



Hans Haacke, *Und ihr habt doch gesiegt*, Graz, 1989. Fonte: <<http://offsite.kulturver-graz.at/projekte/685/>> Acesso em 20.2.2010.

## Multiterritorialização na arte contemporânea\*

Gil Vieira Costa

Aborda a constituição da arte contemporânea a partir de múltiplos territórios, que se configuram quando as práticas artísticas da segunda metade do século XX desterritorializam o sistema da arte, negando seu território formal (museu/galeria). Com essa desterritorialização, o sistema da arte realiza consequente reterritorialização, legitimando espaços informais e dando origem ao que é aqui denominado multiterritorialidade na arte contemporânea.

Arte contemporânea, multiterritorialidade, sistema da arte.

Desde a segunda metade do século passado os artistas praticam, conscientemente, a violação do espaço sacro designado como cubo branco (museu/galeria). A arte contemporânea, baseada em práticas surgidas desde a década de 1960, tem invadido as ruas, os cotidianos, as individualidades – às vezes como objeto, outras simplesmente como processo. É o momento (já tardio) da desmaterialização e dessacralização da arte, sob o ponto de vista de diversos autores.

Ressalto, entretanto, que a arte contemporânea, ao assumir um espaço indevido transgredindo sua territorialidade formal, gerou diversos questionamentos quanto à natureza desta arte situada no limiar da não arte, ou seja, no limiar da própria vida. Sob determinado ponto de vista – o meu<sup>1</sup> – afirmo que a arte contemporânea nunca passou por dessacralização total, nem tampouco por desterritorialização conclusiva. Ao explodir as molduras do espaço expositivo, os artistas e as artes contemporâneas culminaram em processo de sacralização e territorialização de novos espaços que associo, neste texto, ao termo multiterritorialidade.

O ato de se territorializar, segundo o geógrafo Haesbaert,<sup>2</sup> “significa também, hoje, construir e/ou controlar fluxos/redes e criar referenciais simbólicos num espaço em movimento, no e pelo movimento”, o que nos leva indubitavelmente a um devir entre desterritorialização e reterritorialização. Enquanto a arte, antes da modernidade, esteve atrelada sobretudo à concepção clássica de território (espaço-região), para a arte contemporânea a estruturação de territórios deve necessariamente adequar-se à multiterritorialidade das sociedades urbanas contemporâneas.

A estruturação de um território propriamente artístico é analisada por Williams<sup>3</sup> como desenvolvimento de “sistemas de sinais”. O autor aponta que

\* Texto recebido em março de 2010 e aceito para publicação em maio de 2010.

1 Conforme a dissertação de mestrado *(Des)territórios da arte contemporânea* (2011), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA), com financiamento da Capes e orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Valzeli Figueira Sampaio.

2 Haesbaert, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 280.

3 Williams, Raymond. *Cultura*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 130.

Uma área da história das artes, que é enorme e à qual habitualmente não se presta atenção, é o desenvolvimento de sinais sociais de que aquilo a que, então, se vai ter acesso deve ser encarado como arte (...). Os tipos mais comuns desses sinais são os da ocasião e do lugar. Eles atingem suas formas mais simples, por serem as mais especializadas, em sociedades mais ou menos complexas e seculares. O sinal de uma galeria de arte é um caso especialmente óbvio.

Estabelecer um território, portanto, é maneira de determinar um espaço para algum tipo de arte, mas não só. Os sistemas de sinais são convenções necessárias, em especial na contemporaneidade, na qual os limites se afrouxaram, sendo possível abranger praticamente qualquer coisa sob o rótulo arte. O território, portanto, tem a capacidade de converter as produções que abarca através do código simbólico socialmente estabelecido. É um processo aurático: apesar de a obra de arte ter perdido essa característica, o território ainda a mantém. E é também um processo de pensamento mágico-simbólico: na falta de compreensão uniforme de discurso demasiado especializado (o do sistema da arte), é necessário estabelecer sinais que identifiquem a arte - e nada melhor, ou mais óbvio, do que um território. Também encontramos eco no pensamento de Debray<sup>4</sup> ao afirmar que o "advento da arte é assinalado pela produção de um território, indissoluvelmente ideal e físico, cívico e cidadão. Nasce da reunião de um lugar com um discurso".

4 Debray, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 224.

O território da arte possui funcionalidade: acolher e ao mesmo tempo apresentar a arte publicamente. Assim, todo espaço expositivo institucional (ou moldado conforme as instituições de arte) torna-se um veículo para a propagação do discurso oficial, dos paradigmas inerentes à 'verdade' acerca da arte. Lisbeth Gonçalves<sup>5</sup> é precisa em sua descrição quando observa ser a exposição

5 Gonçalves, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004, p. 57.

(...) um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apoia na história e na crítica de arte. É, portanto, um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado. Expressa ideias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma "mídia" fundamental para a comunicação da arte.

Ela atua como um ponto de encontro de quem a promove - o museu, o centro cultural, a galeria, o curador, o artista - com o público, seu interlocutor. Implica, necessariamente, um discurso e uma recepção estética, situados, conforme se viu, numa ordem sociocultural, porque apoiados em valores presentes na conjuntura social.

O território formal da arte, portanto, é também um mecanismo de propagação de um ponto de vista histórico de determinado grupo social (aquele que detém o controle das instituições da arte), apesar de, reconheço, existirem territórios igualmente formais para a arte

que agem no sentido contrário. A partir da modernidade, e de novas condições sociais, a estruturação de territórios passou a incorporar com mais vigor os territórios-rede (voltados para o movimento, o fluxo, e não mais para a delimitação de um espaço estanque). A arte acompanhou essa incorporação do elemento rede, criando um efeito de desterritorialização. Esse efeito, entretanto, é apenas uma das faces da territorialização da arte sob novas características, ou melhor, sua multiterritorialização – que é o objeto deste artigo.

6 Haesbaert, Rogério. *Territórios alternativos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 124.

Segundo Haesbaert,<sup>6</sup> “no mundo contemporâneo há uma dialética de desreterritorialização, onde a cada momento, em cada escala e segundo a dimensão do espaço (econômica, política, cultural ou ‘natural’) ocorrem múltiplas interações entre territórios e redes”. O que se torna bastante aparente, ao aplicarmos o pensamento de Haesbaert ao sistema da arte contemporânea, é que a desterritorialização da arte no sentido espacial (destitui-la de seus “espaços sagrados”) pode muito bem coincidir com reterritorialização ainda maior de suas práticas simbólicas, que também são práticas de poder, vale ressaltar.

7 Montaner, Josep Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. 2. ed. Barcelona: G.G., 1998, p. 174-175.

De acordo com Josep Maria Montaner,<sup>7</sup>

*Toda colectividad necesita de unos lugares arquetipicos cargados de valores simbólicos; si la ciudad no se los ofrece, los grupos sociales los crean. Todo conglomerado humano necesita vivir en un ambiente configurado por límites, puertas, puentes, caminos y vacíos (...). Siempre se van generando nuevos espacios sagrados, símbolos del poder, como los museos y las entidades bancarias (...). El museo y el centro de arte se han convertido en los máximos focos de transmisión de civilidad, urbanidad y gusto.<sup>8</sup>*

8 “Toda coletividade necessita de lugares arquetípicos carregados de valores simbólicos; se a cidade não os oferece, os grupos sociais os criam. Todo conglomerado humano necessita viver em ambiente configurado por limites, portas, pontes, caminhos e vazios (...). Sempre se vão gerando novos espaços sagrados, símbolos do poder, como os museus e as entidades bancárias (...). O museu e o centro de arte têm-se convertido nos focos máximos de transmissão de civilidade, urbanidade e gosto.”

Presumo que a estruturação de um território para a arte tenha ocorrido desde sempre, ou melhor, desde que se estruturou algo sob a rubrica arte. Entretanto, apesar de a arte estar indissoluvelmente vinculada a um território e a um discurso, as ligações que são tecidas por esse dispositivo nem sempre são aparentes a todos os agentes sociais. O que quero dizer é:

9 Williams, op. cit.

10 Bourdieu, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de textos por Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. O autor analisa minuciosamente as trocas simbólicas realizadas no interior da sociedade, incluindo o que tange à organização em torno do sistema da arte.

1) em um museu – território tipicamente delimitado como apropriado de modo formal para a arte –, os sinais (mencionados por Williams<sup>9</sup>) ou as cargas simbólicas (abordadas por Bourdieu<sup>10</sup>) estão bastante aparentes para todos (mesmo para o leigo, o analfabeto ou a criança, desde que se saiba, é claro, o que é um museu de arte);

2) já em via pública – território que eventualmente tem sido usado por artistas contemporâneos –, os sinais ou cargas simbólicas não são tão aparentes ou acessíveis, seja porque a obra em si não se apresenta (explicitamente) como obra, seja porque parcela significativa dos transeuntes não dominará os códigos necessários para a decifração daquela mensagem (“isto é arte”).

O que se evidencia, portanto, é que a arte depende, sim, de um território apropriado para que se constitua enquanto tal (e os sistemas da arte contemporânea efetivamente desig-

nam o espaço público como apropriado para a arte). Ao se situar a produção simbólica nesses espaços, entretanto, cria-se uma falha na decodificação da mensagem que se quer (ou não) transmitir ou uma confusão simbólica a respeito da funcionalidade daquele território; isso para parcela significativa do público. Bourdieu<sup>11</sup> afirmou que

A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo.

Quando menciono, portanto, a existência de um território e de um não território, ambos apropriados para a arte, não quero dizer que ela possa existir desvinculada do sistema que a mantém. O que afirmo, portanto, é que o não território diz respeito à perda de sinais para uma parcela significativa do público, que não assimila aquele território como apropriado para a arte, não assimilando conseqüentemente a produção simbólica como arte. Essas relações não são bastante claras nem tampouco delimitáveis, ocorrendo na verdade uma mistura entre as fronteiras da arte e do viver cotidiano – fronteiras que se tornam fluidas e interpenetráveis ao se adotar um “não território”.

Passarei a analisar o uso desses espaços não convencionais em suas relações com o sistema da arte. A princípio, porém, convém fazer alguns apontamentos superficiais. Segundo Eduardo Subirats, a arte passou a ser expandida em suas fronteiras com o advento das vanguardas modernistas, empenhadas em experimentações de todo tipo e, sobretudo, em promover renovação de cunho social, da qual a arte viria a ser importante ferramenta ideológica (ou desideologizada, quem sabe). Observa Subirats<sup>12</sup> que “A ruptura que define a arte moderna compreende, antes de mais nada, uma transformação histórica, em grande parte idealista e idealizada, na qual os signos do desespero desembocam nos signos de uma renovação cultural”.

Os signos de que nos fala Subirats são, efetivamente, traduzidos nas diversas concepções estético-filosóficas que os artistas formularam a partir de então, incluída a que diz respeito à desconfiguração da arte apenas como objeto estético, passando a seu uso como processo, como o corpo, enfim, à utilização de territórios não convencionais – também naquilo que eventualmente é designado como desmaterialização da arte.

Ao trazer o conceito de multiterritorialidade, de Haesbaert,<sup>13</sup> busco respaldo em sua tese segundo a qual a desterritorialização é um mito, no sentido de que não existe desterritorialização sem conseqüente reterritorialização. Portanto, ao assumir a multiterritorialidade abandono a ideia (superficial) de que a arte contemporânea se desloca para a

11 *Ibid.*, p. 283.

12 Subirats, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. Tradução de Luiz Carlos Oshes, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Cannabrava. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991, p. 113.

13 Haesbaert, 2004, op. cit.

eliminação dos territórios, mas ressalto e analiso a ideia de que a arte contemporânea constrói e se constrói a partir de múltiplos territórios.

O que entendemos por multiterritorialidade é, assim, antes de tudo, a forma dominante, contemporânea ou "pós-moderna", da reterritorialização (...) que muitos autores, equivocadamente, denominam desterritorialização. Ela é consequência direta da predominância (...) de relações sociais construídas através de territórios-rede, sobrepostos e descontínuos, e não mais de territórios-zona, que marcaram aquilo que podemos denominar modernidade clássica territorial-estatal. O que não quer dizer, em hipótese alguma, que essas formas mais antigas de território não continuem presentes, formando um amálgama complexo com as novas modalidades de organização territorial.<sup>14</sup>

14 Id., (ibid.), p. 338.

Se atentarmos, também, para a trajetória dos artistas representativos do século XX, perceberemos que talvez nunca tenha existido uma produção artística estritamente desterritorializada (não no sentido do não espaço, mas no sentido do espaço informal, ou seja, totalmente voltada para territórios informais). Há, sim, um *devoir* entre esses territórios. A produção artística (experimental) do século XX em diante transita entre esses dois polos. Talvez porque o artista não possa, realmente, isolar-se em uma informalidade peculiar, pois isso o isolaria do próprio sistema – ele precisa ser notado; essa é a sua moeda. Em uma sociedade marcada pela imagem, é preciso se fazer informação e fazê-la circular. É nesse ponto que o artista necessita da legitimação de um sistema que o respalde enquanto tal.

15 Arendt, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 66.

Hannah Arendt<sup>15</sup> – falando a respeito da condição humana em geral, e não apenas a respeito dos artistas – faz uma afirmação que me parece crucial, sem parecer determinista:

Nestas palavras fica evidente que a admiração pública e a recompensa monetária têm a mesma natureza e podem substituir uma a outra. A admiração pública é também algo a ser usado e consumido; e o *status*, como diríamos hoje, satisfaz uma necessidade como o alimento satisfaz outra: a admiração pública é consumida pela vaidade individual da mesma forma como o alimento é consumido pela fome.

Faz parte, portanto, da condição do artista e da condição da arte ser amparado por uma estrutura maior, por um discurso, por um território simbólico, para que possam existir também simbolicamente. É por este motivo que afirmo haver um movimento de *devoir* entre territórios formais e informais na arte, bem como toda uma gama de territórios intermediários, que não são puramente convencionais e muito menos não convencionais.

### Desterritorialização: espaços não institucionais

A multiterritorialidade na sociedade contemporânea, a arte incluída, está diretamente associada à utilização do elemento rede na constituição dos territórios. Esse elemento, que se caracteriza pela flexibilidade das "fronteiras" e espaços a partir da valorização do fluxo e do movimento, é típico das sociedades urbanas contemporâneas, dadas as condições de mobilidade que de certa forma também nos regem. Segundo Haesbaert,<sup>16</sup> a "estruturação de uma sociedade em rede não é, obrigatoriamente, sinônimo de desterritorialização, pois em geral significa novas territorializações, aquelas em que o elemento fundamental na formação de territórios, a ponto de quase se confundir com eles, é a rede". É isso, portanto, que originalmente possibilita a multiterritorialidade da arte contemporânea, ou seja, seu constante processo de desterritorialização e reterritorialização.

16 Haesbaert, 2004, op. cit., p. 279.

Cada prática artística tomada por desterritorializante, ao ser proposta dentro de um sistema específico, contribui para a modificação desse próprio sistema. Invariavelmente essas práticas acarretam implicações (perceptíveis ou imperceptíveis), causas e consequências dentro de um sistema, já que – como observou Foucault<sup>17</sup> – esse mesmo sistema é constituído não por um discurso único, mas por uma sobreposição de discursos diferenciados e excludentes entre si. É assim que essas práticas entram e contribuem para a modificação do conceito de arte (pelo sistema da arte). Essas reformulações de discursos culminariam no estabelecimento da arte contemporânea (ou das artes contemporâneas), e é necessário identificar esse percurso conceitual que é trilhado no decorrer das rupturas, das descon-tinuidades históricas e ideológicas.

17 Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

Outra noção interessante que precisa ser analisada é a de instituição. *Grosso modo* a instituição pode ser conceituada como mecanismo pelo qual o poder, em determinado campo da existência humana, é exercido em dada sociedade. É bastante expressivo o volume de estudos a respeito da constituição da arte enquanto sistema que age em função e através de suas instituições, no rastro do pensamento de Foucault. No caso da arte contemporânea as instituições "clássicas" são o museu, a galeria, o conhecimento específico (acadêmico). Outras instituições surgem assumindo posições secundárias dentro da tessitura do exercício do poder no campo simbólico da arte. No lugar de "sistema" (que é o termo mais comum entre os pesquisadores das artes), também podemos tomar emprestado o termo "dispositivo", retomado por Agamben,<sup>18</sup> que tomará por "dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos".<sup>19</sup>

18 Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honório. Chapecó: Argos, 2009.

19 Id., *ibid.*, p. 40.

As instituições são dispositivos, mas não os únicos dispositivos dos quais se serve o sistema da arte. Além do museu, da universidade, do texto da crítica artística, existem dispositivos mais sutis que servem igualmente à manutenção do sistema da arte. É o caso do nome do artista, crítico, grupo ou galeria, quando revestido de carga simbólica que funciona como dispositivo; também os catálogos, os textos, as notas em jornais, os

sites eletrônicos, as empresas patrocinadoras, enfim, tudo que molda o discurso social em relação à arte, tal qual observou Agamben a respeito dos dispositivos.

Quero, entretanto, analisar a prática artística nos espaços não institucionais. Assim como a desterritorialização é inerente à própria reterritorialização, o uso de um espaço não institucional é próprio à consequente institucionalização de outro espaço – *a priori* informal. Um espaço não institucional pode ser definido como espaço que (ainda) não é um dispositivo, não concorre para a manutenção de um sistema da arte. Ao utilizarmos esses espaços não institucionais (tais como as áreas públicas, o ciberespaço, a informação como espaço, etc.) desterritorializamos a arte, em nível tanto funcional e espacial quanto simbólico. Adiante verificaremos que esse processo acarreta a própria reterritorialização em novos espaços, mas por enquanto basta que observemos o viés desterritorializante.

Quero, entretanto, primeiramente esclarecer algumas nomenclaturas, como espaço “público” e “privado”. O sentido original dessas duas palavras ainda mantém similaridades com as significações hoje atribuídas. Remetendo à *res publica* romana e à *polis* grega, esses termos designam as relações sociais nessas culturas primordialmente políticas. Arendt,<sup>20</sup> acerca do público e do privado no Império Romano, aponta que “o significado mais elementar das duas esferas indica que há coisas que devem ser ocultadas e outras que necessitam ser expostas em público para que possam adquirir alguma forma de existência”. Essas duas esferas, nas antigas Roma e Atenas, mostravam-se com contornos bem definidos; com a modernidade, porém, essas relações se modificam. Segundo Arendt,<sup>21</sup>

(...) sabemos que a contradição entre o privado e o público, típica dos estágios iniciais da era moderna, foi um fenômeno temporário que trouxe a completa extinção da própria diferença entre as esferas privada e pública, a submersão de ambas na esfera do social. Pela mesma razão, estamos em posição bem melhor para compreender as consequências, para a existência humana, do desaparecimento de ambas estas esferas de vida – a esfera pública porque se tornou função da esfera privada, e a esfera privada porque se tornou a única preocupação comum que sobreviveu.

As tensões nas relações entre estas duas formas de posse, a propriedade pública e a propriedade privada, surgem nas cidades contemporâneas intermediadas por embates ideológicos, interesses divergentes de segmentos sociais. O espaço urbano – público por definição, propriedade comum a todos e distinta de nossa parte individual no todo – é o que medeia os interesses divergentes dos homens. A arte contemporânea assume função relevante nesse interim, já que os objetos estéticos constroem, reproduzem, repelem ou mantêm discursos sociais. Enquanto mediação entre vida pública e vida privada, a arte surge como mecanismo social capaz de provocar interesses e condicionar mentalidades. Afetada, é claro, pelo próprio meio em que ela se constitui.

20 Arendt, *op. cit.*, p. 83-84.

21 *Id.*, *ibid.*, p. 79.



Também vale dizer que adotar um espaço não institucional, muitas vezes, corresponde a não adotar espaço físico algum, como, por exemplo, a arte postal – prática bastante comum na segunda metade do século XX, que utiliza o sistema de informação dos correios para fazer circular as propostas artísticas. Como observei em Subirats,<sup>22</sup> o modernismo trouxe para a arte ideais de ruptura que seriam perpetuados até a atualidade, contribuindo para o questionamento da arte como objeto, da noção de autor, da estruturação de mercado e valor.

22 Subirats, op. cit.

Assim, a utilização de espaços não institucionais passa, aliás, pela utilização de nenhum espaço senão aquele que é puramente simbólico, ou seja, um território-rede, como também pode ser o caso do ciberespaço e da *performance*, quando utilizam a informação binária ou o corpo como espaço instituído para a arte. Cristina Freire<sup>23</sup> chama a atenção para esse aspecto, focalizando o acervo do MAC (São Paulo):

23 Freire, Cristina, *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 30.

No caso das artes plásticas, a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma ideia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma ideia que não teria, necessariamente, apelos formais. Nos anos 1960 e 1970 a circulação de informações artísticas é preponderante. Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela arte Conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes à participação do que à passiva contemplação. Todo o sistema da arte que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas. São vídeos, filmes, audiovisuais, filmes superoito e 16mm, discos, fotografias, xerox, off-set, livros de artista e documentação de eventos.

Trazer a arte para o espaço público não como arquitetura funcional (monumentos comemorativos), mas na acepção de objeto estético *ars gratia artis* (ou nem mesmo como objeto, considerando as diversas práticas artísticas que eliminam a necessidade do objeto), é trazer as paredes das galerias para as ruas. Há toda uma implicação simbólica que interfere em nossa percepção de mundo, de arte e de cidade (se estivermos falando de cidade, considerando que existem propostas realizadas em lugares ermos, como a *land art*). Cabe primeiro analisar o que a arte (des)territorializada no espaço público mudou em nossa percepção de arte, substituindo o território – fixo e aurático – das galerias, museus, bienais, etc. pelo território público – fluido e plurissimbólico.

Enquanto mídia – posto que seja um meio simbólico de transmissão e circulação de informações, ideias e ideologias – o espaço público interfere nas concepções da sociedade.

Novas trocas simbólicas e financeiras são estabelecidas também em torno do sistema da arte. Também é verdade que esse sistema cria rotas de consumo, fluxos comerciais, relações de comércio, estabelecendo valores para os objetos estéticos que são legitimados enquanto obras. A arte é um mercado cultural. E as lojas, em geral, eram apenas as galerias, as exposições, as bienais, etc. O sistema da arte cria tanto um território simbólico, ao legitimar como artísticas certas manifestações (tornando outras ilegítimas), quanto um território geográfico que demarca sinais – convenções sociais – que indicam o que é arte.

É bem verdade que o início das discussões levantadas por experimentações artísticas quanto ao uso do espaço datam, aproximadamente, da década de 1960. Portanto, o sistema da arte já convive com esses questionamentos há meio século. Ao desterritorializar a arte, ignorando os limites de suas quatro paredes (e se apoderando do ilimitado contorno urbano), a arte urbana<sup>24</sup> – enquanto produto artístico – adquire potencial diferente, já que implica percepção diferente e se diferencia – enquanto mercadoria – dos objetos de arte tradicionais no início do século XX (quadros, esculturas, livros, espetáculos, etc.).

Existem, entretanto, diversas manifestações da arte urbana que atravessam vários níveis de significação simbólica, interação social e promoção de interesses públicos ou, em contrapartida, particulares. Um exemplo é o que Maderuelo<sup>25</sup> chamou de “arte pública”, enquanto “renúncia à forma e significação tradicionais” da escultura ou monumento, cujos artistas representantes buscam extrapolar o circuito do sistema da arte, mas, por outro lado, também querem escapar de produzir arte urbana enquanto ornamentação (no sentido pejorativo do termo) da cidade. Essa vertente da arte no espaço urbano, que me parece uma das mais interessantes, vê antes de tudo responsabilidades e compromissos que a arte deve assumir ao ser proposta no espaço público, posto que todo e qualquer elemento que configura a cidade tem conotações ideológicas, econômicas, sociais, entre outras.

As tensões ideológicas, os conflitos de interesses e as disputas de poder se dão na e através da cidade. O território urbano não só veicula mensagens; muitas vezes ele é a própria mensagem, quando é usufruído de forma a demarcar territorialidades, constituindo valores simbólicos instaurados a partir de uma esfera privada para a esfera pública. Podemos dizer com Pallamin<sup>26</sup> que

Controle, defesa, estabelecimento de hierarquias ou fronteiras (tais como público/privado, pessoal/impessoal, conhecido/desconhecido, confiável/desconfiável, íntimo/social) figuram no elenco das possíveis funções da territorialidade (...). A arte urbana, quando emerge de ações matizadas como afirmação de territorialidade, transita dentro deste antagonismo.

Este tipo de apropriação do espaço urbano – fluido, movente, flexível e funcional – caracteriza o pensamento de Peixoto:<sup>27</sup> “a cidade é convertida num acampamento nômade, onde os

24 Usarei a expressão arte urbana para me referir especificamente às práticas artísticas situadas nos espaços públicos urbanos, como praças, ruas, etc. Parcela significativa dessas produções é formada por objetos permanentes, que serão administrados no espaço público pelos governos. Outra parte é efêmera e diz respeito tanto à objetos quanto a processos artísticos, normalmente designados como intervenções ou interferências urbanas.

25 Maderuelo, Javier. *El espacio roptado*. Madrid: Biblioteca Mandadori, 1990, p. 72.

26 Pallamin, Vera M. *Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1998)*, obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000, p. 31-32.

27 Peixoto, Nelson Brissac. *Polígonos urbanos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Senac-São Paulo, 2004, p. 363.

habitantes estão em trânsito constante, contra uma paisagem que muda de hora em hora". Ao opor a rigidez arquitetural dos espaços institucionais governamentais (*polis*) à apropriação nômade praticada na contemporaneidade (*nomos*), o autor indica que a própria maneira de lidar com o espaço transporta significados ideológicos. Enquanto o Estado cria um espaço rigoroso, imponente, na intenção de autoafirmar seu poder como organismo dominante e regulador da cidade, os grupos informais (porque autônomos) operam em outro nível, articulando, segundo Peixoto,<sup>28</sup> "um novo dispositivo urbano, contraposto à organização determinada pelo edificado e o desenho urbano dominantes".

28 *Id.*, *ibid.*, p. 432.

Os centros urbanos assim se caracterizam na contemporaneidade, com todas essas frágeis relações de espaços globalizados, cidades dentro de cidades, espaços deslocados, espaços virtuais, não lugares, etc., citando apenas parte da terminologia aplicada na atualidade ao estudo da constituição do espaço nas grandes cidades. Os centros urbanos da atualidade possuem características um tanto inconvenientes para qualquer tipo de rigidez científicista. São lugares flexíveis, de agentes sociais moventes.

Quando a arte contemporânea se coloca como mediação de interesses com conotações particulares/privadas e coletivas/públicas, há em questão toda a experiência humana da contemporaneidade. Como já mencionei, ao tratar dos apontamentos de Hannah Arendt, a esfera pública foi em parte suprimida pela esfera privada. Esse vigente individualismo dos centros urbanos traz por característica uma "erosão da vida em público", de acordo com Pallamin,<sup>29</sup> quando ocorre seu esvaziamento e a valorização dos interesses individuais. Logo, o espaço público é relegado a mero espaço de transição, passagem, espaço do movimento e da circulação.

29 Pallamin, *op. cit.*, p. 70.

É nesse contexto que devemos localizar a (des)territorialização da arte contemporânea, quando ela invade esse "campo de batalha" chamado espaço público.

#### **Reterritorialização ou multiterritorialidade**

É preciso também observar que a aparente desterritorialização gera um retorno aos espaços expositivos: registros fotográficos e videográficos, que podemos chamar, conforme Flusser,<sup>30</sup> de "tecnoimagens". Estes registros, tecnoimagens que se pretendem sintomas da realidade, fazem com que as práticas artísticas típicas de um 'estar fora' (espaço informal) passem a estar dentro, através das mídias de registro.

30 Flusser, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 101.

É nessa confusão de limites, nesse hibridismo de espaços que acuso o surgimento da multiterritorialidade na arte contemporânea, quando há uma multiplicidade de espaços possíveis e válidos para sua (ainda que efêmera) existência. É necessário supor, como já fiz no início deste artigo, que nem sempre as novas territorialidades da arte são completamente assimiladas pela sociedade, gerando uma confusão de trocas simbólicas e de fronteiras.

Os mecanismos pelos quais o(s) sistema(s) da(s) arte(s) contemporânea(s) se apropria(m) das práticas artísticas desterritorializadas são diversos. Temos por um lado editais, bolsas de

pesquisa, financiamentos e toda espécie de viabilização econômica para esses projetos artísticos – e nesse caso a territorialidade é criada em torno da marca, do logotipo, da vinculação à instituição, do nome, etc. Há uma sacralização de outros elementos quando a própria obra abandona sua aura, na intenção de estabelecer novas territorialidades para o sistema. Por outro lado, temos as technoimagens, que são registros dessas práticas artísticas trazidos para dentro dos espaços expositivos tradicionais, seja como desdobramento estético, seja como resultado. Essas technoimagens criam novas dinâmicas simbólicas e econômicas ao redor daquilo que, *a priori*, era desterritorializado e não institucional.

Assim, quando a arte contemporânea “saiu” do cubo branco acabou delimitando diversas outras territorialidades, que, a rigor, podem ocupar todo e qualquer espaço: desde lugares ermos (*land art*), passando pelo corpo (*body art, performance*), pelo espaço urbano (arte pública, intervenção), até os sistemas de informação (arte postal, ciberarte). Todas essas linguagens contemporâneas estão devidamente apropriadas pelo sistema da arte e convertidas em valor simbólico, em vez de cooperar para a “desterritorialização da arte”, como alguns autores podem afirmar.

Determinada parcela das práticas artísticas no espaço público se situa – plasticamente – nas interseções entre arquitetura e escultura, e a realização de projetos desse tipo requer alto investimento de capital para sua materialização (e, obviamente, não me refiro ao capital simbólico, mas a tijolos, cimento e similares). O processo de materialização desse tipo de prática artística urbana difere do processo criativo tradicional, por requisitar escala maior, com características arquitetônicas; também difere por movimentar uma equipe de profissionais distintos (seja para construir, seja para planejar o objeto em suas dimensões sociais, políticas e ecológicas), abandonando a ideia de “artista” enquanto criador absoluto. E torna-se claro (e caro): há diferença nos custos econômicos de viabilização do projeto ao objeto concretizado.

Portanto, a arte urbana promove desterritorialização simbólica da arte ao retirá-la de seus espaços formais e trazê-la para o espaço público. O fator econômico, porém, torna-se um dos mais importantes para a reterritorialização desse tipo de linguagem. O sistema da arte criou mecanismos para regulamentá-la dentro da área de alcance de seu poder, através de patrocínio financeiro para a execução dos projetos, criteriosamente selecionados através de editais, leis de incentivo cultural, mostras competitivas, etc. Retoma-se a arte urbana enquanto capital simbólico legitimado dentro do sistema da arte, já que ela quase sempre depende do subsídio econômico para existir enquanto objeto. Privatiza-se o público mais uma vez, em nome de interesses subjetivos (os interesses da “arte”).

31 Olivieri, Cristiane Garcia. *Cultura neoliberal: leis de incentivo como política pública de cultura*. São Paulo: Escrituras, 2004.

Esses movimentos tecidos entre a cultura e a economia são analisados por Olivieri,<sup>31</sup> principalmente no que tange à organização do governo em práticas neoliberais relacionadas à prática cultural – as relações de “mecenato” ou marketing cultural que são possibilitadas pelo Estado quando ele passa a conceder incentivos fiscais para patrocinadores da cultura.

Trago um exemplo do artista Hans Haacke,<sup>32</sup> ocorrido na cidade de Graz, Áustria. Esse país foi anexado por Hitler em 1938, e Graz recebeu o "título honorífico de Stadt der Volkserhebung (Cidade da Insurreição do Povo)" em 25 de julho desse ano, em cerimônia realizada aos pés da *Mariensäule*, monumento erigido numa das principais ruas da cidade em 1669, em comemoração à vitória dos católicos sobre os turcos. *Mariensäule* se constitui de uma coluna, sobre pedestal maciço, com a estátua da Virgem Maria em cima de representação da lua em quarto crescente.

Desde 1968 é realizado anualmente um festival cultural em Graz, o Steiricher Herbst (o Outono da Estíria). Em 1988, para as comemorações dos 20 anos do festival, os organizadores incluíram a comemoração dos 50 anos de anexação da Áustria por Hitler.

A exposição, de 15 de outubro a 8 de novembro de 1988, propunha intervir em lugares públicos que tivessem sido relevantes durante o regime nazista em Graz. Daí o nome, *Bezugspunkte 38/88* (Pontos de referência 38/88). Dezesesseis artistas foram convidados a realizar essas intervenções temporárias, entre eles o alemão Haacke, cuja obra consistiu na montagem de um obelisco sobre o monumento *Mariensäule*, a exemplo do que havia ocorrido em 1938. Segundo Haacke,<sup>34</sup> "para a cerimônia de 1938 a *Mariensäule* havia sido dissimulada sob um gigantesco obelisco recoberto de um tecido vermelho portando as insígnias nazistas e a inscrição 'UND IHR HABT DOCH GESIEGT' (e, no entanto, vocês eram os vencedores)".

A obra de 1988 reconstruiu o acontecido em 1938, a partir de fotos da época. A única diferença entre ambos era a inscrição colocada na base da obra em 1988, que trazia o balanço dos mortos devido ao nazismo na província da Estíria (em que Graz se localiza).

Na noite de 2 de novembro, uma semana antes do fim da exposição, o memorial às vítimas dos nazistas na Estíria recebeu uma bomba incendiária. Ainda que os bombeiros tenham apagado rapidamente as chamas, uma grande parte do tecido e o cume do obelisco queimaram, e a estátua da Virgem ficou seriamente danificada.

A imprensa local e nacional, assim como a imprensa alemã, noticiaram o atentado (...) condenando o incendiário e sua provável motivação política. O *Neue Kronen Zeitung*, jornal mais difundido e mais conservador da Áustria foi a exceção (...). O redator-chefe da edição regional aproveitou para acusar a Igreja católica por ter autorizado o recobrimento da *Mariensäule* e os políticos de terem desperdiçado o dinheiro dos contribuintes em um projeto tão vergonhoso.<sup>35</sup>

Ao fazer com que o espaço urbano seja palco de questionamentos os mais diversos, Haacke problematiza a simbolização da cidade e suas territorialidades. A estátua não é mera representação em metal; está carregada de poder simbólico conferido pela organização religiosa. A réplica do obelisco nazista de fato não era uma homenagem, mas arma simbólica, capaz de fazer com que, ironicamente, segmentos neonazistas a incendiassem; ao ser alvo de vandalis-

32 Um dos nomes de maior prestígio da arte contemporânea internacional, nascido na Alemanha em 1936. Sua produção às vezes apresenta posturas críticas, trazendo discussões de cunho político, histórico e social.

33 Bourdieu, Pierre; Haacke, Hans. *Live-troca: diálogos entre ciência e arte*. Apresentação de Inês Champey. Tradução de Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 76.

34 Id., *ibid.*, p. 76.

35 Id., *ibid.*, p. 76-77.

mo, a obra cumpriu seu papel crítico, histórico e político com potência ainda maior. E tomo a liberdade de pensá-la como um objeto legitimado no mercado (por fazer parte de um festival cultural), mas que ultrapassa muito bem qualquer finalidade subjetiva ou pessoal a que poderia ser submetida por integrar o sistema da arte. Qualquer resquício de caráter econômico, ou até mesmo artístico, se perde diante das características que a obra conseguiu assumir no espaço urbano, o que parece evidente para o próprio Haacke:<sup>28</sup>

Eu creio que a maior parte dos habitantes de Graz não reagiu à minha obra como arte, mas unicamente como uma manifestação política (...) Se um artista sai de seu ambiente, como eu fiz em Graz – eu não sou o único a fazê-lo – ele age simultaneamente em duas esferas sociais diferentes. As categorias de classificação a que estamos acostumados então se misturam.

Por outro lado, ainda que haja essa mistura, o próprio Haacke aponta a vinculação dessa obra a um grande aparelho de políticas culturais, um emaranhado de ações políticas e artísticas que se confundem, mas que viabilizam a concretização desse tipo de obra. Posso concluir, portanto, que a multiterritorialidade da arte contemporânea é evidente, contrariando aqueles que só afirmam sua desterritorialização, assim como também nego os questionamentos acerca da fragilidade da arte ao ser pinçada para fora de seu espaço tradicional (museu/galeria).

O exemplo do artista Hans Haacke, como se pode observar, já possui pouco mais de duas décadas, e atualmente as relações de territorialidade entre arte e sociedade estão muito mais delineadas, dada a continuidade desse tipo de prática artística em espaços informais. O movimento estabelecido a partir da segunda metade do século XX é de devir, na “dialética de desterritorialização” de Haesbaert, quando o sistema da arte nega um território (o formal) e se territorializa em diversas outras instâncias e escalas informais, em uma multiplicidade que faz com que as molduras da arte contemporâneas impregnem e hibridizem as fronteiras do próprio cotidiano.

As práticas artísticas típicas da arte contemporânea nem sequer devem continuar a ser chamadas de desterritorializantes, pois há muito se tornaram institucionalizadas pelos mecanismos do sistema da arte, que delas se apropria ao gerar multiterritorialidades, típicas da sociedade atual, marcada por fluxo e espaços de passagem.

**Gil Vieira Costa** (UFPA, Belém, Brasil) é mestre em artes pela Universidade Federal do Pará e bacharel e licenciado pleno em artes visuais pela Escola Superior Madre Celeste. Realizou, entre 2009 e 2011, a pesquisa “(Des)territórios da arte contemporânea: multiterritorializações na produção artística paraense”, com financiamento da Capes, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Valzeli Figueira Sampaio. É integrante do Grupo de Pesquisa em Crítica e Historiografia da Arte na Amazônia (CNPq/UFPA) e colaborador do site [artecriticapara.wordpress.com.](http://artecriticapara.wordpress.com/) / [gil\\_v\\_c@yahoo.com.br](mailto:gil_v_c@yahoo.com.br)