

## Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity

Miwon Kwon

*A autora analisa a origem da arte site-specific a partir da escultura pública e das práticas pós-minimalistas, abordando também as transformações do conceito de site-specificity: da adequação dos trabalhos aos espaços físicos em que se inserem às práticas em que o trabalho se constrói a partir de uma dimensão discursiva específica.*

*Site-specificity, site-specific, site-oriented, arte pública*

Site-specificity costumava implicar algo enraizado, atrelado às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos site-specific costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo em face do desaparecimento ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte site-specific inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao site, tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e portanto transportável, sem lugar e nômade, então trabalhos site-specific, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, forçaram dramática reversão nesse paradigma moder-

nista.<sup>1</sup> Contrariando a afirmação “Se você tem que trocar uma escultura por um site, há algo errado com a escultura”,<sup>2</sup> a arte site-specific, quer interruptiva ou assimilativa, desistiu de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele.<sup>3</sup>

Por sua vez, o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço *real*. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried, brincando, caracterizou como teatralidade), mais do que instantaneamente “percebido” em epifania visual por um olho sem corpo. O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. A (nova-vanguardista) aspiração de exceder as limitações das linguagens

Mark Dion, *On tropical nature*, campo perto da bacia do Rio Orinoco, 1991

Foto: Bob Braine

Mark Dion, materiais configurados para o New York Bureau for Tropical Conservation, instalação no American Fine Arts Co., 1992

Foto: A. Cumberbirch

Fonte das imagens: *October* n. 80: 85-110, Cambridge: The MIT Press, 1997

tradicionais, como pintura e escultura, tal como seu cenário institucional; o desafio epistemológico de realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências de seu contexto; a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; e o desejo autoconsciente de resistir às forças da economia capitalista de mercado, que faz circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis – todos esses imperativos juntaram-se no novo apego da arte à realidade do site.

Nessa corrente, Robert Barry declarou em entrevista de 1969 que cada uma de suas instalações com fios era “feita para o lugar no qual eram instaladas. Elas não podem ser removidas sem ser destruídas”.<sup>4</sup> De modo semelhante, Richard Serra, 15 anos mais tarde em carta ao diretor do Art-in-Architecture Program do General Services Administration em Washington D.C., declarou que sua escultura de aço Cor-Ten de 36m intitulada *Tilted Arc* foi “encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho site-specific e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo”.<sup>5</sup> Em 1989 ele explicou sua posição:

*Como eu destaquei, Tilted Arc foi concebido desde o início como uma escultura site-specific e não pretendia ser “site-adjusted” ou... “realocada”. Trabalhos site-specific lidam com componentes ambientais de determinados lugares. Escala, tamanho e localização dos trabalhos site-specific são determinados pela topografia do lugar; seja esse urbano ou paisagístico ou clausura arquitetônica. Os trabalhos tomam-se parte do lugar e reestruturam sua organização tanto conceitual quanto perceptualmente.*<sup>6</sup>

Barry e Serra ecoam um no outro aqui. Porém, onde o comentário de Barry anuncia o que foi no final da década de 1960 uma nova radicalidade na prática da escultura de vanguarda, marcando uma primeira etapa nas experimentações estéticas que se seguiriam durante a década de 1970 (por exemplo, land/earth art, process art, instalação, arte conceitual, performance/body art e várias formas de crítica institucional), a afirmação de Serra, 20 anos mais tarde no contexto da arte pública, é uma defesa indignada, sinalizando o ponto de crise para a site-specificity – pelo menos para uma versão que iria priorizar a inseparabilidade física entre o trabalho e seu local de instalação.<sup>7</sup>

Informadas pelo pensamento contextual do Minimalismo, várias formas de crítica institucional e arte conceitual desenvolveram um modelo diferente de site-specificity que implicitamente desafiou a “inocência” do espaço e a concomitante pressuposição de um sujeito/espectador universal (apesar de possuidor de corpo físico) tal como defendia o modelo fenomenológico. Artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Robert Smithson, tal como muitas artistas mulheres, incluindo Mierle Laderman Ukeles, de forma variável conceberam o lugar não só em termos físicos e espaciais, mas como uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte. Se o Minimalismo devolveu ao espectador um corpo físico, as práticas de teor crítico-institucional insistiram no padrão social de classe, raça, gênero e sexualidade do espectador.<sup>8</sup> Além disso, enquanto o Minimalismo desafiava o hermetismo idealista do objeto de arte autônomo ao atribuir seu significado ao espaço de sua apresentação, a posterior abordagem crítico-institucional complicou ainda mais esse deslocamento ao enfatizar o hermetismo idealista do espaço de apresentação em si. O espaço moderno da gale-

ria/museu, por exemplo, com suas impecáveis paredes brancas, luz artificial (sem janelas), clima controlado e arquitetura pura, era percebido não só em termos de dimensões básicas e proporção, mas como um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica. Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que *ativamente* dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a si e aos seus valores hierárquicos como “objetivos”, “desinteressados”, e “verdadeiros”.

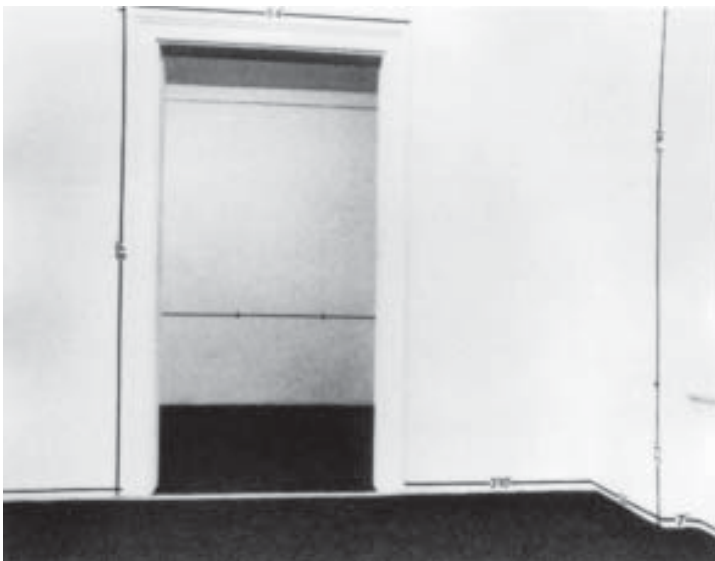
Já em 1970, Buren afirmou: “Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.”<sup>9</sup> Mais, porém, do que apenas o museu, o site inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específi-

co” em relação a esse local [*site*], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. Novamente, nas palavras um tanto militantes de Buren em 1970:

*A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a análise dos limites formais e culturais (e não um ou outro) em que a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para dar-lhes demasiada importância, chegou a hora de lhes tirar o véu.*<sup>10</sup>

Nas primeiras formas da abordagem crítico-institucional, de fato, as condições físicas do espaço de exposição permaneceram o ponto de partida principal para essa retirada do véu. Por exemplo, em trabalhos como o *Condensation Cube* (1963-65), de Haacke, a série *Measurements* (1969), de Mel Bochner, os recortes de parede de Lawrence Weiner (1968) e *Within and Beyond the Frame* (1973), de Buren, a tarefa de expor aqueles aspectos que a instituição obscurecia era feita literalmente em relação à arquitetura do espaço de exposição – enfatizando o nível de umidade da galeria ao permitir que o ar úmido “invadissem” o objeto de arte Minimalista puro (uma configuração mimética do espaço da galeria em si); insistindo no fato material das paredes da galeria enquan-

Mel Bochner,  
*Measurements: Room*,  
instalação na Galeria  
Friedrich, Munique,  
1969  
Foto do artista



to dispositivos de “moldura” ao apontar para suas dimensões diretamente; removendo porções de uma parede para revelar a realidade básica por trás do cubo branco “neutro”; e excedendo os limites físicos da galeria ao fazer com que o trabalho de arte saísse literalmente pela janela, ostensivamente para “emoldurar” a moldura institucional. Tentativas tais como essas de expor o confinamento cultural dentro do qual os artistas operam – “o aparato no qual o artista está enredado” – e o impacto de suas forças sobre o significado e o valor da arte tornaram-se, como previu Smithson em 1972, “a grande questão” para os artistas da década de 1970.<sup>11</sup> À medida que essa investigação se estendeu década de 1980 adentro, ela se apoiou cada vez menos nos parâmetros físicos da galeria/museu ou em outras áreas de exibição para articular sua crítica.

Na prática paradigmática de Hans Haacke, por exemplo, o site passou da condição física da galeria (tal como em *Condensation Cube*) para o sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu programa institucional acham suas possibilidades de existência. Sua exposição baseada em fatos ao longo da década de 1970, que deflagrou as amarras inextricáveis da arte com o poder ideologicamente suspeito senão moralmente corrupto da elite, repensou o site da arte enquanto moldura institucional em termos sociais, econômicos e políticos, e enfatizou esses termos como o próprio conteúdo do trabalho artístico. Exemplificando uma abordagem diferente da moldura institucional estão os projetos de deslocamento com precisão cirúrgica de Michael Asher, que avançaram o conceito de site para abranger dimensões históricas e conceituais. Em sua contribuição à 73<sup>rd</sup> American Exhibition, no Art Institute of Chicago em 1979, por exemplo, Asher revelou os locais da exposição ou mostra como sen-

do situações culturalmente específicas e geradoras de expectativas e narrativas particulares no que diz respeito à arte e à história. A inserção da arte na instituição, em outras palavras, não só distingue um valor econômico e qualitativo, mas também (re)produz formas específicas de conhecimento que estão historicamente localizadas e culturalmente determinadas – que não são absolutamente padrões universais ou perenes.<sup>12</sup>

Dessa forma, o “site” da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte, e a condição física de uma localização específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um site. Quer articulado em termos políticos ou econômicos, como no caso de Haacke, ou em termos epistemológicos, como em Asher, mais importantes são as *técnicas* e os *efeitos* da instituição de arte uma vez que circunscrevem a definição, produção, apresentação e disseminação da arte que se tomou o local de intervenções críticas. Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do site é a progressiva desestetização (por exemplo, recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o menor sentido dos hábitos e desejos institucionais, e continuando a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas –, ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade *crítica* (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da



sua *impermanência* móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente.

Mas se a crítica do confinamento cultural da arte (e do artista) pela via de suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site, hoje é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não-arte). Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de site-specificity tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de *arte* como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais.<sup>13</sup>

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (lembrem das telas listradas de Buren saindo pela janela da galeria, ou das aventuras de Smithsonian nas terras remotas de Nova Jersey ou locais isolados de Utah), trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas,

hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet. Além dessa expansão espacial, a arte site-oriented também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política) e em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão). Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte site-oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) *como* as condições sociais da moldura institucional (como site) são *subordinadas* a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como *pré-condição*, mas antes é *gerado* pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então *comprovado* mediante sua convergência com uma formação discursiva existente.

Por exemplo, no projeto *On Tropical Nature* (1991) de Mark Dion, várias definições diferentes de site operaram concomitantemente. Primeiro, o site inicial da intervenção de Dion era um lugar desabitado na floresta tropical perto da nascente do Rio Orinoco, fora de Caracas, Venezuela, onde o artista acampou durante três semanas coletando espécies de várias plantas e insetos, assim como penas, cogumelos, ninhos e pedras. No final de cada semana, eram entregues em recipientes ao segundo site do projeto, Sala Mendonza, uma das duas instituições da exposição em Caracas. No espaço da galeria, as espécies, descarregadas e dispostas como trabalhos de arte em si, eram contextualizadas no que constituía um terceiro site – a estrutura

Mierle Laderman Ukeles.  
**Hartford Wash**, da série  
Maintenance Art  
Activity. Wadsworth  
Atheneum, Hartford,  
Connecticut, 1973



curatorial de uma exposição coletiva temática.<sup>14</sup> O quarto site, no entanto, embora fosse o menos literal, era o site com o qual Dion pretendia uma relação duradoura. *On Tropical Nature* procurava tornar-se parte do discurso que diz respeito à representação cultural da natureza e a crise ambiental global.<sup>15</sup>

Às vezes, a custo de uma derrapagem semântica entre conteúdo e site, outros artistas que estão similarmente engajados em projetos site-oriented, operando em múltiplas definições de site, acabam achando sua âncora “localizacional” no âmbito discursivo. Por exemplo, enquanto Tom Burr e John Lindell têm produzido, cada um por si, projetos diversos em uma variedade de meios para muitas instituições diferentes, seu engajamento consistente com assuntos que concernem à construção e à dinâmica da (homo)sexualidade e o desejo tem estabelecido tais assuntos como o “site” de seu trabalho. E em projetos de artistas como Lothar Baumgarten, Renée Green, Jimmie Durham e Fred Wilson, os legados do colonialismo, escravidão, racismo e a tradição etnográfica, uma vez que causam impacto nas políticas de identidade, emergiram como importante “site” de investigação artística. Em algumas instâncias, artistas como Green, Silvia Kolbowski, Group Material e Christian Philip Müller refletiram sobre os aspectos da prática site-specific em si como um “site”, interrogando seu uso geral em relação aos imperativos estéticos, demandas institucionais, ramificações socioeconômicas ou eficácia política. Desse modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados sites.<sup>16</sup>

Isso não é dizer que os parâmetros de um lugar em particular ou instituição já não importam mais, porque a arte site-oriented hoje ainda não consegue ser pensada ou feita sem as contingências das circunstâncias institucionais e de lugar. Mas o site *principal* endereçado pelas manifestações atuais de site-specificity não está necessariamente amarrado a, ou determinado por, essas contingências a longo prazo. Conseqüentemente, embora o site de ação ou intervenção (físico) e o site dos efeitos/recepção (discursivo) sejam concebidos para ser contíguos, eles são, todavia, afastados. Enquanto, por exemplo, os sites de intervenção e efeito para o *Tilted Arc* de Serra eram coincidentes (Federal Plaza no Centro de Nova York), o site de intervenção de Dion (a floresta tropical da Venezuela ou a Sala Mendoza) e o seu site de efeito (o discurso da natureza) são distintos. O primeiro claramente serve ao último como fonte material e “inspiração”, mesmo assim não sustenta com ele uma relação indicial.

James Meyer distinguiu essa tendência na prática recente do site-oriented em termos de “funcional site”: “[O funcional site] é um processo, uma operação que ocorre entre sites, um mapeamento de filiações institucionais e discursivas e os corpos que se movem entre eles (o do artista sobretudo). É um site informacional, um local em que se sobrepõem texto, fotografias e vídeos, lugares físicos e coisas... É algo temporário; um movimento; uma cadeia de significados carente de um foco particular.”<sup>17</sup> O que significa que agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma seqüência fragmentária de eventos e ações *ao longo* de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista. Similar ao padrão de movimento nos espaços eletrônicos da internet e do espaço cibernético,

que de forma parecida são estruturados para ser experimentados *transitivamente*, uma coisa depois da outra, e não como simultaneidade sincrônica,<sup>18</sup> essa transformação do site textualiza espaços e espacializa discursos.

Uma conclusão provisória pode ser que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de site foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. Mesmo se o domínio de uma formulação particular de site-specificity emerge em um momento e desaparece em outro, as mudanças, todavia, nem sempre são pontuais ou definitivas. Desse modo, os três paradigmas de site-specificity que esquematizei aqui – fenomenológico, social/institucional e discursivo – embora apresentados de forma cronológica, não são estádios em uma trajetória linear de desenvolvimento histórico. Preferivelmente, são definições que competem entre si, sobrepondo-se uma à outra e operando simultaneamente em várias práticas culturais hoje (ou mesmo dentro de um projeto específico de um artista).

Não obstante, esse afastamento da interpretação literal do site e da expansão múltipla do site em termos conceituais e físicos parece mais acelerado hoje do que no passado. E o fenômeno é abraçado por muitos artistas e críticos como um avanço que oferece vias mais eficientes para resistir a forças institucionais revisadas e mercadológicas que hoje comercializam práticas artísticas “críticas”. Além do mais, formas atuais de arte site-oriented, que prontamente se apropriam de questões sociais (com frequência por elas inspiradas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos de público para a conceitualização e produção do trabalho, são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida

contemporânea com impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas.<sup>19</sup>

Esse apoio entusiasmado a esses objetivos saudáveis precisa, contudo, 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 tomando cada vez mais “desapegado” das condições físicas 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 quanto em sentido metafórico, como acontece na mobilidade discursiva do site em formas emergentes de arte site-oriented. Esse “desapego”, no entanto, não indica retrocesso à autonomia modernista do objeto nômade, desalojado, embora tal ideologia seja ainda predominante. Pelo contrário, o desapego atual da site-specificity é reflexo de novas questões que pressionam suas práticas hoje – questões engendradas tanto por imperativos estéticos quanto por determinantes externos históricos, que não são exatamente comparáveis àqueles de 30 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 precondições particulares, locais e irrepetíveis do site, seja lá de que forma isso seja definido? Seria a ação do artista de relegar a autoria às condições do site, incluindo colaboradores e/ou espectadores-leitores, uma continuidade da performance barthesiana da “morte do artista” ou uma reedição da centralidade do artista como um diretor/gerenciador “silen-



cioso”? Além disso, qual o *status* comercial do que é anticomercial, ou seja, imaterial, *process-oriented*, efêmero, performativo? Enquanto a arte site-specific uma vez desafiou a comercialização ao insistir na imobilidade, parece que agora adota a mobilidade fluida e o nomadismo pelo mesmo motivo. Mas, curiosamente, o princípio nômade também define o capital e o poder em nossos tempos.<sup>20</sup> Seria então o desapego da site-specificity uma forma de resistência ao *establishment* ideológico da arte ou uma rendição à lógica capitalista expansionista?

### A mobilização da arte site-specific

O “despreendimento” dos primeiros trabalhos de arte site-specific realizados nas décadas de 1960 e 1970 é separação articulada não por imperativos estéticos, mas pelas pressões da cultura do museu e do mercado de arte. A documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte site-specific (esboços e desenhos preliminares, anotações de campo, instruções sobre o procedimento de instalação, etc.) já há muito têm sido moeda corrente nas exposições de museus e um selo do mercado de arte. No passado recente, no entanto, posto que os valores culturais e mercadológicos dos trabalhos das décadas de 1960 e 1970 aumentaram, muitos dos primeiros precedentes na arte site-specific, que um dia foram tão difíceis de colecionar e impossíveis de reproduzir, reapareceram em muitas exposições importantes, tal como *l'art conceptuel, une perspective*, no Musée d'art moderne de la ville de Paris (1989), *The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture* (1990) e *Immaterial Objects* (1991-92), ambas no Whitney Museum.<sup>21</sup>

Para mostras como essas, trabalhos site-specific de décadas atrás estão sendo reposicionados e refabricados do zero no local ou perto de seu lugar de representa-

ção, seja porque o transporte é difícil demais e os custos proibitivos ou porque os originais são frágeis demais, ou porque precisam de reparo, ou não existem mais. Dependendo das circunstâncias, algumas dessas réplicas são destruídas após a situação específica para a qual foram produzidas; em outras instâncias, as recriações passam a coexistir ou mesmo substituir a antiga, funcionando como *novos* originais (alguns até encontram hospedagem em coleções permanentes de museus).<sup>22</sup> Com a cooperação dos artistas em muitos casos, o público de arte pode agora ter a experiência estética “real” das cópias site-specific.

A possibilidade de rever trabalhos “irrepetíveis”, como *Splash Piece: Casting* (1969-70), de Serra, ou *Sulfur Falls* (1968), de Alan Saret, oferece a oportunidade de reconsiderar sua significância histórica, especialmente em relação à fascinação atual pelo final dos anos 60 e 70, na arte e na crítica. Mas o próprio processo de institucionalização e a concomitante comercialização da arte site-specific também põem abaixo o princípio do ‘apego a um lugar’ pelo qual esses trabalhos desenvolveram sua crítica da autonomia a-histórica do objeto de arte. Contrária à concepção anterior de site-specificity, a atual prática museológica e comercial de refabricar (para poder viajar) trabalhos que eram atrelados ao local fez da capacidade de transferência e da mobilidade novas normas de site-specificity. Conforme observou Susan Hapgood, “a expressão ‘site-specific’, que um dia foi popular, acabou tornando-se ‘móvel sob as circunstâncias corretas’”,<sup>23</sup> estilizando a idéia de que “remover o trabalho é destruí-lo.”

As conseqüências dessa conversão, efetuadas pela *descontextualização* e centradas no objeto com a aparência de *recontextualizações* históricas, compõem uma série de reversões normalizantes na qual a especificidade do site

é tida como irrelevante, tornando fácil a reinserção sub-reptícia da autonomia ao trabalho artístico, permitindo ao artista reconquistar sua autoridade como fonte primeira do significado da obra. O trabalho de arte é objetificado novamente (e comercializado), e a site-specificity é redescrita como escolha estética pessoal da preferência *estilística* de um artista mais do que como reorganização estrutural da experiência estética.<sup>24</sup> Dessa forma, um princípio metodológico de produção e disseminação artística é recapturado como conteúdo; processos ativos são transformados em objetos inertes novamente. Desse modo, a arte site-specific vem *representar* a criticidade mais do que exercê-la. O “aqui-e-agora” da experiência estética é isolado como o significado, afastado de seu significante.

Se esse fenômeno representa outra instância da domesticação dos trabalhos de vanguarda pela cultura dominante, não é só por causa das necessidades de auto-engrandecimento das instituições ou da natureza orientada para o lucro do mercado. Os artistas, independente do quão profundamente possam estar convencidos de um sentimento antiinstitucional e resistentes com sua crítica à ideologia dominante, estão, de modo egoísta ou ambivalente, inevitavelmente envolvidos nesse processo de legitimação cultural. Por exemplo, em março de 1990 Carl Andre e Donald Judd escreveram cartas de indignação à *Art in America* para reprovar publicamente a autoria de duas esculturas atribuídas a cada um deles, que foram incluídas em uma exposição em 1989 na Ace Gallery, em Los Angeles.<sup>25</sup> Os trabalhos em questão eram recriações: a escultura de 15m de Andre, *Fall*, de 1968, feita em aço, e uma peça de parede sem título, em ferro, de Judd, de 1970, ambas da Panza Collection. Devido às dificuldades e ao alto custo de embalagem e transporte desses trabalhos de grande escala da Itália para a

Califórnia, Panza deu permissão aos organizadores da exposição para refabricá-los no local mediante instruções detalhadas. Sendo os trabalhos produzidos industrialmente, a participação dos artistas no processo de refabricação parecia ser algo de pouca relevância para o diretor da Ace Gallery e para Panza. Os artistas, no entanto, sentiam diferente. Não tendo sido consultados sobre a (re)produção e instalação desses substitutos, eles denunciaram as refabricações como “falsificação grosseira”, uma “falácia”, apesar do fato de as esculturas serem idênticas às “originais” na Itália e terem sido reproduzidas como cópias para um único uso, sem permissão de venda ou exposição em outro lugar.

Mais do que meramente um caso de egos artísticos abalados, esse incidente expõe a crise referente ao *status* da autoria e da autenticidade na arte site-specific de anos atrás, que encontra novos contextos na década de 1990. Para Andre e Judd, o que tornou os trabalhos refabricados ilegítimos não foi o fato de que cada peça era reprodução de um trabalho singular instalado em Varese, e que a princípio não poderia ser reproduzido em nenhum outro lugar, mas sim o fato de os artistas não terem autorizado ou supervisionado a refabricação na Califórnia. Em outras palavras, as recriações não foram consideradas autênticas pela ausência do artista no processo de sua (re)produção e não pela falta do espaço original de sua instalação. Ao reduzir variações visuais no trabalho de arte ao ponto do vazio obtuso e ao adotar modos de produção industrial, a arte minimalista tornou nulos os padrões estéticos de distinção baseados no trabalho manual do artista enquanto legitimador da autenticidade. No entanto, conforme o caso da Ace Gallery amplamente revela, apesar da retirada de tais legitimações, a autoria e a autenticidade na arte site-specific permanecem como função da “presença” do artista no ponto de sua

(re)produção. Ou seja, com a retirada dos traços “artísticos”, a *autoria* do artista enquanto produtor do objeto é reconfigurada como sua *autoridade em autorizar* na competência de diretor ou supervisor das (re)produções. A garantia de autenticidade é finalmente a sanção do artista, que pode ser articulada por sua presença física real no momento da produção-instalação ou via certificado de verificação.<sup>26</sup>

Enquanto Andre e Judd problematizaram a autoria pelo emprego da produção industrial em série, embora lamentassem mais tarde quando suas proposições foram levadas a uma de suas possíveis conclusões lógicas,<sup>27</sup> artistas cujas práticas se apóiam nos modos de trabalho manual “tradicional” registraram compreensão mais complexa das *políticas* da autoria. Um caso a ser citado: para uma pesquisa histórica de 1995 da arte feminista, intitulada *Division of Labor: ‘Women’s Work’ in Contemporary Art*, no Bronx Museum, Faith Wilding, integrante original do Programa de Arte Feminista no California Institute for the Arts, foi convidada para recriar sua instalação site-specific que abrange toda uma sala *Crocheted Environment* (também conhecida como *Womb Room*), do projeto *Womanhouse*, de 1972 em Los Angeles. Como a peça original já não existia mais, o projeto apresentou uma série de problemas para Wilding, sendo um dos menores as longas horas de trabalho físico exigidas para completá-la. Não aceitar o convite para refazer a peça em prol da preservação da integridade da instalação original teria sido ato de automarginalização, contribuindo para um auto-silenciamento que inscreveria Wilding e um aspecto da arte feminista fora da porção dominante da história da arte (*novamente*). Mas, por outro lado, recriar o trabalho como um objeto de arte independente para um espaço “cubo branco” do Bronx Museum também significaria esvaziar seu significado

tal como estabelecido em relação ao local de seu contexto original. Sem dúvida, enquanto a legitimação cultural representada pelo interesse institucional no trabalho de Wilding permitiu um desenraizamento (temporário) de uma das trajetórias negligenciadas da arte feminista, no cenário institucional do Bronx Museum e mais tarde no Los Angeles Museum of Contemporary Art, *Crocheted Environment* tornou-se um trabalho lindo, porém inócuo, uma vez que seu foco no aspecto formal, a natureza artesanal do trabalho, se tornou tema (trabalho feminino).<sup>28</sup>

Ainda que a eficácia da arte site-specific do passado pareça enfraquecida em suas reapresentações, as complicações de procedimento, dilemas éticos e reais dores de cabeça pragmáticas que tais situações fazem surgir para os artistas, colecionadores, galeristas e instituições envolvidas ainda *são* significativos. Apresentam linhagem sem precedentes dos padrões estabelecidos de (re)produção, exposição, empréstimo, compra/venda e encomenda/execução de trabalhos de arte em geral. Ao mesmo tempo, apesar da regressão de alguns artistas para a inviolabilidade autoral com o intuito de defender sua prática site-specific, outros artistas são muito precisos no desmanche das presunções críticas associadas com tais princípios como imobilidade, permanên-

Faith Wilding,  
*Crocheted Environment*  
(*Womb Room*)  
Instalação  
reconstituída no  
Bronx Museum,  
1995



cia e irrepetibilidade. Mais do que resistir à mobilidade, esses artistas estão tentando reinventar a site-specificity como prática *nômade*.

### Artistas itinerantes

O interesse institucional crescente nas práticas site-oriented que abordam o site como narrativa discursiva está demandando intenso trânsito físico do artista para criar trabalhos em várias cidades ao longo do mundo de arte cosmopolita. Tipicamente, um artista (não mais fixo no ateliê como um fazedor de objetos, trabalhando principalmente sob encomenda) é convidado por uma instituição de arte para executar um trabalho especificamente configurado para a estrutura fornecida pela instituição (em alguns casos o artista poderá solicitar à instituição tal proposta). Subseqüentemente, o artista entra em acordo contratual com a instituição referente à encomenda. A seguir, faz inúmeras visitas ou longas estadas no site; pesquisa as particularidades da instituição e/ou a cidade em que ela está localizada (sua história, constituição do público (de arte), espaço de instalação); considera os parâmetros da exposição em si (estrutura temática, relevância social, outros artistas na exposição); e participa de muitos encontros com curadores, educadores e *staff* administrativo de apoio, que podem terminar “colaborando” com o

artista para produzir o trabalho. O projeto será provavelmente demorado e no final terá envolvido o “site” de múltiplas formas, e sua documentação terá outra vida no sistema de publicação do circuito artístico, que por sua vez irá alertar outra instituição para a próxima encomenda.

Assim, se o artista obtiver sucesso, viajará constantemente como *freelancer*; trabalhando em geral em mais de um projeto site-specific ao mesmo tempo, viajando com frequência como hóspede, turista, aventureiro, crítico temporário ou pseudo-etnógrafo<sup>29</sup> para São Paulo, Munique, Chicago, Seul, Amsterdam, Nova York, etc. A configuração *in situ* de um projeto que emerge de tal situação costuma ser temporária, ostensivamente inapropriada para reapresentação em qualquer outro lugar sem alteração do significado, em parte porque a encomenda é definida por um grupo único de circunstâncias geográficas e temporais, e em parte porque o projeto é dependente de relações imprevisíveis e improgramáveis no local. Essas condições, entretanto, apesar das aparências contrárias, não encerram de vez o problema da comercialização, porque há hoje estranha reversão pela qual o artista se aproxima de ser a “obra”, em vez do contrário, como se pressupõe comumente (ou seja, a obra como substituto do artista). Talvez por causa da “ausência” do artista na manifestação física do trabalho, sua *presença* tem-se tomado *pré-requisito* absoluto para a execução/apresentação de projetos site-oriented. Agora, é o aspecto *performativo* de um modo característico de operação de um artista (mesmo quando em colaboração) que é repetido e transportado como nova mercadoria, posto que o artista funciona como o veículo principal de sua legitimação, repetição e circulação.

Por exemplo, depois de envolvimento de um ano com a Maryland Historical Society,

Christian Philipp Müller  
illegal border crossing  
between Austria and  
Czechoslovakia  
Contribuição austríaca  
para a Bienal de  
Veneza, 1993



Fred Wilson finalizou seu trabalho site-specific *Mining the Museum* (1992), que consistia em reorganização temporária de sua coleção permanente. Como providencial convergência da crítica institucional do museu com uma política de identidade multicultural, *Mining the Museum* atraiu muitos novos visitantes à instituição, e o projeto foi altamente prestigiado tanto pelo mundo da arte como pela imprensa popular. Subseqüentemente, Wilson fez uma escavação/intervenção similar no Seattle Museum, em 1993, projeto também definido pela coleção permanente do museu.<sup>30</sup> Ainda que a mudança de Baltimore para Seattle, de uma cidade histórica para um museu de arte, tenha introduzido novas variáveis e novos desafios, o projeto de Seattle estabeleceu uma relação repetitiva entre o artista e a instituição que o hospedava, refletindo uma tendência mais ampla da moda museológica – contratar artistas para redispôr as coleções permanentes. O fato de o projeto em Seattle ter sido menos bem sucedido do que o de Baltimore pode ser evidência de como a repetição continuada de tais encomendas pode tornar mecânicas e genéricas as metodologias de crítica. Elas podem facilmente tornar-se extensões do próprio aparato autopromocional do museu, e o artista, mercadoria na compra da "criticalidade". Como Isabelle Graw notou, "o resultado pode ser uma situação absurda na qual a instituição contratante (o museu ou a galeria) recorre ao artista como uma pessoa que tem legitimidade para apontar as contradições e irregularidades que a própria instituição desaprova". E, para os artistas, "subversão a serviço de convicções próprias consegue achar fácil transição para subversão para ser contratado; 'o criticismo torna-se espetáculo'".<sup>31</sup>

Dizer, no entanto, que essa mudança representa a mercantilização do artista não é completamente acurado, porque não é a figura

do artista *per se*, como personalidade ou celebridade à la Warhol, que é produzido/consumido na troca com a instituição. O que o padrão atual aponta, de fato, é a extensão com que a própria natureza do produto como uma cifra na produção e nas relações de trabalho não está mais atrelada ao domínio da manufatura (de coisas), mas definida em relação à indústria do serviço e da administração.<sup>32</sup> O artista como fazedor de objetos estéticos superespecializados tem sido anacrônico já por longo tempo. O que *provêm* agora, mais do que *produzem*, são serviços estéticos, freqüentemente "artístico-críticos".<sup>33</sup> Se Richard Serra conseguiu descrever os procedimentos artísticos com relação a suas ações físicas elementais (pingar, dividir, rolar, dobrar, cortar, etc.<sup>34</sup>), a situação agora demanda um conjunto diferente de verbos: negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc. Essa mudança foi prevista pela adoção que a arte Conceitual fez do que Benjamin Buchloh chamou de "a estética da administração".<sup>35</sup> O que se destaca aqui é o quão rápido essa estética da administração, desenvolvida nos anos 60 e 70, converteu-se na administração da estética nos anos 80 e 90. De modo geral, o artista era um fazedor de objetos estéticos; hoje, é um facilitador, educador, coordenador e burocrata. Além disso, uma vez que os artistas adotaram funções administrativas em instituições de arte (curatoriais, educacionais, arquivísticas) como parte integral de seu processo criativo, administradores de instituições de arte (curadores, educadores, diretores de programas públicos), que geralmente pegam a deixa dos artistas, hoje operam como figuras autorais.<sup>36</sup>

Concomitante a essas mudanças metodológicas e de procedimento, ou por causa delas, há uma reemergência da centralidade do artista como progenitor do significado. Isso é verdade mesmo quando a



autoria é deferida a outros colaboradores ou quando a estrutura institucional é autoconscientemente integrada ao trabalho, ou quando o artista problematiza seu papel autoral. De um lado, essa “volta ao autor” resulta da tematização dos sites discursivos, que engendra falso reconhecimento deles, como se fossem extensões “naturais” da identidade do artista, e a legitimidade da crítica é medida pela proximidade da associação pessoal do artista (convertida em expertise) com o lugar específico, sua história, seu discurso, sua identidade, etc. (convertidos em conteúdo temático). Por outro lado, porque a cadeia de significados da arte site-oriented é construída principalmente por movimento e decisões do artista,<sup>37</sup> a elaboração (crítica) do projeto inevitavelmente se desdobra ao redor do artista. Isto é, a intrincada orquestração dos sites discursivos e literais cria uma narrativa nômade que *requer* o artista como narrador-protagonista. Em alguns casos, esse foco renovado no artista leva a uma implosão hermética de indulgências subjetivas (auto)biográficas e miopias narcisistas falhamente representadas como auto-reflexão.

Sendo assim, uma das trajetórias narrativas de todos os projetos site-oriented é consistentemente alinhada com os projetos anteriores do artista executados em outros lugares, gerando o que poderia ser chamado de quinto site – a história de exposições do artista, seu currículo. A tensão entre o intenso trânsito do artista e a recentralização do significado em sua volta é ilustrado por Renée Green em *World Tour* (1993), conjunto de quatro reinstalações de projetos site-specific produzidos em diversas partes do mundo no período de três anos.<sup>38</sup> Ao reunir vários projetos distintos, *World Tour* buscou refletir sobre as condições problemáticas da situação atual da site-specificity, tal como a situação etnográfica dos artistas

que são freqüentemente importados por instituições e cidades estrangeiras como visitantes exóticos e especializados. *World Tour* também fez uma tentativa de imaginar convergência produtiva entre especificidade e mobilidade, em que um projeto criado sob um conjunto de circunstâncias pode ser deslocado para outro sem perder seu impacto – ou, melhor, encontrando novos significados e ganhando precisão crítica pelas recontextualizações.<sup>39</sup> Mas esses questionamentos não estavam disponíveis para os visitantes do projeto, cuja reação interpretativa era considerar a artista a ligação principal entre os projetos. De fato, o esforço de deslocar projetos site-oriented individuais enquanto um grupo coerente conceitualmente eclipsou a especificidade de cada um e forçou dinâmica relacional entre projetos distintos. Conseqüentemente, a sobreposição das narrações em *World Tour* tornou-se o próprio processo criativo de Green enquanto artista envolvida com os quatro projetos. E, nesse sentido, o projeto funcionou como retrospectiva um tanto convencional.

Ao mesmo tempo em que essa mudança na reorganização estrutural da produção cultural altera a forma da mercadoria em arte (para serviços) e a autoridade do artista (para protagonista “ressurgido”), valores como originalidade, autenticidade e singularidade também são retrabalhados na arte site-oriented – descolados do trabalho de arte e atribuídos ao site – reforçando uma cultura geral de valorização dos lugares como foco da experiência autêntica e do sentido coerente de identidade pessoal e histórica.<sup>40</sup>

Exemplo instrutivo desse fenômeno é *Places with a Past*, exposição site-specific de 1991 organizada por Mary Jane Jacob, que tomou a cidade de Charleston, Carolina do Sul, não só como seu pano de fundo, mas como “ponte entre os trabalhos de arte e o públi-

co.”<sup>41</sup> Além da quebra de regras do “art establishment”, a exposição queria expandir o diálogo entre arte e a dimensão sócio-histórica dos lugares. De acordo com Jacob, “Charleston provou ser um terreno fértil” para a investigação de assuntos que dizem respeito a “gênero, raça, identidade cultural, considerações sobre diferença... assuntos muito em voga na crítica e prática artísticas... A realidade da situação, o tecido do tempo e do local de Charleston, ofereceram contexto incrivelmente rico e significativo para a feitura e mostra de instalações fisicamente proeminentes que fossem publicamente visíveis e legítimas [para o artista] na abordagem dessas idéias”.<sup>42</sup>

Enquanto a arte site-specific continua a ser descrita como refutação da originalidade e da autenticidade como qualidades intrínsecas do objeto de arte ou do artista, essa resistência facilita a tradução e o deslocamento dessas qualidades do trabalho de arte para o lugar de sua apresentação, para que eles *retornem* para o trabalho de arte agora que ele se tornou integrante do local. Assumidamente, conforme Jacob, “localidades... contribuem para uma identidade específica das exposições apresentadas ao injetar a singularidade do lugar na experiência”.<sup>43</sup> Contrário a isso, se a especificidade social, histórica e geográfica de Charleston ofereceu aos artistas a oportunidade única de criar trabalhos irrepetíveis (e, por extensão, uma exposição irrepetível), então a implementação programática da arte site-specific em exposições como *Places with a Past* utiliza, em última instância, a arte para *promover* Charleston como lugar único e especial. Uma das coisas mais celebradas na arte site-specific ainda é a singularidade e a autenticidade que parece ser garantida pela presença do artista não só em termos da presumida irrepetibilidade do trabalho, mas na maneira como a presença do artista tam-

bém *provê* distinção “única” para os lugares.

Com certeza a arte site-specific pode levar à emergência de histórias reprimidas, prover apoio para maior visibilidade de grupos e assuntos marginalizados e iniciar a redescoberta de lugares “menores” até então ignorados pela cultura dominante. Mas, considerando que a ordem socioeconômica atual cresce na produção (artificial) e no consumo (de massa) da diferença (pela diferença), a exposição de arte em lugares “reais” pode também significar uma maneira de *extrair* as dimensões históricas e sociais dos lugares para servir de forma diversificada ao impulso temático do artista, satisfazer perfis demográficos institucionais ou preencher necessidades fiscais da cidade.

Significativamente, a apropriação da arte site-specific para a valorização das identidades urbanas vem em época de fundamental mudança cultural, em que arquitetura e urbanismo, anteriormente os principais meios para expressar a visão da cidade, são deslocados por outros meios mais íntimos como o marketing e a publicidade. Nas palavras do teórico urbano Kevin Robins, “Uma vez que as cidades se tornam cada vez mais equivalentes e as identidades urbanas cada vez mais ‘finas’,... tornou-se necessário empregar as agências de publicidade e o marketing para manufaturar tais distinções. É uma questão de distinção num mundo além da diferença”.<sup>44</sup> Site-specificity, nesse contexto, encontra nova importância porque provê distinções de lugares e singularidade de identidades locais, qualidades altamente sedutoras na promoção de cidades dentro da reestruturação competitiva da hierarquia econômica global. Desse modo, site-specificity permanece inexoravelmente amarrado a um processo que confere à particularidade e à identidade de várias cidades caráter de diferenciação de produto. De fato,

o catálogo da exposição *Places with a Past* era uma “deliciosa” promoção turística, lançando a cidade de Charleston como única, “artística” e significativa enquanto lugar (para visitar).<sup>45</sup> Sob o pretexto de sua articulação ou ressurreição, a arte site-specific pode ser mobilizada para acelerar o *apagamento* das diferenças via comercialização e serialização dos lugares.

A combinação do mito do artista como fonte privilegiada de originalidade com a crença costumeira de lugares como fontes prontas de identidades singulares falseia a natureza compensatória de tal movimento. A junção de artista e site revela ansioso desejo cultural de atenuar a sensação de perda e vazio que permeia ambos os lados dessa equação. Nesse sentido, Craig Owens talvez estivesse certo ao caracterizar a site-specificity como discurso e prática melancólicos,<sup>46</sup> tal como Thierry de Duve, para quem a “escultura nos últimos 20 anos é uma tentativa de reconstruir uma noção de site a partir do ponto de vista de ter admitido seu desaparecimento”.<sup>47</sup>

*O achatamento de uma topografia irregular é claramente um gesto tecnocrático que aspira a uma condição de absoluta ausência de um lugar; enquanto o preparo desse mesmo site*

*para receber uma forma de construção é um engajamento no ato de “cultivo” desse site... Essa inscrição... tem uma capacidade de incorporar, uma forma embutida, a pré-história do lugar; seu passado arqueológico e seu subsequente cultivo e transformação ao longo do tempo. Através dessas camadas do site, as idiosincrasias do lugar encontram sua expressão sem cair na sentimentalidade.* Kenneth Frampton<sup>48</sup>

*A elaboração de identidades ligadas a um lugar tem-se tornado mais ao invés de menos importantes num mundo de diminuição das barreiras espaciais nas trocas, nos movimentos e nas comunicações.* David Harvey<sup>49</sup>

É significativo o fato de que a mobilidade da arte site-specific de décadas anteriores seja *concomitante* com o nomadismo da atual prática site-oriented. Paradoxalmente, enquanto apóiam a importância do lugar, juntos expressam a dissipação do lugar, enredados na “dinâmica da desterritorialização”, conceito hoje elaborado mais claramente nos discursos da arquitetura e do urbanismo.

No atual contexto da expansão da ordem capitalista, alimentada por crescente globalização da tecnologia e das teleco-

Grupo Material,  
DaZiBaos,  
Projetos de pôsteres na  
Union Square. Nova  
York, 1982



municações, as condições cada vez mais intensas de indiferenciação espacial e desparticularização exacerbam os efeitos de alienação e fragmentação na vida contemporânea.<sup>50</sup> O impulso em direção a uma civilização universal e racional, engendrando a homogeneização dos lugares e o apagamento das diferenças culturais, é na verdade a força contra a qual Frampton propõe uma prática de Regionalismo Crítico conforme descrito acima – um programa para uma “arquitetura de resistência”. Se as tendências universalizantes do modernismo minaram as antigas divisões de poder baseadas nas relações de classe apegadas às hierarquias geográficas de centro e margem, para ajudar o capitalismo na colonização dos espaços “periféricos”, então a articulação e o cultivo das diversas particularidades locais é reação (pós-moderna) contra esses efeitos. Henri Lefebvre afirmou: “Considerando que o espaço abstrato [do modernismo e do capital] tende na direção da homogeneidade, na direção da eliminação das diferenças ou peculiaridades, um novo espaço não pode nascer (ser produzido) a não ser que ele acentue diferenças.”<sup>51</sup> Talvez não haja nenhuma surpresa, então, no fato de que os esforços para resgatar diferenças perdidas ou reduzir o seu desaparecimento ganhem pesado investimento em sua reconexão com a “singularidade do lugar” – ou, mais precisamen-

te, no estabelecimento da autenticidade do significado, memória, histórias e identidades como uma *função diferencial* dos lugares. É essa função diferencial associada aos lugares que as formas primeiras de arte site-specific tentaram explorar e que as atuais incorporações de trabalhos site-oriented buscam reimaginar, que é o atrativo oculto da expressão site-specificity.

Parece inevitável termos de deixar para trás as noções nostálgicas do local [site] como sendo essencialmente amarradas às realidades físicas e empíricas do lugar [place]. Tal concepção, se não ideologicamente suspeita, com frequência parece estar fora de sintonia com as descrições predominantes da vida contemporânea como rede de fluxos sem âncora. Mesmo uma posição teórica avançada como a do Regionalismo Crítico de Frampton parece datada nesse sentido, pois se baseia na crença de que um lugar específico já existe com sua identidade ou propriedades identitárias *a priori* sempre que novas formas culturais possam ser introduzidas ou disso emergir. Em tal concepção pré- (ou pós-)pós-estruturalismo, todas as ações site-specific teriam sido entendidas como reativas, “cultivando” o que se presume já estar lá, mais do que como geradoras de novas identidades e histórias.

Gabriel Orozco,  
*Isla dentro de la isla*  
Nova York, 1992



De fato, a desterritorialização do site produziu um efeito liberador, deslocando a rigidez de identidades apegadas ao lugar com a fluidez de um modelo migratório, introduzindo as possibilidades para a produção de múltiplas identidades, fidelidades e significados não baseados em conformidades normativas, mas nas convergências não racionais forjadas pelos encontros e circunstâncias imprevistos. A fluidez da subjetividade, identidade e espacialidade, conforme descrita por Gilles Deleuze e Félix Guatarri em seu nomadismo rizomático,<sup>52</sup> por exemplo, é poderosa ferramenta teórica para desmanchar ortodoxias tradicionais que suprimiriam diferenças, às vezes violentamente.

No entanto, apesar da proliferação dos sites discursivos e dos “eus ficcionais”, o fantasma do site enquanto lugar real permanece; e nosso psiquismo e os apegos costumeiros aos lugares retornam com frequência, uma vez que eles continuam a informar nosso senso de identidade. E essa aderência persistente, talvez secreta, à realidade dos lugares (em memória, em saudade) não é necessariamente falta de sofisticação teórica, mas um meio de sobrevivência.

O ressurgimento da violência na defesa das noções essenciais de identidades nacionais, raciais, religiosas e culturais em relação a territórios geográficos é prontamente caracterizado como extremista, retrógrado e “incivilizado”. Mesmo assim, o afrouxamento de tais relações, ou seja, a desestabilização de subjetividade, identidade e espacialidade (seguindo as imposições do desejo), também pode ser descrito como fantasia compensatória em resposta à intensificação da fragmentação e alienação causada pela economia de mercado globalizado (seguindo as imposições do capital). A defesa da mobilização contínua das identidades locais e pessoais como ficções discursivas, como

jogos “críticos” polimorfos sobre as generalidades e estereótipos, pode terminar sendo álibi equivocado para a obtenção de curtos momentos de atenção, reforçando a ideologia do novo – um antídoto temporário para a ansiedade do tédio. Talvez seja precoce e amedrontador admitir, mas o paradigma dos sujeitos e sites nômades pode ser uma glamourização do *éthos* do coringa, que é na verdade uma reprise da ideologia da “liberdade de escolha” – a escolha de esquecer, de reinventar, de tornar ficção, de “pertencer” a qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar. Essa escolha, é claro, não cabe a todos de forma igualitária. O entendimento de identidade e diferença como construções culturais não deveria obscurecer o fato de que a habilidade de empregar identidades múltiplas e fluidas é, na verdade, privilégio de trânsito que tem relação específica com o poder.

O que significaria, agora, defender a idéia de que a especificidade cultural e histórica de um lugar (e sujeito) não é nem simulacro apaziguador e nem invenção do desejo? Para a arquitetura, Frampton propõe um processo de “dupla mediação”, que é na verdade a dupla negação, *desafiando* “a otimização da tecnologia avançada assim como a sempre presente tendência a regredir ao historicismo nostálgico ou ao decorativo descontraído”.<sup>53</sup> Uma dupla mediação análoga na arte site-specific poderia ser achar um terreno entre a mobilidade e a especificidade – estar *fora* de lugar com pontualidade e precisão. Homi Bhabha declarou que “O globo encolhe para aqueles que o possuem; para os deslocados e despossuídos, o migrante ou o refugiado, nenhuma distância é mais espantosa do que alguns metros além dos limites ou fronteiras”.<sup>54</sup> As práticas site-oriented de hoje herdam a tarefa de demarcar a *especificidade relacional* que pode suportar a tensão dos pólos distantes e das experiências espaciais



descritas por Bhabha. Isso significa endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do* outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa *após* a outra. Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels – para que a seqüência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro.

---

Miwon Kwon é Ph.D. em Teoria e História da Arquitetura pela Universidade de Princeton (1998), tornando-se professora-assistente de história da arte contemporânea da Universidade da Califórnia (Ucla) no mesmo ano. Foi editora de *Documents*, revista de arte, cultura e crítica (1992-2004), além de ter colaborado com diversas curadorias no Whitney Museum of American Art, em Nova York. Desenvolve estudos sobre arte e arquitetura contemporâneas, bem como sobre a relação entre arte e cidade.

Texto originalmente publicado na revista *October* 80, primavera, 1997: 85-110.

Este ensaio é parte de um projeto maior de convergência de arte e arquitetura em práticas site-specific dos últimos 30 anos, especialmente no contexto de arte pública. Agradeço os comentários críticos encorajadores de Hal Foster, Helen Molesworth, Sowon e Seong Kwon, Rosalyn Deutsche, Mark Wigley, Doug Ashford, Russel Ferguson, e Frazer Ward. Tendo recebido o Professional Development Fellowship for Arts Historians, agradeço ao College Art Association o apoio.

Tradução: Jorge Menna Barreto

Revisão Técnica: Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim

## Notas

1 Douglas Crimp escreveu: "O idealismo da arte modernista, na qual o objeto *em si e por si mesmo* era visto como

tendo significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular... A especificidade de lugar [*site specificity*] opôs-se a esse idealismo – desvendado o sistema material que ele ocultava – com a recusa da mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico [*specific site*]." In *On the Museum's Ruins*. Cambridge: MIT Press, 1993: 17 [*Sobre as ruínas do museu*. Tradução de Fernando Santos e revisão de Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005: 18]. Ver também Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1979), in Hal Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983: 31-42 [A escultura no campo ampliado (1979), tradução de Elizabeth Baez, republicado nesta edição de *Arte&Ensaio*].

- 2 William Turner, apud Mary Miss, *From Autocracy to Integration: Redefining the Objectives of Public Art*, in Stacy Paleologos Harris (ed.) *Insights On Sites: Perspectives on Art in Public Places*. Washington, D.C.: Partners for Livable Places, 1984: 62.
- 3 Rosalyn Deutsche fez importante distinção entre o modelo assimilativo de site-specificity – no qual o trabalho de arte é articulado na direção de uma *integração* ao ambiente existente, produzindo espaço unificado, "harmonioso" de totalidade e coesão – e modelo intervencionista, em que o trabalho de arte funciona como *intervenção* crítica na ordem existente do local. Ver seus artigos: *Tilted Arc* and the Uses of Public Space, *Design Book Review*, n. 23, inverno de 1992: 22-27; e *Uneven Development: Public Art in New York City*, *October* 47, inverno de 1988: 3-52.
- 4 Robert Barry, in Arthur R. Rose (pseudônimo), *Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner*, *Arts Magazine*, fevereiro de 1969: 22.
- 5 Richard Serra, carta a Donald Thalacker, de 01/01/1985, publicada em Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk (ed.) *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991: 38.
- 6 Richard Serra, *Tilted Arc Destroyed*, *Art in America* 77, n. 5, maio de 1989: 34-47.
- 7 A controvérsia sobre *Tilted Arc* obviamente envolveu outras questões além do *status* do site-specificity, mas, no final, site-specificity foi a expressão sobre a qual Serra apoiou toda a sua defesa. Apesar da derrota de Serra, a definição legal de site-specificity permanece não resolvida e continua a ser palco para muitos conflitos jurídicos. Para uma discussão a respeito das questões legais no caso *Tilted Arc*, ver: Barbara Hoffman, *Law for Art's Sake in the Public Realm*, in W.J.T. Mitchell (ed.), *Art in the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press, 1991: 113-46. Agradeço a James Marcovitz as discussões no que se refere à legalidade de site-specificity.

- 8 Ver o artigo de Hal Foster, The Crux of Minimalism, in Howard Singerman (ed). *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1986: 162-83. Ver também: Craig Owens, From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author?', in *Beyond Recognition*. Berkeley: University of California Press, 1992: 122-39.
- 9 Daniel Buren, Function of the Museum, *Artforum*, setembro de 1973.
- 10 Daniel Buren, Critical Limits, in *Five Texts* [1970]. Nova York: John Weber Gallery, 1974: 38 (reimpressão).
- 11 Ver Conversation with Robert Smithson, editado por Bruce Kurtz em Nancy Holt (ed) *The Writings of Robert Smithson*. Nova York: New York University Press, 1979: 200.
- 12 Esse projeto envolvia o deslocamento de uma réplica em bronze de uma estátua do século 18 de George Washington de sua posição normal, do lado de fora da entrada frontal do Art Institute, para uma das galerias internas, menores e que expunham pinturas, esculturas e artes decorativas européias do século 18. Asher afirmou sua intenção da seguinte maneira: "Nesse trabalho estou interessado na forma em que a escultura funciona quando é vista em seu contexto do século 18 em vez de em sua relação anterior com a fachada do prédio... Uma vez dentro da Galeria 219 a escultura pode ser vista em conexão com as idéias de outros trabalhos europeus do mesmo período" (apud Anne Rorimer, Michael Asher: Recent Work, *Artforum*, abril de 1980: 47. Ver também: Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Michael Asher: Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Halifax, Nova Scotia e Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and The Museum of Contemporary Art Los Angeles: 207-21.
- 13 Esses interesses coincidem com desenvolvimentos na arte pública, que reprogramou a arte site-specific para ser sinônimo de arte baseada na comunidade. Conforme exemplificado em projetos tais como Culture in Action, em Chicago (1992-93), e Points of Entry, em Pittsburgh (1996), a arte site-specific pública na década de 1990 marca a convergência entre práticas culturais enraizadas em ativismos políticos esquerdistas, tradições estéticas baseadas na comunidade, arte conceitual nascida da abordagem crítico-institucional e políticas de identidade. Por causa dessa convergência, muitas das questões que concernem às práticas contemporâneas de site-specific se aplicam à arte pública também, e vice-versa. Infelizmente, uma análise dos problemas estéticos e políticos específicos da arena da arte pública, especialmente aqueles que dizem respeito às políticas espaciais das cidades, terão que esperar outra instância. Nesse meio tempo, sugiro aos leitores a análise excelente de Grant Kester sobre as atuais tendências da arte pública baseada na comunidade em: Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art, *Afterimage*, janeiro de 1995: 5-11.
- 14 A exposição "Arte Joven en Nueva York", curada por José Gabriel Fernandez, foi sediada na Sala Mendonza e Sala RG em Caracas, Venezuela, de 9 de junho a 7 de julho de 1991.
- 15 Esse quarto site, ao qual Dion retornaria várias vezes em outros projetos, permaneceu consistente mesmo quando os conteúdos dos recipientes da viagem ao Orinoco foram transferidos para Nova York para ser reconfigurados em 1992 e tornar-se o *New York State Bureau of Tropical Conservation*, instalação para uma exposição na American Fine Arts Co. Ver a conversa The Confessions of an Amateur Naturalist em *Documents* 1/2, outono/inverno de 1992: 36-46. Ver também minha entrevista com o artista na monografia *Mark Dion*. Londres: Phaidon Press, 1997.
- 16 Ver a discussão da mesa-redonda On Site Specificity in *Documents* 4/5, verão de 1994: 11-22. Os participantes incluíam Hal Foster, Renée Green, Mitchell Kane, John Lindell, Helen Molesworth e eu.
- 17 James Meyer, The Functional Site, in *Platzwechsel* Zurich: Kunsthalle Zurich, 1995: 27 [catálogo de exposição]. Uma versão revisada desse artigo aparece em *Documents* 7, outono de 1996: 20-29.
- 18 Apesar da adoção de terminologia da arquitetura na descrição dos muitos espaços eletrônicos novos (web sites, ambientes de informação, infra-estrutura de programas, construção de home pages, espaços virtuais, etc.), a experiência espacial no computador é estruturada mais como seqüência de movimentos e passagens, e menos como a habitação ou ocupação temporal de um "site" em particular. O hipertexto é ótimo exemplo. A (informação) *superhighway* é analogia mais viável, pois a experiência espacial da *highway* é experiência de trânsito entre lugares (apesar da imobilidade do corpo que está dirigindo).
- 19 Novamente, está além da abrangência deste artigo atender às questões que se referem ao *status* de "público" nas práticas da arte contemporânea. Sobre esse tópico, ver Rosalyn Deutsche. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- 20 Ver, por exemplo, Gilles Deleuze, Postscript on the Societies of Control, *October* 59, inverno de 1992: 3-7; e Manuel Castells. *The Informational City*. Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- 21 Para aprofundamento desse assunto, ver Susan Hapgood, Remaking Art History, *Art in America*, julho de 1990: 115-23, 181.
- 22 The New Sculpture 1965-75: Between Geometry and Gesture, no Whitney Museum (1990) incluíu 14 recria-

- ções de trabalhos de Barry Le Va, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Joel Shapiro, Keith Sonier e Richard Tuttle. A recriação de Le Va da obra *Continuous and Related Activities: Discontinued By the Act of Dropping* de 1967, foi comprada pela coleção permanente do Whitney e subseqüentemente reinstalada em várias outras exposições em muitas cidades. Com alguns desses trabalhos há um traço de ambigüidade entre efemeridade (repetível?) e site-specificity (irrepetível?).
- 23 Hapgood, Remaking Art History: 120.
- 24 Essa foi a lógica por trás da defesa de Richard Serra do *Tilted Arc*. Conseqüentemente, a questão da realocação ou remoção da escultura tornou-se debate que dizia respeito aos direitos criativos do artista.
- 25 Ver as edições de março e abril de *Art in America*, 1990.
- 26 Sol LeWitt, com seu trabalho *Lines to Points on a Six-Inch Grid* (1976), por exemplo, fez uma série de seus desenhos de parede ao abandonar a necessidade de seu envolvimento na hora da execução do trabalho, permitindo a possibilidade de infinita repetição do mesmo trabalho reconfigurado por outros em uma variedade de locações diferentes.
- 27 Ver: Rosalind Krauss, The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, *October* 54, outono de 1990: 3-17.
- 28 Para a descrição de Faith Wilding desse dilema, assim como sua avaliação das revisitações recentes da arte feminista de 1960, ver seu artigo *Monstruous Domesticity*, in *Meaning*, n. 18, novembro de 1995: 3-16.
- 29 Ver Hal Foster, *Artist as Ethnographer*, in *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996 ["O artista como etnógrafo", tradução de Alexandre Sá e revisão de Angela Prada, em *Arte&Ensaio*, n. 12, 2005: 136-51], sobre os complexos trânsitos entre arte e antropologia na arte atual.
- 30 Ver a entrevista de Fred Wilson por Martha Buskirk em *October* 70, outono de 1994: 109-12.
- 31 Isabelle Graw, *Field Work, Flash Art*, novembro/dezembro de 1990: 137. Sua observação aqui é em relação à prática de Hans Haacke, mas é relevante como afirmação geral que diz respeito ao estado atual da crítica à instituição. Ver também Frazer Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, *October* 73, verão de 1995: 71-90.
- 32 Ver Saskia Sassen. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press, 1991.
- 33 O projeto de Andrea Fraser de 1994-95 em que ela se contratou pela EA-Generali Foundation em Viena (associação de arte estabelecida pelas companhias pertencentes à empresa de seguro EA-Generali Foundation) como artista/consultora para prover serviços "interpretativos" e "intervencionistas" para a fundação é um dos poucos exemplos que posso citar que autoconscientemente promovem essa mudança nas condições da produção artística e na recepção em termos de conteúdo e estrutura do projeto. Ressalte-se que a própria artista iniciou o projeto ao oferecer tais serviços com seu "Prospectus for Corporations." Ver o Relatório de Fraser. Vienna: EA-Generali Foundation, 1995.
- 34 Richard Serra, *Verb List, 1967-68*, in *Writings Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994: 3.
- 35 Benjamin H. D. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, *October* 55, inverno de 1991: 105-43.
- 36 Por exemplo, a série de exposições *Views from Abroad*, no Whitney Museum, que apresentou a visão "artística" de curadores europeus, é estruturada de forma muito parecida com as encomendas site-specific dos artistas que focam nas coleções permanentes dos museus conforme descrito acima.
- 37 De acordo com James Meyer, uma prática site-oriented baseada em noção "funcional" do site "rastrea os movimentos do artista ao longo e em torno da instituição"; "reflete interesses específicos, educações, e decisões formais do produtor"; e "no processo de deferência, uma cadeia de significados que transcende as fronteiras físicas e discursivas," o *functional site* "incorpora o corpo do artista" (grifo meu). Ver Meyer, *Functional Site*: 29, 33, 31, 35.
- 38 A instalação consistia em *Bequest*, apoiada pelo Worcester Art Museum em Massachusetts em 1991; *Import/Export Funk Office*, originalmente mostrada na Christian Nagel Gallery em Colônia em 1992 e depois reinstalada na Bienal de 1993 no Whitney Museum of American Art; *Mise en Scène*, primeiramente apresentada em 1992 em Clisson, França; e *Idyll Pursuits*, produzida por uma exposição coletiva em 1991 em Caracas, Venezuela. Como um todo, *World Tour*, foi exibida no The Museum of Contemporary Art Los Angeles em 1993 e mais tarde no mesmo ano viajou para o Dallas Museum of Art. Ver Russel Ferguson (ed.). *World Tour*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1993 [catálogo da exposição].
- 39 Esse esforço não é exclusivo de Green. Silvia Kolbowski, por exemplo, propôs a possibilidade de trabalhar com sites enquanto algo genérico e transferibilidade enquanto algo específico. Ver *Enlarged from the Catalogue: The United States of America*, in *Silvia Kolbowski: Projects*. Nova York: Border Editions, 1993: 34-51.
- 40 Essa fé na autenticidade do lugar é evidente em um amplo leque de disciplinas. Nos estudos urbanos, ver Dolores Hayden. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge: MIT Press, 1995. Em relação à arte pública, ver Ronald Lee Fleming e Renata von

- Tschamer. *Place Makers: Creating Public Art That Tells You Where You Are*. Boston/San Diego/Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. Ver também Lucy Lippard. *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicultural Society*. Nova York: The New Press, 1997.
- 41 Ver *Places with a Past: New Site-specific Art at Charleston's Spoleto Festival*. Nova York: Rizzoli, 1991: 19 [catálogo da exposição]. A exposição aconteceu de 24 de maio a 4 de agosto de 1991, com trabalhos site-specific de 18 artistas, incluindo Ann Hamilton, Christian Boltanski, Cindy Sherman, David Hammons, Lorna Simpson e Alva Rogers, Kate Ericson e Mel Ziegler e Ronald Jones. O material de promoção, especialmente o catálogo da exposição, enfatizava o desafio inovador do formato da exposição que difere de projetos individuais e salientava o papel autoral de Mary Jane Jacob mais do que dos artistas.
- 42 Ibid.: 17.
- 43 Ibid.: 15.
- 44 Kevin Robins, Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?, in Erica Carter, James Donald, e Judith Squires (ed.). *Space and Place: Theories of Identity and Location*. Londres: Lawrence & Wishart, 1993: 306.
- 45 A crítica cultural Sharon Zukin afirmou que “parecia ser política oficial [por volta de 1990] fazer um lugar para a arte na cidade ser compatível com estabelecer uma identidade comercial para a cidade como um todo”. Sharon Zukin. *The Culture of Cities*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1995: 23.
- 46 Referindo-se ao *Spiral Jetty* e ao *Partially Buried Wooden Shed*, de Robert Smithson, Craig Owens fez importante conexão entre melancolia e a lógica redencionista do site-specificity, em *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, *October* 12, verão de 1980: 67-86 [O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo, tradução de Neusa Dagani e revisão de Glória Ferreira, em *Arte&Ensaio*, n. 11, 2004: 112-25].
- 47 Thierry de Duve, *Ex Situ*, *Art & Design* 8, n. 5/6, maio/junho de 1993: 25.
- 48 Kenneth Frampton, Towards a Critical Regionalism, in Hal Foster (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press, 1983: 26.
- 49 David Harvey, From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity, texto para Ucla GSAUP Colloquium, maio 13, 1991, conforme citado por Hayden, *The Power of Place*: 43.
- 50 Ver Frederic Jameson. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991 [*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*]. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997]; David Harvey. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell, 1990 [*Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*]. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992]; Margaret Morse, The Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, The Mall, and Television, in Patricia Mellencamp (ed.). *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990: 193-221; Michael Sorkin (ed.). *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. Nova York: Noonday Press, 1992; e Edward Soja. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*. Londres: Verso Books, 1989. Para crítica feminista de algumas dessas teorias espaciais urbanas, ver Rosalyn Deutsche, Men in Space, *Strategies*, n. 3, 1990: 130-37, e Boys Town, *Environment and Planning D: Society and Space* 9, 1991: 5-30. Para crítica específica da posição de Sorkin, ver meu artigo *Imagining an Impossible World Picture*, in Stan Allen and Kyong Park (ed.). *Sites and Stations: Provisional Utopias*. Nova York: Lusitana Press, 1995: 77-88.
- 51 Henri Lefebvre. *The Production of Space*. Tradução para a língua inglesa de Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991: 52.
- 52 Gilles Deleuze e Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Tradução para a língua inglesa de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987 [*Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*]. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997, volumes 1 a 5].
- 53 Frampton, *Towards a Critical Regionalism*: 21.
- 54 Homi K. Bhabha, *Double Visions*, *Artforum*, janeiro de 1992: 88.