



Rubens Mano

A CONDIÇÃO DO LUGAR NO *SITE**

Os desdobramentos da relação entre o artista e o espaço urbano, percebida com maior intensidade a partir dos anos 1960/70, instalaram no campo das artes visuais uma importante discussão quanto a um ambiente até então considerado como resultante de uma mera combinação de elementos físicos. Passamos a compreender melhor as implicações associadas à inserção da arte nos espaços das cidades e as conseqüentes mudanças provocadas por um fazer que definitivamente problematizou sua inscrição nesse contexto.

As transformações ocorridas desde então disseminaram a noção de *site-specific* e trouxeram o rompimento da relação formal estabelecida entre a ação artística e o lugar para o qual estava sendo projetada, facilitando o redescobrimto do tecido urbano e o surgimento de uma prática cultural mista. Nas últimas duas décadas, parte da produção dedicada a essa prática passou a questionar a noção de uma 'especificidade espacial' e a desenvolver processos de trabalho visivelmente contaminados por outros campos do conhecimento – tais como a antropologia, sociologia, história, arquitetura e o urbanismo. O presente texto é fragmento de uma investigação interessada nesses desdobramentos, cuja ênfase recai sobre a natureza de certas ações que hoje se aproximam dos fluxos e das narrativas constitutivos do espaço urbano.

Com o propósito de focar as implicações decorrentes da presença de ações artísticas na paisagem urbana no final do século passado, elaborei um pequeno texto para entender como algumas das práticas formuladas a partir dos anos 60 passaram a tensionar a construção de espaços e prepararam o terreno para um maior questionamento quanto à inserção da arte no âmbito das cidades. Esta breve narrativa procurou também se aproximar de um visível deslocamento ligado à natureza dessas ações: desde as que privilegiavam a forma até as voltadas para a constituição de lugares. Um movimento importante para compreendermos melhor a complexidade alcançada pela produção contemporânea em sua relação com o ambiente urbano e perceber os atuais conteúdos expressos por essa correspondência.

Considero o texto a seguir, porém, um ensaio, um exercício de reflexão localizado entre o pensamento formulado pelo fazer artístico e os processos de produção de espaços – sejam eles arquitetônicos, psicológicos ou sociais.

Em seu artigo “A escultura no campo ampliado”¹, a historiadora norte-americana Rosalind Krauss certamente alargou esse caminho ao transportar para o campo da crítica de arte uma reflexão pós-moderna de espaço; aproximando do universo artístico, mesmo que por oposição, duas dimensões até então vetadas a ele: a paisagem e a arquitetura. A noção de 'campo ampliado', surgiu principalmente da problematização gerada por um “conjunto de oposições, entre as quais se revelava suspensa a categoria modernista *escultura*”².

1. KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Trad. Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

2. *Idem*, p. 91.

A leitura feita por Krauss tem sua origem na difusa crítica norte-americana do pós-guerra, incapaz de lidar com a abrangência das mudanças em curso, e foi pautada pela reação à idéia de que categorias como escultura e pintura – apesar de continuamente moldadas e esticadas – pudessem permanecer justificadas por um viés historicista.

Com o término da segunda guerra mundial, as grandes cidades começaram a sofrer acelerada transformação, marcadas principalmente pelo significativo aumento do número de edifícios e arranha-céus. Essas construções passaram a apontar o futuro perfil das metrópoles e a mostrar, por entre suas frestas, a instalação das primeiras praças e pátios criados em solo privado. Embora necessários, esses espaços surgiram a reboque de um visível movimento compensatório – responsável por um bom número de encargos oferecidos a escultores e muralistas, cuja intenção era aplacar os fortes impactos provocados pela intensa modificação dos centros urbanos.

A respeito de algumas esculturas realizadas no início dos anos 1960, Rosalind Krauss nos informa que seria mais apropriado colocá-las “...na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio e que não era prédio, ou estava na paisagem e não era paisagem”³. Contribuía para essa leitura o fato da escultura modernista assumir uma condição negativa em relação ao monumento, pois, ao reivindicar para si a autonomia conquistada com a absorção do pedestal, esta passou a operar a 'perda do local' como superação de uma correspondência com o 'lugar'. Em seu célebre esquema, ela nos apresenta a escultura como uma categoria definida pelos limites externos de dois termos de exclusão: a não-paisagem e a não-arquitetura.

Mas foi a partir do final dessa década, ainda segundo a historiadora, que parte da produção artística começou a construir um outro 'domínio escultórico', expresso em um encontro duplamente negativo, onde a não-arquitetura também poderia ser entendida como paisagem, e a não-paisagem como arquitetura. Seguindo sua tese, o conceito de 'campo ampliado' resultaria então da expansão de uma oposição original – a não-paisagem e a não-arquitetura – que, logicamente espelhada, apontaria para uma aproximação “...entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural”⁴.

Com a elaboração desse mapa expandido da escultura, Rosalind Krauss não só permitiu a 'localização' de muitas das transformações ocorridas no terreno da arte até os anos 1970, como nos apresentou os principais pontos de tensão indutores desse processo:

- A inscrição de trabalhos longe da 'instituição museológica'.
- Uma renúncia à lógica do *monumento*.
- A 'tensão entrópica' experimentada pela *escultura*.

Além dos questionamentos percebidos no âmbito da escultura, outras práticas artísticas realizadas no interior do corpo das cidades procuraram tensionar o espaço urbano. Era possível observar toda uma geração de artistas empenhada em realizar uma crítica às instituições, embal-

ada pelos conflitos sociopolíticos desencadeados em meados do século passado. Um envolvimento marcado principalmente por uma consciência política quanto à invasão dos espaços públicos e uma recusa ao sistema comercial e institucional da arte.

Esses movimentos resultaram, numa certa medida, no abandono de museus e galerias de arte e trouxeram como consequência a busca de outros modos de difusão e circulação das intenções do artista. Podemos lembrar, por exemplo, a 'loja' de esculturas em *papier-machê* criada por Claes Oldenburg no Soho (Nova York) e a procura de espaços alternativos e não convencionais, sugerida pelos *happenings* e *performances*. Havia uma fascinação na apropriação de outros lugares e ela não só consistia na possível alteração da estrutura institucional vigente, mas também na descontextualização provocada pelas ações. Pois estas, ao mesmo tempo em que visavam problematizar o comércio de arte, descrito como elitista, procuravam alcançar um público que, por diversas razões econômicas e culturais, não tinha acesso aos espaços institucionalizados; e, portanto, distanciava-se ainda mais do universo criado pelos entendidos em arte contemporânea.

Permeando a análise feita por Rosalind Krauss, e as manifestações pretendidas por *happenings* e *performances*, estava o redescobrimto dos sentidos das cidades por parte de seus habitantes. Estes começavam a enxergá-las não apenas como suportes para as 'máquinas de morar' concebidas pela arquitetura moderna, ou como mecanismos construídos e relacionados de acordo com suas funções, mas como instâncias profundamente institucionalizadas e marcadas ideologicamente. Para além do significado de um marco estético e arquitetônico inserido na paisagem urbana, praças e edifícios públicos passaram a ser percebidos como signos carregados de sentido e valor.

Interessada em explorar as relações entre a obra e o local para onde fora criada, surge então, na metade da década de 1960, uma prática que forçava a inversão de um paradigma modernista, segundo o qual “...o objeto artístico [...] estava pensado para ter um significado fixo e transhistórico”⁵.

Introduzida no momento do *minimalismo*, a noção de 'especificidade espacial'⁶ passou a orientar certos trabalhos preocupados em estabelecer uma correspondência exclusiva com determinado lugar. Sua identidade inicial era atrelada a uma locação atual, ou realidade tangível, cuja dimensão ainda se pautava pela consideração de seus elementos físicos constitutivos: altura, comprimento, profundidade, textura...

Ao invés da cumplicidade aventada entre a escultura modernista e as expectativas de seu espectador, durante esse período procurou-se redirecionar tal entendimento para uma inter-relação entre a obra, o observador e o local. O trabalho passava a pertencer ao seu espaço e toda a relação tornava-se dependente dos movimentos realizados pelo observador – então capaz de enxergar a cidade como parte integrante do projeto. A experiência perceptiva, no entanto, revelava em sua natureza um pequeno conflito, uma vez que,

5. CRIMP, Douglas. On the museum's ruins. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997, p. 17.
6. Adoto aqui a tradução do termo 'site specificity' utilizada por Jesús Carrillo em seu texto "Espacialidad y arte público". In: BLANCO et al. (Org.). Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 129.

3. *Idem*, p. 89.

4. *Idem*, p. 90.

sem uma crítica aos conteúdos modernos impregnados nos espaços reservados aos projetos, a incorporação do local ao corpo do trabalho somente estendia o idealismo da arte ao seu contexto espacial. Mesmo nas propostas da *land art*, onde a conexão com a paisagem e o meio ambiente apresentava-se como sua característica mais marcante, podemos encontrar a maioria dos artistas concebendo "...suas obras dentro de determinados pressupostos, nos quais a especificidade era mais um detonante estético do que um compromisso com a dimensão política do espaço"⁷.

7. *Idem*, p. 130.

Apesar de prevalecer, primeiramente, a relação formal entre a escultura e sua localização, alguns artistas também incorporaram referências não físicas ou significados históricos aos seus *site-specifics*. Essa preocupação com aspectos não formais ligados ao lugar, visível em certas obras de Robert Smithson e George Trakas, já aparecia como indício de um primeiro questionamento formulado no horizonte da *site specificity*.

Os trabalhos 'meio-ambientais' de Smithson, por exemplo, realizados em áreas destinadas ao depósito de detritos industriais, já traziam a intenção de se buscar uma solução 'propositiva' para os problemas vinculados à devastação da paisagem, mostrando que ele "...não estava simplesmente interessado pelo terreno como outro material escultórico, senão que este era o meio através do qual expressaria seu interesse em estabelecer novos conceitos de espaço"⁸.

Para Smithson, o possível deslocamento estava "...no terreno, não sobre ele"⁹.

A arte conceitual foi outra grande referência para os projetos que cogitaram o rompimento da relação formal com o lugar para o qual estavam pensados, fosse este urbano ou não. Pois, ao compreender o significado dos trabalhos não mais ligado à sua autonomia, mas conectado a uma dimensão contextual, a arte conceitual passou a destacar a importância que aspectos políticos, institucionais, sociais, físicos... tinham na constituição de suas obras.

O sentido dessa contextualização, indicada por muitos críticos e artistas como um refinamento do conceito de *site specificity*, acabou influenciando muitas das ações artísticas realizadas a partir de então.

Não são poucos os processos que poderíamos citar por terem intensificado os questionamentos quanto à correspondência entre o artista e o espaço construído por sua ação. Dentre estes, porém, gostaria de destacar as 'manifestações ambientais' realizadas por Hélio Oiticica e as 'descomposições arquitetônicas' elaboradas por Gordon Matta-Clark.

No entanto, mesmo sendo uma grande referência no interior das práticas artísticas contemporâneas, o conceito de 'especificidade espacial' passou a ser relativizado por boa parte dessa produção, principalmente ao se instalar nos espaços sociais das cidades. Em uma das situações mais frequentes, o debate desembocou na "...identificação do conceito de comunidade – ou de público – como lugar, e da caracterização do artista

8. MADERUELO, Javier. El espacio raptado – interferencias entre arquitectura y escultura. *Madri: Biblioteca Mondadori*, 1990, p. 173.

9. HOLT, Nancy (Ed.). The writings of Robert Smithson. *Nova York: New York University Press*, 1979, p. 95.

como aquele cujo trabalho é essencialmente sensível aos problemas, necessidades e interesses que definem essa entidade esquiiva e difícil de definir que é esse lugar"¹⁰.

Na tentativa de se manter próxima às narrativas e articulações que constroem o dia-a-dia em um determinado contexto, essa produção nos informa a importância de um olhar crítico voltado também para as estruturas e instituições que 'organizam' a metrópole; onde proposições estéticas, aspectos políticos, ramificações socioeconômicas devem ser igualmente considerados e alçados à condição de lugar, redefinindo nossa idéia de espaço e desdobrando ainda mais os significados das intervenções realizadas.

Isso nos sugere a intenção de uma ação artística no ambiente urbano pautada mais por uma proposta de atuação fluida e discursiva do que fixa e dirigida. O artista não é um 'criador de sociedades' e tampouco deve se tornar um espelho passivo dessa realidade. Ele é um membro da comunidade que não deveria se afastar das implicações relativas ao ambiente em que vive e, tampouco, evitar as 'responsabilidades éticas e políticas' de sua inserção no espaço¹¹.

Essa posição, digamos, mais permeada pelos fluxos das cidades nos permite imaginar uma certa 'liquefação' da paisagem, o amolecimento da superfície que enrijece nossa realidade material. Indicando que determinadas ações, ao invés de procurarem a "...permanência física das relações entre a obra-de-arte e seu site..." – reivindicada por Richard Serra, por exemplo, no caso do "Tilted Arc" (1981) – poderiam se ater ao "...reconhecimento de suas inconstantes impermanências, experimentadas como uma situação 'irrepetível' e passageira"¹².

Distante da idéia de *monumento* e um pouco mais dirigida do que a genérica concepção de *arte pública*, essa concepção é capaz de transformar nossa consciência em relação aos movimentos de alteração dos espaços das cidades e semear um aspecto caro às ações artísticas interessadas em discutir o ambiente urbano: a dimensão de uma prática conectada aos processos de constituição de lugares.

A predominância de referências espaciais nas discussões relativas à 'entrada' do artista na paisagem das cidades parece indicar a proximidade dessa prática às reflexões formuladas pelas ciências humanas contemporâneas (pós-estruturalista), onde o significado das coisas não pode mais se dissociar do lugar ao qual pertencem, nem do sistema de relações que o mantém, "...independentemente da existência de um hipotético referente exterior, ou prévio, a tal sistema"¹³.

Entretanto, uma das primeiras considerações a fazer antes de avançarmos sobre a natureza dessas ações, particularmente quando nos referimos a *instalações* e *intervenções*, diz respeito a uma necessária distinção entre as noções de espaço e paisagem.

Ao focar a ação humana sobre seu entorno, em um dos capítulos de seu livro *A natureza do espaço*, Milton Santos nos lembra que "...paisagem e espaço não são sinônimos". Segundo o autor, paisagem "...é o conjunto de for-

10. FELSHIN, Nina. *Pero esto es arte?*. In: BLANCO et al. (Org.). *Op. cit.*, p. 85.

11. LACY, Suzanne. *Fractured Space*. In: BLANCO et al. (Org.). *Op. cit.*, p. 140.

12. KWON, Miwon. *One place after another: notes on site specificity*. October. n. 80. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997, p. 91.

13. CARRILLO, Jesús. *Op. cit.*, p. 127.

mas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza...”, enquanto o espaço “...são essas formas mais a vida que as anima”¹⁴. Seguindo essa distinção, paisagem “...é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área”. Um sistema transtemporal a juntar “...objetos passados e presentes...” em uma “...construção transversal”. O espaço, por sua vez, “...é sempre um Presente, uma construção horizontal, uma situação única”¹⁵.

14. SANTOS, Milton.
A natureza do espaço.
São Paulo: Hucitec,
1999, p. 83.

15. *Idem, ibidem.*

A paisagem existe através de um conjunto de 'formas-objeto' criadas “...em momentos históricos diferentes, porém coexistindo no momento atual”. Essas formas não têm vida própria, não se explicam sozinhas. Somente “...no espaço, as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades atuais da sociedade”¹⁶.

16. *Idem, p. 84.*

Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço porque forma-conteúdo.¹⁷

17. *Idem, p. 88.*

“Quando a sociedade age sobre o espaço, não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados”. Vemos então se instalar uma relação dialética entre essas novas ações e “...uma velha situação, um presente inconcluso querendo realizar-se sobre um presente perfeito”. “A paisagem é apenas uma parte da situação. A situação como um todo é definida pela sociedade atual, enquanto sociedade e como espaço”¹⁸.

18. *Idem, ibidem.*

Podemos dizer então que a atuação da sociedade 'anima' a paisagem conferindo-lhe novas funções, dando-lhe conteúdo. Altera a organização espacial para criar novas situações de equilíbrio e movimento. Isto é, formula uma 'inserção' na paisagem que acaba por originar o espaço – a síntese “...sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais”¹⁹.

19. *Idem, ibidem.*

No interior dessas reflexões, parte da produção contemporânea vem se alimentando dos debates produzidos nos campos da antropologia cultural ou da teoria pós-colonial, para desenvolver propostas que procuram estimular a capacidade dos habitantes urbanos de recuperar seus espaços. Autores como Pierre Bourdieu ou Homi Bhabha²⁰ nos colocaram diante de um pensamento que entende “...o espaço como uma construção cultural e a cultura como um conglomerado de relações espaciais...”, apresentando-nos também “...as possibilidades da aplicação do paradigma espacialista à interpretação das relações humanas”. Assim, talvez seja um tanto difícil hoje em dia desconsiderarmos a materialidade ou a 'dimensão espacial' da cultura, diante do significado e poder das representações na configuração da vida cotidiana. No caso das ações realizadas no ambiente urbano, pensar em “...uma separação drástica entre o real e suas representações seria conceitualmente débil e politicamente ineficaz”²¹.

20. BHABHA, Homi.
The location of culture.
Londres/ Nova York:
Routledge, 1994.

21. CARILLO.
Op. cit., p. 131.

Embora poética, a realidade das ruas está longe de ser romântica.

O final da década de 60 marcou um momento importante no século XX, dentro do que convencionamos chamar de mundo da arte. O cenário mostrava uma trajetória crescente do formalismo junto à crítica especializada e as artes ainda mantinham uma certa ênfase na pureza dos gêneros e na separação entre a cultura e as outras dimensões da vida.

Entretanto, algumas transformações ocorridas nesse período (movimentos estudantis, contracultura, lutas sociais...) foram capazes de inspirar mudanças inscritas no universo artístico a partir de então. Com isso passamos a ver o nascimento de uma prática cultural mista catalizadora dos vários impulsos estéticos, sociopolíticos e tecnológicos, e interessada em “...desafiar, explorar ou borrar as fronteiras e hierarquias que tradicionalmente definem a cultura tal como esta é representada desde o poder”²².

22. FELSHIN, Nina.
Op. cit., p. 74.

O redescobrimto do tecido urbano passou a ser uma experiência constante relacionada a essa prática – influenciada de um lado pelos aspectos cotidianos e políticos, a tecnologia e a comunicação de massa, e de outro pela herança da arte conceitual e do pós-modernismo crítico. Uma prática marcada pela conexão direta entre a manifestação cultural da arte e a dimensão simbólica da rua.

Mantida com a construção de uma metáfora – a da impermanência –, essa correspondência irrompeu no espaço urbano com a proposta de relativizar os processos de verticalização do crescimento constatado nas cidades. Uma imagem muito próxima dos pressupostos críticos e conceituais formulados pelos *situacionistas* para a revolução do cotidiano, onde a experimentação radical dos lugares, ou mesmo o desenho de novas arquiteturas, não procurava transformar a vida em *happenings* ou *performances*, mas superar a dicotomia existente entre a ação artística e as situações banais do dia-a-dia.

O desenvolvimento dessa prática cultural mista provocou grande expansão nas fronteiras entre arte e público, servindo de referência para boa parte das ações que hoje se inserem no espaço das cidades. Ela informa a necessidade de uma resistência às articulações do poder real, desempenhado por normas e instituições, e a importância de colocá-las em evidência, trazendo à luz suas operações de monitoração e controle.

Isso desencadeou um questionamento quanto aos processos exclusivistas do próprio mundo da arte, tanto no âmbito das instituições como no das estratégias estéticas, e redefiniu o papel do artista. Sugerindo-lhe não apenas uma reflexão quanto à autonomia e autoria de sua ação, mas também a busca por outros graus de responsabilidade no encontro entre a prática artística e os demais agentes da metrópole.

São Paulo, novembro de 2006.

* Com algumas alterações, este texto reorganiza um dos capítulos de minha dissertação de mestrado, intitulada *Intervalo Transitivo* [Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo], finalizada em setembro de 2003.

Pensado para conectar o espaço institucional da Oficina Oswald de Andrade (bairro do Bom Retiro) ao movimento informal da rua, o projeto consistiu em uma estrutura construída por conduítes de ferro (utilizados em instalações elétricas industriais), terminais e pontos de tomadas. Montada no jardim frontal desse centro cultural, a estrutura seguiu em direção à calçada, fixando suas peças na parte externa da mureta que separa a rua (espaço público aberto) do edifício (espaço público fechado). Devido ao intenso fluxo de pedestres e à significativa presença, à época, de 'camelôs' na calçada em frente à Oficina, a proposta foi manter as tomadas ligadas durante um mês e meio, oferecendo aos passantes energia elétrica 24 horas por dia.

ao lado,
"Calçada" em uso,
1999

Rubens Mano se formou na FAU de Santos (1984) e fez mestrado em poéticas visuais na Escola de Comunicações e Artes da USP (2003). Realizou projetos individuais no Museu Victor Meirelles (Florianópolis), em 2005, na Galeria Casa Triângulo (São Paulo), em 2000, e na Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo), em 1999. Entre as várias mostras coletivas, participou do inSite (Tijuana/San Diego), em 2005, da Bienal de Sydney, em 2004, e da Bienal de São Paulo, em 2002.

