 200-228.

~~Miwon Kwon~~ – Entender o *site specificity* como uma maneira de agir e pensar nos ajuda a descolá-lo do seu uso como **categoria artística**. Este uso tem sido feito por instituições de arte e discursos do *mainstream* para legitimar as obras às quais se referem, como se o simples fato de usar o termo lhes garantisse criticidade e atualidade! (13)

~~Mediador~~ – Isto tem acontecido no Brasil também. Tenho aqui um exemplo recente deste uso no edital do Programa Rumos do Itaú Cultural (2005), uma instituição artística muito importante em São Paulo, cujas curadoras foram Aracy Amaral, Lisette Lagnado e Cristiana Tejo.

No edital lemos: “O programa **Rumos Itaú Cultural Artes Visuais** tem por objetivo incentivar artistas emergentes, atuantes no Brasil, que realizem trabalhos com fotografia, escultura, objeto, pintura, gravura, desenho, instalação, videoinstalação, **site specific**, intervenção, novas tecnologias e performance; observando como critérios de seleção a qualidade das obras apresentadas e sua consonância entre regionalidade e contemporaneidade.”⁶

INTERVALO

~~Mediador~~ – Retomando a nossa discussão, gostaria de introduzir uma outra questão. Assim como os monumentos tinham uma função no século XIX, conforme ~~Rosalind Krauss~~ colocou anteriormente, e ~~Maderuelle~~ também, as práticas *site-specific* também parecem ter um “programa”, também parecem cumprir uma **função**.

~~Miwon Kwon~~ – Imagino que seja uma **função diferencial**. Conforme muitos críticos culturais e teóricos urbanistas têm alertado, a crescente indiferenciação e desparticularização dos espaços, magnificados pela atual globalização da tecnologia e das telecomunicações para acomodar a ordem capitalista em expansão, exacerba os efeitos de alienação e fragmentação na vida contemporânea.

O impulso em direção a uma civilização universal e racional, engendrando uma homogeneização dos lugares e o apagamento das diferenças culturais, é, de fato, a força contra a qual [Keneth] Frampton propõe a prática do “regionalismo crítico”... Não existe surpresa alguma, portanto, que

⁶ Obtido no site www.itaucultural.org

o empenho em resgatar as diferenças perdidas, ou impedir ou seu desaparecimento, torne-se prioridade ao se reconectar com a singularidade dos lugares – ou, mais precisamente, em estabelecer uma autenticidade de significado, memória, histórias e identidades como uma função diferencial dos lugares.

Esta função diferencial associada aos lugares, que as formas anteriores de arte *site-specific* tentavam explorar e que as atuais encarnações das obras *site-oriented* procuram re-imaginar, é o atrator oculto do “*site specificity*”.

Mediador – Entendo o seu ponto de vista, e concordo. No entanto, parece-me que as maquinações do capitalismo já deram conta de absorver a produção de diferença como algo que também pode ser lucrativo, e muito. Há segmentos dentro do mercado que pagam muito caro para serem diferentes, terem produtos exclusivos,... a diferença, ou o diferencial, também é algo vendável hoje.

Miwon Kwon – Concordo. Embora sedutor, este ponto de vista pode ser perigoso. **As tentativas de re-imaginar a função diferencial do *site specificity* não são mais uma garantia de criticidade.** Eventos artísticos que promovem a singularidade dos lugares e instituições, ao afirmarem as suas diferenças (supostamente intrínsecas) em relação aos outros, podem fazê-lo somente para aumentar a sua visitação, seu potencial turístico, ou suas vendas. Este é um dos usos da arte *site-specific*. Valores como originalidade, autenticidade e singularidade são retrabalhados, deslocados da obra e atribuídos ao lugar, reforçando uma cultura geral de valorização dos lugares como foco da experiência autêntica e do sentido “coerente” de identidade pessoal e histórica. (13)

Mediador – Qual a relevância da arte *site-specific* hoje, se o seu potencial crítico parece estar comprometido?

Miwon Kwon – Bom, esta foi a pergunta que me levou a escrever o meu livro “One Place after Another”. Para respondê-la, tomo o partido do que chamo de **especificidade relacional**. Mais do que afirmar diferenç as (pelas diferenç as), as práticas *site-oriented* atuais herdam a tarefa de demarcar a especificidade relacional a partir da negociação das tensões dos p los distantes e das experiências espaciais.... Isto quer dizer, endereçar-se às diferenç as das

adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do outro*, mais do que evocar equivalências via uma coisa *após* a outra. Somente essas práticas culturais que têm uma sensibilidade relacional podem tornar encontros locais em compromissos de longa duração e transformar intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e irremovíveis, para que a seqüência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro. (13)

Mediador – Acho muito interessante isso que você traz sobre a especificidade relacional. Lembrou-me das tensões discutidas nas obras e conceituações da artista brasileira Ana Maria Tavares que de alguma forma estão ligadas a essa “relacionalidade”. Não é o caso de entendermos a sua obra dentro de uma “brasilidade”, mas sim perceber de que forma esses assuntos podem aterrisar em um outro contexto cultural.

O conceito que a artista cria é o de **site-specific deslocado**. É um conceito que surge na problematização que a artista faz de uma obra que realizou primeiramente no Museu de Arte da Pampulha – MAP, em Belo Horizonte, 1997; e que depois migra para o Museu Brasileiro da Escultura – MuBE, em São Paulo, 1998.

Acho interessante, primeiramente, a construção lingüística deste termo, *site-specific* deslocado, que por si só já pode gerar uma discussão rica para os assuntos discutidos aqui. Temos nele um **conceito híbrido**, onde as duas partes, “*site-specific*” e “deslocado”, estabelecem uma relação de conflito, de contraposição. Ao termo *site-specific*, mantido em inglês, soma-se o “deslocado”, em português. Há uma contraposição que é semântica, do significado desses dois pedaços (“*site-specific*” implica, originalmente, algo enraizado; “deslocado”, algo fora do lugar); e lingüístico-cultural, pois são palavras que se originam em línguas e culturas diferentes.

Ambas as palavras oferecem uma resistência à sua tradução. *Site-specific* não encontra uma equivalência no português, pois é uma construção típica da língua inglesa (isso será abordado com mais profundidade na Mesa 3). Por outro lado, a palavra “deslocado”, embora encontre uma equivalência estrutural no inglês, “dislocated”, não têm exatamente o mesmo significado. A

palavra no inglês que mais se aproxima do significado de “deslocado” talvez seja “misplaced”.

Nesse sentido, encontramos uma dupla tensão no jogo de intraduzções que o próprio termo propõe. O uso que Ana Maria Tavares faz do conceito é assim conflitivo, problemático, crítico. A artista gera um novo termo para definir a apropriação dos conceitos implicados na palavra *site-specific*, que encontra-se, na língua portuguesa, no contexto brasileiro e na própria obra, *deslocado* de suas especificidades. **O próprio termo se revela, assim, como um campo (site) de tensões.**

Outro fato interessante desta construção lingüística é o de tornar o adjetivo *site-specific* em um substantivo, no momento em que o adjetiva com o “deslocado”. O uso do termo *site-specific* como um substantivo é outra característica do seu uso “abrasileirado”, conforme será discutido também mais adiante, na mesa 3.

Essas relações de **conflito contextual** também fazem parte do repertório artístico de Ana Maria Tavares. A obra realizada para o Museu da Pampulha parte de um estudo detalhado das especificidades locais e constrói uma obra “colada” ao *site*, para usar um termo que a própria artista utiliza. A forma como a artista faz isso, no entanto, desorienta o espectador já que o uso de elementos e materiais (aço inox, vidro, alças, catracas e espelhos) que são comumente usados no que o autor francês Marc Augé denominou como “não-lugares”, ou seja, lugares indiferenciados, de passagem, que não chegam a se constituir como um lugar antropológico. Essa estratégia que se funda nas características locais, ao mesmo tempo as despersonaliza. Isto gera um “conflito situacional” para o visitante, uma desorientação que vem da sobreposição de situações que não necessariamente possuem o mesmo referencial. O jogo de desorientação vai adiante quando a artista denomina a obra de “Porto Pampulha”, fazendo uma referência clara à sobreposição dos lugares, suas referências, usos e papéis.

A artista se utiliza do termo *site-specific* para qualificar essa obra. No entanto, podemos perceber, pelo que foi colocado acima, que a relação da obra com o conceito é uma **relação de conflito**. Além disso, instala-se em um lugar (*site*) que por si só já é uma arquitetura em movimento, que inicialmente

foi projetada para ser um cassino e que mais adiante, por circunstâncias históricas, torna-se um museu de arte.

A mobilidade das funções do próprio lugar é retomada pela obra com um terceiro deslocamento, que é o de torná-lo um “porto”. O porto, no entanto, não “cumprir a sua função de porto”, está desfuncionalizado, mas faz uma remissão a outros lugares de passagem que compartilham o mesmo tipo de mobiliário, aparelhos e elementos. A obra se “descola” assim da estrutura e da especificidade imediatas do lugar e se “cola” **em uma rede de sites indiferenciados** e de passagem, como os metrô, aeroportos, shopping centers; problematizando a própria experiência que temos de um museu, como um lugar também indiferenciado, sem identidade, “liso”, desespecificado.

A complexidade com que a artista lida com o conceito de *site-specific* na Pampulha - que gera tensões entre especificidade, inespecificidades, trânsito, pertencimento - já serviria por si só para construir a noção de *site-specific* deslocado. No entanto, um ano após a Pampulha, a artista propõe levar a exposição para o Museu da Escultura Brasileira – MuBE, em São Paulo. Gera-se assim a questão da migração daquela especificidade problemática para um outro lugar, um outro museu e uma outra cidade; um deslocamento, também, entre duas arquiteturas autorais: Niemeyer (MAP) e Paulo Mendes da Rocha (MuBE).

A **tradução** da obra para o MuBE também leva em consideração as especificidades locais. O MuBE, diferentemente da Pampulha, foi construído desde o seu início para ser um museu de arte. No entanto, assim como a Pampulha, o uso que é feito do espaço confunde a sua função. No caso do MuBE, o espaço tem sido usado não somente para a arte, mas para eventos sociais e de marketing da elite empresarial da cidade.

A migração, nas palavras da própria artista, “flagra uma arquitetura na outra”, ao reproduzir elementos não somente da obra anterior, mas da própria arquitetura da Pampulha. Esse é o caso das “Colunas Niemeyer” e da “Parede Niemeyer”, por exemplo. Há, assim, uma contaminação de uma arquitetura na outra, um ***site-specific* deslocado** para outro.

Entendo que a artista Ana Maria Tavares se aproprie do conceito de *site-specific* de uma forma conflitiva, não como aderência, mas como um **campo de problemas**. Isso gera o conceito e a prática do *site-specific* deslocado que

problematiza uma série de assuntos discutidos nessa mesa. Entre eles, a idéia de **pertencimento** a um lugar fixo, como nas primeiras práticas *site-specific*, trazido por Douglas Crimp e Miwon Kwon; **a consciência que o artista tem em relação ao seu contexto de atuação**, conforme trazido por Daniel Buren; o **aspecto reflexivo do *site specificity***, conforme James Meyer; as noções **discursivas e funcionais do *site*** e a sua **noção expandida (como parte de uma rede)** conforme trazidos por Meyer e Kwon; a problematização do **próprio termo**, de acordo com Richard Serra e Kwon, além da sua **migração a-crítica** para o contexto brasileiro, conforme eu mesmo coloquei; e as idéias de **“diferenciação contextual”** e **“especificidade relacional”**, também dadas por Miwon Kwon.

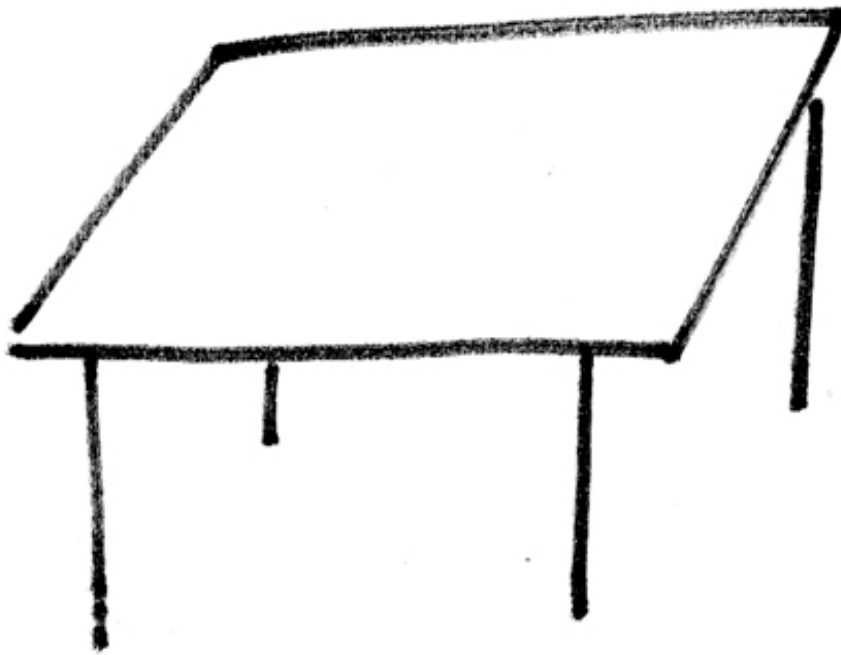
Finalmente, a idéia também era trazer o trabalho de Ana Maria Tavares, uma artista brasileira, para encerrar esta mesa. Com isso, não pretendo ilustrar as idéias discutidas aqui. Sua obra é inquieta demais para me deixar fazer isso! Mas entendo que sua prática e seus conceitos colocam em xeque e atravessam essa discussão sem se deixar capturar. Sua obra assume uma postura dialógica e crítica em relação à história e à crítica de arte, ao invés de ser ilustrativa e causal dos seus conceitos e acontecimentos. É, assim, uma ótima forma para adensarmos o debate e finalizarmos a nossa mesa, introduzindo a de amanhã, cujo nome é “consciência contextual”.



Porto Pampulha, 1997 Aço inox, espelhos planos e convexos, vidro, fone de ouvido, carro elétrico, couro, peça sonora. Vista parcial da instalação 320 m2 MAP - Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Foto: Eduardo Brandão

- (1) Baseado no texto de KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. In *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. FOSTER, Hal (editor). Ed. Bay Press, 1983, EUA. p. 31-42.
- (2) Baseado no texto de MADERUELO, Javier. *El espacio raptado*. Ed. Mondadori, Espanha, 1990, p.129.
- (3) Baseado no texto de GREENBERG, Clement. *A nova escultura* in *Clement Greenberg e o debate crítico*. (org.) COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001, p.67.
- (4) Baseado no texto de O'DEHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.
- (5) Baseado no texto de CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 2000, EUA, p.155.
- (6) Baseado no texto de CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 2000, EUA, p.17.
- (7) Baseado no texto de MEYER, James. "The Functional Site" in *Documents Magazine*, EUA, 1996, p.20-29.
- (8) Baseado no texto de CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 2000, EUA, p.17.
- (9) Baseado no texto citado por CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 2000, EUA, p.155.
- (10) Baseado no texto citado por KWON, Miwon. "One place after another: Notes on Site Specificity". In *Revista October 80*, 1997, p.88 e no livro de KWON, Miwon. *One place after another*, MIT Press, 2002, EUA, p. 6.
- (11) Baseado no texto citado por KWON, Miwon. "One place after another: Notes on Site Specificity". In *Revista October 80*, 1997, p.89.
- (12) Baseado no texto citado por KWON, Miwon. "One place after another: Notes on Site Specificity". In *Revista October 80*, 1997, p.85.
- (13) Baseado no livro de KWON, Miwon. *One place after another*, MIT Press, 2002, EUA, p. 166.
- (14) Baseado no texto citado por KWON, Miwon. *One place after another: Notes on Site Specificity*, in *Revista October 80*, 1997, p.86.

Mesa 2



Consciência Contextual

O que é a "consciência contextual"? Como se manifesta? Existe uma especificidade brasileira na sua forma de manifestação?

Participantes

~~Andrea Fraser~~

~~Gildo Meireles~~

~~Kim Levin~~

~~Lawrence Weiner~~

Paulo Reis

~~Robert Smithson~~

Mediação

Jorge Menna Barreto

Observação: Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados, conforme descrito no Método Negativo no início desta dissertação. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são uma VERSÃO LIVRE e EXPERIMENTAL do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas.

Para a consulta dos assuntos teóricos e históricos tratados, assim como possíveis citações, o leitor deverá recorrer diretamente aos originais, que estão listados no final da mesa. A exceção é a inserção de Paulo Reis, feita diretamente no texto pelo próprio autor.

Mediador – O início da segunda metade do século XX foi palco para radicais mudanças na humanidade. Os acontecimentos mais radicais ocorreram na sua maioria em países ocidentais, especialmente na Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha Ocidental; mas também na América Latina, com as ditaduras militares.

A arte não ficou imune às transformações dessa época. A pressão das mudanças gradualmente se infiltrou nos espaços idealizados e atingiu a suposta pureza de seus objetos. O modernismo e seus preceitos começam a dar sinais de exaustão e já não acompanham a **realidade** pulsante daquele momento. Para Thomas McEvelley, é o período “Pós-culturas”: pós-guerra, pós-moderno e pós-colonial, que referem-se ao mesmo eixo de mudanças ocorridas na época.¹

É nesse clima de crítica, contestação e disjunções que o termo *site-specific* começa a ser usado nos Estados Unidos para definir certo tipo de prática artística que tem no seu contexto um fator determinante. .

Na mesma época em que o termo *site-specific* começa a ser utilizado no campo artístico nos Estados Unidos (década de 1960), no Brasil, embora não houvesse um termo específico para denominar tais ações², também se encontram práticas artísticas preocupadas com a especificidade da obra em relação ao seu contexto.

Identifico, nestes movimentos artísticos da época, uma “pulsão para a especificidade de contexto”, uma **consciência contextual**. Este é o assunto desta mesa, assim como os possíveis desdobramentos que possam vir daí. ~~Kim Levin~~, você poderia nos falar sobre essa reversão de valores ocorrida nas décadas de 1960 e 70 nos Estados Unidos, conforme o seu texto “Farewell to Modernism”?

Kim Levin – Foi nessa época que o modernismo saiu de moda, e que começou o tal “pós-modernismo”. A racionalidade modernista, seu desejo de pureza, clareza e ordem, começou a desmoronar no final da década de 1960. Foi a época do Vietnã, Woodstock, as passeatas pela paz, os conflitos

¹ MCEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. Ed. Allworth, EUA, 1999, p. 31.

² O crítico Frederico de Moraes denominou “situações” algumas ações artísticas desta época que, interessantemente, tem uma relação etimológica com palavra *site*. Ver REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil*. Ed. Jorge Zahar, São Paulo, 2006, p.59.

raciais. 1968 talvez tenha sido o ano crucial, o ano em que paramos de olhar a arte conforme a conhecíamos, quando mesmo as formas mais puras começaram a parecer supérfluas, e nos demos conta de que as inovações tecnológicas, típicas do modernismo, já não eram suficientes. O trabalho de muitos artistas sofreu mudanças radicais.

O minimalismo, que considero o último dos estilos modernistas, literalmente se desmanchou pelo chão com os “*scatter pieces*”³. Tivemos a importante exposição na Castelli Warehouse; o Whitney Museum fez a exposição anti-forma e anti-ilusão; os *earthworks* se aventuraram a céu aberto; o conceitualismo “saiu do armário”; e a arte se tornou documentação. Num certo sentido, foi o último ato grandioso do modernismo: criar um trabalho a partir do nada. Num outro sentido, era óbvio que algo havia terminado.

O pós-modernismo começou com o desencantamento do objeto artístico, que tinha se aproximado demais das exigências mercadológicas. Iniciou-se uma desconfiança no mundo construído pelo homem, na cultura do consumo e na pretensa objetividade científica. O clima já não era mais otimista. A tecnologia tem os seus efeitos colaterais num mundo de terras devastadas, ar e água poluídos, recursos naturais exauridos pelos poluentes químicos e lixo radioativos. O progresso já não é mais a ordem do dia. O futuro se tornou uma questão de sobrevivência. Houve, portanto, o início de uma tomada de **consciência**.

Em 1967, as revistas de arte estavam repletas de formas cúbicas impecáveis; em 1969, os objetos de aço e plástico haviam sido substituídos por substâncias naturais, pela arte orientada para o processo, por imagens fotográficas, por trabalhos com a linguagem e sistemas em tempo real. E todas as mudanças podem ser traçadas, por diversas vias, a partir de um **imenso desejo de tornar reais as coisas, de fazer coisas reais**.

As fotografias tiradas a partir da lua talvez tenham alterado a nossa percepção de mundo. De formas diversas e inesperadas, a arte estava voltando para a natureza. **O tempo e o espaço passaram a ser importantes, contextos de verdade**. Não se ignora mais a escassez, a inflação e as desvalorizações. Há consciência a respeito do custo dos objetos, e assim se

³ Uma possível versão deste termo para o português poderia gerar algo como “obras espalhadas pelo chão”.

recicla e se desenvolve uma consciência que também é **ambiental e ecológica**. (1)

Mediador – Acho interessante como o **contexto vaza para dentro das ações artísticas** dessa época. Thomas McEvelley discorre sobre esta vocação especial para investigar “as coisas dentro do seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si.”⁴ Isto acontece no Brasil também, embora o nosso contexto aqui seja bastante diverso, tenha as suas especificidades. A similaridade está, no entanto, nessa **porosidade** que as práticas artísticas passam a ter em relação ao seu contexto. Paulo Reis, você poderia nos falar um pouco sobre a especificidade brasileira dessa época?

Paulo Reis – No contexto das artes visuais no Brasil dos anos 1950 e 60, é possível traçar três coordenadas distintas, mas interdependentes, que configuraram uma outra concepção de espaço além daquela do espaço representativo do modernismo nacional. Primeiramente tem-se o denominado projeto construtivo brasileiro, em suas vertentes do Concretismo e Neoconcretismo, como uma mudança de paradigma do pensamento artístico. Desde as considerações sobre a “morte do plano” às experiências com o não-objeto, os artistas enfrentavam novos desafios para a re-definição da relação entre espectador e obra e um questionamento das linguagens tradicionais da arte. O “Poema enterrado” de Ferreira Gullar, autor da “Teoria do não-objeto”, é uma das maiores evidências deste pensamento. Agregue-se ainda a tentativa de imbricação do espaço estético ao espaço social, herança da vanguarda construtiva russa, nas operações do Concretismo paulista (ver “Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” de Ronaldo Brito).

Num segundo momento, foi a incorporação da dimensão temporal na obra de arte que ampliou seu domínio de ação e confundiu-a com o mundo. O tempo não mais representado, mas configurado na dimensão real da

⁴ McEvelley, Thomas. In O’Doherty, Brian. No interior do Cubo Branco. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002, p. 15.

experiência, colocou o corpo do espectador na premência da apreensão fenomenológica da arte e, complementarmente, justapôs o espaço da obra ao espaço da existência. A nova coordenada física da concreção da obra foi premissa da maioria das pesquisas artísticas do início dos anos 60. Ambientais, situações e manifestações coletivas como “Apocalipopótese” e o “Domingo das bandeiras” apontavam um novo campo de experimentação estética dado no espaço-tempo reais. Importante, neste sentido, foram os textos “Cor, tempo e estrutura”, de Hélio Oiticica, e “Caminhando”, de Lygia Clark.

Por último, o golpe de Estado de 1964 e, posteriormente, a promulgação do AI-5 afetaram algumas das pesquisas artísticas dos anos 60. A obra de arte e a experiência estética do espectador, que haviam incorporado a dimensão espaço-temporal real, adquiriram uma consciência crítica. A vanguarda naquele momento era experimental e política e o lugar da obra carregava-se de um sentido de urgência frente aos fatos da vida nacional. A “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, prevista no “Esquema geral da nova objetividade” escrito por Hélio Oiticica, agregou ao espaço a dimensão da história.

Mediador - Muito interessante essa espécie de tipologia que você faz, identificando três diferentes formas de abordagem do espaço no contexto brasileiro das décadas de 1950 e 60. Acho particularmente intrigante a sua afirmação final, sobre o agregar ao espaço a dimensão da história. Você poderia aprofundar um pouco esse ponto de vista, talvez até mesmo citando algum exemplo?

Paulo Reis - Primeiramente, deixe-me esclarecer o que entendo pela dimensão da história. Estava me referindo à existência da obra de arte inserida na trajetória temporal dos acontecimentos, na qual as coordenadas do espaço-tempo representativo interpenetram-se nas coordenadas do espaço-tempo social. O item quatro do Esquema Geral da Nova Objetividade, “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”, foi uma proposta (e aposta), dada no contexto específico do final dos anos 60 e anterior ao AI-5, do

comprometimento da obra de arte com a história. Mas podemos estabelecer outros parâmetros para desdobrar e buscar novos fundamentos e para responder sua questão.

As operações de apropriação dos artistas Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro e Lygia Pape, em suas singularidades poéticas, podem ajudar a entender melhor a incorporação da vida social na obra de arte e em sua concreção espaço-temporal. Este ato de apropriação fez com que se aproximasse a pesquisa artística (nestes três exemplos, de vertente construtiva) com o mundo social, político, cultural e econômico. A pesquisadora Mari Carmen Ramírez (*Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America*), a propósito da apropriação, faz um alerta inicial sobre uma diferença fundamental entre a operação do *readymade* duchampiano, dada pelas vertentes conceituais da América Latina e dos Estados Unidos. Para os artistas norte-americanos o que importava era o ato de transformação de algo comum em objeto de arte. Por exemplo, um objeto cotidiano transforma-se em objeto de arte porque assim designa o artista e este ato de designação, como operação lingüística, é o que importa. Para os artistas latino-americanos, o *readymade* “irá muito além da fetichização Pop do objeto, sendo transformado num recipiente de significados políticos dentro de um contexto social específico”.

Em “Bases fundamentais para uma definição do parangolé”, Oiticica apropria-se de situações da paisagem social urbana, designando-as como “elementos parangolé”. Entre outros, foram apontadas as favelas, tabiques de construção, festas juninas, feiras e casas de mendigos. Estas apropriações estariam ligadas aos seus componentes estruturais de ordem construtiva e buscava-se assim, na relação entre obra (parangolé) e espaço ambiental, fundar uma “arte ambiental” dada em novas relações de espaço e tempo. O texto “Anotações sobre o parangolé” oferece mais alguns elementos para se pensar que novo conceito de espaço-tempo foi sendo agregado à experiência com os parangolés, em suas modalidades de capas e estandartes. A vivência do espectador/participador dos parangolés tirava-o de um espaço-tempo ideal (talvez pensado como o de um espaço-tempo da representação, ou apenas

como coordenada geométrica do espaço) para o de um espaço-tempo real vivenciado pelo corpo. E por último o texto “Posição e programa” re-significou o conceito de “Arte ambiental” ao desdobrar tanto a participação individual do espectador quanto a negação deste espaço-tempo ideal. À participação individual foi justaposto o coletivo social em seu posicionamento ético e político. E ao conceito de ambiental foram agregadas coordenadas de forças políticas opressoras, contra as quais ele se opunha.

Dentro das pesquisas de Waldemar Cordeiro com os Popcretos e em sua conceituação do Realismo na arte, a operação poética do *readymade* duchampiano era pressuposto para uma produção artística que se pretendia crítica e questionadora à própria cultura de massas. Não se pretendia a representação dos ícones ou elementos da cultura de massa, como realizados pela arte Pop, em especial a norte-americana, mas a apresentação dos objetos mesmos dessa cultura. Apropriar-se dos objetos da cultura industrial e de massas levava a um sentido crítico de apropriação desta realidade pela arte, previa Cordeiro. Sua visão do Realismo acrescentou um dado de problematização, muito próprio de países periféricos (para usar uma expressão da época), e modificou radicalmente a própria visão neutra do que era um *readymade*. O elemento de realidade, trazido pela apropriação de objetos materiais do cotidiano, e a ação de coleta do *readymade* não estavam desvestidos de significações, pois ocorriam dentro de um contexto geral das condições de produção desses materiais. Apropriar-se de materiais, em sua fisicalidade, não bastaria a Cordeiro, pois eles continham uma significação social e econômica.

Um dos trabalhos mais paradigmáticos da arte brasileira, os “Espaços imantados” (1968) de Lygia Pape, operava com uma apropriação sutil e ao mesmo tempo densa do espaço urbano e social. As linhas de força da imantação (talvez forças sociais, vistas num sentido amplo) eram buscadas, por exemplo, nos jogos sociais do camelô ou da roda de capoeira nos espaços da cidade. Uma reunião de pessoas frente a uma situação inesperada e temporária configurava novos espaços de sentido no meio do caos urbano. A artista também detectava espaços imantados em regiões específicas da cidade do Rio de Janeiro, como as da Baixada Fluminense ou da Alfândega.

Comunidades com singularidades sociais e geográficas eram elencadas em suas forças magnéticas próprias. Da Baixada, por exemplo, o sismógrafo estético da artista apreendia um “*espaço agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo*”.

Mediador – São muito ricas as suas colocações, Paulo, e nos ajudam a compreender as especificidades do contexto artístico brasileiro da época. Percebo que a obra de Cildo Meireles, por exemplo, dá continuidade a algumas das questões que você levanta, pois é um artista com uma consciência muito aguda do contexto espacial e histórico em que atua. ~~Cildo Meireles~~, a questão da consciência foi recorrente em seus escritos da década de 1970. Você poderia falar um pouco sobre isso?

Cildo Meireles – Sim, oponho as idéias de **consciência** e de **anestesia**. Foram conceitos que trabalhei nas “Inserções em Circuitos Ideológicos”, em 1970. Esse trabalho surgiu da constatação de duas práticas mais ou menos habituais: as correntes de santos (cartas que circulam de uma pessoa à outra por meio de uma cópia) e as garrafas de naufragos lançadas ao mar.

Implícita nessas práticas está a noção de um meio circulante, uma noção cristalizada mais nitidamente no caso das cédulas de dinheiro e, metaforicamente, nas garrafas retornáveis (as garrafas de bebidas, por exemplo).

A meu ver, o importante no projeto foi a introdução do conceito de “circuito”, isolando-o e fixando-o. Este conceito determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (o meio). Isto é, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de “**circuito**” (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho **real**.

Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação. A sofisticação do meio seria capitalizada em benefício da ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa e, cabe dizer, em benefício de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésico.

É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como **função da arte** e anestesia como **função da indústria**. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, porém alienante (alienado). (2)

Mediador – Seria possível dizer que o contexto de atuação desse seu trabalho é o circuito? Ou, o circuito é o seu espaço?

Cildo Meireles – Para mim, as noções de espaço e circuito se entrelaçam. “Inserções em Circuitos Ideológicos” é um exemplo de trabalho que leva em conta a questão espacial, o conceito de circuito. As décadas de 1960 e 70 foram muito difíceis para o Brasil, quando a nossa **realidade** político-social-econômica era muito dolorosa. Estávamos em plena ditadura. Em parte, a responsabilidade da situação podia ser atribuída ao “*American way of politics and culture*” e sua ideologia expansionista, intervencionista, hegemônica e centralizadora. Este era o contexto das “Inserções...”.

Mas é claro que não podemos esquecer que esta é uma operação artística e que portanto também leva em consideração o aspecto formal da linguagem; em outras palavras, da perspectiva da história da arte, havia a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os *readymades* de Marcel Duchamp. Havia, portanto, este outro contexto, o da arte e sua história. (3)

Mediador – Vamos falar um pouco mais sobre o contexto estadunidense da época. Eu gostaria de projetar uma frase do artista Robert

Smithson no telão. Refere-se à construção da obra “Spiral Jetty”, também de 1970. A frase é a seguinte:

“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....”⁵

Esta frase é bastante paradigmática. O primeiro momento da segunda frase, antes da vírgula, refere-se à idéia do trabalho que seria construído antes mesmo de se conhecer o lugar onde a obra seria instalada.

Após a vírgula, decide-se conhecer o lugar onde a obra seria instalada e deixá-lo determinar a ação. É uma frase que pendula entre dois momentos: a atitude frente a um espaço supostamente neutro, que serviria de receptáculo para a ação; e num segundo momento, **o espaço, não mais entendido como neutro, determina e norteia a ação.**

A vírgula incorpora o momento preciso de uma mudança de paradigma que ocorreu nas décadas de 1960 e 70: as qualidades auto-referentes e autônomas da obra de arte moderna, que consideram o espaço uma tábula rasa, começam a ser corroídas por algumas práticas que abordam o **site** como um fator determinante da obra. (4)

“*Spiral Jetty*” e “Inserções em Circuitos Ideológicos”, apesar de serem do mesmo ano, são obras muito distintas e muito difíceis de se aproximar formalmente. No entanto, parece-me haver uma proximidade em relação ao **método de trabalho**, à forma de ação. Robert Smithson nos fala do “*site*” onde a obra será construída. Cildo, da “realidade” onde a obra pretende intervir.

Páginas seguintes: anotações de Cildo Meireles (Catálogo Cildo Meireles 2000, p. 104).

⁵ “Naquele momento, eu ainda não tinha certeza a respeito da forma que meu trabalho iria tomar. Eu pensei em fazer uma ilha com a ajuda de barcos e barcas, mas no final eu deixaria que o site determinasse o que eu construiria...” (tradução minha). Ver SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty in Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 531 (org. Kristine Stiles and Peter Selz), University of California Press, 1996.

CONSCIENCIA

INSERÇÃO
MIMETISMO

VELA CIDADE

JUSTIFICAR UMA COISA À VEZ
CIDADE MESMA DESSA COISA

BIUNIV



INSERÇÃO

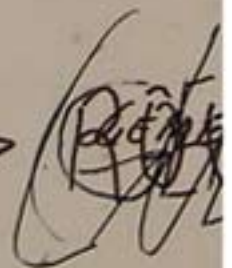
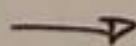
ER

CIRCUIT

FIM DA IDADE: O AUTOR
VAIDADE:

FIM DA
REVOLU

MORAL: PORRÊ: AN
ONIMO: MAIORIA.



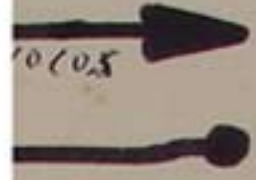
PODER



PRODUTO INDUSTRIAL
ANESTESIA

CIRCUITO

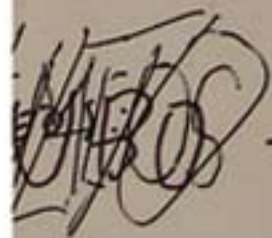
C. ABERTO: CIRCULAÇÃO; PRODUÇÃO; PRODUÇÃO... X (M)
CONTROLE DESCENTRALIZADO. ASPECTOS TÉCNICOS; HÁBITO VÍCIOS, TAREFAS COZINHA ESPECIALIZAÇÕES



TOS INTERDISCIPLINARES

A UNIDADE MEDIA
CÃO BURRA

A TELA: PROPRIEDADE: SALVAÇÃO INDIVIDUAL



→ VIVER DE GRACA-

MEDO

Entendo que a noção de **site** em Smithson opera de forma similar ao que Cildo define como **realidade**. A similaridade não está, claramente, nas situações às quais estas palavras se referem. O *site* neste trabalho de Smithson é um lugar físico, afastado geograficamente da civilização e do sistema das artes, um deserto. A realidade para Cildo é uma malha complexa, que envolve a questão espacial, como circuito, mas também a situação política, econômica e social brasileira da época.

No entanto, o *site* de Smithson, assim como a realidade de Cildo, parecem-me constituir o **lugar da ação**. Este lugar, nos dois casos, é **anterior** à obra, e a define. Ambos o reconhecem como um elemento ativo, não simplesmente como suporte. Isso define um **método de trabalho**, que começaria com a “**escuta**” de um lugar, e a subsequente intervenção. É muito diferente da prática de estúdio que primeiro pensa a obra e depois a instala em um lugar.

~~Andrea Fraser~~ – Parece-me que, mais do que um método de trabalho, estamos falando de uma **forma de pensar**, que é claro, se manifesta no método. Ontem, na mesa “Especificidade, para quê?”, elaborou-se um pouco sobre o exercício da crítica de ~~James Meyer e Miwon Kwon~~, e como eles atualizam a função diferencial do trabalho artístico com especificidade na sua forma de pensar o *site specificity*.

~~Mediador~~ – Você se refere a distinção que ~~James Meyer e Miwon Kwon~~ fizeram entre as práticas *site-specific* das décadas de 1960 e 70 e as mais atuais?

~~Andrea Fraser~~ – Sim. Acho que os críticos também têm a responsabilidade de pensar *site-specifically*. **A crítica ou a escrita, assim como a arte, também não conseguem transcender o seu contexto.** Entendo que estamos falando de algo parecido aqui. Parece-me que a aproximação dessas duas obras, “Spiral Jetty” e “Inserções”, que são formalmente tão distintas, só é possível se tentarmos identificar uma forma de

pensar *site-specifically*, ou perceber nelas a manifestação de uma consciência contextual. **Think site-specifically!** (5)

Mediador – É muito interessante o seu ponto de vista, e importante fazermos uma relação com o que foi discutido na mesa de ontem. Sobre isso, ~~Douglas Crimp~~ mencionou o trabalho de Lawrence Weiner como uma referência para pensarmos o *site specificity*. ~~Lawrence~~, como você se relaciona com o *site specificity* no seu processo de trabalho?

~~Lawrence Weiner~~ – Não faz sentido para mim. Eu não entendo o *site specificity*. Se alguém me diz “Lawrence, temos uma cidade e gostaríamos que você lidasse com ela”, isto é um contexto. Então eu digo, “Olhe, é nisso que estou trabalhando no momento; isso é o que eu posso fazer melhor agora, porque é o que está ao alcance da mão, então eu posso instalá-lo no seu contexto. Vamos lá?” E eu tento fazer o melhor que posso. Eu tento descobrir tudo sobre aquele *site*: drenagem, planejamento urbano e coisas do tipo,... então eu **instalo** o trabalho lá, mas eu não vou mudar o trabalho para eles. Não há razão para isso, e também não acho que as pessoas esperem isso, mesmo que gostem de pensar que é algo especial para eles. Não, é especial depois que foi feito. Então se torna outra coisa. Mas **não** é *site-specific*: vem de uma **prática de estúdio**. (6)

~~Peter Galison e Carol A. Jones~~ – Voltando ao que o mediador Jorge Menna Barreto disse, achamos que a problemática do *site* em Smithson é muito mais complexa do que “um lugar físico, afastado geograficamente da civilização e do sistema das artes, um deserto”, conforme foi dito. E também envolve uma reflexão sobre o estúdio do artista, para debater um pouco a idéia de Weiner, do estúdio como o ponto central de produção artística.

“*Spiral Jetty*” é a obra-ícone das conquistas da arte pós-estúdio na carreira de Smithson. Durante sua breve existência, podia ser descrita como uma espiral feita de pedra e terra na parte rasa e poluída (microbiologicamente)

2 - ESTUDO PARA

Num lugar qualquer, fo
belecer uma área deli
os ouvidos possam alca

RA ESPAÇO

fechar os olhos e esta-
limitada pelos sons que
lançar.

W. de S. J.
69

do lago Great Salt Lake. Foi conhecido por poucas pessoas, pelo artista e seus colegas. Logo em seguida, a obra submergiu por 20 anos.

Por sorte, Smithson não confiou o valor cultural da obra à sua existência material. Seu filme “*Spiral Jetty*” coincidiu com a obra. Smithson e outras pessoas tiraram fotos de todo o processo de construção, enquanto Robert Fiore foi o câmera e sonoplasta; um fotógrafo profissional, Gianfranco Gorgoni, produziu ainda mais documentação da obra pronta para o galerista de Smithson. O filme, que foi completado junto com o trabalho em 1970, foi então mostrado com fotografias e textos na Galeria Virginia Dwan em Nova Iorque. Smithson publicou o seu artigo sobre o “*Spiral Jetty*” logo em seguida.

O artigo, a exposição, o filme e as fotografias constituíram a grande relevância cultural da ação. A centralidade do *site* ficou suspensa, como se fosse um cenário abandonado de filmagem que tem a sua vida prolongada no filme. O objeto modernista se dispersou pelos espelhos de suas reproduções. Os vários “*non-sites*” de texto, fotografia, filme, etc., eram tudo o que havia para saber sobre *Spiral Jetty*. O filme recapitula as qualidades descentralizadas da obra e do sujeito, **entidades construídas pelo discurso e pelo intercâmbio cultural.**



Spiral Jetty, 1970

Depois da filmagem das máquinas, escavadeiras e vistas aéreas da extensão do *jetty*, o filme silencia e a câmera enquadra um espaço interior. Nessa última cena do filme, vemos a mesa do editor, os rolos de filme junto com uma foto grande do *Spiral Jetty*. O espaço que vemos não é o do estúdio do artista, nem uma fábrica. Também não é Robert Smithson, já que não foi ele o editor do filme. A imagem final da mesa de edição mostra o filme como um

artefato construído e nos lembra que o filme foi feito em um **campo colaborativo**.

Essa seqüência final testemunha a crítica do estúdio modernista isolado e o **modo dispersivo de produção pós-moderna**. Até onde sabemos, devemos reconhecer o “*Spiral Jetty*” como uma **entidade discursiva**, ainda ligada aos modos e processos de produção industrial, mas que se tornaram, por volta de 1970, conflitivos, periféricos e dispersos. Em sua própria rota pós-moderna, “post-studio”, Smithson chegou a uma arquitetura descentralizada de dispersão.

É interessante compararmos essa situação de produção artística à produção científica da época, pois os físicos também estavam construindo um modo de operar similar. Artistas e cientistas engajados nesses tipos de projetos são igualmente infixos como sujeitos, experienciando-se como conexões móveis em uma cadeia gigante de revezamentos, que somente na sua coletividade, contam como sendo produtivas da arte ou da ciência. Assim, faz pouco sentido tentar localizar um experimento conduzido em um fluxo de informações computadorizado na internet, assim como é irrelevante se a terra e as pedras que compõem o *Spiral Jetty* estão, ou não, sob a água. (7)

~~Robert Smithson~~ – Acho que sim, concordo com vocês, Peter e Carol. Mas acho que a experiência do lugar físico, do deslocamento para um lugar fora do circuito, fora do **confinamento cultural** no qual o artista se encontra, não pode ser subestimada. Temos que ter cuidado ao celebrar o lado discursivo da obra. Ele é o lado institucionalizado, e portanto confinado.

O confinamento cultural acontece quando o curador impõe seus próprios limites em uma exposição de arte, ao invés de pedir para os artistas colocarem os seus limites. Espera-se que os artistas caibam em categorias fraudulentas. Alguns artistas acham que têm esta situação sob controle, quando na verdade é o aparato que tem controle sobre eles. Como resultado, terminam apoiando uma prisão cultural que está fora de seu controle. Os artistas mesmos não estão confinados, mas sua produção, sim. Museus, como asilos e celas, têm cercados e jaulas – em outras palavras, salas neutras chamadas “galerias”. Um trabalho de arte, quando colocado em uma galeria, perde a sua carga e se torna um objeto ou uma superfície portáteis descolados do mundo exterior.

Uma sala branca vazia com luzes ainda é uma submissão ao neutro. Trabalhos de arte vistos em tais lugares parecem estar convalescendo. São olhados como inválidos inanimados, esperando pelos críticos pronunciarem se são curatoriáveis ou não. A função do carcereiro-curador é separar a arte do resto da sociedade. Daí vem a integração. Uma vez que o trabalho de arte tenha sido totalmente **neutralizado, desefetivado, abstraído, seguro e lobotomizado** politicamente, está pronto para o consumo pela sociedade. Tudo é reduzido ao apelo visual e à mercadoria transportável. As inovações só são permitidas se agüentarem esse tipo de confinamento.

A respeito das relações que Peter e Carol fizeram sobre *site/non-site* e seu âmbito discursivo, acho que devemos ter mais cautela. Noções ocultas de “conceito” estão se retraindo do mundo físico. Informações particulares reduzem a arte a um hermetismo e a uma meta-física. A linguagem deveria se achar no mundo físico, e não terminar trancafiada dentro da cabeça de alguém. A língua deveria ser um procedimento sempre em andamento e não uma ocorrência isolada. Exposições de arte que tem um início e um fim estão confinadas por modos de representação desnecessários. Um rosto ou uma grade em uma tela ainda é uma representação. Reduzir a representação à escrita não traz uma pessoa mais próxima à realidade. A escrita deveria gerar idéias na matéria, e não vice-versa. O desenvolvimento da arte deveria ser dialético, não metafísico.

Estou falando da dialética que procura o mundo lá, fora do confinamento cultural. Também, não estou interessado na arte que sugere o “processo” dentro dos limites metafísicos da galeria neutra. Não há liberdade nesse tipo de jogo comportamental. Um processo confinado não é um processo. **Seria melhor romper com o confinamento, mais do que criar ilusões de liberdade.** (8)

Cildo Meireles – Se lhe entendo bem, ~~Smithson~~, posso relacionar o que diz com algo que eu pensava. Lembro-me que, entre 1968 e 1970, sabia que estávamos começando a tangenciar o que interessava; não estávamos mais trabalhando com metáforas, representações de situações, mas com a situação mesmo, **real**. Por outro lado, o tipo de trabalho que se fazia tendia a volatilizar-se – e esta era outra característica. Era um trabalho que, na

realidade, não tinha mais aquele culto ao objeto, puramente: as coisas **existiam em função do que podiam provocar no corpo social**. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a idéia de público. Jogava-se tudo no trabalho, que visava um número grande e indefinido de pessoas; esta coisa chamada público. (2)

Mediador – Entendo que a noção de confinamento cultural trazida por **Smithson** não faça tanto sentido no Brasil. Nosso sistema de arte e mercado sempre foram muito frágeis para quisermos resisti-los ou escapá-los. A busca de uma “libertação” das amarras institucionais, que parece estar implícita/explicita na sua fala, também não faz tanto sentido no contexto em que vivíamos na época da ditadura, por exemplo. Nosso embate era outro. Nosso confinamento era de outra ordem. Havia uma tentativa de alterar a nossa realidade opressiva pelas brechas, pelas frestas, através de infiltrações, pois nenhuma ação política na escala do *Spiral Jetty* seria possível, por causa da censura. Os movimentos deveriam ser mais discretos e, até mesmo, anônimos. O **rebaixamento da figura do autor**, o uso de pseudônimos, também era uma forma de proteção na época da ditadura.

[silêncio]

Eu gostaria de encerrar esta mesa propondo uma reflexão sobre um trabalho mais recente, até para pensarmos nas maneiras como as questões aqui discutidas são atualizadas na produção de hoje. O projeto que escolhi chama-se *Juntamentz*, da artista Raquel Garbelotti, exposto na galeria Triângulo em São Paulo em 2006.

Entendo que esta obra se relacione de forma oblíqua com algumas questões discutidas nesta mesa. A relação que a artista propõe com o *site*, ou o lugar da ação, problematiza a própria noção do *site specificity* como um método de operação, colocando-o sob suspeita. O problema abordado por Raquel, neste projeto, diz respeito às possibilidades de mapeamento de uma comunidade, da “escuta do lugar”, como mencionei anteriormente; e de como as práticas *site-specific* se atualizam em comunidades.

O *site* deste projeto é uma comunidade pomerana que data do final do século XIX na região de Vitória, Espírito Santo, para onde também emigraram milhares de pomeranos após a segunda guerra mundial, quando a Pomerânia foi anexada à Alemanha e à Polônia. No Espírito Santo, esta comunidade encontra-se em uma situação de desterro irreversível, já que o seu país de origem foi desmanchado. A língua pomerana ainda é mantida nessa comunidade, assim como alguns costumes. No entanto, à medida que as gerações mais novas vão se integrando mais à cultura brasileira, aquilo que seria “tipicamente” pomerano vai perdendo os seus contornos e criando um senso de comunidade que às vezes é mais imaginada do que real.

Tendo a Universidade Federal de Vitória como hospedeira do projeto (onde a artista também exerce o cargo de professora), Garbelotti se lançou em uma investigação sobre a comunidade usando os procedimentos de uma pesquisa acadêmica como ponto de partida, o que conferia ao seu empreendimento um caráter científico, de investigação da suposta realidade desta comunidade.

No entanto, durante o processo de pesquisa e da tentativa de chegar até a suposta “realidade” da comunidade, seu método foi amolecendo, à medida que a artista se lançava em uma autocrítica sobre a sua própria posição como (pseudo) etnógrafa.⁶ O questionamento sobre a sua posição como pesquisadora e artista nesta situação começaram a levantar suspeita a respeito da exotização do outro e a sua redução a uma noção de diferença e identidades intrínsecas e dadas a priori, risco de todo processo de pesquisa antropológico.

É interessante notar que esse chão amolecido, que oferecia resistência a um enquadramento mais cartográfico, se estende à própria situação desta comunidade como exilados de sua extinta terra natal, e portanto de um identidade ligada a um espaço específico. As casas pomeranas em Vitória, por

⁶ Ver Foster, Hal. “The artist as ethnographer” in *The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century*. Ed. MIT Press, EUA, 1996, p. 171.

exemplo, não se assemelham à arquitetura das casas tal como eram construídas na extinta Pomerânia. Assemelham-se, sim, às outras casas caipiras dessa região do Espírito Santo. Sua distinção não reside no formato que guardam da origem borrada, mas nas cores que são pintadas. Novamente, estas cores não se assemelham às cores que as casas possuíam na antiga Pomerânia, mas à lembrança do mar azul e do branco da areia da terra natal. No entanto, casa pintadas de azul e branco também se encontram fora da comunidade pomerana.

Assim, a realidade a ser mapeada por Raquel se coloca como sendo problemática, pois não oferece limites claros e precisos. A artista acaba optando por uma renúncia crítica a um método de abordagem científica da comunidade e passa a escutar o que duas alunas da Universidade, descendentes desta comunidade pomerana, lhe dizem. Nesse salto de escala da comunidade para o discurso de duas pessoas, a artista horizontaliza a relação entre pesquisador e pesquisado, ao propor uma relação de colaboração. Anuncia assim que todo método carrega em si a definição de seu objeto, ou seja, é sempre impositivo na construção de um outro, e muitas vezes violento, a partir de um suposto ponto de vista “privilegiado”.

A exposição *Juntamentz* acabou revelando esta magreza de provas do “que é ser parte da comunidade pomerana no Espírito Santo”. Continha uma série de fotografias legendadas de casas típicas da comunidade, além de um vídeo reduzido ao som que narra uma estória infantil na própria língua pomerana. As fotografias foram colocadas de forma despojada pela galeria e o vídeo apresentado em pomerano com legenda para o português na tela.

Ao visitar a exposição, não sabíamos afinal o que é ser pomerano, nem onde ficava a Pomerânia, e nem mesmo onde está a comunidade. Desta forma, o que nos resta são alguns vestígios em fotografias e vídeo de uma cultura e um território que não se deixam apreender como diferentes, mas que se mostram disponíveis ao diálogo. Assim, o mapeamento que a artista faz passa a ser de uma zona dialógica, entre a pesquisadora e suas pesquisadas, onde o que é ou não é pomerano é apenas um pretexto para criar um lugar

outro, um terceiro lugar, acessível pela confiança e pelo envolvimento daquele que tiver disponibilidade.

A sensação que fica é da própria falência do método *site-specific* para lidar com uma realidade que, de tão singular e complexa, escapa por todos os lados e não se deixa reduzir ao “resultado de uma pesquisa”. A realidade se mostra inatingível e a pesquisa tem que conviver com a “falência” do método. Raquel fala de uma **crise ideológica do *site specificity***. É um trabalho que desconstrói o método, e opera a partir de um “método negativo”, como qualifica a própria artista.



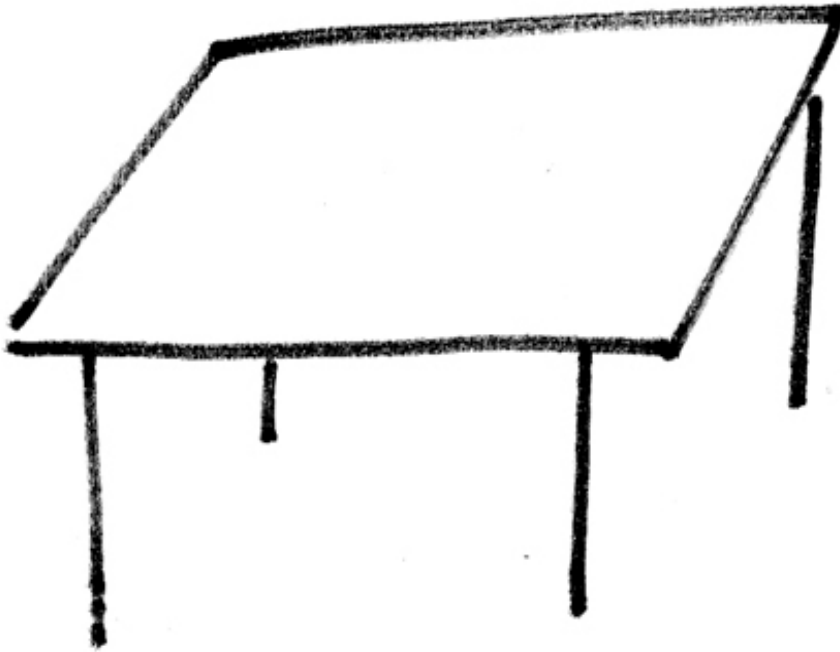
não há certeza de que seja uma casa pomerana. o telhado parece ser, mas as cores não. ela tem um pinheiro plantado na frente. quando o pinheiro cresce por cima do telhado, deverá ser cortado, pois avisa que alguém da casa irá morrer.

Fotografia legendada de Raquel Garbelotti, *Juntamentz*, 2006.

Referências bibliográficas:

- (1) Texto baseado nos escritos de LEVIM, Kim. *Farewell to Modernism*, In *Theories of Contemporary Art*, Ed. Prentice-Hall, EUA, 1985, p.1-10.
- (2) Texto baseado nos escritos de MEIRELES, Cildo in *Cildo Meireles*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 1999.
- (3) Texto baseado na entrevista de Cildo Meireles concedida a Hans Ulrich Obrist. OBRIST, Hans Ulrich. *Arte Agora! Em 5 entrevistas*. Ed. Alameda, São Paulo, 2006, p. 65-76; e nos textos do artista publicados no catálogo *Cildo Meireles*. Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 1999.
- (4) Texto baseado nos escritos de SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty* in *Theories and Documents of Contemporary Art*, p. 531 (org. Kristine Stiles and Peter Selz), University of California Press, 1996.
- (5) Texto baseado na mesa redonda promovida pela revista *October*: Round Table: The Present Conditions of Art Criticism. *Revista October* 100, Spring 2002, MIT Press, EUA, 2002, p. 200-228.
- (6) Texto baseado na entrevista de Lawrence Weiner concedida a Hans Ulrich Obrist. OBRIST, Hans Ulrich. *Interviews*. Ed. Charta, Itália, 2003.
- (7) Texto baseado no artigo "Factory, Laboratory, Studio: Dispersing Sites of Production" de Peter Galison e Caroline A. Jones in GALISON, Peter e JONES, Caroline (ed.). *The Architecture of Science*. MIT Press, EUA, 1999. p. 497.
- (8) Texto baseado no artigo "Cultural Confinement" disponível no site: www.robertsmithson.com

mesa 3



A palavra situada

O que significa a palavra site-specific? A palavra site-specific é em si um site-specific, ou seja, depende de um contexto e de uma língua específicos para constituir o seu significado? É possível traduzi-la para o contexto brasileiro? Como? Por quê?

Participantes

~~Julio Plaza~~

~~Martin Grossman~~

~~Sarat Maharaj~~

~~Sérgio Buarque de Holanda~~

~~Susana K. Lages~~

~~Sherry Simon e Paul St-Pierre~~

Mediação

Jorge Menna Barreto

Observação: Note-se que os nomes dos autores aqui presentes estão riscados. Isto sinaliza que as falas contidas nas mesas são uma VERSÃO LIVRE e EXPERIMENTAL do discurso original, para uso específico nesta situação imaginada. Portanto, não devem ser citadas como referências historiográficas. Para a consulta dos assuntos teóricos e históricos tratados, assim como possíveis citações, o leitor deverá recorrer diretamente aos originais, que estão listados no final da mesa.

Mediador - O termo *site-specific* é uma palavra da língua inglesa que opera como um **adjetivo**, ou seja, qualifica ou descreve um substantivo. Pode-se caracterizá-la como uma palavra composta que é formada por um substantivo, *site*, traduzível por lugar, sítio, espaço ou local (que também pode assumir a função de verbo, significando colocar algo em um lugar específico); e um adjetivo, *specific*, em português, específico.

É interessante assinalar que o resultado desta combinação, conforme dito anteriormente, assume a função de **adjetivo**, como por exemplo: “*This is a site-specific installation*”. Em uma tradução rápida, esta frase diz: Esta instalação é específica deste lugar. Para nomear a condição exercida pelo adjetivo *site-specific*, usa-se o **substantivo** composto *site specificity*.

Como atesta uma rápida pesquisa na internet (página seguinte), é interessante perceber que a palavra *site-specific* é utilizada na língua inglesa de forma bastante ampla para caracterizar desde modos de cultivo em fazendas até formas de administração e gerenciamento em empresas. Na arte, começou a ser usada na década de 1960, nos Estados Unidos, para qualificar algumas obras que dependiam de um contexto específico para formarem o seu significado.

No Brasil, similarmente, a palavra tem sido usada largamente como um jargão do meio artístico para caracterizar obras cujo espaço de instalação assume um papel determinante. Além disso, como no inglês, tem sido usado equivocadamente como apenas mais uma categoria artística (ver adiante o edital do programa Rumos Itaú Cultural, 2005). Esta mesa procura investigar algumas questões referentes à possibilidade de tradução do termo *site-specific*, complementando as mesas que vieram antes e finalizando o ciclo.

Susana Kampff Lages – Acompanhei as mesas anteriores e acho interessante a forma como a palavra *site-specific* foi **introduzida materialmente** na língua portuguesa, sem tradução alguma. Isso diz respeito à própria história do verbo traduzir. Na tradição latina, o verbo *traducere* significava justamente a introdução material na língua de um vocábulo estrangeiro. Foi só na Renascença Italiana que a palavra *traducere* adquiriu

seu novo significado técnico, passando a significar **transposição semântica** de um termo ou texto de uma língua para a outra.

Ironicamente, essa reinterpretação se deu sobre a própria palavra *traducere*, que foi traduzida do latim para o italiano. Traduzi-la por *traduco*, ao invés de *transfere* (que seria a tradução literal), conferiu ao termo uma **maior plasticidade e margem interpretativa**. *Traduco* não era apenas mais dinâmico que *transfere*, mas em relação ao seu predecessor mais divulgado, continha, além do traço semântico de “passagem” e de “movimento”, o traço de “individualidade” ou de causatividade subjetiva. Compare-se *duco* / *dux* [conduzir, guiar] com *fero* [portar, carregar], sublinhando ao mesmo tempo a originalidade, o empenho pessoal e a “propriedade literária” dessa operação **cada vez menos anônima**. (1)

Mediador – É curiosa a forma como a palavra *site-specific* entra na língua portuguesa, sem nenhum tipo de elaboração ou tradução, o que você chamou de “introdução material na língua”. A sua tradução literal poderia gerar algo como “sítio específico”. O grande erro nessa transposição é que o sítio passa a ser específico, e não mais a obra, como é utilizado no inglês, pois o termo deixa de operar como um adjetivo.

O que me parece um nó interessante deste caso é que o significado da própria palavra *site-specific* se refira justamente a uma especificidade de contexto para a construção de significado. As práticas *site-specific*, quando se movem, devem necessariamente sofrer algum tipo de tradução, uma transmutação, para se adequarem ao novo contexto. A ilusão de autonomia da obra, que possibilitaria um trânsito sem danos, é uma das principais críticas exercidas pelo *site specificity*.

A intradução do termo me parece uma traição, ou um não entendimento dos próprios conceitos implicados pelo termo.

Sarat Maharaj – Entendo que haja uma impossibilidade de tradução literal, pelo que você falou, ou de uma tradução que seja “transparente”. Você parece estar afirmando que não é possível transpor a palavra *site-specific* para o português, pois esse tipo de construção composta, que opera como um adjetivo de um único substantivo, é algo característico da língua inglesa, e não

é freqüente nas línguas latinas. É diferente, por exemplo, das palavras internacionais, como “transporte”, que é muito similar em várias línguas; ou “comunicação”, para citar alguns exemplos. Entendo pela sua fala que o termo *site-specific* seja um caso muito interessante para discutirmos tradução, pois, como você disse, o seu próprio significado diz respeito à especificidade de contexto. Há uma ligação interessante aí entre **especificidade e tradutibilidade**.

Essa impossibilidade de uma tradução “fácil” pode ser um desafio muito interessante, pois gera a necessidade, ou o desejo, de operar a partir de uma **força criativa**, já que não existem caminhos dados, equivalências, já que cada língua tem os seus próprios sistemas e maneiras de significar. A construção do significado em uma língua não equivale à construção do significado na outra. Da própria “**opacidade**” que se origina daí, desse espaço **entre** elas, a tradução pode **criar** algo diferente, algo **híbrido**, e isso pode ser um desafio interessante.

Por outro lado, é válido se perguntar se o híbrido não é justamente o produto da “**falência da tradução**”, como algo que fica aquém do ideal de uma tradução como uma passagem “**transparente**” de um idioma para o outro, de mim para você.

A tradução, conforme Derrida, não é como comprar, vender, trocar – muito embora tem sido vista dessa forma, muitas vezes. Não é como transportar deliciosos e suculentos pedaços de linguagem de um lado da barreira lingüística para o outro – como pacotes de comida *fast-food* no balcão de uma lanchonete. O significado não é algo pronto, dado, *ready-made*, que possa atravessar a fronteira. **O tradutor é obrigado a apropriar-se do significado na língua de origem e então descobrir uma forma de modelá-lo com os materiais da língua para a qual ele ou ela pretende fazer a transposição.**

A fidelidade do tradutor fica, portanto, dividida. Ele ou ela tem que ser fiel à sintaxe, sensação e estrutura da língua de origem; e também fiel à língua da tradução. Há uma colisão de fidelidades e uma **falta de encaixe** entre as construções. Enfrentamos uma escrita dupla, o que poderia chamar de uma “fidelidade perfídia” ou, para usar as palavras de James Joyce, uma

fidelidade *double-crossing*, um travestismo, uma traição. Somos levados para o “Efeito Babel” de Jacques Derrida.

Os comentários de Marcel Duchamp sobre a tradução inglesa de Richard Hamilton, de 1960, das suas anotações feitas à mão da Caixa Verde, anteciparam alguma coisa desse ponto de vista sobre a tradução. Ele elogiou a versão inglesa ao afirmar a sua “veracidade monstruosa” - tocando nas suas fidelidades esquivas, suas mais do que verdadeiras deslealdades. Referiu-se ao projeto como uma “transubstanciação cristalina”, mais do que uma tradução.
(2)

Mediador – Pergunto-me, por que a palavra *site-specific* não foi traduzida para o português? E mais, é uma palavra bem adaptada ao cenário internacional da arte, utilizada sem tradução por artistas e críticos de várias nacionalidades. Talvez tenha se tornado uma palavra a-contextual, internacional, de um lugar que é o mundo da arte, e não mais dos contextos específicos que o compõem.

Por outro lado, vejo que o uso da palavra sem tradução corre o risco de achatar as especificidades das relações obra/contexto de diferentes culturas e línguas. No momento em que usamos apenas uma palavra para definir situações que podem ser muito distintas, sutilezas e diálogos podem se perder em favor de um discurso homogêneo do Mesmo, que exclui o discurso do Outro. A possibilidade de diálogos e alteridade fica dificultada, como se essas práticas fossem de fato transparentes umas às outras, para citar Maharaj.

Outra questão que me ocorre é a motivação econômica por trás da homogeneização do discurso. Se chamar uma obra de *site-specific* no Brasil, gero uma espécie de **pertencimento** dessa obra a um território e discurso internacionais, por usar uma linguagem que lhes é comum, o inglês. Busco um pertencimento a um mundo da arte internacionalizado a partir do uso de uma língua em comum. Facilito, assim, as “trocas”. No entanto, ao assumir uma nomenclatura que é estranha à minha história e língua, apago a possibilidade de reconhecer, na minha própria história, essa **pulsão**, essa inteligência. As relações internacionais que a obra pode traçar ficam mais azeitadas, o que não deixa de ser interessante, mas a que custo?

Tal me parece ser o caso da palavra *site-specific*. Ao utilizarmos esse termo para nos referir às práticas que envolvem uma certa “consciência contextual” no Brasil, buscamos essa filiação em um outro território, em uma outra língua, em uma outra história; talvez para facilitar o trânsito em uma arte internacionalizada. Mas, dessa forma, corremos o risco de apagar a nossa própria singularidade.

~~Martin Grossman~~ – Em vista dessas colocações, gostaria de dar um depoimento pessoal. Outro dia saí do cinema: mais um filme “correto”. Ao deixar a sala escura, nas dependências do cinema ou na rua, deparo-me com soluções arquitetônicas “corretas”, ditas pós-modernas, *high-tech*, desconstrutivistas. Vou a uma exposição de arte contemporânea na galeria ou no museu mais próximo e, mais uma vez, estou cercado de soluções “corretas”: espaços e conteúdos que demonstram a habilidade dos responsáveis em seguir o figurino, cientes dos últimos ditames das artes contemporâneas internacionais.

Sim, fazemos parte do Primeiro Mundo, sabemos produzir eventos como eles, mas que fórmulas, conceitos ou pensamentos usamos quando fazemos isso? Apesar da globalização da cultura, continuamos a olhar insistentemente para fora, para o que teoricamente deixou de ser centro pelos princípios do multiculturalismo. Existem, sem dúvida, contradições inerentes nessa relação entre globalização e multiculturalismo, principalmente para nós, habitantes da periferia cultural. Mas temos manifestado algum **estranhamento** em relação a isso?

Sob a influência das lentes de aumento que usamos para observar o que acontece lá fora, de vez em quando nos damos conta de nosso próprio lugar. No entanto, esse olhar dilatado apenas agrava nosso **complexo de inferioridade**, pois seu espectro crítico sofre com a falta de definição dos “primeiros planos”. Em busca de conforto dirigimos, mais uma vez, nossas atenções para as referências externas: um eterno retorno a algo que não nos pertence necessariamente.

Deixando de lado as lentes de aumento e permitindo que a minha miopia me guie por ora, parece que o cenário cultural nacional não sofreu grandes mudanças nesses últimos anos. A irreverência, a ironia, o experimentalismo e o

questionamento, próprios de nossos movimentos conceituais e sensorial-plásticos nas décadas de 1960 e 1970, deram lugar a uma acomodação generalizada reforçada. Um exemplo desta acomodação foi o surgimento do que no Brasil ficou conhecido como a Geração 80. Ela foi uma resposta local a uma tendência internacional de “retorno à ordem”, impulsionada em grande parte pela necessidade do mercado de arte contemporânea de ter produtos à venda e não simplesmente “idéias ou projetos”.

Se, por um lado, essa situação demonstra a **nossa capacidade quase instantânea de atualização em relação às tendências da cultura global**, por outro, **realça a precariedade de nosso contexto**, uma vez que a volta à pintura, por exemplo – promovida pela Geração 80 – requer, como suporte, uma tradição. A TRANSVAGUARDIA, por exemplo, apoiava-se na sua história – há, nesse caso, um diálogo frutífero com o seu passado. No entanto, essa mesma tradição perdeu sua força no nosso contexto, principalmente pelo fato de não termos as referências *in loco* (em museus) como os europeus ou os americanos. A debilidade desse nosso *revival* torna-se ainda mais evidente quando é sabido que a maioria dos jovens artistas pintores da época desconheciam a pequena história da pintura brasileira, ignorando até jóias mais recentes como Malfatti, Guinard ou Volpi, por exemplo. (3)

~~Sergio Buarque de Holanda~~ – Farei um salto de escala e histórico. Essa discussão me parece estar ligada às próprias origens cultura brasileira. A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. **Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos, ainda hoje, uns desterrados em nossa própria terra.** Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e outra paisagem.

Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar bom êxito a tentativa, caberia averiguar até onde temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e idéias de que somos herdeiros. Isso que digo se refere ao período da nossa colonização. No entanto, parece ser um cacoete de nossa sociedade, esse **caráter absorvente** do que nos é alheio e o seu **transplante a-crítico, sem tradução**, para as nossas especificidades; ou melhor, ignorando as nossas especificidades, até climáticas, por exemplo. Vejo aí uma profunda falta de reconhecimento do nosso contexto, como se pudéssemos ser uma tábula rasa onde são implantadas, “naturalmente”, formas de pensar e agir, sem rejeição. O resultado disso é essa profunda sensação de **desterro** que vivemos, de indiferença ao que nos é público e comum.

Mediador – Entendo que o modernismo brasileiro propôs uma reação saudável contra isso, no momento em que elegeu a **antropofagia** como uma possível reação a essa absorção a-crítica e submissa ao outro. Entendo também que o trabalho com a especificidade de contexto, conforme descritos nos casos de Robert Smithson, Cildo Meireles e Ana Maria Tavares, artistas citados aqui, também tenham o poder de reverter esse paradigma, pois suas práticas operam a partir de um **reconhecimento do contexto** que é anterior à instalação da própria obra. O lugar, assim, não está submisso à uma ação “colonizadora”, mas constrói junto com o artista uma obra que passa a ser específica daquele lugar, daquela situação, e reverte o desterro, gera **pertencimento**. Quando falo em pertencimento, não o entendo como um estado apaziguador e idealizado, mas como uma relação intensa com o contexto que também envolve o problema e o conflito, como no caso desses três artistas que citei.

Susana K. Lages – O movimento antropofágico é uma bela via para pensarmos a tradução. Ao relacioná-los, não podemos deixar de lembrar os **poetas concretos**. O elemento definidor do projeto poético concretista está seguramente numa aplicação radical do conceito modernista de antropofagia como estratégia particular de leitura da tradição.

Esse conceito reflete sobretudo uma atitude diante da tradição poética tanto brasileira quanto universal, que não se deixa mais definir nos termos tradicionais de “influência”, no sentido de **assimilação passiva** de elementos externos.

Trata-se de um processo de **violenta apropriação**, que se constitui a partir de uma releitura consciente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo. Portanto, a poética concretista pode ser chamada de uma **“poética da destruição”**, na dupla alusão que esse termo pode conter: por um lado, remetendo ao conceito de crítica romântica, que previa uma crítica poética, em que o adjetivo “poético” definia o caráter e não o objeto da crítica; por outro, refere-se a uma corrente, com a qual, mais do que a poética concretista, a reflexão sobre essa poética, realizada sobretudo por Haroldo de Campos, tem afinidade profunda: a **“desconstrução”**, corrente estético-filosófica contemporânea, inaugurada pelo pensamento revisionista de Jacques Derrida.

Na “nota prévia” ao livro “Operação do Texto”, a tradução é considerada pelo poeta concreto Haroldo de Campos “um dispositivo que a desencadeia ou uma prática que a desdobra. **“Tradução como transcrição e transculturação**, já que não é só o texto, mas a série cultural (o extra-texto de Lotman) se transtextualiza no **imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos”**.

Pode-se dizer que o projeto e a prática não só da tradução concretista, mas do comentário sobre a própria tradução, realizam aquilo que o crítico literário americano Harold Bloom denomina como uma **leitura forte**. Para Bloom, os grandes poetas são aqueles que, em seu contato, sempre conflitivo, com os antecessores na tradição, conseguem realizar uma apropriação tão radical a ponto de sua obra modificar a interpretação que posteriormente será feita dos precursores. Ou seja, o poeta forte realiza uma espécie de **inversão da ordem temporal**, uma inversão da causalidade, pela qual o texto atual determina *a posteriori* a leitura de seus antecessores na cadeia da tradição.

Enfim, é uma inversão da lógica de que o tradutor se encontraria sempre em uma situação de posteridade em relação ao original. Para realizar sua tarefa de reconstrução textual, ele deve superar de alguma forma essa posição

de secundariedade e afirmar-se como autor de um novo texto, o texto traduzido.

Uma tentativa de superação dessa ordem apresenta-se no trabalho dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos, de Décio Pignatari e, mais recentemente, de Nelson Ascher, como tradutores. **Suas transcrições multiplicam-se em triduições, transluciferações, trans-fingimentos, transficcionalizações, trans-poetizações, intraduições, transfusões, transmutações**, projetando ao infinito as possibilidades interpretativas e nomeadoras de todo possível ato de tradução e situando-as no horizonte que a todas unifica, sempre parcial historicamente, na diversidade dos nomes e das línguas; no contexto de uma *traição*, como **ato de violência** inerente e necessário à preservação de uma *tradição viva*.

Do ponto de vista da cultura brasileira, **em que a tradução de obras estrangeiras é, em todos os campos, o meio por excelência de apropriação do conhecimento**, a imagem da apropriação textual como ato de canibalismo representa o contrário do que ele pode representar dentro das culturas ditas hegemônicas: a liberação de um cânone assimilado acriticamente ao longo da história. (5)

Mediador – Entendo que a pesquisa de Sherry e Paul inclui um contexto mais amplo sobre a tradução, que envolve o cenário internacional. Gostaria de passar a palavra para vocês.

~~Sherry Simon e Paul St Pierre~~ – Achamos interessante entender a tradução como um *locus* para investigar o contato intercultural, a partir de intrusões, fusões e disjunções. É um *site* privilegiado para investigarmos as **relações de poder e alteridade**. E é interessante como esses processos se manifestam na língua. Línguas híbridas, como o crioulo, mostram padrões de interpenetração e sobreposições que refletem bem os processos de contato.

A crescente discussão sobre tradução e a internacionalização de uma rede que a discute é muito animadora. Mas isso leva a uma necessidade óbvia de esclarecimentos cuidadosos de **contextos específicos**, para que haja um claro entendimento das situações históricas que dão origem à atual dinâmica cultural de globalização.

Isto também implica que as teorias devem ser vistas de forma **situada**, tanto ideológica como culturalmente. Isto não quer dizer que o pesquisador deva ser o porta-voz das suas circunstâncias geográficas ou históricas, mas que devemos reconhecer que **discursos inteiros são moldados pelos contextos de onde emergem**, e que o nosso uso dos mesmos é influenciado pela sua história.

Acho interessante também averiguarmos as razões pelas quais se traduz, ou não, um texto, ou uma expressão – uma questão que surgiu anteriormente nesta mesa sobre o termo *site-specific*. Não é de se surpreender que o número de trabalhos sobre poder e ideologia na tradução tenha vindo de contextos pós-coloniais, como a Índia, Canadá, Irlanda ou Brasil, e tem apoiado correntes teóricas como o feminismo e o pós-estruturalismo. Tradutores, como mediadores culturais e econômicos, seguidamente fazem parte de grupos marginalizados. Historicamente, eles ocupam posições socialmente frágeis, nas bordas do poder. Essa posição, muitas vezes, favorece uma consciência a respeito das relações de poder e alteridade, que se tornam aí mais explícitas.

(6)

Mediador – Gostaria de chamar ~~Julio Plaza~~ para uma contribuição. ~~Julio~~, a sua pesquisa envolveu uma vasta investigação sobre tradução, aquilo que denominou “tradução intersemiótica”. Você também teve uma proximidade grande com os poetas concretos, parece-me que principalmente Haroldo de Campos. Você poderia falar um pouco a esse respeito?

~~Julio Plaza~~ – Sim, e acho importante, realmente, lembrarmos da reflexão sobre o projeto dos poetas concretos, pelos quais cultivo uma grande admiração. Parte importantíssima deste projeto é a atenção, no ato tradutório,

à forma, à visualidade, à exterioridade do texto; e não somente ao seu conteúdo. Devemos considerar portanto a **materialidade** mesma da tradução. Este é um aspecto da tradução que muito me interessa no contexto da minha reflexão sobre tradução intersemiótica.

A tradução também deve ser considerada como poética sincrônica, como possibilidade, como forma plástica, permeável e viva. É um projeto vertical que mergulha na **espessura** da história. São duas as formas de transmissão da história: a forma **sincrônica** e a diacrônica. Esta, mais próxima do historicismo; aquela, mais adequada e conatural ao projeto poético-artístico e, por isso mesmo, à tradução poética.

Se o critério historicista diacrônico está para o **tempo**, o critério estético ou sincrônico está para o **espaço**. E isso me leva a noção monadológica da história, tal como concebida em Walter Benjamin, a veia para se pensar estética e criativamente a história literária como “produto de uma construção” ou **“apropriação re-configuradora”**.

E é assim que o processo tradutor se instaura para Walter Benjamin. Para ele, articular o passado não significa conhecê-lo como verdadeiramente foi. Significa apoderar-se de uma recordação tal como ela relampeja em um momento de perigo. Isto é, a **captura da história como reinvenção da história face a um projeto do presente**.

Se Benjamin, na sua visão, enxerga a **história como possibilidade**, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na brecha de uma possibilidade (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa do que ainda pode ser) que se insere o **projeto tradutor** como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizador, na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz reconfigurações monadológicas da história.

Nesse sentido, a operação tradutora **nada tem a ver com a fidelidade**, pois cria sua própria verdade, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. Percebe-se, assim, a história como algo aberto, que se completa na leitura, no leitor, como no “coeficiente artístico” de Duchamp ou no “inacabamento de princípio” e “abertura dialógica” de Baktine. A tradução torna-se assim **a forma mais atenta de ler a história**.

A minha pergunta vai para o mediador. Parece-me que a sua estratégia de tradução do termo *site-specific* passa pelo agenciamento dessas mesas onde você criou uma **vizinhança imaginada** entre autores e idéias que lhe auxiliam na construção do seu enunciado. Os conteúdos tratados nas mesas me parecem claros, pelo que pude acompanhar. A sucessão dos assuntos aqui abordados, tanto os históricos quanto os teóricos, parecem-me coerentes com o seu assunto e o seu propósito.

Minha colocação, no entanto, não se refere somente ao conteúdo que foi discutido até agora. **Gostaria de entender de que maneira a forma escolhida para a espacialização do seu enunciado, a construção das mesas, está relacionada ao conteúdo e de como, e se acaso, ela caracteriza uma operação poética**, como parece ser a sua intenção. (7)

Referências Bibliográficas:

- (1) Baseado nos escritos de LAGES, Susana K. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. EDUSP, 2002, p.53.
- (2) Baseado no artigo de MAHARAJ, Sarat. Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other *in* inIVA Annotations 6. Ed. inIVA, Londres, Inglaterra, 2001, p. 26. Também disponível no site: www.iniva.org
- (3) Baseado no artigo de GROSSMAN, Martin: Arte Contemporânea Brasileira: à procura de um contexto. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Ed. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001, p. 350.
- (4) Baseado no livro de HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1995, p. 31.
- (5) Baseado nos escritos de LAGES, Susana K. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. EDUSP, 2002, p. 88.
- (6) Baseado nos escritos de SIMON, Sherry e ST-PIERRE, Paul. Changing the Terms: Translation in Postcolonial Era. Ed. Orient Longman, Nova Déli, Índia, 2000 p. 9-32.
- (7) Baseado nos escrito de PLAZA, Julio. Sobre Tradução Intersemiótica. Tese de Doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica, SP, 1984.

Resposta a Julio Plaza

Caro Julio,

Agradeço-lhe pela instigante colocação. Rapidamente, sim, a opção por formalizar o conteúdo sobre tradução em mesas imaginadas faz parte do enunciado. Aproveitarei a minha resposta à sua pergunta para finalizar esta dissertação.

O inacontecido

Em geral, quando lemos um texto transcrito baseado em mesas redondas, as palavras referem-se a uma situação passada, acontecida, para a qual servem de registro.

O registro das mesas apresentado nesta dissertação, no entanto, não encontra um passado, uma cena que lhes tenha servido de contexto. Neste caso, estamos operando no âmbito do *inacontecido*. A associação desses autores e assuntos nunca aconteceu desta forma.

É a partir de sua leitura que se constrói o acontecimento. Nesse sentido, são o registro de uma forma futura (possível), e não de um passado. A situação proposta se realiza a partir da sua leitura, em um outro espaço, no *espaço mental* do seu leitor. A idéia é que, ao ler, as palavras e informações sejam usadas para construir uma cena na mente de quem lê. Assim, o lugar das mesas acontece no próprio leitor, no ato da leitura, ativado então como construtor e participante.

Esta é a propriedade do sentido de **inacontecido**.

As mesas como um espaço de performance

No momento em que as mesas dependem do seu leitor para constituírem-se como um *acontecimento*, recorro a idéia de *performance* discutida por Regina Melim. O termo *performance* foi apropriado da noção de “espaço de performance” discutido pela autora em sua tese de doutorado. Trata-se de uma idéia vinculada à experimentação e à participação, como tentativa de alargamento e deslocamento do conceito de *Performance Art*. Refere-se a performance do participante que surge do encontro entre obra e espectador, como possibilidade de criação de um espaço comunicacional ou relacional, que no caso das mesas é mental.¹

A tradução como poética relacional

Nesta dissertação, entendeu-se a tradução do termo *site-specific* como a criação de um campo relacional, mais do que a partir da tentativa de gerar uma palavra no português que lhe fosse equivalente. Desta forma, a tradução é entendida como um processo de abertura de um campo dialógico e sincrônico entre diversos autores, línguas, contextos, colegas, tempos e estratégias. Assim, a tradução não é percebida em um sentido finalista, mas como um *processo tradutório* de colaboração e problematização do tema, onde o produzir é mais importante do que o produto.

¹ Ver MELIM, Regina, *INCORPORAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2003.

Bibliografia

Livros

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

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. Formless. EUA, New York, Zone Books, 1997.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. Cidade de Muros: Crime, Segregação e Cidadania em São Paulo. Ed. 34, São Paulo, 2000.

CAMPOS, Haroldo. A operação do Texto. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.

CRIMP, Douglas. On the Museum's Ruins. MIT Press, 2000, EUA.

DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro. editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GALISON, Peter e JONES, Caroline (ed.). The Architecture of Science. MIT Press, EUA, 1999.

HAMILTON, Richard (tradutor). The Bride Stripped Bare by the Bachelors Even. Ed. Hansjörg Mayer, 1976, Nova Iorque, EUA.

HICKEY, Dave (org.). Between Artists. Los Angeles, USA, A.r.t Press, 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

HYDE, Lewis. The gift – Imagination and the Erotic Life of Property. New York, Vintage Books, 1983.

KRAUSS, Rosalind. Passages in Modern Sculpture. USA, MIT Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field in The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture. FOSTER, Hal (editor). Ed. Bay Press, 1983, EUA.

KRAUSS, Rosalind. The originality of the avant-garde and other modernist myths. USA, MIT Press, 1986.

LAGES, Susana K. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia. EDUSP, 2002.

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

MADERUELO, Javier. El espacio raptado. Ed. Mondadori, Espanha, 1990.

MCEVILLEY, Thomas. Sculpture in the Age of Doubt. Ed. Allworth, EUA, 1999.

MEYER, James. Minimalism: Art and Polemics in the sixties. Yale University Press, EUA.

O'DEHERTY, Brian. No interior do Cubo Branco. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

OBRIST, Hans Ulrich. Arte Agora! Em 5 entrevistas. Ed. Alameda, São Paulo, 2006.

OBRIST, Hans Ulrich. Interviews. Ed. Charta, Itália, 2003.

REIS, Paulo. Arte de Vanguarda no Brasil. Ed. Jorge Zahar, São Paulo, 2006.

SIMON, Sherry e ST-PIERRE, Paul. Changing the Terms: Translation in Postcolonial Era. Ed. Orient Longman, Nova Déli, Índia, 2000.

SCHÜLER, Donaldo. Heráclito e seu (dis)curso. Ed. L&PM, Porto Alegre, 2000.

SUDERBURG, Érika (ed.). Space, Site, Intervention; Situation Installation Art. Minneapolis: University of Minnesota Press, EUA, 2000.

TOMKINS, Calvin. Duchamp: uma biografia. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2005.

Revistas e Artigos

DUVE, Thierry de. "Ex Situ". In *Art & Design Magazine*. Ed. Academy Group LTD. Londres, UK, 1993, p. 25.

FRASER, Andrea. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism" in *Revista October 100*, MIT Press, EUA, 2002, p. 200-228.

GREENBERG, Clement. "A nova escultura" in *Clement Greenberg e o debate crítico*. (org.) COTRIM, Cecilia e FERREIRA, Glória. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.

GROSSMAN, Martin: "Arte Contemporânea Brasileira: à procura de um contexto". In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Ed. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001, p. 350.

KWON, Miwon. "The Wrong Place" in *Revista Art Journal*, EUA, 2000. p 33.

KWON, Miwon. "One place after another: Notes on Site Specificity" *in* Revista October 80, EUA, 1997, p.88.

LEVIM, Kim. "Farewell to Modernism", *In* Theories of Contemporary Art, Ed. Prentice-Hall, EUA, 1985.

MAHARAJ, Sarat. "Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other" *in* inIVA Annotations 6. Ed. inIVA, Londres, Inglaterra, 2001, p. 26.

MEYER, James. "The Functional Site" *in* Documents Magazine, EUA, 1996, p.20-29.

SMITHSON, Robert. "Spiral Jetty" *in* Theories and Documents of Contemporary Art, STILES, Kristine and SELZ, Peter (org.), University of California Press, EUA, 1996, p. 531.

Catálogos

Bienais de São Paulo.

Bienais do Mercosul.

DUCHAMP, Marcel. Manual of Instructions for *Étant Donnés*. Philadelphia Museum of Art, EUA, 1987.

Felix Gonzales-Torres. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, EUA, 1994.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. SP, Cossac&Naify, 2000.

HOLZER, Jenny. Writing. Ed. Cantz Verlag, Alemanha, 1996.

Lygia Clark. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Espanha, 1998.

Richard Serra Sculpture 1985-1998. Los Angeles, EUA, The Museum of Contemporary Art, 1998.

Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX - Apresentação de Ricardo Ribemboim. Textos de Annateresa Fabris, Celso Favaretto, Fernando Cochiarale e Tadeu Chiarelli. SP, Instituto Cultural Itaú, 1997.

Teses e Dissertações

CATUNDA, Leda. Poética da Maciez: Pinturas e Objetos. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2003.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. Trabalhos de Escala Ambiental: Da escultura moderna a situações contemporâneas. Dissertação de Mestrado defendida na ECA-USP, SP, 2006.

PLAZA, Julio. Sobre Tradução Intersemiótica. Tese de Doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica, SP, 1984.

TAVARES, Ana Maria. Armadilhas para os Sentidos: Uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2000.
CATUNDA, Leda. Poética da Maciez: Pinturas e Objetos. Tese de Doutorado defendida na ECA-USP, SP, 2003.

ZACCAGNINI, Carla. Dissertação: a obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra. Dissertação de Mestrado defendida na ECA-USP, SP, 2004.

Sites na internet

www.robertsmithson.com

www.iniva.org

www.itaucultural.org