

A questão do espaço e a enunciação do sujeito no trabalho de Dana Awartani

The issue of space and the enunciation of the subject in the work of Dana Awartani

Deivisson Dias Chagas*

 [0000-0003-3293-787X](https://orcid.org/0000-0003-3293-787X)

Resumo

O presente artigo analisa a questão do espaço e do sujeito colonizado na obra “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*”, da artista saudita Dana Awartani. Misto de arte *site-specific* e registro fílmico de performance, o trabalho dialoga com a insurgência de novos sujeitos na produção de arte contemporânea em contextos contra hegemônicos e de subalternidade crítica, bem como com as mudanças ocorridas desde a década de 1960 até os dias de hoje em torno da concepção de especificidade do espaço.

Palavras-chave

Site-specific; Performance;
Sujeito; Subalternidade

Abstract

This paper analyzes the issue of space and the colonized subject in the work “I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming”, by Saudi artist Dana Awartani. Mixed with site specific art and filmic performance record, the work dialogues with the insurgency of new subjects in the production of contemporary art in contexts against hegemonic and critical subalternity, as well as with the changes that occurred from the 1960s to the present day in around the concept of space specificity.

* Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp.

Instalado no espaço da galeria, um tapete de mosaico multicolorido recobre parte do piso. Na parede ao fundo, um filme em projeção mostra o mesmo chão de mosaico espelhado recobrendo o piso de uma ampla sala de estar. A certa altura do vídeo uma mulher aparece em uma porta que se encontra na parede ao fundo da sala. A mulher em questão veste um traje negro em peça única, que vai do pescoço aos pés. Tem os cabelos negros e longos soltos. Rapidamente identificamos tratar-se de uma mulher não-ocidental, quem sabe uma mulher árabe. Toma uma vassoura e adentra o espaço da sala. Calmamente começa a varrer o chão, que para surpresa de quem assiste, trata-se de um efêmero tapete feito de areia e pigmento. Acompanhamos o trabalho resignado da performer, que transforma, em questão de minutos, aquele imbricado mosaico de cores em um amontoado de areia cinzento. À medida que varre, um novo piso em mosaico é revelado, este de pedra e impassível diante das vassouradas. Terminado a ação, a artista deixa a sala e cerra a porta. Permanece o piso de pedra e o amontoado de areia.

Esse é o trabalho da artista saudita Dana Awartani apresentado na 21ª Bienal de Arte Contemporânea do Sesc Vídeo_Brasil, intitulado “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*”. A edição do evento teve como tema curatorial Comunidades Imaginadas e procurava fazer “uma investigação em torno de certas preocupações comunitárias nas produções artísticas do Sul Global” (BOGOSSIAN; DUARTE; LÓPEZ, 2019, p.41).

O trabalho de Awartani apresenta características interessantes como tratar-se de uma obra *site-specific*, uma vez que se realiza como uma instalação naquele espaço expositivo específico, ao mesmo tempo em que se trata também de uma ação performática realizada em outro espaço e tempo. A simultaneidade destas duas dimensões espaço-temporal, um passado já ocorrido, – registrado e atualizado por meio do vídeo – e um presente que se corporifica no imbricado tapete de areia, nos alerta para a possibilidade de uma ampliação daquilo que podemos entender por lugar, principalmente, nos trabalhos de arte contemporâneos.

Mas ao falarmos de uma ampliação de um lugar, de que ampliação estamos falando? A que lugar estamos nos referindo? Ao nos referirmos aos trabalhos referenciados na história da arte, cuja preocupação central é o *locus* ou o *site*, invariavelmente teremos que nos remeter à ideia de trabalhos *site-specific*,

principalmente aqueles produzidos durante as décadas de 1960 e 1970, no contexto norte-americano ou inglês, predominantemente.

A assimilação destas questões especializadas pelo cânone da arte foi, de certa maneira, um sintoma da mudança acerca do entendimento do sujeito produtor e receptor de arte. O principal sintoma que os trabalhos *site-specific* deste primeiro momento apontavam para um declínio da ideia de espaço concebida no bojo do projeto modernista. Marcado pela racionalidade, o espaço modernista se caracterizava pela assepsia em relação ao contexto social, sendo o museu, com suas paredes brancas e iluminação artificial sua personificação mais completa. Assim, o desenvolvimento do museu enquanto instituição ao longo dos séculos XVIII e XIX foi uma das facetas mais importantes da constituição do pensamento moderno, uma vez que representava um espaço próprio para o acondicionamento e salvaguarda de trabalhos artísticos, dando-lhes uma aura de autonomia em relação ao seu contexto histórico e material (O'DOHERTY, 2002, p. 3).

A pretensão de um espaço neutro, construído pelo cubo branco começava a ser questionada por trabalhos que se davam agora fora das salas expositivas e em diálogo com as especificidades e variantes do local em que aconteciam. Sob forte influência do minimalismo, essas experiências surgem, de modo geral, entre artistas residentes nos Estados Unidos, que se tornara o novo epicentro econômico e, conseqüentemente, o novo centro da produção artística internacional.

Pressentindo a decadência do formato museológico e “certo esgotamento dos elementos criativos do modernismo” (FUREGATTI, 2007, p. 34), artistas entre as décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos iniciaram um movimento de afastamento dos locais tradicionais da arte, como os museus e as galerias. Havia uma clara busca por novas formas de atuação e novos espaços, o que proporcionou o encontro de artistas com a paisagem, seja ela natural ou urbana.

Os trabalhos *site-specific* eram uma tentativa, portanto, de fugir do universalismo racionalizante do espaço moderno, para um espaço menos idealizado, mais real e sensorial. Para experimentar e criar dentro dessa concepção de espaço, os artistas deste período passaram a se interessar pelas características físicas e formais que os *sites* apresentavam, como comprimento, extensão, temperatura, escala e assim por diante.

Este gesto de buscar outros lugares para a produção artística colocou ao trabalho *site-specific* uma dupla aspiração. Primeiro, o desafio epistemológico de

realocar o significado interno do objeto artístico para as contingências do seu contexto. Ao mesmo tempo, essa mudança de perspectiva da relação com o espaço acarretou uma segunda aspiração, a “reestruturação radical do sujeito cartesiano para um modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada” (KWON, 2008, p. 168). Essa primeira realocação do tratamento dado ao espaço é causada e, possivelmente, causa uma mudança em relação ao entendimento do sujeito, o que é essencial para que transformações epistêmicas ocorram.

A partir destas duas constatações, podemos refletir acerca do impacto que a modificação da concepção de espaço causa no cânone tradicional da arte e como essa mudança é perpetrada. Em primeiro lugar, quando se muda a concepção de *site*, conseqüentemente há uma alteração nas linguagens que podem ser entendidas como artísticas. Novos elementos tendem a aparecer, como o trabalho feito por máquinas, as intervenções na terra em amplos espaços a céu aberto, as ações a partir do corpo do artista e assim por diante. Em segundo lugar e não menos importante, mudando-se a concepção de *site*, acompanha-se também a mudança do paradigma epistemológico que dá significado ao objeto artístico. Essa mudança operacional não é de feição simples, mas demanda, no limite, a mudança do paradigma que sustenta o entendimento do sujeito que produz e recebe a obra de arte. Como citado, ocorre que com o advento da arte *site-specific* o paradigma do sujeito racional cartesiano cai, dando lugar a uma concepção fenomenológica do sujeito, mais calcado na experiência sensorial e corpórea.

Superado a concepção do espaço modernista com o ganho de novos terrenos, os artistas começaram – a partir dos anos 1980 – a voltar sua atenção não somente para as questões físicas e formais do espaço, mas para questões que continham maior grau de criticidade. Expandindo o conceito de *site*, as práticas artísticas passaram a operar em uma chave de funcionamento muito diferente daquelas primeiras preocupações dos artistas da *site-specific* dos anos 1970. Se naquele momento o *site* era entendido rigorosamente a partir de suas características formais e físicas, nesse momento este entendimento passará por uma radical ampliação, e os trabalhos passarão a adotar novos critérios para o que se entende por *site*. Mais que um lugar físico, o *site* passa a ser entendido como um lugar discursivo ampliado, que pode muito bem acomodar “uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos

sociais”, o que representa “um salto conceitual crucial na redefinição do papel ‘público’ da arte e do artista” (KWON, 2008, p.171). Tais mudanças são notadas por Hal Foster (2014, p. 173) da seguinte maneira:

Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção [...]. Em pouco tempo, a instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estúdio, galeria, museu etc.); era também uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades. Tampouco o observador da arte podia ser circunscrito apenas em termos fenomenológicos; ele também era um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença.

Sem dúvidas, essas mudanças se devem em grande parte a um certo pensamento pós-moderno, em que uma gama maior de agentes começa a aparecer e a elaborar suas falas e modos de ser.

O esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo), bem como dos desenvolvimentos teóricos (a convergência do feminismo, da psicanálise e da teoria do cinema; o resgate de Antonio Gramsci, e o desdobramento dos estudos culturais na Grã-Bretanha; [...] o desdobramento do discurso pós-colonial com Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, entre outros; e assim por diante). Portanto, a arte passou para o campo ampliado da cultura[...] (FOSTER, 2014, p. 174).

Acontece também que, em conjunção com a cultura, a própria arte passa a ser entendida de uma forma mais ampliada. Kwon pontua que

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* (KWON, 2008, p. 171, grifo nosso).

No trecho citado, Kwon constata que as mudanças efetuadas dentro do conceito de *site-specific* têm por consequência virtuosa o envolvimento de novos locais dentro do calcificado espectro da arte tradicional. O engajamento que se dá entre a arte e outros setores da cultura, ao mesmo tempo que também se reconhece como uma produtora cultural tal qual estes setores, faz com que ela amplie, para além do local físico da arte, como salientado no trecho, seus domínios para novos espaços discursivos, ao passo que ganha, também, o status de produtora de conhecimento.

Dessa maneira, a arte contemporânea, a partir da forte influência dos estudos revisionistas, irá passar a conceber o espaço em uma nova chave de leitura, agora, profundamente relacionado com sua constituição histórica, social e cultural, problematizando como certos espaços, discursos e, por que não, sujeitos da arte foram apagados ao longo de sua história. Isto passa pela percepção de que os espaços geográficos não são um fato inerte da natureza, mas que são resultado de interações de caráter histórico.

Se a geografia deseja interpretar o espaço humano como o fato histórico que ele é, somente a história da sociedade mundial, aliada à *história da sociedade local*, pode servir como fundamento à compreensão da realidade espacial [...]. Pois a história não se escreve fora do espaço e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social (SANTOS, 1977, p. 81, grifo do autor).

Edward Said em sua obra seminal sobre o Orientalismo, vai na mesma direção, ao lembrar de um importante ensinamento de Vico, de que

os homens fazem a sua própria história, e que só podem conhecer o que fizeram, e aplicá-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar das entidades históricas –, os lugares, regiões e setores tais como o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’ são feitos pelos homens (SAID, 1990, p. 81).

O que se deve entender com isso é que a concepção de espaço não se reduz às suas características formais e geográficas, mas que é constituído a partir das relações que os humanos estabelecem com ele, relações estas perpassadas por questões econômicas, políticas e sociais. O trabalho de Dana Awartani ocupa

dois espaços físicos distintos. Um primeiro local, alhures, ao qual temos acesso por meio do vídeo e um segundo, o espaço físico expositivo. Entretanto, pode-se dizer que o espaço ocupado pelo seu trabalho não está em nenhum destes lugares, senão no espaço que existe entre eles. Isso quer dizer que o trabalho desta artista ocupa o espaço discursivo que é criado a partir das relações coloniais que são estabelecidas entre a cultura europeia e, neste caso específico, aquilo que se convencionou chamar de outro oriental.

Como dito anteriormente, esse lugar de onde o trabalho emerge não se trata tanto do Oriente em si, do Oriente material e concretamente existente (mais especificamente, a Arábia Saudita, onde a primeira ação é realizada), mas mais em uma espécie de ideia sobre o Oriente que foi criada pela complexa máquina de produção de sentido do Ocidente. Isto não nos permite negar a existência concreta do lugar onde Awartani realiza sua ação, pois “existiam – e existem – culturas e nações localizadas no Leste, e suas vidas, histórias e costumes têm uma realidade crua obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente” Entretanto, ao que parece, o trabalho analisado fala a partir de um lugar que coincide com o fenômeno chamado por Said de Orientalismo,

que trata principalmente não de uma correspondência entre orientalismo e oriente, mas da consistência interna do orientalismo e suas ideias sobre o Oriente [...], a despeito ou além de qualquer correspondência, ou falta de, com o Oriente ‘real’. [...] a consciência criada, essa constelação regular de ideias, como a coisa proeminente em relação ao Oriente, e não ao seu mero ser (SAID, 1990, p. 24).

A obra “*I went away and forgot you. A while ago I remembered. I remembered I’d forgotten you. I was dreaming*” ocupa este interregno entre o espaço da ação que vemos no vídeo e o espaço da galeria onde o tapete de areia é construído, um lugar intangível fisicamente, mas que, em um paradoxo, não deixa de exercer um poder sobre nossas consciências e modos de pensar. Um espaço discursivo criado colonialmente entre Ocidente e Oriente em “uma relação de poder, de dominação, de graus variados de uma complexa hegemonia,” (SAID, 1990, p. 17) daquele sobre este. O processo colonial, por sua vez, cria não somente um novo espaço enquanto discurso, mas também uma nova forma de subjetivação, ou seja, cria também o sujeito desse espaço. Dessa forma, a artista se apresenta

como um sujeito não universal e não pertencente ao discurso hegemônico, mas atravessado por questões históricas e culturais, “um sujeito social definido na linguagem e marcado pela diferença” (FOSTER, 2014, p. 73).

Este sujeito, portanto, não será universal e unívoco, como aquele do sistema cartesiano ou mesmo fenomenológico e esta parece ser a grande novidade que este novo tipo de produção instaura no debate sobre arte. Desta maneira, podemos pensar que o sujeito que se apresenta contemporaneamente admite-se contingencial, marcado pelas especificidades que o atravessam. Não mais havendo a possibilidade de um sujeito unívoco, deparamo-nos com uma diversidade de sujeitos, que terão suas identidades forjadas a partir de características próprias e pontuais. Sujeitos cujas identidades estão forjadas na classe, na sexualidade, no gênero, na etnia ou no local de origem (KWON, 2008, p.180).

A reflexão que se propõe a partir destes desdobramentos se debruça sobre quem são estes novos sujeitos e que conflitos são evidenciados em suas produções e análises. Dessa forma, se torna imprescindível levar em conta aspectos históricos e culturais relevantes, que determinam o lugar dos sujeitos no mundo, inclusive na arte. Questões como a colonização – aqui, especificamente, a construção do Oriente como um outro cultural – bem como o apagamento de inúmeras culturas e a subsequente divisão do mundo em países avançados e países não desenvolvidos aparecem como importantes dados para se pensar a produção de novos sujeitos no contexto da arte contemporânea.

Essa problematização, por sua vez, é algo de uma complexidade enorme. O fato é que o sujeito contemporâneo (ou o seu entendimento) não cabe mais em uma narrativa universalizante e essencialista, sendo que esse entendimento deve sempre ser colocado em perspectiva. Esse novo sujeito, complexo e atravessado pelas questões históricas e culturais, surge em contraponto a um certo sujeito universal, que tinha sua personificação no homem europeu. Surge em contraponto a uma certa ideia de

Europa, uma noção coletiva que identifica a ‘nós’ europeus em contraste com todos os ‘outros’ não-europeus, e de fato pode ser argumentado que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que torna essa cultura hegemônica tanto na Europa quanto fora dela: a ideia de identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus (SAID, 1990, p. 19).

Esse novo sujeito aparece também nas reflexões de Gayatri C. Spivak, que tentará pensar esse sujeito a partir do lugar da subalternidade. A autora conduz sua reflexão pelo fato de que a ideia de sujeito, de um Eu (*Self*) foi criado pelo homem ocidental, sendo que as demais identidades podem ser entendidas como “sujeitos-efeitos (SPIVAK, 2010, p. 25). Ao criar a si mesma como “Sujeito”, a Europa acabou por forjar o complexo e polêmico conceito de “Outro”.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade (SPIVAK, 2010, p.47).

Essa relação entre o Eu ocidental em detrimento de um Outro parece ser o cerne da construção da cultura ocidental e, conseqüentemente, dos cânones da História da Arte. Nessa dinâmica, a posição ocupada pelo sujeito ocidental garantiu-lhe a possibilidade de forjar uma normatividade para aquilo que poderia ser considerado culturalmente aceito, artisticamente aspirado e epistemologicamente razoável. Essa normatividade irá perpassar a História da Arte e a Estética desde seus primórdios até muito recentemente, se utilizando de todo aparato colonizador nos territórios colonizados, com a finalidade de eclipsar outras culturas. Pois a normatividade ao mesmo tempo que forja a norma também cria as anomalias, com o intuito de legitimar sua existência. Dessa maneira, pensando dentro do campo estético, as manifestações deste cunho presentes na cultura dos outros povos tornam-se, na visão do sujeito ocidental, algo carente de determinação e racionalidade. Não é preciso dizer que com esse entendimento em relação a cultura do “outro”, este sujeito também é apreendido pelo homem ocidental como incapaz de produzir arte, assim como conhecimento e cultura, ou seja, trata-se de um sujeito menor ou de um não-sujeito.

Toda essa construção histórica forjará o Ocidente como uma cultura hegemônica e monolítica, em detrimento das outras culturas. Nesse sentido, a possibilidade deste novo sujeito falar aparece como uma indagação, pois, a ele, é negado o acesso aos mecanismos de fala legitimados, ao mesmo tempo em que sua forma de falar é deslegitimado pela epistemologia ocidental. Complexificando a discussão, Spivak lança-nos o seguinte questionamento: “pode o sujeito subalterno falar?” (2010, p. 54). O que aqui está em jogo é a possibilidade ou não da

autorrepresentação pelos sujeitos que foram forjados como “outros”. A relação entre Ocidente e os “outros” sempre foi uma relação desproporcional, que impossibilitou a estes a autorrepresentação. Said ilustra esse pensamento da seguinte maneira:

O encontro de Flaubert com uma cortesã egípcia [produziu] um modelo amplamente influente da mulher oriental; ela nunca falou de si mesma, nunca representou suas emoções, presença ou história. *Ele* falou por ela e a representou (SAID, 1990, p. 17, grifo do autor).

Said ainda aponta para a questão de que o europeu ao representar aquilo que a ele parece ser o Oriente, ocupa um lugar de exterioridade, ou seja, se encontra em outro lugar, fala mais a partir de uma abstração do que de uma materialidade. E essa permissão para falar passa pela ideia de que “a exterioridade da representação é sempre governada por um truísmo segundo o qual se o Oriente pudesse representar a si mesmo, ele o faria” (SAID, 1990, p. 33).

Assim sendo, o sujeito subalterno deve ser representado pelo produtor de conhecimento, o homem ocidental. Notando tal conjuntura, Spivak (2010) tecerá uma crítica àquilo que ela chamou de “intelectual transparente”, ou seja, pensadores europeus que procuram dar voz, ou melhor, deixar que os sujeitos subalternos falem. O problema dessa passividade é que o intelectual ocidental se furta da responsabilidade, pois nega a representação como um instrumento eficaz da colonização.

Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa ‘corrida de revezamento’, pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (sujeito inominado irreduzivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo (SPIVAK, 2010, p. 44).

O que acontece aqui, novamente, é que a partir tanto da exterioridade quanto da transparência, tende-se a essencializar o sujeito subalterno, buscando uma conceitualização do sujeito em uma única resposta ideal e totalizante. Entretanto, Spivak (2010, p. 22) nos lembra que “o sujeito subalterno colonizado é constitutivamente e irremediavelmente heterogêneo [...] sua redução a uma narrativa coerente é contraproducente.”

Nesse sentido, Dana Awartani opera num duplo movimento, tensionando os locais tradicionais da arte e produzindo um *locus* de enunciação próprio. A artista traz a questão da colonização do oriente, tanto do pensamento quanto dos costumes, ao nos deixar de frente com um sedutor mosaico feito de areia, fruto de um trabalho artístico esmerado. Resultado de uma investigação extensa dos costumes ancestrais do povo árabe, o trabalho traz como que em ressonância, o trabalho meticuloso e paciente de construir mandalas, numa exploração quase infinita de formas e cores. Não é trivial o fato de, em suas entrevistas, Awartani se referir ao seu trabalho como algo relacionado ao cultivo do espírito e da mística do povo árabe. Se em determinado momento, o discurso da superioridade ocidental sobre o oriente foi usado por artistas e intelectuais europeus para suas criações, parece que agora, Awartani faz o mesmo movimento, mas em uma chave invertida. Aproveita o discurso da subalternização da cultura oriental para questioná-la. Entretanto, não o faz explicitamente, mas à medida que vai adentrando no grande abismo aberto por esse discurso (SAID, 1990, p. 26).

A instalação nos remete, ainda, a uma rica e longa história cultural do povo árabe. A intenção do trabalho, porém, não é a permanência monumental, assim como certas construções e monumentos modernistas. E é isso que acontece com parte da obra. Pela ação tranquila da artista o tapete de areia é desfeito e sob seus restos emerge um outro chão, cuja origem, sabe-se pela voz da artista, trata-se de um piso de modelo ocidental. Numa operação rica em sutilezas, Awartani confronta o espectador com o histórico processo de inferiorização da cultura oriental pelo ocidente e, mais recentemente, do assédio do projeto moderno sobre os costumes e a cultura árabe, especificamente, em seu país, a Arábia Saudita. Em seminário realizado durante a exposição do trabalho em questão, ao analisar a obra, Márcio Seligmann liga o trabalho de Awartani a uma crítica ao projeto modernista que, como já enunciado, procurou, por um viés conservador, “[...] ‘higienizar’ o passado, pintando tudo de branco e reduzindo as linhas ao mínimo” (SELIGMANN, 2019, p. 38). Ao contrário, o trabalho apresentado aponta para uma resistência a esse afã de homogeneização das culturas pelo projeto ocidental.

A afirmação feita anteriormente de que o trabalho de Awartani não ocupa nenhum dos lugares que podem ser vistos na instalação – nem o espaço da galeria, nem o prédio onde é feito o registro do vídeo – mas sim um terceiro lugar que alude a um certo discurso sobre o Oriente, não quer dizer que o local

onde o trabalho se origina não é importante. Muito pelo contrário, acredita-se que essa “localização estratégica” (SAID, 1990, p. 31) seja de fundamental importância para os sentidos que a obra cria. Ao reafirmar uma padronagem tradicional de seu povo, mesmo que em um movimento paradoxal de apagamento, a artista evoca o valor artístico de elementos de sua cultura local. Segundo Lippard, “*the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation*” (LIPPARD, 1997, p. 7). Dessa maneira, a questão do local se apresenta como um elemento importante para o entendimento desse trabalho, à medida que ele se contrapõe a um movimento de universalização e abstração da cultura.

If the universalizing tendencies of modernism undermined the old divisions of power based on class relations fixed to geographical hierarchies of centers and margins only to aid in capitalism's colonization of “peripheral” spaces, then the articulation and cultivation of diverse local particularities is a (postmodern) reaction against these effects (KWON, 2002, p. 157).

Ao mesmo tempo em que o trabalho ocupa um lugar discursivo criado pela colonização, sua existência parece ganhar significado à medida que a artista articula um discurso contra hegemônico e crítico, partindo de referências específicas de sua cultura e local de origem. Esse movimento, calcado na diferença e na especificidade dos sujeitos, possivelmente, reintegra a artista a um lugar onde pode enunciar sua fala.

Entretanto, deve-se ter em mente que tanto sujeito quanto espaço não coincidem totalmente nesse caso. O significado dos espaços estão sempre em aberto e o sujeito sempre em uma condição de vulnerabilidade e a efemeridade da ação de Awartani parece nos alertar para isso. Aqui não há necessariamente uma conclusão, ao contrário, há a constatação de certa impossibilidade de definir o novo sujeito da arte, o que, ao que parece, seja um ganho e não uma perda. E que o próprio espaço da arte contemporânea não pode ser definido com precisão, sendo que certa instabilidade parece ser o marco que faz com que produções contemporâneas adquiram sentido e potência. Quem sabe pensar nesses lugares como “lugares errados” (2002, p. 63), como Kwon os designa em determinado momento de sua reflexão, seja um dos caminhos para não se cair em armadilhas, tais como a universalização dos espaços e a essencialização dos sujeitos.

Referências

- BOGOSSIAN, G.; DUARTE, L.; LÓPEZ, M. A. Imaginações Comunitárias. **Comunidades Imaginadas**. 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_VídeoBrasil. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- FUREGATTI, S. H. **Arte e meio urbano. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FOSTER, H. **O Retorno do Real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KWON, M. **One place after another: site-specific art and location alidentity**. Massachusetts: Institute of Technology, 2002.
- KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-graduação em artes visuais. EBA UFRJ, ano XV, nº 17, 2008. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17. Acesso em: 06 de dezembro de 2012.
- LIPPARD, L. **The Lure of the Local: senses of Place in a Multicultural Society**. New York: New Press, 1997.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte**. trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SAID, E. W. **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.
- SANTOS, M. Sociedade e espaço. A formação social como teoria e como método. **Boletim Paulista de Geografia – BPG**. nº 57, 1977. Disponível em <https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/view/1092>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.
- SELIGMANN-SILVA, M. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In. DUARTE, L. **Leituras: 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_VídeoBrasil**. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo horizonte, MG: Editora UFMG, 2010.

Submetido em março de 2020 e aprovado em junho de 2020.

Como citar:

CHAGAS, Deivisson Dias. A questão do espaço e a enunciação do sujeito no trabalho de Dana Awartani. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 39, p. 107-119, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.9>
Disponível em: <<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>