

Jorge Mascarenhas Menna Barreto  
Raquel Garbelotti

1 Embora a expressão *site specific* seja uma construção da língua inglesa, o processo de tradução implicado aqui está mais focado nas especificidades norte-americanas do que na de outros países de língua inglesa que também utilizam esse termo.

2 CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 10.

3 Maharaj descreve o apartheid gerado pelo senso de opacidade a serviço da doutrina da *barreira epistêmica*, criada para institucionalizar o senso radical de etnia, separação e diferença cultural. O eu e o outro deveriam estar fechados em seus espaços puros. O hibridismo é uma tentativa otimista de triunfo da intraduzibilidade. O duplo-vínculo através do *otimismo e pessimismo, do opaco e cristal-puro*, que ativa o jogo entre os pólos.

4 In MAHARAJ, Sarat. *Perfidious Fidelity: the Untranslatability of the Other*. Global Visions. London: Kala Press: INIVA, 1994.

5 O *hibridismo* segundo Maharaj é como um duplo-vínculo entre forças positivas e negativas, pela opacidade entre uma língua e outra, pela soma dessas opacidades (cada língua parece ter seu próprio sistema, sentido, construção de significado), cria-se algo híbrido. O *hibridismo* poderia estar relacionado à idéia de fracasso da tradução, da ilusão de transparência na passagem de um idioma para outro.

Este entre-texto é um espaço de desaceleração do uso do termo *site specific*<sup>1</sup> para pensá-lo em tempo dilatado, *transcriado*<sup>2</sup> e apropriado no contexto da arte brasileira.

A rápida aceitação do termo *site specific*, traduzido por local específico, ou mais precisamente, arte desenvolvida em local específico, gera um espaço residual – inqualificável – inviabilizando abordagens mais abrangentes do termo. A impossibilidade de pensar o espaço físico sem recair sobre questões nostálgicas do lugar intensifica-se à medida em que o capitalismo tardio lida com realidades permeadas por signos de dominação global. Assim, o processo de intervenção física no local ofusca necessidades de outras ordens (inter-territoriais) de apreensão dos lugares por imagens, palavras, signos visuais e textos. Por outro lado, o desapego da idéia de lugar como local físico pode gerar a posição de assimilação acrítica. A postura entre estas duas posições é uma tentativa de desenhar linhas inter-culturais da *barreira epistêmica*.<sup>3</sup>

Buscaremos aqui a construção de um método que descreva estes processos de tradução de um para outro contexto. Alguns conceitos elaborados pelo teórico de arte Sarat Maharaj – no ensaio *Perfidious Fidelity: the Untranslatability of the Other* – ajudou-nos a pensar a visualidade do conceito de tradução que queremos tratar. Em seu texto, Maharaj desenvolve a idéia da tradução em sentido mais amplo; do textual para o visual e ou perceptivo, assim alcançando lugares de (in)compreensão em comum. Esse sistema torna complexo e problematiza ordens locais e globais dessa compreensão. O autor, neste ensaio, descreve pares visuais no esforço da tradução entre termos de idiomas diferentes. Nomeia *opacidade e transparência* as diferentes instâncias do processo de tradução que se agregam ao termo Outro.

Nossa tentativa será, no entanto, de espacialização de conceitos relacionados à tradução do termo *site specific* como de sua leitura crítica, da possibilidade de apreensão e apresentação de um processo. Uma operação não apenas dentro da linguagem mas pela materialização ou visualidade do processo mesmo entre duas forças: a de sofrer assimilação e a de identidade e diferença, em ‘... *reversíveis instâncias entre eu e o outro*’<sup>4</sup>, entre distintos contextos na tradução.

O termo *site-specific* será tratado, portanto, em dois momentos: seu contexto e cultura originais e o contexto local, brasileiro, como forma de geração de uma identidade e diferença que nos ajudarão a estabelecer o território da tradução X tradução imediata como campo indiferenciado. Em seguida estabeleceremos o espaço crítico entre esses dois polos. O método adotado tentará entender essas instâncias, incorrendo por vezes em riscos de hibridismo<sup>5</sup> em seu processo.

Esse artigo entre-texto passa a ser o local de visualização/espacialização desse processo.

## O método de in(traduzibilidade) e *différance*

O método adotado aqui aproxima-se do conceito da *différance* do filósofo Jacques Derrida. *Différance* tem sido traduzido para o português como: *diferência*, *diferença*, *diferança*. O termo trata da concepção de um pensamento *in process* em que objeto e processo ocupam a um mesmo tempo o mesmo espaço.<sup>6</sup>

Na conferência *La Différance*, pronunciada em 1968 na Sociedade Francesa de Filosofia, Derrida descreveu: *A diferença é o que faz com que o movimento de significação não seja possível a não ser que cada elemento dito presente, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro (trace) menos com aquilo a que se chama presente do que aquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por meio dessa relação mesma com o que não é ele próprio: absolutamente não ele próprio, ou seja, nem um passado ou um futuro como presentes modificados. É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo ente, na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-tempo do espaço (temporização). E é esta a constituição do presente, como síntese originária e irredutivelmente não-simples, e portanto, stricto sensu, não-originária, de marcas, de rastros, de retenções, de pretensões...<sup>7</sup>*

A hipótese de Derrida questiona as possibilidades de representação que habitam a realidade. Abre-se a possibilidade de tornar externas imagens de coisas em sua própria essência. Derrida afirma que o sistema intelectual (o episteme) constrói oposição entre realidade e representação. Segundo Derrida, *External/Internal, image/reality, representation/presence, such in the old grid to which is given the task of outlining the domain of science. And what of science? Of a science that can no longer answer to the classical concept of the episteme because the originality of its field – an originality that it inaugurates – is that the opening ‘image’ within the simple difference and the uncompromising exteriority of ‘image’ and ‘reality’ of ‘outside’ and ‘inside’ of ‘appearance’ and ‘essence’.*<sup>8</sup>

6 EISENMAN, Peter. *The futurity of objects - Decompositions and process of differentiation*, em Lotus, n.42, Milão, fevereiro, 1984, p. 63-75. Apud: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. 2a. ed. EDUSP, São Paulo, 1995, p. 85.

7 DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. trad. de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães, Rés Editora Ltda, p. 43-44.

8 LUPTON, Ellen and MILLER, J. Abott. *Design Writing Research. Writing on Graphic Design*. London: Phaidon Press Limited, 1999, p. 4.

9 CRIMP, Douglas. *On the Museum's ruins*. USA: MIT Press, 1995, p. 17.

10 SERRA, Richard. *Writings, Interviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 203.

11 A expressão *site* é aqui apropriada a partir da expressão *site specific*. Refere-se ao lugar da obra.

12 MEYER, James. The functional site; or, the transformation of site specificity. In: SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: situating installation art*. USA: University of Minnesota Press, 2000, p. 23-37.

## especificidade

A prática do *site specific*, hoje disseminada na arte contemporânea, surge com o Minimalismo a partir do final da década de 60 do século XX no circuito da arte norte-americana como uma possível resposta a alguns paradigmas da arte moderna, tal como o da autonomia da obra em relação ao seu contexto.

Conforme citado por Catherine David em palestra no Instituto Goethe em Porto Alegre em outubro de 1998, a arte contemporânea ainda enfrenta três paradigmas herdados do pensamento clássico e que também se aplicariam à arte moderna. Seriam eles: a ilusão de ubiqüidade, que se refere à noção de que uma obra terá o mesmo significado independente de onde ela se encontre; a ilusão de transparência, que diz respeito à noção de que o significado de uma obra está contido todo nela mesma e que ela fala por si; e a ilusão de permanência, que nos diz que uma obra tem a sua importância fixa independente do seu contexto histórico. A autonomia da obra, que é gerada a partir desses três paradigmas, facilita o sistema de mercantilização da mesma. De acordo com Douglas Crimp no seu livro *On the Museums Ruins*<sup>9</sup>, a dependência do lugar e da situação das primeiras obras *site specific* tinham uma intenção crítica em relação ao comércio de arte por sua recusa de mobilidade e circulação. Assim, a insistência da arte na especificidade poderia ser considerado um dos eixos importantes de crítica que o pensamento contemporâneo exerce em relação a alguns aspectos do projeto moderno.

Inicialmente, a expressão *site specific* foi mais empregada para definir a obra que incorporava as condições físicas de uma certa localidade como parte importante na sua concepção, apresentação e recepção. A arquitetura servia, então, como base para tais intervenções. A formalização do trabalho era determinada pelo espaço físico e dele dependia. O trabalho do americano Richard Serra exemplifica bem os paradigmas vigentes nas primeiras aparições da arte dita *site specific*: “*The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon, and inseparable from their location.*”<sup>10</sup>

A partir daí, a noção de *site*<sup>11</sup> expandiu-se e passou a incluir outros aspectos do lugar até então não considerados. Trabalhos como os de Hans Haacke e Daniel Buren repensaram o *site*, como lugar fenomenológico no Minimalismo, a partir de uma reflexão crítica sobre o museu e a galeria, expondo assim aspectos de seu funcionamento e revelando a sua falsa neutralidade como suporte para a obra. Tal ampliação tornou a noção de *site* mais inclusiva e complexa, alterando também a maneira como a obra se relacionaria com esse lugar. Aspectos sociais, econômicos, históricos e políticos tornam-se assim ingredientes importantes dessa relação.

A partir da década de 90 do século passado, as práticas orientadas para um lugar específico começaram a operar a partir de perspectivas de permanência, descontinuidade, ambigüidade e desterritorializações. O lugar e a obra transcendem a sua noção identitária, fixa e sedentária e adquirem um modelo nômade e itinerante cujas fronteiras são de difícil visibilidade. O exercício de pertencimento da obra em relação a esse lugar ganha novos contornos num território que agora é fluído e disperso. O lugar da obra deixa de ser somente um local literal e torna-se um *informational site*<sup>12</sup> como caracteriza o autor James Meyer, que inclui desde o lugar físico (sem priorizá-lo), até fotografias, textos, vídeos e objetos que não se encontram confinados a uma localidade específica e nem literal e que remetem a outros lugares e situações num exercício infinito de associações e encadeamentos.

O termo *site specific* tem sido usado maciçamente por instituições de arte e discursos do meio artístico, não só na sua língua de origem como em outras línguas. O uso indiscriminado do termo, assim como o desconhecimento do contexto histórico em que emergiu, parece amortecer a sua intenção crítica inicial e diluir o seu conceito como mais um gênero da arte contemporânea.

No Brasil esse termo foi absorvido sem tradução. É comum ouvirmos e lermos a expressão *site specific* em discussões de arte brasileira e entre artistas que falam sobre essa prática.

É possível utilizarmos o termo para caracterizar aspectos da obra em seu contexto ou lugar na arte contemporânea brasileira? Sobre quais referências as práticas atuais ditas *site specific* no Brasil se calcam?

O que chamamos hoje de *site specific* no Brasil está muito mais relacionado às primeiras noções de apego da obra em relação à fisicalidade do lugar (ou ao *site*) fenomenológico, conforme Miwon Kwon, do que exatamente aos desdobramentos de sua discussão. E mesmo dentro dessa tipologia, a noção crítica de apego ao lugar como recusa de mercantilização que é implicada nas primeiras noções de *site specific* não parece fazer sentido dentro do circuito artístico brasileiro que nunca foi aquecido economicamente a ponto de podermos ou quisermos resisti-lo.

Como utilizar o termo *site specific* em inglês no Brasil sem a problematização em nosso contexto de Arte?

O termo *site specific* faz sentido em relação a um contexto específico. Sua transposição para o contexto brasileiro deveria sofrer uma elaboração, tradução, ou canibalização, sob o risco de esvaziamento do teor de reflexão e crítica implicados pelo termo, para que em seguida se possa retomar bases de compreensão em contextos diversos.

### **especificidade**

O termo *site specific* aponta para as relações de especificidade que a obra tem com o seu contexto, e não somente as relações de interioridade que são possíveis estabelecer, como as relações formais, de cor, textura, composição, etc.

Assim, podemos dizer que parte da discussão sobre *site-specific* diz respeito à exterioridade da obra de arte. É na relação com o seu contexto que a obra começa a formar o seu significado e a sua complexidade. É nas relações com o seu entorno que o objeto ou instalação artística detona a sua potencialidade.

A primeira sugestão para começar o processo de aterrissagem da expressão *site-specific* do inglês no contexto da língua portuguesa é a substituição da letra 's' da palavra especificidade pela letra 'x', caracterizando portanto uma possível relação com a palavra exterioridade e as relações que estão fora da obra propriamente dita, ou seja, no seu entorno.

### **espessura**

Continuando o processo de reflexão sobre o termo *site specific*, sugiro associar esse conceito às diversas camadas que podem ser relacionadas às noções de especificidade e localidade de um projeto de arte. A contemporaneidade trouxe consigo uma verdadeira profusão de camadas do que chamamos de lugar. Aspectos sociológicos, antropológicos, históricos, físicos, geográficos, filosóficos, artísticos e outros mais parecem intersectar-se na discussão sobre local, lugar ou localidade. Descrever um lugar hoje é tarefa árdua, pois esse lugar mostra-se mais como um prisma multifacetado do que como propriamente um objeto. A alusão à noção de espessura busca portanto apontar nessa direção de leitura espacial. Um espaço espesso é um espaço que não se rende a uma primeira leitura e que concentra sempre outras camadas de significado passíveis de serem acessadas.

## expessitu

Aqui adicionamos uma remissão ao fragmento *situ* que vem do latim *situs* e significa lugar ou posição. A questão da especificidade em relação a um lugar, que é uma das preocupações dos trabalhos *site specific*, aborda também a questão da diferenciação dos lugares. No momento em que afirmamos especificidades, estamos apontando o que esse lugar tem de diferente em relação a outros. Ao trabalharmos especificidade, produzimos diferença e particularidade. E esse parece ser o *atrator oculto* do termo e das práticas *site specific* para a autora Miwon Kwon. Num mundo de globalização e, portanto, achatamento das diferenças para que o capital possa girar com mais fluência, a afirmação da diferença e da especificidade parecem gerar *saliências* nos espaços lisos do capitalismo tardio, mostrando portanto o caráter contestatário e crítico das práticas que tem a especificidade como ingrediente.

Conforme Frederic Jameson<sup>13</sup>, o achatamento de topografias irregulares é claramente um gesto tecnocrático que almeja uma condição de ausência de lugar ou de identidades locais. Ao passo que o *cultivo do lugar* e suas diferenças teria a capacidade de retomar a pré-história do local, seu passado arqueológico, seus subseqüentes cultivos e transformações através do tempo. Assim, poderíamos retomar a diferenças que o constituem.

Para David Harvey<sup>14</sup>, a constituição de identidades que estejam apegadas a um local ou situação específicos tornou-se importantíssimo em um mundo de diminuições das barreiras espaciais para que haja o comércio, o trânsito e as comunicações.

A evocação da noção de *situ* nessa operação de tradução pretende, portanto, tocar as questões apontadas por esses pensadores.

13 In David Harvey, *From Space to Place and Back Again: Reflections on Condition of Posmodernity*, texto para UCLA GSAUP Colloquium, May 13, 1991. Apud: KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. USA: MIT Press, 2002, p. 156.

14 In Frederic Jameson, *Posmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Apud: KWON, Miwon. *Op. Cit.*, p. 157.

Uma construção possível para fazermos tal operação de transporte de alguns sentidos do termo *site specific* para o contexto brasileiro seria:

o substantivo  
**expessitude**

o adjetivo  
**expessituado**

15 BITTENCOURT, Francisco.  
Dez anos de experimentação.  
In *Catálogo da Exposição 7*.  
Depoimentos de uma geração  
1969-1970; Galeria de Arte  
BANERJ, Rio de Janeiro, 1986.

## contexto

Na exposição *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Morais e realizada no Parque Municipal em Belo Horizonte no ano de 1970, os artistas – mineiros e cariocas – são convidados a desenvolver ações específicas para o evento. Luiz Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Teresa Simões empregou carimbos com palavras-denúncia: *dirty*, *verbotten* para marcar as calçadas. No entanto, para o crítico Francisco Bittencourt: “foi em Cildo Meireles (que queimou animais vivos) e Artur Barrio (que lançou trouxas com carne e ossos no Ribeirão das Arrudas) que a manifestação assumiu o tom sombrio de uma situação limite. Ninguém antes deles reagiu com tal intensidade dentro do campo estético à realidade do momento. Os trabalhos que fizeram em Belo Horizonte ultrapassaram na verdade a simples polêmica estética – como no caso do porco empalhado de Nelson Leirner num Salão de Arte em Brasília – para adquirir a feição de luta pela vida de todo um povo”<sup>15</sup>. Essas manifestações ocorridas no país durante a ditadura militar, foram definidas por Frederico Morais como uma *arte de guerrilha*.

A exposição *Do corpo à terra* descrita acima pode ser utilizada aqui para entendermos as relações de especificidade da obra em relação ao seu contexto no cenário brasileiro.

O paralelismo temporal com a discussão sobre especificidade que ocorria nos Estados Unidos, caracterizado na palavra *site-specific*, mostra uma coincidência histórica com as questões sendo discutidas nessa exposição na mesma época no Brasil. Ao serem convidados para desenvolver um trabalho para a exposição, os artistas não se detêm às noções literais do espaço físico, perfurando até camadas mais profundas que tocam a própria organização política da realidade brasileira da época.

A intensidade de relação que esses trabalhos têm com o seu contexto social e político parece transbordar o conceito primeiro ou fenomenológico de *site-specific* norte-americano. Ainda, se a crítica ao sistema de mercantilização da obra de arte interessava aos norte-americanos ao exercer apego ao lugar físico, alguns artistas brasileiros apontavam o interesse na discussão que poderia ser gerada sobre a realidade política da ditadura no Brasil. No contexto local da década de 70, o comércio de obras tinha pouca ou nenhuma importância nas reflexões dos artistas brasileiros. Neste sentido, existe um espaço de diferença entre as práticas que levam em consideração a especificidade nesses dois pólos: o contexto Brasileiro e o norte-americano de Arte.

A partir das relações de exterioridade, de espessura e de localidade existentes na exposição *Do corpo à terra* é possível pensar a utilização do termo *espessura* para abordar as particularidades da obra de arte na sua relação com o contexto.

### a tradução como leitura crítica

A partir do exercício de transporte de sentido proposto no texto acima, podemos considerar que o termo *expessitude* seja uma versão possível da expressão *site specific* do inglês para o contexto brasileiro. Podemos entender que a tradução, como leitura crítica, é um procedimento para pensar as *fissuras* ou aberturas para intervenções na linguagem.<sup>16</sup>

O que se busca aqui é uma operação poética e criativa e não a tradução literal. Uma tradução literal do termo *site-specific* provavelmente originaria algo como sítio específico no português. Tal literalidade incorre nos riscos de confusão em relação à obra com o lugar físico. No inglês, a expressão *site-specific* é usada como um adjetivo para caracterizar a especificidade da obra de arte. A expressão sítio específico em português qualifica o lugar físico como sendo específico e não a obra. Funciona como um substantivo.

Assim, é necessário haver um aprofundamento na história, particularidades e singularidades do termo a ser traduzido em busca de seus problemas, imperfeições e contradições. O ato de traduzir não traz termos definitivos, mas é visto como um problematizador de linguagem; apresenta as imperfeição das línguas à medida que deixa transparecer o problema do significado atado ao modo de significar.

Esse apego ao modo de significar nada mais é do que a especificidade de relação. A língua é entendida a partir das suas relações de especificidade com o lugar e sua história. Edilamar Galvão lembra que Walter Benjamin “coloca que uma língua só significa a si mesma. Que aquilo que uma língua comunica, não se comunica *através* da língua, mas se comunica *na* língua.”<sup>17</sup> A língua revela-se como lugar; e a palavra uma construção específica desse lugar.

16 GALVÃO, Edilamar. O Estranhamento da Tradução na Criação. In NUNES, Sandra (org.). *Estranhas Travessias*. Osasco: Edifeo, 2004, p. 59–63.

17 *Op. Cit.* p. 63.