

# *Non-site-specific:*

o artista como etnógrafo de um não-lugar

Leticia Lampert

Mestranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV – UFRGS, bacharel em Artes Visuais – Fotografia pela mesma instituição (2009) e bacharel em Design – Programação Visual pela Ulbra (2000). Faz parte atualmente do grupo de pesquisa em artes .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. Participou de diversos salões e exposições, sendo premiada no IV Prêmio Açorianos de Artes Plásticas na categoria Fotografia, no FestFotoPoa de 2009 e no Salão Unama de Pequenos Formatos, em 2012.

**Resumo.** Em uma citação ao artigo de Hal Foster, *O artista como etnógrafo*, o presente texto parte da análise de uma poética pessoal que envolve fotografia e colagem, onde a cidade é assunto recorrente, analisando o quanto o deslocamento de um projeto para outro lugar, para outra cidade, pode contaminar tanto a prática quanto o resultado final, assim como o quanto um trabalho que possui um forte caráter documental e etnográfico carrega consigo, de forma simultânea, o olhar subjetivo do autor.

**Palavras-chave.** fotografia, colagem, cidade, lugar, *site-specific*.

## **Non-site-specific: The artist as the ethnographer of a non-place**

**Abstract.** In a quotation from Hal Foster's article *The artist as an ethnographer*, this text is based on the analysis of a personal poetic practice that involves photography and collage, where the city is a recurrent theme. It investigates how much the displacement of a project to another city can contaminate both the practice and the final result, as well as how a work that has a deep documentary and ethnographic feature carries, simultaneously, the author's subjective sight.

**Keywords.** photography, collage, city, place, *site-specific*.



Não é de hoje que vem se percebendo uma forte tendência etnográfica na arte. Se no período moderno a arte caiu num *umbiguismo*, voltando-se para questões internas do campo e buscando independência de toda e qualquer influência externa, a arte contemporânea, numa tentativa talvez de se reconciliar com o mundo, quis sair do pedestal e entrar na vida das pessoas, no dia a dia, buscando toda sorte de influências, seja da cultura, do lugar, do contexto onde é desenvolvida e até mesmo de histórias pessoais. Artistas tem adotado a postura de observador-participante, herdada da antropologia, infiltrando-se em realidades muitas vezes estrangeiras a eles, permitindo que a sua prática seja contaminada de uma forma como não poderiam prever na segurança das coisas e do mundo que já conhecem.

Foi esta contaminação que senti, de forma espontânea e, num primeiro momento, totalmente inconsciente, ao tentar repetir os procedimentos da série *(des)construções*, realizada em Porto Alegre entre 2007 e 2008, em Adelaide, cidade no sul da Austrália onde morei por um ano.

Desde que comecei a desenvolver esta série tinha o desejo de repetir o projeto em outra cidade, quem sabe outro país, curiosa pelo quanto o resultado final poderia, ou não, ser alterado pelo contexto. O projeto inicial, conforme foi executado em Porto Alegre, consistia em uma série de colagens que, juntando partes desconexas da arquitetura da cidade, construía casas e prédios impossíveis, ainda que com algo de familiar. Os encaixes imperfeitos, escalas variadas, o corte duro do enquadramento nos fragmentos, tudo evidenciava se tratar de montagens. Estas não eram a decomposição de um lugar ou o alargamento de um instante, como nas tão conhecidas colagens de David Hockney que, do ponto de vista formal, tinham sido influência, mas a junção de diferentes momentos e lugares em um só. Um lugar imaginário num instante anacrônico. E não seria assim, aos pedaços e de forma embaralhada, que é construída a nossa percepção e memória da cidade e das coisas que nos rodeiam?

Não sem um pouco de surpresa, ouvi certa vez que aquele projeto, que se tornou uma exposição e sempre foi pensado dentro do campo das artes visuais, era um interessante trabalho de fotografia documental. De fato, foi o desejo de retratar a cidade de uma forma particular que tinha me levado a criar aquele método, mas acreditava também que, ao mergulhar descomprometidamente numa percepção pessoal, me afastava do que entendemos por documental. Mas esta percepção pessoal, traduzida na forma de colagens, era elaborada a partir de fotografias, e a fotografia, por mais que seja usada para fins poéticos, trará sempre



consigno características próprias do meio que, muito dificilmente, serão dissociadas de qualquer interpretação que a imagem possa suscitar. É que a fotografia mostra algo, aponta, exhibe para os outros o que o fotógrafo escolheu olhar.



Fig. 1 - Leticia Lampert: *(des)construção #1*, 2007, 93 x 90 cm.

Por esta característica de registro, de signo informacional, temos a tendência a acreditar no que a imagem mostra, mesmo que nela haja intervenções evidentes. É como se, por conhecermos os procedimentos mecânicos de captação da imagem, esquecêssemos do caráter de figuração, que é tão próprio dela quanto a informação. Por mais que a imagem total fosse uma espécie de abstração da cidade, as colagens carregavam em si, ainda que aos pedaços, índices diretos dos lugares por onde passei. As colagens eram sim um retrato, fiel à sua maneira, da cidade onde eu morava.

É interessante notar que esta identificação de um trabalho de poéticas visuais com um trabalho de fotografia documental está ainda mais reforçada pelo fato de ter sido feita uma grande série destas colagens, dezenove ao todo, formando uma espécie de tipologia deste lugar inventado-mas-nem-tanto, numa estética que remete diretamente às sistemáticas fotografias de Bernd e Hilla



Becher<sup>1</sup>. A tipologia na fotografia, repetição do mesmo assunto de uma mesma maneira, é sempre uma espécie de catalogação de alguma coisa. Ou seja, se as minhas construções eram impossíveis, a repetição delas em uma tipologia conferia um quê de existência, ainda que poética. O inventário de uma percepção possível. O inventário como forma de invenção.



Fig. 2 - Letícia Lampert: *(des)construções* (fragmento da série), 2008, formatos variados.

Estas considerações a respeito da fotografia como imagem direta ou construída do mundo poderiam também ser transpostas para as questões trazidas pela arte “quase-antropológica”, como caracteriza Hal Foster no artigo *O artista como etnógrafo*. E o que faz a etnografia se não um inventário de um dado contexto? O que o artista, que trabalha com determinada comunidade ou lugar, mostra? Um inventário ou uma invenção? Robert Smithson (1979, p. 13) já dizia, “não tem nada de ‘natural’ no Museu de História Natural. Natureza é simplesmente mais uma ficção dos séculos 18 e 19”<sup>2</sup>. Se na própria ciência se tem a noção de que a suposta neutralidade que antes se buscava é impossível, que sempre se tratará de escolhas, de pontos de vista, de entendimentos variados e nunca absolutos, não há como esperar algo diferente da arte. Mesmo assim, isto nem sempre é tão claro e pode ser conferido ao discurso do artista um peso e uma autoridade que ele próprio não pretendia alcançar.

Mas assumindo o caráter de montagem neste trabalho, assumo também, mesmo que esta não tenha sido uma questão no momento do desenvolvimento do projeto, uma reflexividade sobre o meu papel na criação de um discurso sobre a cidade, ou seja, do meu papel enquanto autora, driblando este perigo de um trabalho poético ser interpretado como um discurso positivo que quer dar conta da representação de um lugar. É aí, talvez, que resida a principal *verdade* documental do projeto. Para Foster (2005, p. 145):



Tal reflexividade é fundamental, pois, como Bordieu apontou, o mapeamento etnográfico é predisposto a uma oposição cartesiana que conduz o observador a abstrair a cultura em estudo. Tal mapeamento pode portanto confirmar, em vez de contestar, a autoridade daquele que mapeia sobre o próprio local, de maneira a reduzir a troca dialética desejável no trabalho de campo.

Segundo o autor ainda, o que seria desejável é:

[...] um mapeamento diferente em que o construtor também seja construído, colocado em paralaxe, de maneira a complicar as velhas oposições antropológicas do nós-aqui-e-agora versus o eles-lá-e-então.

Este construtor que se permite ser construído está presente na forma das colagens desta série. Os cortes e as junções aparentes evidenciam uma escolha por não camuflar a montagem. O embuste é revelado, de boa fé. Se quem via, via como documento, era porque entendia o ato de criação como um ato sincero, uma rearticulação de um mundo real, e não uma tentativa de ilusão ou imposição de uma verdade comum a todos. Até porque, criação não é exatamente mentira, mas fabulação, onde “o inventado preenche as lacunas do que foi observado concretamente e arredonda a ação mediante um arco bem traçado” (BLOCH, 2005, p. 211).



Fig. 3 - Leticia Lampert: *Nalgum lugar entre lá e aqui – vizinhança* (fragmento da série), 2011.



Depois de um tempo trabalhando em outros projetos e querendo aproveitar a oportunidade de estar vivendo na Austrália, decidi colocar em prática aquele antigo desejo de repetir as *(des)construções* em outro país. Numa *flânerie* deliberada, passei um tempo fotografando ruas e casas, observando minha vizinhança, procurando cenas familiares. Mas tudo isto foi só para me dar conta de que os mesmos procedimentos, aplicados lá, jamais fariam o mesmo sentido que fizeram aqui.

Se em Porto Alegre a poluição visual e o crescimento desordenado eram uma questão pungente, em Adelaide o excesso de planejamento era o que me causava desconforto ou estranhamento. Não fazia sentido reconstruir o mesmo processo de colagem e embaralhamento em uma cidade tão ordenada. Mas além da questão do planejamento da cidade, o mais curioso era que as casas da minha vizinhança tinham uma colagem arquitetônica de estilos tão evidente que pareciam, pelo menos para mim, as minhas *(des)construções* já prontas e construídas. Era como se o bairro fosse um mostruário de uma antiga construtora que, querendo inovar, tinha simplesmente misturado estilos arquitetônicos anacrônicos, re combinado, em cada uma das casas, os mesmos elementos de maneiras diferentes. Era um não-estilo que, de tanto se repetir, tinha conseguido se tornar um. A colagem em papel era desnecessária. Ela já estava lá, tridimensionalmente construída, e era isto que queria evidenciar. E o bairro, por sua vez, por si só funcionava como uma tipologia (de dar inveja aos Becher!) com aquelas casinhas tão ordenadamente dispostas, lado a lado, sem nenhum outro tipo de construção que destoasse no entorno. Colagem e tipologia prontas. Bastava fotografar.



Figs. 4 e 5 - Letícia Lampert: *Nalgum lugar entre lá e aqui – vizinhança* (detalhes), 2011, 37 x 52 cm (cada).



Mas se a mistura arquitetônica vinha pronta, faltavam as pessoas, os personagens que povoavam e enchiam de histórias possíveis as colagens anteriores. Isto não seria um problema se eu não sentisse, de fato, esta falta. Busquei eles nas minhas andanças pelo bairro, mas logo percebi a dificuldade de fotografar ou até de encontrar estes personagens. A densidade tão menor de gente por metro quadrado naquele lugar, ou talvez até hábitos culturais diferentes, tornavam escassas as oportunidades de encontrar alguém distraído numa janela a ponto de se deixar fotografar sem perceber, como costumava acontecer aqui. Se a falta que sentia vinha da sensação de morar num país estrangeiro onde buscava estabelecer uma relação e talvez encontrar o meu próprio lugar, ou se era simplesmente uma contingência demográfica interferindo na minha prática, não sei dizer, o fato é que passei a povoar minha coleção de casas com os anônimos conhecidos do meu arquivo pessoal. Passava assim a encontrar as pessoas fotografadas anteriormente, ao acaso em Porto Alegre, na minha vizinhança em Adelaide. Passava assim a construir uma certa familiaridade com aquele lugar.

O desvio do projeto inicial já estava feito. Influenciada não apenas pelo contexto formal e cultural, mas também pela maneira como me sentia em relação ao local, alterei o projeto e sua metodologia. Absorvida por outra realidade, vi que simplesmente repetir uma *fórmula* não faria sentido. Era preciso entender o lugar, ou, mas que isto, o meu lugar naquele lugar, para assim produzir algo que não fosse uma simples repetição formalista de um projeto que já passou. Smithson (1979, p. 144) fala de um sentimento parecido quando chega ao Great Salt Lake, em Utah, onde, depois de se deixar contagiar pelo lugar, constrói a emblemática *Spiral Jetty*: “Eu pensei em fazer uma ilha com a ajuda de botes e barcas, mas no final eu deixaria o lugar determinar o que eu construiria”<sup>5</sup>.

Mesmo que a preocupação primeira não fosse, consciente ou deliberadamente, um mapeamento cultural ou antropológico, mas sim a investigação de uma relação particular com determinado lugar, o fato de usar fotografia e de criar novamente uma tipologia com colagens faz com que esta relação seja quase inevitável. Segundo Foster (2005, p. 144) novamente: “O mapeamento na arte atual tende na direção do sociológico e do antropológico a ponto de o mapeamento etnográfico de uma instituição ou comunidade ser uma forma primária de *site-specific* na arte de hoje”.

Pela ótica do autor, portanto, estas séries poderiam ser categorizadas, ainda que categorizar práticas seja muito pouco contemporâneo, como um tipo de *site-specific*. Na verdade, o termo *site-specific* caiu num lugar comum e tem se



buscado novos termos para dar conta das variações e da abrangência que este tipo de trabalho ganhou com o passar do tempo, como *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *context-specific*, entre outros. Isto se dá tanto para retomar certas questões trazidas pelo que era considerado *site-specific* originalmente – prática que se desenvolveu especialmente na década de 60 numa atitude anti-consumista/materialista da arte –, quanto para demarcar que as questões já não são mais as mesmas daquela época. Segundo Miwon Kwon (2004, p. 30), o termo se tornou um desafio devido, principalmente, a estas mudanças sobre o que define um lugar:

Uma conclusão provisória poderia ser que nas práticas avançadas de arte dos últimos trinta anos a definição operante de lugar tem se transformado de uma localização física – terrena, fixa, real – para uma discursiva – não terrena, fluida, virtual.<sup>4</sup>

Mas onde estaria então o *site* deste *site-specific* que mistura lugares distantes e distintos? O que as colagens mapeavam era, na verdade, um não-lugar, criavam uma tipologia de um local imaginário, utópico, uma fantasia a partir da relação entre tempos e espaços que nunca teriam ligação nenhuma se não me dispusesse a estabelecer esta conexão. Cada imagem era a junção de um momento que foi presente, o da obtenção fotográfica em si, com o que já era passado, que estava na minha memória, na minha bagagem, e que eu encontrava no meu arquivo no momento da montagem. Segundo Waly Salomão (1998, p. 45) “criar é não se adequar a vida como ela é, nem tão pouco se grudar às lembranças pretéritas que não sobrenadam mais”. As lembranças, na forma de fotografias, ao serem rearticuladas e justapostas, perdiam o caráter pretérito da imagem, gerando um novo presente e, desta forma, um novo lugar.

Talvez, então, mais adequado seria chamar estes trabalhos de *non-site-specific*, uma vez que, ainda que estejam carregados de referências a lugares, culturas e suas especificidades, criam, nestas sobreposições improváveis, um lugar que só existe na forma de imaginação.

Smithson trabalhava com o conceito de *non-site*, em oposição a *site*, onde este segundo diz respeito ao lugar em si, e o primeiro ao lugar/obra, o lugar potencializado pela prática artística, descontextualizado, enfatizando ainda mais o *site* mesmo sem lembrá-lo, necessariamente, pela aparência. Ainda que não seja feita aqui uma intervenção física em determinado lugar, como o artista americano fazia, o mesmo processo de potencializar a percepção ocorre através das intervenções nas fotografias. Estas passam a retratar um lugar/obra, um *non-site*, e não mais um lugar qualquer.



As colagens, portanto, tanto as mais recentes quanto as da série anterior, carregam sim, apesar do caráter assumidamente poético, características de um trabalho documental, corroborando a tendência etnográfica da arte atual, ainda que sejam documento de um mundo bem pessoal, e que, justamente ao assumir esta personalidade, se faz comum a todos. Um documento de uma percepção possível, particular. Um documento que mostra, muito mais que um *site-specific*, um *non-site-specific*, enfatizando a impossibilidade de percebermos um mesmo lugar da mesma maneira, ainda que estejamos olhando para a mesma paisagem, ao mesmo tempo.

<sup>1</sup> Bernhard Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-). Casal de artistas alemães que ficaram célebres com suas Esculturas Anônimas, série de fotografias realizadas principalmente na década de 60, de grandes construções industriais que começavam a cair em desuso, estando destinadas, por tanto, ao desaparecimento. Eles fotografavam sistematicamente estas construções, sempre a partir de um mesmo ângulo, com a mesma proporção, criando uma grande tipologia destas formas que eram, posteriormente, dispostas lado a lado, permitindo assim a sua comparação.

<sup>2</sup> Tradução nossa: “There is nothing ‘natural’ about the Museum of Natural History. ‘Nature’ is simply another 18th and 19th-century fiction”.

<sup>3</sup> Tradução nossa: “I thought of making an island with the help of boats and barges, but in the end I would let the site determine what I would build”.

<sup>4</sup> Tradução nossa: “A provisional conclusion might be that in advanced art practices of the past thirty years the operative definition of the site has been transformed from a physical location – grounded, fixed, actual – to a discursive vector – ungrounded, fluid, virtual”.

## Referências

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOSTER, Hal. O artista como Etnógrafo. *Arte e Ensaios* – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. EBA – UFRJ – Ano XII, n.12, 2005.



KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. Edited with introduction by Jack Flam. New York: New York University Press, 1979.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. *Zum*, outubro 2011.

Artigo recebido em março de 2012. Aprovado em junho de 2012.

