

**(DES)TERRITÓRIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA:
MULTITERRITORIALIDADES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARAENSE**

GIL VIEIRA COSTA

**MESTRADO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

**(DES)TERRITÓRIOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA:
MULTITERRITORIALIDADES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARAENSE**

GIL VIEIRA COSTA

BELÉM

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Costa, Gil Vieira

(Des)territórios da Arte Contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense / Gil Vieira Costa; orientadora Profª Drª Valzeli Figueira Sampaio. 2011.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011

1. Arte Contemporânea - Pará. 2. Arte – Século XX. 3. Arte e Cultura - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 709.04

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Valzeli Figueira Sampaio.

A pesquisa que resultou nesta dissertação foi financiada com bolsa de estudos concedida através do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO

Mestrando: Gil Vieira Costa

Área de Concentração: Artes.

Linha de Pesquisa: Processos de criação, transmissão e recepção em Artes.

Título da Dissertação: *(DES) territórios da Arte Contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense*

Examinadores: Profa. Dra. Valzeli Sampaio(UFPA), Prof. Dr. Orlando Maneschy (UEPA) e Profa. Dra. Marisa Mokarzel (UNAMA).

Avaliação da dissertação:

Orientador: Nota: 10,0 Conceito: Excelente

1º Examinador: Nota: 10,0 Conceito: Excelente

2º Examinador: Nota: 10,0 Conceito: Excelente

Aprovada:

Com distinção.

Com recomendação de publicação integral.

Com recomendação de publicação de parte ou capítulo.

Com exigência de ajustes pontuais.

Recusada.

Parecer

O referido trabalho aponta para perspectivas contemporâneas da arte paraense, contribuindo sobremaneira para um novo olhar crítico da história da arte local.

Belém, 02 de março de 2011.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos dois (2) dias do mês de março do ano de dois mil e onze (2011), às dez (10) horas , a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora **Valzeli Figueira Sampaio**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Gil Vieira Costa**, intitulada ***(DES) territórios da Arte Contemporânea: multiterritorialidades na produção artística paraense***, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Valzeli Figueira Sampaio, Orlando Franco Maneschy, da Universidade Federal do e Marisa de Oliveira Mokarzel, da Universidade da Amazônia. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente (10,0)**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 02 de Março de 2011.

Profª. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Valzeli Figueira Sampaio

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Orlando Franco Maneschy

Profª. Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

Marisa de Oliveira Mokarzel

Gil Vieira Costa

Gil Vieira Costa

Wania Mª de Oliveira Contente

Wania Maria de Oliveira Contente

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura: _____

Local e Data: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) pelo financiamento, através de bolsa de pesquisa, do trabalho aqui registrado.

Da mesma forma agradeço à professora Valzeli Sampaio, orientadora desta pesquisa, pela paciência, apoio, conselhos prestativos e pelo tempo a mim dedicado no decorrer deste processo.

Agradeço, igualmente, a todos os outros professores do PPGARTES da UFPA, especialmente a Afonso Medeiros, Cesário Pimentel, Edison Farias, Luizan Pinheiro, Orlando Maneschy e Ubiraélcio Malheiros, pelas aulas bastante fecundas com a qual nos agraciaram durante o curso.

Aos professores Marisa Mokarzel (UNAMA) e Orlando Maneschy (UFPA) pelas sugestões e orientações a respeito desta pesquisa, durante o exame de qualificação e participação na banca examinadora.

Meu agradecimento a todos os funcionários do Instituto de Ciências da Arte da UFPA durante o período de realização desta pesquisa, especialmente a Ailana Guta Vieira e Wânia Oliveira Contente, pelo esforço e presteza que dedicaram à turma pioneira da qual fiz parte.

A todos os companheiros de turma, pelas sugestões, conversas, ajudas, debates e reflexões esclarecedoras para esta pesquisa.

Aos amigos Adrielle da Silva, Andréa Feijó, Geórgia Bittencourt, Ilton Ribeiro e João Cirilo, pelas reflexões, informações e documentos concedidos.

Aos representantes das instituições, por seu prestativo auxílio, especialmente a Daniela Oliveira (Salão Arte Pará), Renato Torres (Galeria Theodoro Braga) e Ruma (Espaço Cultural Banco da Amazônia).

E, especialmente, aos artistas que se dispuseram a contribuir, dos quais não citarei os nomes aqui para evitar uma lista expansiva e por já estarem citados no corpo da pesquisa, meus cordiais agradecimentos pelas informações e pelo tempo dedicado.

Para meus pais, Gilvaldo e Almira, pela confiança e estímulo constante durante esta ainda curta jornada.

Para os professores Lindalva Lopes, Meire Torres, Neder Charone, Roseli Sousa, Sanchris Santos e Tadeu Nunes, pelos primeiros passos que me fizeram dar e pela amizade que continuamos nutrindo, mesmo longe.

E para todos os pássaros que, mesmo sabendo-se engaiolados, continuam a cantar.

o artista hoje também participa da desterritorialização da arte ao questionar o conceito reconhecido de arte e ao libertar “a arte”, tal como uma imagem, da moldura que a isolava do seu ambiente.

Hans Belting, no livro *O fim da história da arte*.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a constituição de territorialidades na arte contemporânea, observando práticas artísticas desenvolvidas mais especificamente a partir da segunda metade do século XX. Aplico o conceito de multiterritorialidade à arte contemporânea, observando de que forma espaços convencionais e não convencionais são utilizados nas práticas artísticas analisadas. Alguns exemplos são mencionados, para explicitar os processos de desterritorialização, reterritorialização e multiterritorialização da arte na contemporaneidade, priorizando-se as práticas artísticas desenvolvidas no estado do Pará.

Palavras-chave:

Multiterritorialidade; Sistemas da arte contemporânea; Arte paraense.

ABSTRACT

This research analyzes the establishment of territorialities in the contemporary art, observing art practices developed specifically from the second half of the twentieth century. I apply the concept of multi-territoriality for contemporary art, studying how conventional and unconventional spaces are used in artistic practices analyzed. Some examples are mentioned to explain the processes of deterritorialization, reterritorialization and multiterritorialization, in contemporary art, focusing on artistic practices developed in the state of Pará.

Key words:

Multi-territoriality; Contemporary art systems; Paraense art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----------|
| Figura 1 – Imagem da intervenção no Mercado de Carne, em Abaetetuba, Armando Queiroz, 2003. | 69 |
| Figura 2 – Imagem da intervenção no Mercado de Carne, em Abaetetuba, Armando Queiroz, 2003. | 70 |
| Figura 3 – Imagem da intervenção no Engenho Senhor Manteigueira (abandonado), em Abaetetuba, Carlos Meigue, 2003. | 70 |
| Figura 4 – Imagem da intervenção no Engenho Senhor Manteigueira (abandonado), em Abaetetuba, Carlos Meigue, 2003. | 71 |
| Figura 5 – Imagem da intervenção na Fábrica de compensados, em Abaetetuba, Chico Paes, 2003. | 71 |
| Figura 6 – Imagem da intervenção no Matadouro, em Abaetetuba, Cledyr Pinheiro, 2003. | 72 |
| Figura 7 – Imagem da intervenção no Matadouro, em Abaetetuba, Cledyr Pinheiro, 2003. | 72 |
| Figura 8 – Imagem da intervenção na beira do rio, em Abaetetuba, Margalho, 2003. | 72 |
| Figura 9 – Imagem da intervenção na beira do rio, em Abaetetuba, Margalho, 2003. | 73 |
| Figura 10 – Imagem da intervenção no Hotel desativado, em Abaetetuba, Nio, 2003. | 73 |
| Figura 11 – Processo de confecção da indumentária utilizada na ação <i>Flutuantes</i> , em Quatipuru, Lúcia Gomes, 2003. | 75 |
| Figura 12 – Imagem da ação <i>Flutuantes</i> , em Quatipuru, Lúcia Gomes, 2003. | 76 |
| Figura 13 – Imagem da ação <i>Sanitário ou Santuário?</i> , em Ananindeua, Lúcia Gomes, 2003. | 76 |
| Figura 14 – Imagem da ação <i>Olhar de Vivó</i> , em Colares, Lúcia Gomes, 2003. | 77 |
| Figura 15 – <i>Título eleitoral cancelado</i> , Paulo Bruscky, 1976. | 90 |
| Figura 16 – Imagem da ação <i>Espaço de não-violência</i> , em Belém, coletivo Novas Mídias, 2010. | 92 |

| | |
|--|------------|
| Figura 17 – Imagem da ação <i>Espaço de não-violência</i> , em Belém, coletivo Novas Médias, 2010. | 92 |
| Figura 18 – Imagem da ação <i>Mênstruo Mostra Monstro Mostarda</i> , em Belém, Lúcia Gomes, 2006. | 95 |
| Figura 19 – Imagem de uma <i>Jabiraca</i> , Fernando de Pádua de Azevedo. | 96 |
| Figura 20 – Imagem da performance <i>Vit(r)al</i> , em Belém, Luciana Magno, 2009. | 102 |
| Figura 21 – Vista interna de <i>The Louis Kahn Lecture Room</i> (A sala de leitura de Louis Kahn), Estados Unidos, Siah Armajani, 1982. | 108 |
| Figura 22 – Exposição coletiva <i>Indicial</i> , Belém, 2010. | 109 |
| Figura 23 – Exposição coletiva <i>Indicial</i> , Belém, 2010. | 110 |
| Figura 24 – Imagem da obra de Flávio Araújo, no projeto <i>Itinerários</i> , Belém, 2005. | 111 |
| Figura 25 – Imagem da obra de Maria José Batista, na segunda edição do projeto <i>Itinerários</i> , Belém, 2007. | 112 |
| Figura 26 – Imagem da intervenção <i>Cerne</i> , Belém, Berna Reale, 2006. | 115 |
| Figura 27 – Imagem da intervenção <i>Cerne</i> , Belém, Berna Reale, 2006. | 115 |
| Figura 28 – Imagem da ação <i>Das Águas, os Peixes</i> , em Belém, Miguel Chikaoka, 2006. | 116 |
| Figura 29 – Monumento <i>Mariensäule</i> , Graz – Áustria. | 126 |
| Figura 30 – Imagem da intervenção <i>Und ihr habt doch gesiegt</i> (E no entanto vocês eram os vencedores), Áustria, Hans Haacke, 1988. | 126 |
| Figura 31 – Imagem da intervenção <i>Lâmina</i> , em Belém, Armando Queiroz, 2005. | 129 |
| Figura 32 – Imagem da intervenção <i>Presença-Ausência</i> , em Belém, Berna Reale, 2005. | 130 |
| Figura 33 – Imagem do altar de Oriandina Lima de Oliveira transposto para o MHEP, instalação <i>Transumância</i> , em Belém, Jocatós, 2005. | 130 |
| Figura 34 – Imagem do altar criado por Jocatós para a instalação <i>Transumância</i> , na casa de Oriandina Lima de Oliveira, Belém, 2005. | 131 |
| Figura 35 – Imagem de uma das intervenções de Éder Oliveira, Belém, 2006. | 132 |

| | |
|--|------------|
| Figura 36 – Imagem da instalação <i>Permanência</i> , em Belém, Mariano Klautau e Valzeli Sampaio, 2007. | 132 |
| Figura 37 – Imagem do ato <i>Glória Aleluia e a Mão de Deus</i> , na performance <i>Gallus Sapiens</i> (Parte 2), em Belém, Victor de La Rocque, 2008. | 133 |
| Figura 38 – Imagem do ato <i>Come, ainda tens tempo</i> , na performance <i>Gallus Sapiens</i> (Parte 2), em Belém, Victor de La Rocque, 2008. | 134 |
| Figura 39 – Imagem do ato <i>Entre os meus e os seus</i> , na performance <i>Gallus Sapiens</i> (Parte 2), em Belém, Victor de La Rocque, 2008. | 134 |
| Figura 40 – Imagem da exibição do registro videográfico da performance <i>Gallus Sapiens</i> (Parte 2), em Belém, Victor de La Rocque, 2008. | 135 |
| Figura 41 – Imagem da ação <i>Sudários</i> , em Santarém, Egon Pacheco, 2009. | 136 |
| Figura 42 – Registro da ação “Bicicletas Brancas”, dentro da exposição <i>Deslocamentos</i> , de Murilo Rodrigues, Belém, 2009. | 146 |
| Figura 43 – Um dos espaços da exposição <i>Deslocamentos</i> , de Murilo Rodrigues, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, Belém, 2009. | 146 |
| Figura 44 – Registro da performance de Bruno Oliveira em ônibus de Belém, no projeto <i>Performações Urbanas</i> , de Carla Evanovitch, 2009. | 148 |
| Figura 45 – Registro (vídeo) e dinheiro coletado na performance de Bruno Oliveira, na exposição <i>Performações Urbanas</i> , de Carla Evanovitch, Belém, 2009. | 148 |
| Figura 46 – Imagem da intervenção <i>Fractais</i> , em Belém, Heraldo Silva, 2009. | 149 |
| Figura 47 – Imagem da obra <i>Lâminas d’água - cavernando</i> , no Mangal das Garças, Belém, Geraldo Teixeira, 2005. | 163 |
| Figura 48 – Imagem da obra <i>Expresso Imaginário</i> , no Terminal Rodoviário de Belém, Emanuel Franco, 2006. | 164 |
| Figura 49 – Imagem da intervenção urbana na barraca do Dr. Raiz, em Belém, Mestre Nato, 2006. | 166 |
| Figura 50 – Imagem da obra <i>Dona Francisca</i> , na residência da mesma, em Nazaré do Mocajuba, Alexandre Sequeira, 2005. | 168 |
| Figura 51 – Imagem da intervenção urbana no prédio do MHEP, Belém, Daniely Meireles, 2006. | 169 |

| | |
|---|------------|
| Figura 52 – Imagem da ação <i>Trancas</i> , no projeto <i>Pretérito do Presente</i> , em Belém, Roberta Carvalho, 2006. | 171 |
| Figura 53 – Imagem da intervenção <i>Symbiosis</i> , em Belém, Roberta Carvalho, 2010. | 172 |
| Figura 54 – Imagem da intervenção <i>Trânsitos Mutantes</i> , Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues, Ananindeua, 2007. | 173 |
| Figura 55 – Imagem da intervenção <i>Paisagem</i> , em Belém, Andréa Feijó, 2007. | 174 |
| Figura 56 – Imagens da intervenção urbana <i>Monga</i> , em Belém, Nailana Thiely, 2008. | 176 |
| Figura 57 – Imagens da intervenção urbana <i>Monga</i> , em Belém, Nailana Thiely, 2008. | 176 |
| Figura 58 – Imagens da intervenção urbana <i>XY</i> , em Ananindeua, Douglas Caleja, 2010. | 177 |
| Figura 59 – Imagem da ação televisionada <i>Satellite Art Project</i> , Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, 1977. | 184 |
| Figura 60 – Imagem da obra <i>A-Volve</i> , Japão, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, 1993-1994. | 185 |
| Figura 61 – Quatro slides da obra <i>HFo2AQLFPNCC2oH</i> , Lúcia Gomes, 2009. | 188 |
| Figura 62 – Imagem da ação de Victor de La Rocque (projeção em vídeo na parede) durante o <i>IV Atrito</i> , em Belém, 2008. | 190 |
| Figura 63 – Imagem da ação <i>Luz no Manoel</i> , dentro do projeto <i>Cidade Rede</i> , em Belém, Val Sampaio, 2008. | 192 |
| Figura 64 – Imagem da ação <i>Luz no Manoel</i> , dentro do projeto <i>Cidade Rede</i> , em Belém, Val Sampaio, 2008. | 192 |
| Figura 65 – Imagem da performance <i>Third Hand</i> , Stelarc, 1976. | 199 |
| Figura 66 – Imagem da obra <i>História Natural do Enigma</i> , ou <i>Edunia</i> , Eduardo Kac, 2003-2008. | 200 |
| Figura 67 – Imagem da ação <i>Sangria Desatada</i> , em Belém, Rede [Aparelho]-:, 2009. | 203 |
| Figura 68 – Imagens da ação <i>Pipaz</i> , em Belém, Lúcia Gomes, 2006. | 205 |
| Figura 69 – Imagem da intervenção realizada no Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém, Armando Queiroz e Lilo Karsten, 2007. | 206 |

| | |
|--|------------|
| Figura 70 – Imagem da intervenção realizada no Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém, Armando Queiroz e Lilo Karsten, 2007. | 206 |
| Figura 71 – Imagem da ação <i>Adote um urubu</i> , em Maiandeuá, Andréa Feijó, 2008. | 207 |
| Figura 72 – Imagem da ação <i>Adote um urubu</i> , em Maiandeuá, Andréa Feijó, 2008. | 208 |
| Figura 73 – Imagem da performance <i>Anti Moda</i> , em Belém, Jaime Barradas, 2005. | 210 |
| Figura 74 – Imagem da performance <i>Entre peixe, pássaros...homem</i> , em Belém, Jaime Barradas, 2008. | 210 |
| Figura 75 – Imagem da ação <i>Blá blá blá</i> , em Belém, Luciana Magno, 2010. | 212 |
| Figura 76 – Imagem da performance <i>Cafetinagem</i> , em Belém, Bruno Cantuária, Luciana Magno e Ricardo Macêdo, 2010. | 212 |
| Figura 77 – Fotografia do tríptico <i>Quando todos calam</i> , em Belém, Berna Reale, 2009. | 214 |
| Figura 78 – Imagem da performance <i>A sangue frio</i> , em Belém, Berna Reale, 2010. | 214 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| <i>Introdução</i> | 18 |
| 1 A ARTE ENQUANTO SISTEMA SÓCIO-HISTÓRICO: DELIMITANDO UM ESPAÇO CONCEITUAL | 21 |
| 1.1 Características da contemporaneidade | 28 |
| 1.2 Breve introdução à arte contemporânea no Pará | 36 |
| 2 O ESTABELECIMENTO DE TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS | 47 |
| 2.1 Multiterritorialidades na arte contemporânea | 60 |
| 3 DINÂMICA DOS TERRITÓRIOS | 80 |
| 3.1 Desterritorializações: espaços não institucionais | 83 |
| 3.2 Reterritorializações: dispositivos de apropriação | 98 |
| 3.2.1 Instituições | 105 |
| 3.2.2 Regulamentações | 121 |
| 3.2.3 Intermedialidades | 138 |
| 4 MULTITERRITORIALIDADES NOS SISTEMAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA | 151 |
| 4.1 Os espaços geográficos | 155 |
| 4.1.1 Ações permanentes | 161 |
| 4.1.2 Ações efêmeras | 166 |
| 4.2 Os espaços virtuais | 179 |
| 4.3 Os espaços biológicos | 194 |
| 4.3.1 Biomodificações | 197 |
| 4.3.2 Processos corporais transitórios | 202 |
| <i>Considerações finais</i> | 217 |
| <i>Bibliografia</i> | 221 |
| <i>Índice Onomástico</i> | 230 |

INTRODUÇÃO

É inegável que a arte contemporânea tem abarcado práticas bastante heterodoxas no curto espaço de aproximadamente cinco décadas. Desde a segunda metade do século XX que os artistas e suas práticas têm divergido excessivamente nas suas escolhas (sejam elas materiais, técnicas, conceituais, políticas, dentre outras). O surgimento destas práticas diferenciadas se deu, grosso modo, na intenção de ruptura com sistemas culturais que mantinham (e mantém) a arte contemporânea. Mas isto não quer, de forma alguma, dizer que as únicas implicações destas práticas artísticas foram de ruptura com os modelos instituídos. Pelo contrário, grande parte destes elementos subversivos foram transformados, apropriados e deglutidos em prol da manutenção de sistemas culturais. As implicações foram tantas, e tão diversas, que seria até mesmo ingênua a pretensão de caracterizá-las como *avanço* ou *retrocesso* para a arte contemporânea.

Abandonando um possível tom idealista ou maniqueísta, nesta pesquisa pretendo salientar que a heterodoxia destas práticas artísticas causou inúmeras mudanças no entendimento do que vem a ser (ou do que é compreendido por) a arte contemporânea. Uma destas mudanças diz respeito à territorialidade da mesma, e é justamente a análise destas territorialidades que são estabelecidas a partir destas práticas não usuais (que atualmente poderíamos, sem problema algum, chamar de práticas usuais, dada a sua adoção por inúmeros artistas e coletivos inseridos nos sistemas da arte contemporânea) que será realizada no decorrer desta dissertação.

A metodologia utilizada nesta pesquisa é qualitativa, principalmente baseada nas metodologias de pesquisa em ciências humanas e sociais. Na análise de conteúdo constituiu-se um levantamento bibliográfico e documental – recorrendo a livros, catálogos, jornais, sites, imagens, vídeos, visitaçã *in loco* e demais formas de documentação – para construir um banco de dados e um referencial teórico suficiente para o desenvolvimento da pesquisa. Assim, não faz parte da metodologia desta pesquisa o juízo estético ou crítico a respeito das práticas artísticas analisadas. Mas, ainda que aqui não caiba a análise propriamente estética, nem por isso não será parte integrante da pesquisa a análise da pertinência de tais obras dentro de um sistema social estabelecido – e, portanto, a análise das relações que mediam a concretização de tais práticas artísticas.

É importante dizer que os exemplos de obras e artistas aqui usados priorizam a produção realizada no estado do Pará, mas de modo algum se constitui, nesta pesquisa, um levantamento histórico que pretenda ser “completo”. Antes, utilizo-me de exemplos de acordo com a representatividade dos mesmos para os interesses do presente estudo, traçando um percurso labiríntico, ao invés de elaborar uma rígida cronologia histórica – já que o interesse aqui é clarificar conceitos. Assim, é provável que algumas lacunas fiquem aparentes e alguns casos de multiterritorialidade na arte paraense não sejam citados, o que não constitui um prejuízo à pesquisa. Alguns exemplos de outros contextos também serão utilizados, no intuito de evidenciar os conceitos aqui propostos, mas respeitando as diferenças internas entre sistemas da arte, histórica e geograficamente distintos.

No primeiro capítulo busco situar minha pesquisa dentro de um campo teórico e conceitual, no qual as noções de arte e de sistema da arte possuem um papel fundamental, pois sedimentam o pensamento na intenção de analisar as territorialidades estabelecidas, já que não existe território se não houver determinada convenção simbólica (cultural). As características da arte contemporânea – e das sociedades atuais como um todo – são observadas e discutidas. Um esboço da trajetória recente da produção artística contemporânea no estado do Pará também é realizado, para fornecer uma contextualização histórica aos exemplos que serão usados no decorrer da dissertação.

No segundo capítulo discuto de forma mais aprofundada a conceituação de território que será utilizada no decorrer do texto. As matrizes de pensamento das ciências humanas (especialmente sociológicas e geográficas) são usadas para discutir as territorialidades na arte, e, especialmente, o conceito de multiterritorialidade – trazido da obra de Rogério Haesbaert (2004) – que permeia toda a dissertação.

No terceiro capítulo busco evidenciar as relações de desterritorialização e reterritorialização na arte contemporânea, que são justamente as relações que possibilitam a existência da multiterritorialidade. Na subseção chamada *Desterritorializações*, passo à análise das práticas e mecanismos utilizados pelos artistas para transgredir os territórios convencionais da arte, no qual as práticas artísticas possuem um tom de ruptura, um modo utópico de antiarte e antissistema. Verifico de que forma os territórios outrora convencionais da arte são subvertidos e transgredidos, originando posteriormente outras territorialidades diferenciadas. Na subseção seguinte, denominada *Reterritorializações*, analiso os processos

subsequentes às desterritorializações da arte contemporânea, verificando alguns dispositivos e mecanismos utilizados para concretizar tais processos. Esses mecanismos são distribuídos em três categorias interdependentes: instituições, regulamentações e intermedialidades. É a partir destes movimentos dentro do sistema social da arte que identifique a multiterritorialidade na arte contemporânea, enquanto multiplicidade dos possíveis espaços ocupados pela mesma, em função de toda uma flexibilidade típica das sociedades contemporâneas.

Por fim, no quarto e último capítulo desta pesquisa analiso os processos da multiterritorialidade dos sistemas da arte contemporânea, ainda priorizando exemplos da produção realizada no estado do Pará. As multiterritorialidades são analisadas partindo de três eixos coexistentes: o espaço geográfico, o espaço virtual e o espaço biológico. Cada um destes eixos é descrito e discutido conforme o embasamento teórico formulado por diversos pesquisadores, e exemplificado conforme os casos distintos que constituem tais multiterritorialidades.

1**A ARTE ENQUANTO SISTEMA SÓCIO-HISTÓRICO:
DELIMITANDO UM ESPAÇO CONCEITUAL**

*Liberdade, essa palavra que o sonho humano alimenta,
que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda...*

Cecília Meireles.

Definir termos tão desprovidos de limites, como arte ou cultura, certamente é uma tarefa complicada. No entanto, em certos momentos torna-se necessário arriscar-se nestes exercícios filosóficos, para que se estabeleçam parâmetros necessários à compreensão e ao diálogo. É o que me ocorre neste momento. Não que esteja assumindo a árdua tarefa de definição de um conceito, por menor que ele seja (e este não é o caso do conceito de arte ou cultura), mas proponho que estes limites possam ser, pelo menos provisoriamente, delineados – desde que somente neste contexto sócio histórico no qual esta pesquisa está inserida.

Parto do princípio de que, para analisar os mecanismos de produção de poder simbólico do sistema da arte contemporânea, é necessário primeiro compreender os mecanismos das relações sociais, as características da estrutura da sociedade como um todo e em suas partes, estrutura na qual este sistema age. É evidente que, no caso desta pesquisa, deverei tratar não com um sistema da arte de uma sociedade contemporânea, mas com sistemas da arte de sociedades contemporâneas peculiares, distintas entre si (apesar de manterem semelhanças em diversos pontos essenciais). Isso ficará evidente conforme surgirem exemplos no corpo da pesquisa, abordando práticas artísticas situadas em períodos históricos e grupos sociais distintos.

As características econômicas, políticas, geográficas, históricas, ecológicas, tecnológicas etc. é que fazem com que as sociedades se diferenciem entre si – por estarem em locais geograficamente distintos; ou dentro de uma mesma sociedade continuada, mas em momentos históricos diferentes; e ainda sociedades que compartilhem de um mesmo espaço-tempo, mas que se distingam pelas características econômicas, tecnológicas etc. As características supracitadas de certa

forma condicionam a característica cultural de cada organismo social. Essa hipótese me parece coerente, pois não resvala em um determinismo ingênuo do meio sobre o homem (e sobre a sociedade), já reavaliado pelos teóricos da atualidade.

Antes de apresentar as características através das quais a nossa sociedade é experimentada por seus agentes, quero partir de uma delimitação conceitual para cultura, já que posso situar o conceito de arte dentro desse caldeirão abarcado pelo termo cultura, e posteriormente situar a arte contemporânea dentro do conceito generalizado de arte. Definir *cultura* certamente é uma tarefa árdua, dadas as proporções que a palavra tomou, em suas diversas acepções e usos construídos historicamente. No entanto, posso situar o termo, dentro desta pesquisa, em uma perspectiva contemporânea, emprestada dos avanços nas ciências sociais. Sigo a trilha de Raymond Williams (1992: 13), quando diz que

Assim, há certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

Portanto, existem alguns pressupostos que gostaria de assumir, para identificar a delimitação que o termo cultura irá adquirir em sua utilização nesta pesquisa. Assim, o “sistema de significações” citado acima por Williams nada mais é do que o estabelecimento de estruturas simbólicas, valores socialmente construídos, que interferem nos procedimentos, nas práticas, através das quais os homens relacionam-se entre si e com o meio em que vivem.

Dentro deste aparato conceitual, posso colocar as estruturas simbólicas que se referem à linguagem, ao comportamento sexual, à alimentação, ao poder político, ao vestuário, aos significados dos acontecimentos (como a morte, a vida, o sagrado etc.) e dos objetos (utensílios e ferramentas, objetos artísticos, objetos de valor afetivo etc.), dentre outras, conforme explicita Williams (1992).

Também Renato Barilli (1995) é um dos pesquisadores que aborda a conceituação de cultura, e revela aspectos fundamentais para esta compreensão quando apresenta a cultura (humana) como conjunção de dois estratos, o material e o ideal. Entretanto, Barilli não hierarquiza estes estratos, como outros autores vieram a

fazer, dando a entender que para a cultura o estrato das ideias é mais importante e determina o estrato material, ou vice-versa. A cultura é condicionada e construída partindo de diversos aspectos que são oferecidos pelo contexto em questão, e no qual toda mudança no âmbito material pode implicar mudança no âmbito intelectual, assim como o contrário também é possível. Para Barilli (1995: 21)

(...) o homem é o único animal que pode valer-se de uma memória extra-orgânica, entregue a corpos materiais extrínsecos, duráveis para além do espaço de uma vida fisiológica, de tal modo que os filhos, os descendentes, os encontram, podendo adquiri-los em tempos acelerados e por sua vez integrá-los, enriquecê-los ou contestá-los e revê-los segundo outros parâmetros.

Este pensamento é bastante eficaz quando aplicado ao âmbito da arte, pois podemos notar como os conceitos, os materiais, as técnicas, as estéticas, dentre outros fatores, se acumulam através do tempo, em um processo de transitoriedade. Daí também a possibilidade de levantar a hipótese de que a arte ("visual") contemporânea passe, atualmente, por este processo de trânsito, integração e contestação das características culturalmente adquiridas, forjando novos espaços e territorialidades que necessitam ser melhor observados. O terceiro e quarto capítulos desta pesquisa se debruçam justamente sobre estas relações, nas quais uma parte das práticas artísticas contemporâneas é construída a partir da reformulação de práticas, conceitos, técnicas, materiais etc. usados em meados do século XX.

É importante salientar que em nossa sociedade, assim como na maioria das sociedades contemporâneas, há uma imbricação de áreas anteriormente distintas. Refiro-me à impregnação da cultura *em* e *por* outras áreas da existência social, como a economia. Fredric Jameson (2001: 73) argumenta que

(...) tal conjuntura é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias.

Desta forma, devemos admitir que uma análise como a que é proposta por esta pesquisa, de produções e práticas culturais artísticas, deve necessariamente estar atenta à tessitura de relações estruturadas entre este objeto (cultural) de pesquisa e as configurações de um sistema capitalista, de um mercado fluído e caracterizado pelo consumo.

Nesta pesquisa não pretendo tocar nas questões referentes à delimitação de termos como cultura popular, erudita, de massa, contemporânea, tradicional, dentre outros termos de difícil conceituação, algumas vezes anacrônicos. Desde que se compreenda que, quando aponto *cultura*, me refiro a uma estrutura de representação

de valores, através da qual o ser humano media suas próprias relações em sociedade, não será preciso ir além ao aprofundamento do conceito.

Diferente do que acontece no caso do termo *arte*, igualmente complexo, porém mais necessário para esta pesquisa do que o termo anterior. A arte situa-se dentro da cultura, é uma de suas constituições, uma forma do ser humano lidar com seus objetos materiais conferindo-lhes determinados valores tidos como espirituais ou intelectuais, e ainda expressivos. Tudo isto, é claro, foi dito grosso modo.

Na contemporaneidade é importante, por exemplo, notar as divergências existentes acerca das formas de conhecimento construídas pela arte, pela ciência e pela filosofia, conforme estudado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992). O conhecimento criado pela primeira, segundo os autores, é independente de seu referencial, e até mesmo de seu criador. A arte conserva as sensações através de sua própria constituição material, e persiste após a destruição de seu suposto modelo (uma pintura continua após a destruição da paisagem retratada). Deleuze e Guattari (1992: 214) chegam a afirmar que, por vezes, é necessário que a obra se distancie do modelo através da inverossimilhança, da imperfeição e da anomalia, para que possa se sustentar enquanto bloco de sensações pertinentes. Este *sustentar-se* diz respeito à arte enquanto capacidade de testemunhar sensações e percepções humanas por si só.

São as próprias possibilidades estéticas do material que a arte utiliza para se constituir. É este mesmo material a única coisa de que a mesma depende para subsistir (mesmo as artes conceitual e virtual necessitam de algum suporte material para se *realizarem*, ou seja, tornarem-se *experimentáveis*). Ainda que independa de seu criador, e até mesmo de seu modelo referencial, a arte depende da durabilidade de seu material para poder persistir enquanto texto, enquanto sensações. Na era da reprodutibilidade informática há diversas possibilidades de persistir através dos mecanismos digitais, já que todo tipo de documento pode ser convertido em um código binário, para depois ser decodificado, mantendo intactas as sensações evocadas pela arte. Já não há mais um original, mas sim uma obra que independe de um único suporte material para manter-se existindo e transmitindo conhecimentos conseguidos pelo artista. As sensações evocadas pela arte são culturalmente concebidas e aprendidas, e não autônomas e universais, como se chegou a pensar.

E quando cito as diferenças do conhecimento adquirido pela arte, pela ciência e pela filosofia, problematizo a localização da minha própria pesquisa. Esta análise aqui empreendida aproxima-se muito mais dos estudos sociais do que da pesquisa

em arte propriamente dita, conforme conceituada metodologicamente por Sílvio Zamboni (no livro *A pesquisa em arte*, lançado em 2001). É certo que o conhecimento, para ser adquirido, entrecruza as experimentações filosóficas, científicas e artísticas, como os próprios Deleuze e Guattari afirmaram. Esta pesquisa, portanto, provavelmente possui matizes de pensamentos diferenciados, conforme a apropriação para cada fase da construção do conhecimento.

Retornemos, portanto, à delimitação de uma estrutura conceitual para o termo arte. Concordo com o antropólogo Clifford Geertz (1997: 178) quando o autor afirma ser a mesma um sistema cultural, e quando diz que

(...) o dito “sentido de beleza”, ou seja lá o nome que se dê a essa habilidade de responder inteligentemente a cicatrizes em faces, a formas ovais pintadas, a pavilhões com cúpulas, ou a insultos rimados, não é menos um artefato cultural que os objetos e instrumentos inventados para “sensibilizá-la” .

Nestes termos, a arte é apenas um modo – social e historicamente produzido – de representar (e, portanto, compreender) as experiências estéticas (enquanto ações sensibilizantes e materiais) de determinada sociedade. Claro que, posto nestes termos, o complexo pensamento de Geertz parece simplista. De certa forma, o que pretendo dizer é que a arte, enquanto termo geral e que diz respeito à tradição ocidental, é uma construção de valores sociais que confere significado simbólico a funções, objetos, procedimentos e relações do ser humano e entre seres humanos, em um determinado contexto social e histórico. As diferentes características que a arte enquanto representação coletiva vai adquirir, conforme as diferenças culturais, não cabem a esta pesquisa. Há diferenças sensíveis, inclusive, entre grupos dentro de uma mesma sociedade, e entre indivíduos dentro de um mesmo grupo, e até mesmo entre categorizações mentais em um único indivíduo, no que diz respeito ao entendimento do que vem a ser arte. Delimitar este termo com maior precisão não é tão interessante para esta pesquisa.

Muito mais urgente é dizer que não quero adotar, nesta pesquisa, a visão de uma arte universal e transcendental, portanto maiúscula. Esta configuração para a ideia de arte, que se desenvolve com bastante vigor no Iluminismo, resvalando inclusive nos movimentos modernistas, é abandonada pelos teóricos da contemporaneidade. Se a arte corresponde a um sistema de valores culturais e históricos, é porque é um conceito estritamente social, e não universal. Régis Debray (1993b: 147-148), falando sobre esta ideia progressista da arte, diz:

Houve a pretensão de nos levar a acreditar que a Arte é um invariante, região do ser ou cantão da alma, que seria, pouco a pouco, ocupada por imagens fabricadas aqui e lá. Procedia-se como se o escoamento das imagens desde

há trinta mil anos declinasse, no decorrer dos séculos, uma estrutura ideal, conjunto de propriedades comuns definindo uma certa classe de objetos que seriam atualizados, em cada época, em determinado traço ou segmento.

Mais do que isso, um pouco mais adiante Debray (1993b: 150) afirma a indissolúvel relação da arte com as características do contexto que a gerou, para que haja uma compreensão profunda de como operam estes valores e representações.

O índice de autonomização das formas plásticas é iminente variável. Todos nós sabemos que é impossível compreender a produção estética de um grupo humano sem reposicioná-la no meio dos outros aspectos de sua vida, técnica, jurídica, econômica ou política. O que chamamos “arte” pode muitíssimo bem não constituir em si mesmo um subconjunto significativo distinto de todos os outros.

O autor fala de variabilidade na autonomia das formas plásticas em representar ou significar algo, o que é bastante claro. Um desenho realista de um cavalo não requer grandes conhecimentos da cultura e sociedade na qual foi produzido, a não ser o conhecimento prévio do que vem a ser um cavalo e sua representação material. Já o mesmo desenho, situado dentro de um museu de arte, adquire significações bastante diferentes e mais complexas, que exigiriam um aprofundamento nas características da arte enquanto um sistema institucional (museu), que confere valores a determinadas produções culturais. É por este motivo que pretendo abordar as características das sociedades contemporâneas antes de avançar no estudo das produções artísticas às quais esta pesquisa se refere.

Na contemporaneidade, é preciso deixar claro, há um estilhaçamento de teorias que dizem respeito à arte. Posso tomar por base, entretanto, o pensamento de Jameson (2001), quando o autor cita o período anterior ao moderno como impregnado de uma arte voltada para a ideia do belo (kantiano). O período moderno se configura como a substituição gradual da arte como belo pela arte como sublime (igualmente kantiano), ou seja, o propósito da estética moderna da arte como possibilidade de alcançar o absoluto, o transcendente. Mas o moderno também tem seu fim, conforme Jameson (2001: 85).

Agora, entretanto, creio que estejamos numa posição melhor para identificar esse “fim de algo”, que só pode ser o fim do moderno, ou o fim do sublime, a dissolução da vocação artística de atingir o absoluto. (...) O fim do moderno, o surgimento gradual do pós-moderno ao longo de várias décadas, constitui um evento cujas avaliações mutáveis e instáveis merecem um estudo particular.

Aquilo que este autor (e muitos outros além dele) caracteriza como pós-moderno é a época (no sentido de ser o modo como se configuram nossas subjetivações e relações sociais – podendo, claro, existir sociedades hoje que não se enquadram no conceito de pós-moderno) em que nos encontramos, na qual parece

surgir uma nova ideia de arte, distinta daquela que se aproximava do belo, e também distinta daquela que se aproximava do sublime, mas sem negar ou desfazer-se por completo de nenhum dos dois. “A arte nessa nova era parece ter retrocedido àquele antigo papel culinário que ela possuía antes do domínio do sublime”, diz o próprio Jameson (2001: 87). É a contemporaneidade que traz a tona uma sociedade caracterizada pelo visual, numa sobreposição exacerbada das imagens como forma de existência própria, refletindo mesmo na arte.

Jean Baudrillard (1996) é um dos autores que adotam posições extremas no que diz respeito ao posicionamento diante da arte. Este autor nos fala de *transestética*, quando a Arte (dos movimentos modernos) desaparece, não cabendo mais a distinção entre belo e feio, já que tudo é estético, e ao mesmo tempo já não existem valores capazes de examinar e relacionar um objeto com outro. Para Baudrillard (1996: 23):

Através da liberação de formas, linhas, cores e concepções estéticas, através da mixagem de todas as culturas e de todos os estilos, nossa cultura produziu uma estetização geral, uma promoção de todas as formas de cultura, sem esquecer as formas de anticultura, uma assunção de todos os modelos de representação e de anti-representação. (...) Até a antiarte, a mais radical das utopias artísticas, foi realizada, desde que Duchamp instalou seu porta-garrafas e que Andy Warhol quis tornar-se uma máquina. Toda a maquinaria industrial do mundo ficou estetizada, toda a insignificância do mundo viu-se transfigurada pelo estético.

Espero não ter sido reducionista demais ao apontar estes conceitos, nem tampouco evasivo ao ponto de deixar margens para ambiguidades ou dúvidas sobre o que pretendo dizer a partir daqui.

1.1 Características da contemporaneidade

As características que pretendo abordar nesta subseção dizem respeito a uma série de teorias e autores distintos, formando, portanto, uma malha fragmentária de conceitos sobrepostos. De certa forma, estes conceitos são gerais, pois dizem respeito ao modo como se configuram diversas sociedades atravessadas pela globalização. É evidente que não são características universais, havendo inclusive a insuficiência de teorias que se adequem aos grupos sociais periféricos (como o estado do Pará, abordado nesta dissertação). Entretanto, é interessante analisar como estas características da contemporaneidade são refletidas, ou antes refratadas, em sociedades diferentes – ainda que seja impossível qualquer totalização das conclusões obtidas nos estudos sobre sociedades, em uma época marcada por relações complexas, ciclos cada vez mais fluídos e efêmeros, hibridações culturais cada vez mais contínuas.

Clifford Geertz (2001) fala em enfraquecimento do etnocentrismo, e dos limites entre culturas. Ele aponta o etnocentrismo como uma atitude que não podemos abandonar, por mais que tentássemos fazê-lo, já que a garantia de diversidade de modos de vida é algo “bom”, para evitar uma entropia moral, ou uma padronização de comportamentos sociais e humanos. Por outro lado, também fala que o uso que fazemos do etnocentrismo não pode ser irresponsável, a ponto de subestimar – ou superestimar – outras culturas. As questões que este autor levanta têm especial relevância principalmente por mostrar que

as questões morais provenientes da diversidade cultural (que, é claro, estão longe de ser todas as questões morais que existem), as quais, se é que chegavam a surgir, surgiam sobretudo entre sociedades – aquele tipo de coisa dos “costumes contrários à razão e à moral” de que se alimentou o imperialismo –, surgem agora, cada vez mais, dentro delas. As fronteiras sociais e culturais têm uma coincidência cada vez menor (...), num processo de baralhamento que já vem acontecendo há um bom tempo, é claro (na Bélgica, no Canadá, no Líbano, na África do Sul, e nem a Roma dos Césares era lá muito homogênea), mas que, em nossos dias, aproxima-se de proporções extremas e quase universais (GEERTZ, 2001: 77).

Experimentamos, portanto, uma sociedade das metrópoles cosmopolitas, onde as culturas se fundem umas às outras, não para uma homogeneização (que talvez sequer seja uma possibilidade), mas para a proliferação de culturas hibridizadas, conforme também aponta Néstor Canclini (2008). Ao se suprimir (ou melhor, ao se atenuar), através da tecnologia, as barreiras de tempo-espço, provocou-se um choque de modos de representação, um contágio de sistemas simbólicos, que não

fluem para uma “convergência de opiniões”, nas palavras de Geertz (2001: 76), “mas a uma mistura delas”.

A cultura da maioria dos países desenvolvidos – e também a de países subdesenvolvidos, porém industrializados, como o Brasil – apresenta características de supressão de fronteiras étnicas, sociais e culturais há algum tempo, como demonstrou Geertz, mas estas relações foram intensificadas e estendidas ao extremo com as evoluções tecnológicas proporcionadas a partir do século XX. Especialmente no que diz respeito às novas tecnologias digitais e eletrônicas, que possibilitaram não só a eliminação de grandes distâncias através da diminuição do tempo de deslocamento (compare as viagens de avião com as viagens de navios a vapor, ou o tempo de viagem gasto em um veículo de tração animal com o gasto por um automóvel), mas também a telepresença através de mecanismos tecnológicos, especialmente o ciberespaço, possibilitando a conexão com outras partes do planeta sem exigir o deslocamento, através da (paradoxal) existência virtual.

Até mesmo as cidades são repensadas e experimentadas de outras maneiras, partindo destas características. Nelson Peixoto (2004) analisa as novas concepções relativas à área na atual geografia urbana, e considera a existência de novas formas de percepção do espaço, que só podem ser compreendidas através de grandes escalas. Nestas grandes escalas torna-se evidente que, em diversas situações, cidades em continentes diferentes (como Paris e Nova York) são relativamente mais *próximas* do que cidades dentro de um mesmo país (tal qual a distância entre as capitais e certas localidades remotas da Amazônia). Para Peixoto (2004: 397) “A percepção do espaço passa a ser determinada pela velocidade, inviabilizando o reconhecimento pedestre, típico das configurações locais tradicionais”.

Este processo de supressão dos espaços e do tempo entre culturas e locais distintos, que se convencionou chamar de *globalização*, tem influenciado as identidades culturais na maioria dos países, especialmente aqueles que vivem em um sistema capitalista, mas não necessariamente tendendo a uma homogeneização das sociedades, segundo Stuart Hall (2006). Este autor fala sobre algumas hipóteses que foram levantadas acerca da influência do processo de globalização sobre estas identidades nacionais – já que as fronteiras culturais entre as nações estão cada vez mais diluídas. Em um determinado momento, Hall (2006: 77) aponta algumas teorias que demonstram que “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia

e da ‘alteridade’. Há, juntamente com o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’”, mas, por outro lado, o próprio Hall, apesar de enxergar no interesse pela alteridade um exacerbado consumismo, não acredita em um processo de homogeneização, quando diz que “parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, *novas* identificações ‘globais’ e *novas* identificações ‘locais’” (HALL, 2006: 78).

Já Félix Guattari (1992: 19) aborda as novas configurações urbanas partindo de um prisma psicanalítico, nas relações do indivíduo com a sociedade e o espaço, onde a subjetividade – que seria “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como *território existencial* auto-referencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” – acompanha o fluxo de relações, informações e territorialidades das sociedades contemporâneas. Diz Guattari (1992: 169) que:

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorporais. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado.

Onde estariam, portanto, as novas identidades culturais dentro destas nações globais, é uma das perguntas que Stuart Hall tenta responder, citando alguns exemplos. Porém, aquilo que realmente interessa a esta pesquisa é saber que estes processos têm implicações diretas sobre as constituições de sistemas para a arte contemporânea, seja em Belém ou em Paris e Nova York. Os movimentos culturais artísticos provenientes da Europa, que demoraram décadas para chegar ao Brasil, agora estão a distâncias espaço-temporais comparativamente menores. As cidades contaminam-se umas às outras, e os artistas também interferem uns nos outros, ao conectarem-se em redes. Segundo Hall (2006: 75):

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”.

O autor chega à conclusão de que as identidades que são provocadas por estes novos processos são identidades em fluxo. Híbridões culturais que provavelmente fazem da arte contemporânea um circuito mundial de ideias e proposições, ao fazer circular artistas e produções em um fluxo que não é mais estanque ou estritamente hegemônico (no que diz respeito aos centros culturais ocidentais). Para Hall (2006:

87) a globalização “tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação”. E mais adiante este autor chega a uma síntese, que mostra a situação (provisória) das identidades em nossa época:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2006: 88).

Uma característica essencial, partindo do ponto de vista desta pesquisa, é a multiterritorialidade típica da contemporaneidade, conforme assinala o geógrafo Rogério Haesbaert (2004). Este autor defende a ideia segundo a qual os territórios que configuram nossa existência social, principalmente nos grandes centros urbanos, não estão mais rigidamente calcados sobre a constituição de regiões, zonas, mas estão calcados também em redes, fluxos, fato que cria uma falsa (segundo Haesbaert) noção de desterritorialização, ou melhor, de contemporaneidade desterritorializada. Este geógrafo faz um amplo estudo a respeito das concepções de desterritorialização nas diversas áreas do pensamento atual. Haesbaert (2004: 365) conclui que “a desterritorialização é simplesmente a outra face, sempre ambivalente, da construção de territórios”.

Portanto, mais do que simplesmente desterritorializar, a condição contemporânea possibilita multiterritorializar. A arte contemporânea situa-se nesta perspectiva, e esta pesquisa aborda a concepção de multiterritorialidade aplicada aos sistemas da arte contemporânea, ao invés de limitar-se a apontar uma desterritorialização imanente. É preciso verificar quais novos territórios e territorializações são criados após este movimento de desterritorialização. Processo que é contínuo, porque situado ele mesmo no próprio movimento (processo) e não nos extremos (espaços) tal qual os próprios fluxos e redes que caracterizam a mescla de territorialidades no mundo contemporâneo. E estas multiterritorialidades são objeto de estudo dos próximos capítulos desta pesquisa.

Novas relações são tecidas no entendimento do ser humano com o espaço, com o tempo e até mesmo com o próprio corpo. Com a evolução de tecnologias, que – segundo Mario Costa (1995) – se mostram sublimes diante do ser humano, o que sobressai é a própria “obsolescência” de um corpo-limite, perecível, quase um “entrave à existência”, na compreensão de muitos pensadores e artistas contemporâneos. Uma nova forma dualista de opor a matéria ao espírito, da qual

David Le Breton (2007: 194) diz que “Sob a égide do desmantelamento do corpo, as fronteiras entre humanidade e máquina confundem-se”. A tecnologia é incorporada a um corpo violentado, torcido, prolongado, fragmentado de diversas formas, sem, no entanto, deixar de ser essencialmente carne. Para Le Breton (2007: 28):

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito, o *ser-no-mundo*, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade de si, destino da pessoa, para se tornar um *kit*, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal.

Este autor analisa minuciosamente a antropologia contemporânea do corpo em nossas sociedades globais, e seu pensamento será retomado adiante, ao observarmos o uso do corpo dentro de um sistema simbólico que faz funcionar a arte contemporânea.

A arquitetura das cidades, também, passa a ter uma nova representação dentro das sociedades, por ter que adaptar-se aos fluxos contemporâneos. “As formas mais extremas de modernização convivem com novas condições urbanas – informais, transitórias, clandestinas – geradas pela integração global”, nas palavras de Nelson Peixoto (2004: 393). A cidade torna-se nodal, apropriada conforme as disponibilidades e intencionalidades. “A metrópole se converte numa nebulosa dilacerada, desprovida de localização, distribuída em torno das vias de transporte em alta velocidade que a atravessam de ponta a ponta”, segundo Peixoto (2004: 352), e chega a ser metaforizada por este autor como a figura bíblica da torre de Babel. Esta metáfora apresenta a cidade contemporânea ao mesmo tempo como “intuito” e “impossibilidade”, quando a construção é tão desproporcional a seus habitantes que se torna impossível para estes considerarem-na por uma só forma.

O que Peixoto (2004) deixa claro é que as metrópoles contemporâneas já não são mais cidades, no sentido de designar raízes, fundamentos, alicerces de uma comunidade, mas são inabitáveis porque são espaços de fluxo, deslocamento, incomunicabilidade. Vivemos nas margens, na desarticulação da cidade enquanto arquitetura, e na sua articulação enquanto trânsito, um *não espaço* concreto.

Ressalto, é necessário repensar teorias deste tipo quando se pretende analisar cidades amazônicas como Belém, que não se configuram como megalópoles contemporâneas. Néstor Canclini (2008: 67), falando a respeito das relações e contradições entre modernismo e modernização na América Latina, diz:

A hipótese mais reiterada na literatura sobre a modernidade latino-americana pode ser resumida assim: tivemos um modernismo exuberante e uma modernização deficiente. (...) Posto que fomos colonizados pelas nações européias mais atrasadas, submetidos à Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos, apenas com a independência pudemos iniciar a atualização de nossos países. Desde então, houve ondas de modernização.

Assim, especialmente quando falamos da região amazônica, onde o Pará se situa, o que temos não é propriamente uma globalização consolidada tal qual aponta as teorias (elaboradas do ponto de vista das grandes metrópoles ocidentais), mas sim uma globalização que é atravessada por relações com uma modernização (tecnológica e educacional) deficiente e hibridações entre culturas populares autóctones e culturas propriamente estrangeiras. As cidades em questão não estão excluídas das relações globalizadas, mas as experimentam de formas peculiares.

Haesbaert (2006) também explora a configuração das cartografias atuais das metrópoles, e indica a expansão das cidades como expansão tentacular, em rede. Para Haesbaert (2006: 89) é evidente a inexistência de um avanço padronizado e regular, quando as redes metropolitanas fazem aflorar ou capturam “estruturas fora de seus limites físicos imediatamente contíguos”, culminando na existência de intervalos, que Haesbaert chama de hiatos, dentro destas malhas urbanas.

Esta distribuição desigual de equipamentos e serviços não está restrita a um nível físico, mas também é estendida ao nível das relações sociais, quando Haesbaert (2006: 93) aponta uma “complexa rede de relações entre grupos que traçam laços de identidade com o espaço que ocupam, criam formas de apropriação e lutam pela ocupação e garantia de seus territórios”.

Estas configurações atuais estão diretamente ligadas a um esfacelamento econômico, a uma possibilidade constante de evoluções tecnológicas e a uma descontinuidade cultural provocada pelo contato global. O estado perde o domínio sobre a metrópole, tendo que administrar os problemas criados por sua própria administração. O monopólio do capital e dos meios de produção excluiu cada vez mais os destituídos dos mesmos, que reagem de formas diversas. Segundo Nelson Peixoto (2004: 404):

Surgem configurações informes que escorrem e vazam, preenchendo todos os vazios existentes. O nômade – o sem-teto, o camelô, o favelado, o migrante – opera nesses espaços intersticiais secretados pela metrópole. O nômade ocupa o território pelo deslocamento, por trajetos que distribuem homens e coisas num espaço aberto e indefinido: os terrenos vagos, os vazios criados pela implantação de infra-estrutura, os espaços públicos abandonados, os vãos entre as edificações. Sua ação é ditada pela necessidade de sobrevivência individual.

Uma última característica da contemporaneidade que quero salientar nesta pesquisa é o estabelecimento de processos comunicativos a um nível planetário, principalmente no que diz respeito à rede internet e aos avanços informáticos. Nosso tempo é visivelmente marcado pela existência de um espaço virtual, que interliga pessoas e sociedades. Esse espaço potencializa novas relações em todas as áreas da experiência humana, inclusive novas relações econômicas e de poder. Para Pierre Lévy (2000) a aparente *inexistência* de “fronteiras” no território digital viabiliza novas relações de trânsito – tanto de informações quanto de pessoas e produtos. Diversas comunidades internacionais e virtuais comprovam estas mediações estabelecidas no impalpável do ciberespaço – que, entretanto, possuem consequências diretas sobre o palpável das relações materiais.

As novas tecnologias implicam diversas reflexões, que serão novamente abordadas no quarto capítulo desta pesquisa. É importante conhecer, entretanto, aquilo que Mario Costa afirmou sobre estas novas tecnologias, no que tange serem elas expressão da potencialidade que o ser humano foi capaz de produzir, sem, no entanto, ser capaz de manter sob seu domínio. Costa (1995: 37) diz que

Elas não podem ser consideradas, de modo nenhum, na sua essência, como uma nova forma de linguagem, cujo destino é ainda e sempre aquele de encarregar-se das intencionalidades expressivas e comunicativas do homem: as novas tecnologias não são uma linguagem, são um *ser* que excede toda paisagem interior ao sujeito e instaura uma nova situação *material*.

Entre as características principais que constituem o ciberespaço está a noção de hipertextualidade: a ideia de inteligência coletiva, da qual falou Pierre Lévy. Uma construção contínua e ilimitada da produção humana, na qual a informação é rizomática, descentralizada, interativa, da qual Lévy (1993: 33) diz:

Tecnicamente, um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.

A arte, enquanto sistema social, também é influenciada por estas características, principalmente no que diz respeito à organização do seu território em redes, que perpassam pelo ciberespaço, mas também pelos centros tradicionais e físicos (espaços expositivos tal qual o museu).

Assim, pois, as novas tecnologias criadas pelo ser humano (dentre as quais as recentes tecnologias digitais), estabelecem mais um espaço no qual a própria

humanidade se reconfigura, alterando diversas modalidades da experiência humana. Uma produção contínua de imagens, culminado naquilo que alguns identificam como sociedade do espetáculo, ou das imagens, mas que Debray (1993b: 274-275) captou como videosfera, onde “entrevemos o fim da ‘sociedade do espetáculo’. Se há catástrofe, estaria aí. Estávamos *diante* da imagem, estamos *no* visual. A forma-fluxo já não é uma forma para ser contemplada, mas um parasita como fundo: o ruído dos olhos”. Esta ideia é similar àquela postulada por Costa (1995: 54), quando identifica as novas tecnologias ao sublime, e quando diz que

(...) a idéia que definitivamente foi evocada pelas novas imagens é a da *realização da potência humana*: a imagem sintética, enquanto efetuação de um projeto de uma *alteridade auto-subsistente*, atesta o mais completo alcance da potência humana, e é esta que, em última análise, é realmente oferecida à nossa extasiada contemplação.

Haja vista que a contemporaneidade foi relativamente abordada em suas características, cumpre abordar também o modo pelo qual a arte estabelece suas territorialidades nos nossos grupos sociais, tema que será desenvolvido no segundo capítulo desta pesquisa. Também será necessário, neste momento, fazer alguns apontamentos a respeito da arte contemporânea paraense, para contextualização das práticas artísticas que serão analisadas no decorrer da dissertação.

Por arte contemporânea definirei as práticas artísticas que são socialmente aceitas e constituídas enquanto tal através de um discurso/território atualmente vigente, conforme o segundo capítulo desta dissertação. Fugindo às discussões acerca da demarcação temporal de um período moderno e um período contemporâneo (nas artes), situarei a contemporaneidade artística na segunda metade do século XX em diante, mais especificamente a partir das práticas artísticas que se disseminaram desde a década de 1960, chamadas neovanguardas por alguns autores.

A arte contemporânea, portanto, é o conjunto de práticas que se constitui utilizando os preceitos próprios da contemporaneidade, como: o questionamento da arte como objeto, a proposição da arte como processo, o questionamento da noção de autoria, o uso de materiais os mais diversos, o hibridismo entre a arte e outros campos da existência humana, o uso descontextualizado do repertório histórico da arte, dentre outras características. Tais características da produção de arte atual a diferenciam da arte produzida no paradigma *modernista*, por exemplo, por não enquadrarem esta produção dentro do discurso/território que sedimentou e constituiu a arte *modernista*.

1.2 Breve introdução à arte contemporânea no Pará

A grande dificuldade de analisar os processos sociais da arte contemporânea no estado do Pará, nesta pesquisa, é a aparente inadequação das teorias da arte (e da cultura em geral) para o sistema estabelecido no estado. É necessário levar em conta o lugar de onde geralmente falam os teóricos da cultura: sistemas sociais localizados em metrópoles cosmopolitas, geralmente centros econômicos e culturais a nível nacional, e algumas vezes global. O Pará, entretanto, é um estado que carrega o estigma de ser periférico, tanto de um prisma cultural quanto econômico – periférico por se localizar em um país ainda marginal em relação aos centros econômicos do planeta, e periférico em relação aos centros culturais/econômicos do sudeste do Brasil. É, portanto, indispensável analisar com acuidade de que forma podemos aplicar as grandes teorias (geralmente eurocêntricas) ao sistema da arte contemporânea paraense.

Não é sem propósito que Afonso Medeiros (2009a) analisa as condições periféricas tanto da arte (enquanto conhecimento) em relação a outras ciências, quanto das periferias econômicas/culturais em relação aos centros hegemônicos dentro do Brasil, e ainda a condição periférica do Brasil em relação aos países de “primeiro mundo”. Afirma Medeiros (2009a: 1998) que:

A relação centro/periferia é, sob qualquer ponto de vista, dinâmica. Um afeta o outro, em muitos níveis e circunstâncias. Ambos produzem cultura, mas é inegável que a indústria cultural funciona mais como caixa de ressonância dos centros hegemônicos do que das periferias. Mesmo que os estudiosos da cibercultura afirmem, com certa razão, os deslocamentos ou a pulverização ou a inexistência de centros, o mundo da mídia, inclusive na internet, ainda se comporta predominantemente daquela maneira.

Estando evidente, portanto, que a relação de trocas culturais é dinâmica, nem por isso deixa de ser desigual. A distância geográfica de Belém em relação às metrópoles nacionais é um dos fatores que provoca esta desigualdade, fato que vem sendo remediado muito lentamente pela popularização das novas tecnologias. O Pará aparentemente apresentou uma espécie de descontinuidade epistemológica no que tange o sistema da arte contemporânea, mas essa espécie de atraso provavelmente é consequência muito mais dessa condição de periferia econômica e cultural do estado na segunda metade do século XX, do que propriamente consequência de uma “inabilidade” artística ou cultural. Basta citar que o modernismo brasileiro também

teve um correlato em Belém¹, assim como em outras capitais além de São Paulo e Rio de Janeiro, levando em conta que no início do século XX a cidade de Belém ainda vivia o fim do ciclo da borracha, que alavancou a economia da região.

Paulo Herkenhoff, no catálogo *Amazônia, a Arte* (2010: 81), identifica quatro ciclos de modernidade na Amazônia, “entremeados por saltos e estagnação: (1) o iluminismo no Grão-Pará; (2) o ciclo da borracha; (3) o modernismo e (4) as rupturas pós-modernas. São ciclos de consolidação política, conhecimento e produção simbólica”. Também vale dizer que o *atraso* ou *descontinuidade* das práticas artísticas contemporâneas no Pará só pode ser assim nomeado a partir de uma perspectiva dos grandes centros culturais, que seriam tomados como *modelo* ou *padrão* para as periferias.

A respeito dos ciclos observados pro Herkenhoff, podemos dizer que a produção artística identificada nesta dissertação enquanto multiterritorializada enquadra-se no ciclo referente às rupturas pós-modernas. Tais práticas, tardias (de certa forma) em relação aos centros culturais, alinham a produção paraense com as propostas pertinentes na contemporaneidade. Por outro lado tais práticas não estão “atreladas aos carros de bois” puxados pelo eixo Rio-São Paulo, apesar de epistemologicamente alinhadas com este eixo. O que se verifica na produção contemporânea paraense, ao observá-la do prisma das multiterritorialidades, é que a arte contemporânea local se estrutura de uma forma talvez única (dada a ausência de um mercado de arte consolidado), além de discutir questões próprias e consolidar práticas artísticas pertinentes e diferenciadas dos modelos propostos (ou impostos?) pelos centros culturais do Brasil e do mundo.

O atraso do Pará em relação às práticas da arte contemporânea deve-se, em grande parte, aos entraves econômicos da região – dos quais a distância geográfica é somente um dos fatores –, que conseqüentemente dificultam a inserção de recursos na educação e na cultura, que permitiriam que a produção artística se desenvolvesse num ritmo semelhante ao dos centros do país.

Para Marisa Mokarzel (2006: 81)

A história da Amazônia foi constituindo-se, durante anos, direcionada para a Europa, ligada, do século XVII ao XVIII, diretamente a Portugal, e, culturalmente, no período da *Belle Époque*, à França, permanecendo dessa

¹ O modernismo em Belém é considerado, na literatura, como paralelo e inicialmente desvinculado do modernismo paulista, por autores como Joaquim Inojosa (1994), citando os grupos que se formaram ao redor das revistas *Efémeris* (1916) e *Belém Nova* (1923), com nomes como Bruno de Menezes, Eneida de Moraes e Raul Bopp.

forma isolada do resto do Brasil. Dessa experiência herda-se um olhar que sente nostalgia do passado e persegue eternamente o futuro.

Qual seria este eterno *perseguir* do Pará (enquanto região amazônica) buscando o futuro? Vejamos o campo educacional (em relação à arte), para perceber de que forma se dá esse retardo experimentado na região.

Acompanhe as seguintes cronologias. Na USP (Universidade de São Paulo) o MAC (Museu de Arte Contemporânea) foi criado em 1963 e a Escola de Comunicações Culturais em 1966 (posteriormente ECA – Escola de Comunicações e Artes), a primeira pós-graduação na área de artes data de 1968 (História da Arte, do Departamento de História e posteriormente do ECA), a primeira graduação em Educação Artística do Brasil foi criada em 1972, seguida pelos primeiros programas de mestrado e doutorado na área (1974 e 1980, respectivamente). Já na UFPA (Universidade Federal do Pará) o primeiro curso de graduação em artes (Educação Artística, habilitação em Artes Plásticas) foi criado somente em 1974², e a primeira pós-graduação *lato sensu* só em 1994, ministrada por uma parceria de outras universidades com a UFPA. Somente dez anos depois, em 2004, criou-se a especialização em *Semiótica e Artes Visuais*, do extinto Núcleo de Artes, totalmente ministrada por professores da própria UFPA. Esta especialização deixa de ser oferecida quando o ICA (Instituto de Ciências da Arte) aprova o Mestrado em Artes, com a primeira turma em 2009, que, segundo Medeiros (2009b: 221), é pioneiro em toda a Amazônia. O primeiro mestrado da região amazônica, na área de artes (UFPA), surge trinta e cinco anos depois que o primeiro mestrado do Brasil na área (USP).

Evidentemente a produção artística não é dependente da educação formal, apesar de influenciada pela mesma. As instituições educativas, porém, fomentam um solo cultural no qual a produção artística pode amadurecer. Outras áreas e instituições também influenciam diretamente a produção artística em determinado contexto, como os meios de comunicação, as associações de artistas etc. Dada a condição de periferia político-econômica experimentada na região, carecer de um sistema de educação formal (voltado para a arte) equiparado ao dos centros do país apenas agrava a situação.

² Vale destacar que o curso de graduação em Arquitetura da UFPA, em funcionamento desde 1964, contribuiu bastante para a formação de artistas plásticos, inclusive formando profissionais que posteriormente formariam a primeira geração de professores na graduação em Educação Artística, como ressalta Medeiros (2009b: 215).

Entretanto, é justamente essa condição de periféricos que faz com que a produção artística no Pará se estabeleça de formas diferenciadas dos modelos experimentados nos grandes centros. E são essas peculiaridades que fazem com que haja, no Pará, a possibilidade de se construir outras práticas sociais e artísticas para a arte contemporânea, inclusive na relação com as instituições de arte, que são os maiores (se não únicos) sustentáculos da produção artística e de um sistema da arte contemporânea atualmente no Pará. Cito novamente Medeiros (2009a: 2011), quando afirma que “A questão, portanto, não está no fato de sermos marginais e periféricos, mas no que fazemos a partir do *lócus* marginal e periférico em que nos encontramos”. Também cabem as palavras de Orlando Maneschy no catálogo *Amazônia, a Arte* (2010: 11), no qual o autor aponta:

Diante desse contexto de isolamentos e fluxos, as singularidades de viver a região manifestam-se de forma particular na experiência estética dos artistas que habitam a Amazônia e operam em sistemas paralelos de arte, que ora os colocam também em proximidade com o resto do mundo, ora os mantêm desvinculados do trânsito operado no Centro-Sul do país, gerando, por vezes, uma instabilidade na produção, tanto artística quanto de projetos institucionais para a arte. Esta situação de fragilidade e inconstância é reflexo das políticas que se inscreveram na região ao longo de sua história, mas que, por outro lado, propiciaram uma produção artística menos comprometida com apelos do mercado e mais concentrada nas relações com seu lugar de origem, suas particularidades socioculturais, fazendo com que artistas, tanto de forma coletiva, quanto individual, realizassem obras consistentes, de grande potência (...).

Para que haja uma noção do aparente atraso de âmbito artístico no estado, podemos tentar situar a transição para um paradigma contemporâneo nas artes. Vejamos que o abstracionismo aparece em Belém somente em 1959³, abstracionismo que representa ainda um paradigma modernista da arte enquanto manifestação universal, da qual se poderia alcançar um estado puro através da abstração. Durante a década de 1960 são realizadas duas edições (1963 e 1965) do Salão Universitário de Artes Plásticas da UFPA, promovidas pelo então Reitor da UFPA José da Silveira Neto, “tendo Benedito Nunes e Eneida de Moraes na equipe de organização, foi um marco (...) ao apresentar obras de artistas consagrados, como Fayga Ostrower” (MEDEIROS, 2009b: 214). Participam destes eventos inclusive artistas de outros estados da região Norte, e são distribuídos prêmios entre os participantes, que consistiam em viagem para a visitação da Bienal de São Paulo (1963 e 1965). O

³ Em exposição de José de Moraes Rego, à época um jovem artista que fazia parte do grupo conhecido como CAPA (Clube de Artes Plásticas da Amazônia) ao lado de importantes artistas paraenses, dos quais surgiriam os introdutores do abstracionismo no Pará, como Benedicto Mello, Concy Cutrim, Dionorte Drummond, Roberto de La Rocque Soares e Ruy Meira. Posteriormente haveria a exposição coletiva dos artistas abstracionistas do CAPA. Conferir a obra de Acácio Sobral (2002).

contato de alguns artistas paraenses com estas edições da Bienal de São Paulo pode ser citado como um dos fatores que contribui para o estabelecimento de novas práticas efetivamente contemporâneas, na arte local.

Em 1971, dois artistas paraenses são selecionados para a XI Bienal Internacional de São Paulo, são eles Valdir Sarubbi e Branco de Melo, com obras que expandiam o suporte tradicional da pintura e escultura, e (especialmente a obra *Xumucuís*, de Sarubbi) instauravam também o processo como prática artística, e não somente o objeto, segundo Ilton Ribeiro (2010b).

Há, entretanto, todo um contexto social que ocasiona a participação destes artistas na Bienal de São Paulo, e convém esclarecê-lo. Segundo Renata Zago (2009), em 1969 há um boicote – a nível nacional e internacional – dos artistas convidados a participar da X Bienal Internacional de São Paulo, como forma de protesto à censura imposta pelo governo militar a duas exposições artísticas antecedentes: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. Em 1970, portanto, a Bienal de São Paulo organiza a primeira Bienal Nacional, visando selecionar artistas de todo território nacional para a Bienal Internacional no ano seguinte, dada a possibilidade de um boicote semelhante ao ocorrido em 1969. Belém é uma das cidades onde ocorre a seleção de artistas para participação nessa Bienal Nacional, da qual foram escolhidos trinta artistas para participação na Bienal Internacional de 1971, dentre eles os paraenses Branco de Melo e Valdir Sarubbi. Nas cidades como Belém, nas quais foram realizadas as chamadas Pré-Bienais, diz Zago (2009) que “estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região”.

A movimentação estabelecida em torno desta seleção para a Bienal Nacional de São Paulo em 1970, é que marca o ápice da transição, no Pará, para um paradigma contemporâneo nas artes, já que promove, entre os artistas locais, esse sentido de experimentação de novas práticas. Transição que já vinha se consolidando desde as duas edições do Salão Universitário de Artes Plásticas da UFPA, com as viagens patrocinadas a alguns artistas.

Para analisar este momento de transição, também podemos citar a lista de artistas contemporâneos no Pará, no relatório *As artes plásticas no Pará* de Paolo Ricci, apresentado a FUNARTE em 1978, citado por Edison Farias (2003: 128).

Fazem parte da lista de artistas contemporâneos (para Paolo Ricci, em 1978): Acácio Sobral, Branco de Melo, Dina Oliveira, Mário Pinto Guimarães, Osmar Pinheiro Jr. e Ronaldo Moraes Rego.

Cabe salientar que desde a década de 1960, nos centros culturais do Brasil, já fervilhavam propostas que quebravam com a noção de arte como objeto, discutiam a crise das instituições e da crítica de arte e questionavam o papel do artista e de sua produção dentro da sociedade, como vemos nas propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Artur Barrio e nas edições da JAC (Jovem Arte Contemporânea), no MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea), dentre outros exemplos. O Pará, portanto, ainda tentava se adequar a uma exposição (Bienal Nacional) que estava aquém das práticas artísticas mais recentes e pertinentes ao momento, chamadas por alguns autores de neovanguardas.

Foram realizadas quatro edições da Bienal Nacional de São Paulo (1970, 1972, 1974 e 1976), posteriormente transformada em Bienal Latino-Americana (de 1978 em diante). Na última edição da Bienal Nacional, em 1976, Renata Zago (2009: 2626) ressalta que não houve seleção prévia, mas todos os artistas inscritos participaram da exposição. Nota-se que se perde, assim, o caráter primeiro da Bienal Nacional, que era selecionar artistas para participação brasileira na Bienal Internacional de São Paulo (realizada nos anos ímpares).

A respeito da década de 1970, no contexto das artes no Pará, cito Gileno Müller Chaves, no artigo *Panorama sintético da história da arte paraense*⁴ (escrito em 2000):

Explode, felizmente, a melhor geração das artes plásticas paraenses na coletiva de inauguração do Banco Lar Brasileiro e na mostra “Jovens Artistas Plásticos do Pará”, inaugurada no mês de outubro (de 1970), na Galeria Ângelus [já extinta, funcionava no Theatro da Paz]. Nesse elenco pontificaram Arnaldo Vieira, Paulo Chaves, Antônio Lamarão, Demaria (Dina Oliveira), E. Nassar, Nestor B. Junior, Osmar Pinheiro Junior e VE Sarubbi. Mais se destacaram – e se destacam – Sarubbi, E Nassar, Osmarzinho e Dina, porque participaram de duas bienais internacionais de São Paulo (Nassar, Sarubbi, Osmar); figuram nas publicações recentes que contam a História da Arte Brasileira; e, compareceram e comparecem a grandes eventos internacionais.

Em 1977, 31 de março a 16 de abril, foi realizada na cidade de Paris (França) uma exposição de artesanato e arte contemporânea (no sentido de ser atual ao período) da Amazônia, para comemorar a inauguração da nova escala – na cidade de

⁴ No site da Elf Galeria, de Gileno Müller Chaves. Disponível em: <<http://www.elfgaleria.com.br/index.php?ACAO=artigo&nId=000019>> Acesso em 23 de abril de 2010.

Manaus – da empresa de transporte aéreo Air France. Os artistas – pintores e escultores – paraenses (ou residentes no estado) que expuseram no evento foram os seguintes: Benedicto Mello, Dina de Oliveira, Dionorte Drummond, João Pinto, José de Moraes Rego, Lilia Silvestre, Maria Madalena, Mário Pinto Guimarães, Nestor Bastos Jr., Osmar Pinheiro Jr., Paolo Ricci, Ronaldo Moraes Rego e Ruy Meira. Segundo Farias (2003: 113-114), meses após a exposição amazônida na França, foi inaugurada em Belém a Galeria Theodoro Braga, cuja exposição inaugural trazia estes mesmos artistas. A Galeria Theodoro Braga localiza-se na Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, e está em funcionamento desde 1977 até os dias atuais.

Em 1981 foi inaugurada em Belém a Elf Galeria, sob a administração de Gileno Müller Chaves, que também representou um importante espaço para a arte contemporânea, principalmente no decorrer da década de 1980. Segundo o site da Elf Galeria⁵:

A inauguração da galeria aconteceu com uma mega exposição de gravuras. Nomes como Volpi, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Renina Katz, Romildo Paiva, Sarubbi, Helenos, Fayga, Claudio Tozzi, Ubirajara Ribeiro e Aldemir Martins fizeram parte da primeira exposição. No decorrer de 7 anos a galeria foi um espaço exclusivo de promoção das artes visuais, local de encontro da chamada geração 80 (dos artistas paraenses) e cenário de mostras de artistas já consagrados em São Paulo, como Ubirajara Ribeiro, Decio Soncini, Jair Glass, Inacio Rodrigues e Claudio Tozzi. A galeria, também, abriu espaço para o lançamento de novos talentos. Foi na Elf que Alex Cerveny (SP), Marinaldo Santos e Margalho (PA) estrearam no mundo das artes.

Em 1981 é criada a Fundação Rômulo Maiorana, em Belém. Em 1982 esta fundação dá início àquele que posteriormente assumiria o posto de principal evento de arte contemporânea no Pará e na região norte do país: o Salão Arte Pará. A primeira edição do evento teve como espaço o segundo andar do prédio ocupado pelo jornal O Liberal, das Organizações Rômulo Maiorana. Entretanto, posteriormente outros espaços foram utilizados pelo Arte Pará, como o Museu de Arte de Belém, o Museu Histórico do Estado do Pará, o Museu de Arte Sacra, Museu da Universidade Federal do Pará, além de, na década de 2000, ocupar também espaços não convencionais, como mercados e feiras em Belém, como veremos em alguns exemplos no decorrer desta dissertação.

Chega a Belém, em 1983, o fotógrafo Miguel Chikaoka, que funda no ano seguinte a Associação Fotoativa (em funcionamento até os dias atuais), responsável por oferecer oficinas, colóquios, cursos, exposições e diversas outras atividades

⁵ Disponível em <<http://www.elfgaleria.com.br>> Acesso em 23 de abril de 2010.

ligadas à fotografia, influenciando grande número de artistas paraenses, alguns dos quais alcançaram projeção nacional.

Em 1987 começa a se formar o grupo Raioqueoparta!, e em 1989 é realizada a exposição do coletivo na Galeria Theodoro Braga, formado pelos artistas Branco Medeiros, Nando Lima, Nio e Tadeu Lobato. O Raioqueoparta!, segundo Tadeu Lobato (no jornal O Liberal de 28 de setembro de 2006), foi responsável pelas primeiras experimentações de vídeo arte no Pará.

Outros artistas importantes e pioneiros na utilização do vídeo, no Pará, são citados por Orlando Maneschy e Danielle Silva (2009: 2545): Aníbal Pacha, Nando Lima (já citado), Jorane Castro, Dênio Maués, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy, Marta Nassar e Val Sampaio.

Em 1990 se dá o início das atividades da Fundação Curro Velho, sob a direção de Dina Oliveira, que permaneceu no cargo até 2006. O Curro Velho é um centro que oferece workshops, oficinas e outras atividades artísticas, tendo contribuído para a formação artística informal no estado, principalmente em seus projetos voltados para as comunidades de baixa renda.

Na década de 1990 também há a formação do grupo Caixa de Pandora, composto pelos artistas Flávyta Mutran (que posteriormente deixou o grupo), Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy. O Caixa de Pandora, com a primeira exposição em 1993, é responsável por propor novas utilizações da fotografia, em confluência com outras linguagens e suportes.

Durante três anos seguidos, de 1992 a 1994, são realizadas em Belém as três edições do SPAC (Salão Paraense de Arte Contemporânea), pela Secretaria de Cultura do estado e Associação de Artistas Plásticos do Pará, premiando e expondo nomes emergentes na arte contemporânea paraense. As edições do SPAC, segundo Ilton Ribeiro (2010a), são responsáveis por injetar novo fôlego, revigorando as práticas artísticas na cidade ao introduzir novos suportes e mídias. É, por exemplo, no II SPAC (1993) que um vídeo arte será exposto em Belém, como ressaltam Maneschy e Silva (2009: 2549):

Depois das primeiras tentativas que difundir a produção local de vídeo, este somente entrou nos espaços dos salões de arte no II Salão Paraense de Arte Contemporânea, em 1992 [sic], com o vídeo *Delírio*, de Val Sampaio, e depois regressa em 2001 na 20ª edição do Salão Arte Pará, com obras de dois artistas de cidades diferentes (...). Mas foi em 2002 que o Salão Arte Pará exibiu a primeira obra em vídeo de um artista paraense, intitulado *Dóris*, realizado por Alberto Bitar e Paulo Almeida, os primeiros artistas a exibir esta modalidade dentro de um Salão de Arte de nossa região.

Em 1991 é inaugurada a galeria do CCBEU (Centro Cultural Brasil Estados Unidos). No ano seguinte é realizada a primeira edição do Salão Primeiros Passos, realizado anualmente até os dias atuais. O Primeiros Passos possui a peculiaridade de ser um salão voltado para jovens artistas (a condição de inscrição é que nunca tenha realizado exposição individual).

Outro ponto a ser destacado é a transformação da UNESPA (União das Escolas Superiores do Pará) em UNAMA (Universidade da Amazônia), em 1993, na qual era oferecido o curso de graduação em Educação Artística. Em novembro de 1993 é inaugurada, na UNAMA, a Galeria Graça Landeira, espaço para exposição de obras inclusive dos professores-artistas e alunos da instituição. Em 1995 a UNAMA realiza a primeira edição do Salão Pequenos Formatos (a nível nacional), evento caracterizado pela necessária dimensão reduzida das obras inscritas, e que é realizado anualmente até os dias atuais. Posteriormente, em 2000, o curso de graduação em Educação Artística seria reformulado e renomeado para Artes Visuais e Tecnologia da Imagem. Em 2009 a UNAMA também passou a oferecer o curso de Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura. A graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem e o Salão de Pequenos Formatos, da UNAMA, são dois referenciais que tem contribuído para o estabelecimento da arte contemporânea no Pará, promovendo o ensino e pesquisa em artes e a premiação de artistas no Salão Pequenos Formatos.

Em Marabá, município no interior do estado do Pará, é criado em 1997 o GAM (Galpão de Artes de Marabá), transformando o antigo Galpão Industrial, criado por Mestre Botelho em meados da década de 1970, em um espaço destinado à promoção de cultura. O GAM é mantido atualmente pela empresa cultural marabaense Tallentus Amazônia e pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), reconhecido pelo governo federal como Ponto de Cultura. A iniciativa foi iniciada pela ARMA (Associação dos Artistas Plásticos de Marabá), que lançou, entre outros nomes da arte contemporânea paraense, o artista Marcone Moreira, com exposições individuais e coletivas a nível nacional e internacional. Também em Marabá é criada a Galeria Vitória Barros, em 2002. Em Santarém, outro município no interior do estado, é criado o Núcleo Cultural da FIT (Faculdades Integradas do Tapajós), assim como o Espaço de Arte Graça Landeira, da mesma instituição de ensino.

Em 1999 é criado o IAP (Instituto de Artes do Pará), que também se tornou, em pouco tempo, uma instituição fundamental para o fomento de um sistema da arte contemporânea no Pará, através da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação

Artística, além de outros projetos, como oficinas, exposições e intercâmbios com outros países possibilitando as chamadas residências artísticas.

No ano de 2001 o Banco da Amazônia inaugura o Espaço Cultural Banco da Amazônia, com a exposição coletiva de artistas paraenses denominada *Contemporâneos*, trazendo os artistas Armando Queiroz, Armando Sobral, Berna Reale, Murilo e Ronaldo Moraes Rego. Anualmente a instituição lança edital oferecendo verbas para projetos de exposição no Espaço Cultural Banco da Amazônia, selecionando anualmente quatro pautas, além de realizar outras exposições desvinculadas ao edital.

Em 2002 é criada, no município de Ananindeua (região metropolitana de Belém), a ESMAC (Escola Superior Madre Celeste), oferecendo o curso de graduação em Artes Visuais. Em 2003 assume a coordenação do curso a professora Sanchris Santos, e em 2004 é criada a Galeria De La Rocque Soares e posteriormente fundado o grupo de pesquisa Igarahart (formado pelo corpo docente do curso e eventuais artistas convidados). O curso de Artes Visuais da ESMAC possui o mérito de proporcionar a realização de diversas ações no município de Ananindeua (onde a instituição está localizada), que geralmente é condicionado a uma relação periférica com a capital do estado, Belém.

Em dezembro de 2002 é aberto ao público o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, trazendo as exposições *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira e Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90*. As exposições apresentaram um considerável acervo a respeito da arte contemporânea nacional e local. Segundo Rosângela Britto, no catálogo *Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira* (2006: 17),

(...) na transversalização das ações de caráter histórico-artístico, de preservação e de educação, o Espaço Cultural Casa das Onze Janelas procura contribuir com o público paraense, tornando-o mais próximo das questões da arte proposta pela contemporaneidade.

Ressalto, entretanto, que o prédio em que se localiza a Casa das Onze Janelas é patrimônio histórico, impedindo, portanto, alguns tratamentos expositivos mais experimentais. Seria interessante que a Secretaria de Cultura do Pará oferecesse aos artistas contemporâneos um espaço que possibilitasse práticas e tratamentos expositivos não convencionais, sem o risco de danificar o patrimônio histórico e cultural do estado. A Casa das Onze Janelas tem apresentado, ao longo de seu funcionamento, diversas exposições de artistas contemporâneos, algumas em

parceria com o IAP (geralmente nos últimos meses do ano), como resultado das bolsas de pesquisa em arte e de intercâmbios internacionais.

É inclusive a partir de dois financiamentos realizados pelo IAP, no ano de 2003, que pretendo situar a discussão da multiterritorialidade na arte contemporânea paraense: o primeiro é o projeto “Intervenções Urbanas: Abaetetuba”, com curadoria de Ary Perez e participação dos artistas Armando Queiroz, Carlos Meigue, Chico Paes, Cledyr Pinheiro, Margalho e Nio; o segundo projeto, chamado “Provocações Urbanas: Apeú, Belém, Colares e Quatipuru”, é na verdade desdobrado em quatro ações realizadas em municípios distintos, através de bolsa de pesquisa do IAP concedida à artista Lúcia Gomes. Analisarei estes e outros exemplos nos próximos capítulos desta pesquisa, e fique ressaltada a importância do IAP na viabilização destas práticas até então pioneiras no estado do Pará, enquanto a maioria dos eventos e instituições de arte no período (2003) ainda primava por um tratamento expositivo ou curatorial tradicional.

A respeito de uma suposta sustentabilidade da arte contemporânea paraense, periférica ao eixo cultural-econômico do país, Marisa Mokarzel (2006: 97) escreve as seguintes palavras:

Delineia-se, então, um circuito que aponta para um fluxo mais interligado não às galerias, mas às instituições de ensino ou governamentais, que se organizam por meio de um sistema de museus, com salas expositivas onde circulam mostras de artistas locais e de outros lugares (...).

É neste sentido que fiz um breve inventário de instituições que de algum modo tangenciam o sistema de arte contemporânea no Pará, além de alguns apontamentos a respeito de artistas e grupos importantes no decorrer da história recente. Cabe passar à discussão e análise da multiterritorialidade propriamente dita, naquilo que se aplica à arte contemporânea.

2

O ESTABELECIMENTO DE TERRITÓRIOS ARTÍSTICOS

*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.*
Régis Debray (1993b: 224).

O título de uma pesquisa deve primar por ser autoexplicativo – tendência que, aparentemente, esta dissertação não acompanha. Optei por **(Des)territórios da arte contemporânea** por este título traduzir com maior perfeição os movimentos e deslocamentos de territórios realizados no campo das artes, até mesmo com maior refinamento que o termo *multiterritorialidade*, já que esta pressupõe uma multiplicidade que já é dada, enquanto o prefixo *des* – entre parênteses – seguido pelo termo *território* demonstra melhor os movimentos de idas e vindas que os territórios das artes realizam, conforme pretendo demonstrar ao longo desta dissertação.

A transição da arte de um paradigma *moderno* para um paradigma *pós-moderno* ou *contemporâneo* acarretou uma série de transformações nos modos de produção e recepção dos objetos e práticas artísticas. Uma dessas modificações é o desdobramento de diversas territorialidades dentro do sistema da arte, sobre as quais esta pesquisa se debruça.

Quando abordo o estabelecimento de territórios artísticos falo, necessariamente, de práticas socialmente construídas que tangem esse campo da cultura humana conhecido como arte. É necessário, portanto, definir o termo território, identificar quais os territórios que esta pesquisa trata e quais práticas e sistemas sociais contribuem para o estabelecimento desses territórios. Isto será feito no decorrer deste capítulo.

Para construir um conceito de território – e, conseqüentemente, de territorialidade, desterritorialização, reterritorialização e multiterritorialidade –

recorri às contribuições atuais da geografia, particularmente de Rogério Haesbaert (2004, 2006), que discute (dentro de uma perspectiva geográfica) o pensamento filosófico de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a respeito de territórios, e, portanto, mais aplicável nesta pesquisa – que lida com metodologias das ciências sociais.

Há que se considerar, também, as diferenças óbvias entre os objetos de estudo próprios da geografia e os objetos de estudo desta pesquisa (sistemas da arte contemporânea e suas práticas). Por não estarmos lidando com fluxos econômicos ou relações políticas de um Estado, mas sim de um grupo social inserido em uma série de outras relações político-econômicas, teremos que diferenciar a abordagem metodológica nesta pesquisa, ressaltando o aspecto simbólico (ou cultural) dos territórios, que para Haesbaert (2004: 40) “prioriza a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido”.

É evidente, entretanto, que um território não se constitui simplesmente pelo uso simbólico que dele é feito, mas também por outros aspectos, particularmente: o político (que se refere às relações de poder estabelecidas com o espaço, tanto num nível macro – o poder estatal – quanto micro – o biopoder, de Michel Foucault); o econômico (referido às dimensões espaciais das relações econômicas, do território como posse ou fonte de recursos); e o natural (segundo Haesbaert pouco veiculada atualmente, que se refere às relações humanas com o espaço e características de seu ambiente físico). Apesar de, nesta pesquisa, se priorizar o enfoque simbólico dos territórios, em nenhum momento as relações político-econômicas e naturais serão menosprezadas, principalmente pelo fato dos sistemas da arte contemporânea utilizarem-se de seus territórios também (se não principalmente) em um nível político-econômico, e não somente simbólico.

O espaço que se consolidou, ao longo dos séculos, para a arte (tanto a arte atual quanto a arte de outras culturas historicamente distintas), foi o museu – mas deve-se ter em mente a noção de que não somente o museu é tornado território, mas também as relações sociais que envolvem os sistemas da arte. Assim, a realização de uma encomenda de um mecenas para um pintor, no século XVII, também é territorializada como arte. O território é composto pelos espaços e práticas que são atravessados pelo discurso dos sistemas da arte.

Anteriormente aos museus, as práticas artísticas estavam ligadas à religião, da qual se desvincilharam e passaram ao patrimônio da cultura – e conseqüentemente

da memória. No território do museu (e de espaços expositivos que seguem a mesma lógica, como as galerias) podemos verificar consistentemente relações de poder tanto político-econômico quanto simbólico, na medida em que os objetos ali expostos são incorporados ao discurso dos grupos sociais que efetivamente mantém o museu, através de relações políticas e econômicas. Um museu, portanto, e aquilo que se expõe nele, interfere nas relações políticas, econômicas e culturais do grupo social no qual se insere, moldando imaginários e movimentando recursos econômicos, dentre outras peculiaridades. Para Anna Lisa Tota (2000: 123),

Cada sociedade dispõe de instituições para recordar e instituições para esquecer. Na sociedade contemporânea, os museus são um lugar para não esquecer, um armazém da memória onde se traçam as identidades étnicas, as classificações históricas e naturais, onde se inscrevem e reescrevem o passado e o presente das nações.

Enquanto o museu é um território estabelecido e convencional, os sistemas da arte contemporânea, conforme explanarei adiante, estabelecem territorialidades múltiplas, que não se restringem mais aos espaços tradicionais nos quais o domínio político, econômico e simbólico é de certa forma mais fácil de ser praticado. Nas territorialidades contemporâneas há a confusão dos limites de poder político, econômico e simbólico, ou, antes, sua transversalidade e entrecruzamento. Mas o que seria estabelecer territorialidades? Haesbaert (2004: 97) explica que

Territorializar-se, desta forma, significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo “poder” sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais (para alguns também enquanto indivíduos), poder este que é sempre multiescalar e multidimensional, material e imaterial, de “dominação” e “apropriação” ao mesmo tempo. O que seria fundamental “controlar” em termos espaciais para construir nossos territórios no mundo contemporâneo?

Como podemos responder a pergunta de Haesbaert, se a direcionarmos ao circuito da arte contemporânea? Quais espaços devem ser “controlados” e quais territorialidades estabelecidas? Levando em consideração a disseminação de práticas experimentais da década de 1960 em diante (que criticavam o objeto de arte em prol do seu processo e questionavam as instituições e a crise dos museus), então podemos dizer que foi primordial, para os sistemas da arte contemporânea, privilegiar o domínio destes outros espaços utilizados nestas novas práticas. Assim, os sistemas reterritorializaram-se sobre estas linguagens que, a priori, foram subversivas dentro de seu contexto. Os espaços que esta pesquisa identifica são de três eixos: o espaço geográfico, o virtual e o biológico – nos quais se encaixam uma infinidade de práticas artísticas contemporâneas. Analisarei com mais afinco estas relações no quarto capítulo desta pesquisa.

Estabelecer territorialidades é, portanto, fazer uso simbólico (e também econômico-político) de determinados espaços. Isso corresponde ao estabelecimento de práticas de poder, no sentido de Michel Foucault (2008a). É claro que este não é um poder estanque, exercido de uma forma verificável, ainda mais quando consideramos as territorialidades flexíveis estabelecidas no circuito da arte contemporânea. As práticas de poder (e, conseqüentemente, de territorialidades), pelos sistemas da arte, se dão principalmente através da constituição de um discurso, que é tecido pelos diversos agentes envolvidos (academia, instituições estatais, críticos, curadores, galeristas, artistas, grupos e público, meios de comunicação, dentre outros), discurso este que é fragmentado, composto por diversos outros discursos menores, justapostos ou excludentes.

Ainda que este discurso seja de certa forma central ao sistema da arte contemporânea, pois é ele quem possibilita suas práticas, de nenhum modo ele é um todo homogêneo, mas sim segmentário. Assim como, também, de nenhuma forma ele é exercido (enquanto poder simbólico) por uma entidade abstrata denominada (e demonizada) sistema da arte, mas sim exercido e construído, em maior ou menor grau, por todos os agentes que atuam neste sistema. Deleuze e Guattari (1996: 86) afirmam que

Não há oposição entre central e segmentário. O sistema político moderno é um todo global, unificado e unificante, mas porque implica um conjunto de subsistemas justapostos, imbricados, ordenados, de modo que a análise das decisões revela toda espécie de compartimentações e de processos parciais que não se prolongam uns nos outros sem defasagens ou deslocamentos.

Assim, podemos perceber alguns aspectos importantes na forma como os sistemas da arte atuam no sentido de manterem um discurso acerca da *arte*, que funciona como legitimação de práticas, ações, produções, artistas, dentre outros agentes históricos que são diretamente influenciados (e até mesmo mantidos) por esta “economia política” acerca do que se constitui arte – no rastro do pensamento de Foucault (2008a, 2008b).

Entre estes aspectos podemos apontar que a arte – enquanto conceito, campo da experiência humana – constitui-se de teorizações acerca de seus limites de abrangência, historicamente produzidas pelos especialistas – que são encarnados, na contemporaneidade, pelos pesquisadores, críticos, artistas e instituições da arte, conforme o pensamento de Anne Cauquelin (2005), Giulio Argan (1995), dentre outros teóricos. Em outras palavras, o discurso da arte é constituído enquanto conhecimento científico (ainda que no Pará, e no Brasil como um todo, as artes

tenham sido sempre relegadas a um papel secundário dentro da academia). Vale ressaltar que esta pesquisa encontra-se incluída nas relações possíveis dentro desta teia de produção de discurso através das instituições.

Os discursos produzidos acerca do que vem a ser arte é que fazem com que este conhecimento circule, através de uma legitimação. A rigor, a educação sobre arte é movida tendo como base o discurso institucional, e as características daquilo que é produzido por esse sistema. Portanto, esse discurso – por ser oficial – é consumido em praticamente todos os níveis da cultura contemporânea, de formas diferentes, tendo ressonância inclusive no modo de consumir arte do público não especializado.

No caso do sistema da arte, presumo que o discurso dominante seja o acadêmico, produzido pelas universidades e centros de pesquisa – mas que é atravessado por outros discursos, como o dos economistas, jornalistas e do poder governamental, dentre outros. Apesar de outras instituições sociais possuírem uma responsabilidade acerca da arte contemporânea (os meios de comunicação, as políticas públicas voltadas para a cultura), a parte essencial do discurso é produzida na forma de conhecimento científico pela universidade. Para se lidar com arte contemporânea não é estritamente necessária uma vinculação às universidades, mas provavelmente terá que se lidar com a mediação deste enorme dispositivo (que de forma alguma produz um discurso uniforme e coeso, diga-se de passagem, dada a quantidade de vozes que comporta atualmente).

Outro aspecto relevante é a incitação econômica e política a que a arte contemporânea é estimulada a partir deste discurso produzido pelos agentes dos sistemas da arte. Fredric Jameson (2001, 2007) analisa minuciosamente as diluições entre a economia e a cultura, apontando que, na contemporaneidade, não há distinção entre os dois campos – ou seja, toda a cultura é também economia. Cabe observar que, para a arte contemporânea, a produção do discurso é importante para manter funcionando o circuito artístico, ou seja, fazer com que o mercado da arte contemporânea esteja sempre lubrificado. Esta afirmação não diz respeito exclusivamente à venda de obras, mas a todas as intrincadas relações simbólicas, econômicas e políticas que têm abrangido o sistema da arte contemporânea, em seu envolvimento com capital financeiro e simbólico de origem governamental ou de iniciativa privada. Por outro lado, o mercado da arte contemporânea, orientado por este discurso produzido pelo sistema, torna-se desregulado e especulativo,

ocasionando uma série de distorções que são analisadas, entre outros autores, pelo jornalista Luciano Trigo (2009).

A economia do setor privado atravessa cada vez mais as práticas artísticas e os sistemas da arte contemporânea, principalmente em países como o Brasil, onde a política cultural do Estado baseia-se quase toda em prerrogativas neoliberais, através de leis de incentivos fiscais. Tal conjuntura provoca efeitos colaterais, como a hipervalorização de artistas contemporâneos que têm suas obras leiloadas por milhões de dólares (realidade bastante distante da brasileira, diga-se de passagem, com exceção de poucos nomes com projeção internacional, como Beatriz Milhazes e Vik Muniz). A arte é cada vez mais tratada como investimento financeiro, fomentando um circuito em que as propriedades artísticas estão em segundo plano, se comparadas às propriedades mercadológicas. Para Joost Smiers (2006: 75):

As empresas também colecionam arte em maior proporção do que no passado. Estima-se que mais de 60% das 500 empresas listadas na *Fortune* sejam colecionadoras. Grande parte das coleções das empresas é composta de trabalhos de arte contemporânea; normalmente são obras mais baratas e fáceis de se obter. Essas coleções também são investimentos com expectativa de valorização.

Ao regulamentar um discurso oficial, através dos mecanismos de poder que são típicos da hierarquia estatal, e considerando que este discurso necessariamente deve se adequar aos moldes capitalistas das instituições, o sistema da arte cria condições para a regulamentação de um território para a mesma. O uso desse território, como citei anteriormente, não é puramente simbólico, mas também político-econômico. Em um circuito de arte marcado por relações econômicas sem nenhuma regulamentação aparente, muitas vezes é o uso econômico do território que se torna primordial para os agentes dos sistemas da arte contemporânea.

Portanto, um território não diz respeito especificamente a um local geográfico, material, mas se refere, principalmente, a uma prática simbólica – no sentido de Pierre Bourdieu (1996, 2005) – e a uma prática de poder – no sentido de Foucault (2008a, 2008b). Aliás, a utilização funcional é indissociável da utilização simbólica de um território. Cada cultura estabelece códigos simbólicos, pelos quais consegue produzir e consumir sua própria arte, assim como a produção de outras culturas encaradas como artísticas. O território formal da arte é parte deste código, e assume características diversas conforme o discurso vai sendo modificado.

O ato de se territorializar, segundo Haesbaert (2004: 280), *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 principalmente à concepção de território clássica (espaço-região), para a arte contemporânea a estruturação de territórios necessariamente deve se adequar à multiterritorialidade das sociedades urbanas contemporâneas. Para Haesbaert (2006: 135):

“Território” tem um sentido mais amplo que região, pois envolve as múltiplas formas de apropriação do espaço, nas diversas escalas espaço-temporais. Se antes a territorialidade era vista muito mais como fixação e (relativa) estabilidade, hoje o território também se constrói numa espécie de “mobilidade controlada”, como o território-rede das grandes corporações transnacionais.

Já a estruturação de um território propriamente artístico é analisada por Raymond Williams (1992) como desenvolvimento de “sistemas de sinais”. Williams (1992: 130) afirma que:

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. Esses sistemas são muito diversos, mas, em conjunto, constituem a organização social prática daquela primeira forma cultural profunda em que certas artes são agrupadas, destacadas e distinguidas.

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 uma maneira de determinar um espaço para determinada arte, mas não somente. Os sistemas de sinais são convenções necessárias, principalmente em um contexto no qual atenuaram-se os limites, 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 da obra de arte ter perdido esta característica, o território ainda a mantém. E é também um processo de pensamento mágico/simbólico: na falta de uma compreensão uniforme perante um 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 (reunião de um discurso e de um lugar). Williams (1992: 130) cita o exemplo de um desenho ou uma pintura visto em uma galeria de arte comparado a visão do mesmo em uma rua qualquer – conforme sua localização, e as estruturas de sinais que esta localização implica, este desenho será encarado de forma diferente.

O território da arte possui uma 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 acerca da arte. Lisbeth Gonçalves (2004: 57) traça uma descrição precisa (para o entendimento desta pesquisa) quando diz que

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. Dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apóia 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 idéias 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 que, reconheço, existem territórios igualmente formais para a arte que agem em um sentido contraideológico (para usar um termo bastante antiquado). Mas estas “lutas” travadas entre diferentes concepções paradigmáticas não são uma luta de classes, e sim o próprio movimento conceitual que forma o discurso do sistema da arte, já que o mesmo não é uniforme e nem imutável.

Analisarei mais apuradamente as construções simbólicas acerca de um território para a arte, e também da utilização de um *não território* formal, no terceiro capítulo desta pesquisa, especificamente no que diz respeito às práticas artísticas que tiveram início no século XX, expandindo os limites conceituais da arte.

Cabe dizer que, apesar de todas as pretensões modernistas de “pureza” ou desvinculação material/comercial, a arte continua sendo mediada por relações econômicas. Estas relações muitas vezes são aparentes, como a venda de obras de arte em galerias (a troca de um objeto por um valor financeiro). Mas outras tantas vezes, principalmente nas relações flexíveis, fluídas, da atualidade, elas não se mostram com tanta facilidade. Apesar de tudo, a arte funciona como a elaboração e eleição de poderes simbólicos, conferidos a artistas, objetos, processos, instituições. Poderes simbólicos, efetivamente, convertem-se em valores econômicos, dadas as características de nossas sociedades tardo-capitalistas, nas quais Jameson (2001, 2007) apontou que, cada vez mais, a cultura confunde-se com a economia.

Também vale dizer que, especificamente no Brasil (mas que também se aplica a diversos países), existe um emaranhado de relações econômicas traduzidas como políticas públicas de cultura e leis de incentivo. Cristiane Olivieri (2004) aborda estas

características de uma política neoliberal no Brasil, na qual o Estado se isenta cada vez mais de suas funções como propiciador e mantenedor das manifestações culturais, dando lugar (através das leis de incentivo fiscal⁶) para as escolhas dos investimentos privados (empresas patrocinadoras). Essas relações econômicas, que muitas vezes tratam de quantias relativamente grandes, tocam a arte e seu sistema diretamente, mas de uma forma não tão aparente. No patrocínio e financiamento de exposições, eventos, artistas etc. o que acontece é a conversão de um valor econômico investido naquela determinada ação em um valor simbólico retornado para aquela empresa, instituição ou entidade patrocinadora. Para Olivieri (2004: 42-43):

A figura renascentista do mecenas adquiriu nova forma com a introdução do *marketing* cultural para viabilização dos projetos. Atualmente, as empresas patrocinam as artes em troca de reconhecimento e prestígio para sua marca, para falar com seu público consumidor e para tomar emprestada a “aura da arte” para seu produto. Desta forma, embora o patrocínio empresarial seja conhecido como mecenato, inclusive na Lei Rouanet, esta denominação não seria de todo adequada, na medida em que a empresa vislumbra um retorno estimado para sua imagem e na sua relação com o cliente.

O fator econômico, portanto, é algo que perpassa toda a constituição da arte na contemporaneidade, já que a mesma é mediada na sociedade através de valores simbólicos e financeiros. Não se trata de simplificar estas relações a uma grosseira noção de mercado, mas se trata de constatar que – apesar da teia de relações ser complexa e aparentemente inverificável – a arte existe basicamente em função da capacidade de produzi-la, que advém de recursos materiais, portanto, financeiros.

Anne Cauquelin (2005, 2008) aborda diversas relações que são estabelecidas na arte contemporânea, e seu pensamento será explorado mais adiante. Por enquanto basta que acompanhemos Cauquelin (2005: 14-15) quando diz que:

(...) há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras. Não que esse sistema seja pura e simplesmente econômico, baseado na tradicional lei da oferta e da procura, não que as determinações do mercado tenham um efeito direto sobre a obra, que seria seu reflexo, pois o mecanismo compreende da mesma forma o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema: o produtor, o comprador – colecionador ou aficionado – passando pelos críticos, publicitários, curadores, conservadores, as instituições, os museus (...) etc.

Com a instauração de mecanismos econômicos complexos regulando os sistemas da arte contemporânea, torna-se bastante aceitável a hipótese de que são constituídos novos espaços formais à arte; territórios mais flexíveis, mutáveis e nem

⁶ Incentivos fiscais são mecanismos estatais utilizados para o financiamento de projetos culturais por parte de empresas privadas, para as quais há a isenção ou diminuição de determinadas taxas e impostos. Entretanto, estas práticas nem sempre resultam em distribuições democráticas, concentrando a maior parte dos investimentos em uma determinada região e em determinada linguagem artística, conforme aponta Cristiane Olivieri (2004).

tão aparentes, já que não coincidem com espaços geográficos, mas sim com conceitos. São efetivamente heterotopias, no sentido de Foucault (2001: 415), “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. Refiro-me à sacralização (mas talvez este termo possua conotações um tanto inapropriadas) do nome do artista, da instituição, da logomarca, do estilo, do grupo etc. Quando determinada instituição tem sua marca transformada em poder simbólico, e não mais o seu espaço geográfico, esta mesma marca torna-se território.

É o que acontece quando o artista é celebrado como gênio, o que nos leva indubitavelmente a Jackson Pollock⁷ (1912-1956), na arte moderna, e talvez a outros artistas em períodos ainda mais remotos. Mas Pollock é, talvez, paradigmático, pois instaura o misticismo em torno da pessoa do artista e de seu processo criativo, confundindo a própria produção com seu produtor. Pollock se tornou emblema do artista possuidor de uma expressividade visceral, considerado por muitos como paradigma do artista moderno imerso nas relações político-econômicas da arte e da sociedade espetacular. Debray (1993b: 65) é sarcástico a respeito da sacralização dos produtores de imagem através do sistema da arte:

Qualquer marchand de pintura rejeita a publicidade comercial que arrisque rebaixar a obra à venda ao estatuto de mercadoria, vulgarizando uma profissão aristocrática. Como fazer para recriar o distanciamento com relação à norma? Gabando o caráter único, não deste ou daquele quadro, mas do próprio pintor. (...) No fundo, é a imagem mental de uma Pessoa única, inefável e invisível, que leva a ter o desejo de adquirir as imagens materiais e contagiosas feitas por sua mão e depositárias de sua alma. O mercado da arte não seria rentável se não funcionasse à base da magia.

Posteriormente, já na segunda metade do século XX, são as instituições que voltam a ser sacralizadas, não como espaço, mas como poder simbólico. O nome, a marca, o logotipo etc. A vinculação às instituições volta a ter um forte apelo na sociedade contemporânea, mesmo que fora dos espaços tradicionais a esta institucionalização: é o momento de editais, bolsas de auxílio, patrocínios governamentais e privados, fomentos e incentivos de todos os tipos para todas as artes – inclusive aquelas que são, por essência, próprias a um território informal. As instituições passam a financiar performances, intervenções urbanas, interferências, *land art*, ciberarte etc., reafirmando-se no posto de arautos do discurso legitimador do sistema. Muitas vezes, entretanto, o artista é incitado a trazer uma produção como retorno para a instituição: então vemos acontecer o surgimento de registros

⁷ Artista nascido nos Estados Unidos, pioneiro no desenvolvimento da *action painting* dentro da pintura abstrata.

(fotográficos, videográficos etc.) das ações (performances, intervenções, dentre outras), adentrando os espaços expositivos, ocupando o lugar dos próprios objetos estéticos. Muitas vezes, na verdade, estes registros constituem-se como desdobramento estético daquelas ações primeiras. Estas relações, aqui chamadas de intermedialidade, serão abordadas no próximo capítulo desta pesquisa.

Assim, é necessário que neste momento eu conceitue alguns dos termos que são usados no decorrer dos próximos capítulos desta dissertação, a saber: desterritorialização, reterritorialização, heterotopia, an-arte e mídia. Tais termos, assim como arte e cultura, são termos abrangentes e utilizados por teóricos de diversos campos do conhecimento, por isso é preciso que se especifique a acepção em que serão aqui empregados.

Desterritorialização. A partir da modernidade, e de novas condições sociais, a estruturação de territórios passou a incorporar com maior vigor os territórios-rede (voltados para o movimento, o fluxo, e não mais para a delimitação de um espaço estanque). A arte acompanhou esta incorporação do elemento rede, criando um efeito de desterritorialização. Este efeito, entretanto, é apenas uma das faces da territorialização da arte sob outras características novas, ou melhor, sua multiterritorialização. Para Haesbaert (2004: 312-313),

como a desterritorialização está vinculada, aqui, a uma noção de território ao mesmo tempo como dominação político-econômica (sentido funcional) e apropriação ou identificação cultural (sentido simbólico), e reconhecemos que *todo* processo de desterritorialização está associado a um processo de reterritorialização, podemos ter situações em que, apesar de “territorializados” no sentido funcional, mais concreto, podemos estar mais desterritorializados no sentido simbólico-cultural, e vice-versa (...).

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 (destituí-la de seus “espaços sagrados”) pode muito bem coincidir com uma reterritorialização ainda maior de suas práticas simbólicas, que também são práticas de poder, vale ressaltar.

A desterritorialização, portanto, no sentido estrito usado nesta pesquisa para designar certas produções artísticas contemporâneas, diz respeito a práticas que traçam “linhas de fuga” – conforme Deleuze e Guattari (1996: 63-82; e 1997: 216-232) – que *destroem* o território. Destruir, neste sentido, seria a negação dos territórios econômicos, políticos e simbólicos designados socialmente para a arte.

Reterritorialização. A negação dos territórios formais da arte culmina na sua concomitante reterritorialização. Segundo Deleuze e Guattari (1997: 224):

A D [desterritorialização] pode ser recoberta por uma reterritorialização que a compensa, com o que a linha de fuga permanece bloqueada (...). Qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, “valer pelo” território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema...

No contexto da arte contemporânea, quando o território econômico, político e simbólico é negado pelas produções, há a reterritorialização através do estabelecimento de outros territórios políticos, econômicos e simbólicos. Por isso nota-se a existência de novas práticas político-econômicas entre os agentes da arte contemporânea (mais precisamente entre artistas e instituições, mas não somente), e novas práticas simbólicas, quando o discurso da arte contemporânea *simboliza* outros espaços e os apropria e sistematiza.

É justamente a estruturação de novos territórios, a reterritorialização da arte contemporânea, que é chamada aqui de multiterritorialidade, partindo do conceito elaborado por Haesbaert (2004), já que a reterritorialização possivelmente se dá através de uma multiplicidade de territórios – hipótese que se comprova no decorrer desta dissertação.

Heterotopia. Michel Foucault (2001: 411-422) analisa a constituição de espaços diferenciados dos convencionais, como o espelho, que possibilita que eu virtualmente me observe. Heterotopia, portanto, também diz respeito a espaços que não se situam no conceito convencional de espaço, apesar de efetivamente o serem. A estes espaços, Foucault chamou de heterotopias, e nesta categoria também poderemos enquadrar a experiência vivenciada através dos meios tecnológicos como a internet. Na arte contemporânea existe uma vasta constituição de heterotopias, já que a multiplicidade de territórios tem possibilitado estes espaços diferenciados que apontam para outros espaços (FOUCAULT, 2001: 418). A conjunção de diversas territorialidades, coexistindo uma exposição de arte e um espaço comercial, por exemplo, faz com que, durante o tempo de duração das práticas artísticas naquele local, possamos tomá-lo como uma heterotopia, que aponta tanto para a arte quanto para o comércio. A presença de registros fotográficos (e de outros tipos) nas exposições aponta para ações que ocorreram em outros locais, funcionando como “portais” através dos quais se vislumbra aquela prática. Tais relações serão discutidas principalmente no terceiro capítulo do presente texto.

An-arte. Allan Kaprow (2003 e 2004) diferencia não-arte de an-arte. Para este autor a não-arte corresponde à imitação da vida (KAPROW, 2004: 167), pois ela é “como-a-vida”, ao repetir ou deslocar procedimentos cotidianos para dentro da esfera

artística. Essa não-arte coincide, em muitos pontos, com as produções artísticas tidas por desterritorializantes. Mas o que Kaprow (2003 e 2004) propõe não é a imitação daquilo que não é artístico (não-arte) nem a oposição à arte (anti-arte), que termina por ser outra forma de afirmar a arte. O que este autor afirma é que os artistas devem abandonar qualquer prática que se situe dentro deste campo simbólico chamado arte. Segundo Kaprow (2004: 181):

Somente quando desejarem cessar de ser artistas, os artistas ativos podem converter suas habilidades, como dólares em yens, em algo que o mundo possa gastar: jogar-brincar. (...) Em seu novo trabalho como educadores, eles precisam simplesmente jogar-brincar, como fizeram uma vez sob a bandeira da arte, mas em meio àqueles que não se importam com isso. Gradualmente, o *pedigree* “arte” se retrairá até tornar-se irrelevante.

A an-arte corresponderia à negação (desterritorialização) absoluta da arte, enquanto campo simbólico social, e sua substituição por outro tipo de atividade híbrida, que possuísse funcionalidades múltiplas e abrangentes. Kaprow (2003: 226) ainda afirma/provoca: “Artistas do mundo, larguem o meio! Vocês não tem nada a perder além de suas profissões!”.

Mídia. Nesta pesquisa o conceito de mídia será aplicado de uma forma mais abrangente do que comumente tem sido utilizado, para designar meios de comunicação ou tecnologias eletrônicas. Baseado na midiologia de Régis Debray (1993a), usarei o termo mídia para designar meios de transmissão de signos, através de determinada materialidade e de determinadas convenções culturais. Para Debray (1993a), não somente a televisão ou o rádio são mídias, mas também a pintura, o cinema, o livro, a dança, a poesia, o teatro etc., cada qual com uma materialidade peculiar (substâncias, instrumentos, aparelhos, dentre outros meios físicos usados na constituição de determinada mídia) e com uma carga simbólica-cultural socialmente construída e aceita (as conceituações de música, teatro ou escultura não são universais, mas dependem de contextos, convenções e práticas culturais).

Definir mídia de uma forma ampla é necessário para que, no capítulo seguinte, possamos analisar os processos de intermedialidade na arte contemporânea, conforme os estudos de Claus Clüver (2008), processo que se constitui na relação entre mídias diferentes, através de referências intermediáticas, combinação e transposição midiática, segundo Clüver (2008: 15). Mídia, portanto, engloba as diferentes práticas artísticas que são postas atualmente, como a pintura, a fotografia, a escultura, a instalação, a performance, a *bioart*, a *webarte* etc. E intermedialidade diz respeito, principalmente (nesta pesquisa), ao processo através do qual *textos*

(obras) em certas mídias (como a performance) são transpostos para outras (como a fotografia e o vídeo). A intermedialidade não se restringe à multimídia, que é a presença de diferentes mídias em um mesmo *texto* (multimídia), mas abarca este conceito, estendendo-se também a outros processos.

2.1 Multiterritorialidades na arte contemporânea

As territorialidades estabelecidas por um sistema social artístico possuem a relevante característica de demarcar um juízo a priori, ou seja, a simples inserção de determinado objeto ou prática no circuito já é suficiente para legitimar diante do público em geral a veracidade de tal objeto enquanto arte. Estes territórios são prioritariamente instituições inseridas dentro da dinâmica do sistema da arte, como os museus, galerias, fundações culturais, dentre outras. Vale a assertiva macluhaniana: o meio é a mensagem. O espaço expositivo já é o próprio valor artístico, não dependendo dos objetos artísticos, mas sim do discurso tecido pelos agentes sociais da arte. Anna Lisa Tota (2000: 44) faz a seguinte afirmação:

Além disso, o objecto material não será um objecto qualquer, mas um objecto para o qual se antecipou um destino de uso artístico (pelo autor, pela galeria, pelo crítico). Trata-se então de um objecto exibido no interior dos circuitos socialmente destinados à produção artística: um quadro será exposto numa galeria de arte, a execução de um concerto de música clássica será efectuada no conservatório etc.

Essa configuração não é exclusiva da contemporaneidade – em diversas sociedades humanas a demarcação de um território legitimador para a arte é perceptível. A questão que esta pesquisa levanta é de outra ordem: na contemporaneidade estes territórios se tornam bastante implícitos e modeláveis. Já não existem apenas e predominantemente os espaços expositivos tradicionais, mas sim toda uma tradição (nos últimos cinquenta anos) da utilização de outras territorialidades para a arte contemporânea, que muitas vezes escapam à rigidez das paredes dos museus, mas geralmente estão associadas e apropriadas ao discurso tecido pelas instituições.

O que se tem, portanto, na contemporaneidade, é a utilização de diversos outros territórios não convencionais para as práticas artísticas, mas que estão

inseridos dentro da dinâmica do sistema da arte, tonando-se, portanto, legítimos. Cabe analisar estas relações e territorialidades. Segundo Gonçalves (2004: 43),

O modo de conceber e apresentar as exposições muda, em grande parte, em compasso com as mudanças que acontecem na arte contemporânea. Deve-se lembrar que ocorrem profundas transformações no conceito de obra de arte. Aparecem novas linguagens artísticas, uma nova conceituação da prática artística, incluindo o uso de novos materiais, técnicas e tecnologias. No século XX a obra de arte, ao ser mostrada ao público, sairá das paredes e dos pedestais, ocupará o chão e mesmo todo o espaço físico disponível para a sua apresentação. Surgem a *performance* e a instalação. O cenário, o gesto e a atitude tornaram-se essenciais na forma artística. As artes plásticas aproximaram-se do teatro. E, nesse contexto, nasce também uma nova relação entre obra e exposição.

As mudanças ocorridas no seio das próprias práticas artísticas culminaram na necessidade de tratamentos expositivos diferenciados, e é desta relação que aponto a predominância de multiterritorialidades no sistema da arte contemporânea. Há um gradual avanço destas práticas no sentido de misturarem-se às práticas cotidianas, como podemos perceber nas performances, na ciberarte, nas ações urbanas etc.

É importante citar um pensamento que é uma espécie de aforismo constante nos discursos tecidos por agentes da arte contemporânea, que é a aparente imbricação, ou antes fusão, entre arte e vida. Desde as práticas dadaístas e futuristas, no início do século XX – passando pelo grupo COBRA, Situacionismo, grupo Fluxus, performances, *land art*, *pop art* e demais práticas e linguagens surgidas durante o século XX até chegarmos à bioarte e ciberarte – a ideia de expansão e hibridação entre arte e vida é bastante frequente, mas cabe analisá-la com certo rigor⁸.

Ainda que haja lugar para os “pequenos gestos”, dos quais nos fala Paulo Herkenhoff (MANESCHY & LIMA, 2008: 201-206), dentro do sistema da arte contemporânea, é necessário analisar se a existência desse lugar para os pequenos gestos não é exatamente aquilo que os condiciona como algo além de gestos. Herkenhoff intitula seu texto *Pum e Cuspe no Museu*, no qual aborda a existência de práticas imateriais, instantâneas, efêmeras, em materiais não-canônicos, dentre outras coisas semelhantes, dentro da arte contemporânea sistematizada, questionando qual a existência de um lugar para estes gestos dentro deste sistema. Outros autores traçam pensamentos semelhantes, como Anne Cauquelin (2008), que utiliza os quatro incorporais estoicos (tempo, lugar, vazio e exprimível) em sua análise da arte contemporânea, verificando de que forma a arte atual absorve essa

⁸ Para uma abordagem filosófica alternativa da arte contemporânea e suas relações, indico a coletânea de artigos de Ivan Hegenberg, reunidos no site Diagnósticos diferenciais para uma arte em crise. Disponível em <<http://diagnosticosdiferenciais.blogspot.com>> Acesso em 09 de novembro de 2010.

incorporeidade. Isto, na visão de diversos agentes sociais da arte contemporânea, seria o índice da fusão entre arte e vida.

Mas é necessário ressaltar que a arte constitui uma alteridade diante dos outros campos da existência humana. Ainda que seja fugidia uma definição de arte, pode-se ao menos definir o que ela não é, e obviamente a arte não é trabalho, relacionamento familiar, lazer ou religião, ainda que frequentemente seja atravessada por estes e outros campos distintos da vida humana. Dizer que as fronteiras estão dissolvidas é afirmar que já não existe arte (tal qual a conhecemos), mas somente vida – ou, no extremo oposto, que só existe arte. Em casos extremos, poderíamos dizer que tal afirmação faz algum sentido, como no caso do situacionista francês Guy Debord (1931-1994) – coerentemente dedicando-se de forma exclusiva à vida política – ou no caso dos *flash mobs*⁹ e outras interferências descentralizadas, não institucionais e efêmeras, quando realizadas sob intenção propriamente *artística*.

Entretanto, a maior parte da produção de arte contemporânea se constitui em outra esfera, na qual se utiliza da imaterialidade dos incorporais e dos pequenos gestos dentro de uma lógica de produção de valor (ainda que somente valor simbólico). A arte, ainda que ofereça o *lugar* que Herkenhoff questiona aos pequenos gestos, continua sendo alteridade em relação ao cotidiano humano, ainda constitui-se como espaço da *arte* (em oposição a outros espaços), enquanto campo da ilusão, do pensar, da expressão criadora e criativa, dentre outras particularidades. Então qual a aparente aproximação entre arte e vida? É inegável que estas práticas artísticas surgidas na trilha das vanguardas históricas, durante o século XX, aproximaram arte e vida tanto pelo viés de uma quanto da outra, conforme ressalta Valzeli Sampaio (2009b: 98):

Para a representação artística atual, novas estratégias e táticas criativas permitem não somente o acesso físico e intelectual à obra de arte, mas sobretudo que o processo criativo seja fruto de um novo jogo representacional. O artista, ao atuar como facilitador estabelece e cria vínculos com outras atividades humanas: política, ciência, religião, educação, etc.

No mesmo texto Sampaio (2009b: 103) aborda a produção contemporânea não mais como representação, mas como “produção de presença”. É evidente, que, na contemporaneidade, o sistema da arte é tão abrangente que comporta tanto

⁹ A expressão *flash mob* geralmente designa reuniões e aglomerações de pessoas em determinado local, organizadas previamente através de e-mail ou outros meios de comunicação, para realizar uma determinada ação (geralmente inesperada) e se dispersar posteriormente. Geralmente as motivações são de entretenimento, e quando há o propósito de manifestação política, ou semelhante, também se usa a expressão *smart mob*.

produções atuando sob o paradigma da representação (pintura, escultura, desenho, gravura e demais técnicas e linguagens marcadas pela arte como objeto ou obra) quanto produções sob o paradigma da produção de presença (práticas e linguagens artísticas nas quais a arte constitui-se primordialmente como um processo experimentado, e não como objeto). Mas justamente devido a estas últimas produções – que não representam, mas *apresentam* – que podemos tecer uma aproximação entre o cotidiano da vida e o cotidiano da arte. O binômio arte-vida, então, não pressupõe a dissolução¹⁰ total das fronteiras, que culminaria na dissolução do sistema da arte, mas pressupõe que a arte contemporânea possui e possibilita práticas que discutem questões pertinentes a outras esferas da existência humana, e não somente discutem, mas se constituem em ações que *são* não somente arte, mas também política, religião, lazer, trabalho, cultura de massa, educação, design etc.

Um exemplo típico é *Inserções em circuitos ideológicos*, escrito pelo artista carioca Cildo Meireles (1948-) em 1970, que demonstra o contexto do sistema da arte naquele período, muito mais próximo do ativismo político. Nas palavras do próprio artista, no livro organizado por Cecília Cotrim e Glória Ferreira (2009: 265), “o que se faz hoje [1970] tende a estar mais próximo da cultura do que da Arte, é necessariamente uma interferência política. Porque se a estética fundamenta a Arte, a Política fundamenta a Cultura”. O *Projeto cédula*, que objetivava gravar informações e opiniões críticas nas cédulas monetárias e devolvê-las à circulação, como a frase “Quem matou Herzog?”, foi um exemplo interessantíssimo de prática com intenção artística que atuou diretamente no campo da política, em um contexto de ditadura repressiva. A priori, houve dissolução da arte na vida. Entretanto, posteriormente essas ações foram reinseridas dentro da lógica da arte contemporânea, que é a lógica da produção de valor simbólico, e assim foram espetacularizadas nos espaços expositivos, destituídas de um sentido original que lhes era conferido por todo um contexto social no momento de seu surgimento.

Neste segundo momento (o do espaço expositivo), pode-se perguntar se o que é exposto ainda é a mesma obra que foi realizada na década de 1970. Se tomarmos a diferenciação entre “produção de representação” e “produção de presença”

¹⁰ No sentido de tornar ambos os campos (arte/vida) homogêneos, indistintos, eliminando a alteridade que é suposta para o campo da arte em relação aos outros campos da vida humana. É necessário, entretanto, dizer que a arte, ao longo da história daquilo que designamos como arte em sociedades anteriores a nossa, esteve sempre atravessada por outros campos (política, religião, educação, economia etc.), porém mantendo sua alteridade em relação aos mesmos.

(SAMPAIO, 2009b), então se torna evidente que são obras diferenciadas, na medida em que a segunda *representa* a ação *apresentada* primeiramente. A arte contemporânea, então, possibilita tanto uma coisa quanto outra (*apresentação* e *representação*). Entretanto, geralmente os espaços expositivos convencionais mostram as duas obras como se fosse a mesma: a representação do *Projeto cédula* (em um museu, na década atual) como equivalente à apresentação do mesmo (no circuito social cotidiano, na década de 1970). Observarei com maior acuidade esta questão na subseção chamada Intermidialidade, no terceiro capítulo desta pesquisa.

A peculiaridade denominada **arte e vida** é a apropriação dos incorporais, dos pequenos gestos, dentro das práticas sistematizadas na arte contemporânea. Ainda que uma performance apresente um gesto corriqueiro e cotidiano, como vestir-se ou despir-se, essa performance (caso existente dentro do circuito da arte e sob intenção de performance, ou seja, intenção artística) não será propriamente vida, mas sim alteridade da vida. Será parte do campo distinto chamado arte, ainda que os sinais não sejam tão aparentes quanto seriam no caso de um quadro ou escultura. O que pressupõe essa alteridade é unicamente a existência da mediação da prática através do sistema da arte. Este sistema constrói um território para a arte através do circuito de informação tecido entre seus agentes, fato que impede a dissolução da arte na vida, reforçando a alteridade entre as duas. O que não é o caso de determinadas práticas semelhantes ao ativismo, como os *flash mobs* que citei anteriormente, mas que também podem ingressar ao campo especializado da arte caso sejam posteriormente apropriadas pelos discursos da arte contemporânea, como no caso do *Projeto cédula*, supracitado.

Cabe dizer, portanto, que a arte continua sendo alteridade à vida, a despeito da aproximação entre ambas. E também cabe dizer que muitas vezes essa aproximação é responsável por *territorializar* certas práticas que perdem seu sentido histórico justamente de diálogo com a vida, e tornam-se simplesmente espetáculo, para a manutenção dos valores e discursos do sistema da arte contemporânea.

Cauquelin (2005) analisa a arte contemporânea como sistema organizado em rede, que estende seus nós e tentáculos, em uma escala global, desde os centros culturais/econômicos até às periferias. Em outra escala, menor, temos a rede como circuito informacional constituído pelos diversos agentes sociais da arte contemporânea. Para Cauquelin (2005: 69) “Os profissionais da rede são de fato os produtores – da rede e das obras –, tendo em vista o valor que será atribuído ao

produto desde o momento em que começa a circular como signo”. Nota-se que as obras de arte (dadas as suas características expandidas pelas novas práticas) já não são consideradas arte por suas peculiaridades intrínsecas, mas primordialmente por se tornar signo dentro da rede informacional da arte contemporânea. Cauquelin (2005: 73) faz ainda outra afirmação:

Em princípio, e não sem contradições, a obra e o artista serão tratados pela rede de comunicação simultaneamente como elemento constitutivo (sem eles, a rede não tem razão de ser) mas também como um produto da rede (sem a rede, nem a obra nem o artista têm existência visível).

Não é sem propósito, portanto, que muitos autores critiquem severamente a arte contemporânea, cometendo certos exageros. Vejamos o que diz Trigo (2009: 70):

O moderno transgredia; o pós-moderno capitaliza a atitude da transgressão, sem transgredir mais nada – tanto que as obras mais “transgressoras” são compradas por milhões de dólares. Existe apenas uma autoridade, a do sistema especulativo, que opera na base da manipulação e da miragem, decretando a falência de todos os valores que possam se opor à lei única do mercado.

O erro em que incorre Trigo é não perceber que a arte contemporânea não se estabelece somente pelas relações econômicas, mas essencialmente pelas relações de poder simbólico, principalmente se considerarmos as periferias culturais e econômicas (como o Brasil e o Pará). Nos sistemas da arte nos quais o mercado artístico, de certa forma, é insustentável ou inexistente, não faz sentido acusar a existência de um “sistema especulativo” ou de uma “lei única do mercado”. Porém, é completamente cabível que, mesmo nestes sistemas mercadologicamente “fracos”, a arte contemporânea exista através de um circuito informacional que constrói signos (artistas e obras), conforme ressaltou Cauquelin (2005).

Se compararmos as cifras milionárias pelas quais são vendidas obras de artistas contemporâneos “em alta” no mercado de arte com alguns valores econômicos da arte no Pará, veremos o tamanho do abismo que separa estes dois mercados distintos. No Pará ainda vigoram os salões de arte, mostras competitivas que premiam alguns artistas selecionados por júri especializado. Os salões se mostram ainda interessantes no estado por fomentar a produção local, por conceder premiações adquirindo obras, e por trazer obras de artistas com carreiras consolidadas.

A *rede* estabelecida no circuito da arte contemporânea, portanto, é mais importante que o fluxo monetário estruturado por um possível mercado de arte. Tal mercado, aliás, só se estabelece sobre a própria rede, não podendo ser anterior a mesma. A rede simbólica construída no sistema da arte contemporânea é um dos

fatores que possibilita os processos de des-re-territorialização das práticas artísticas, conforme analisarei no capítulo seguinte.

Ao trazer o conceito de multiterritorialidade, de Rogério Haesbaert (2004), busco respaldo na tese deste autor segundo a qual a desterritorialização é um mito, no sentido de que não existe desterritorialização sem uma consequente reterritorialização. Portanto, ao assumir a multiterritorialidade abandono a ideia (superficial) de que a arte contemporânea desloca-se para a eliminação dos territórios, mas ressalto e analiso a ideia de que a arte contemporânea constrói e se constrói a partir de múltiplos territórios. Para Haesbaert (2004: 338)

O que entendemos por multiterritorialidade é, assim, antes de tudo, a forma dominante, contemporânea ou “pós-moderna”, da reterritorialização, a que muitos autores, equivocadamente, denominam desterritorialização. Ela é consequência direta da predominância, especialmente no âmbito do chamado capitalismo pós-fordista ou de acumulação flexível, 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.

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 devir entre estes territórios. A produção artística (experimental) contemporânea transita entre estes dois polos. Talvez porque o artista não possa, realmente, isolar-se na informalidade, pois isso o isolaria do próprio sistema da arte, portanto, passando de artista para outra coisa qualquer que não isso (até que o sistema volte a resgatar sua produção, conferindo uma legitimação tardia). Em uma sociedade marcada pela imagem, e em um sistema de arte marcado pela rede de informações, é preciso que o artista circule enquanto signo dentro desta rede. É nesse ponto que o artista necessita da legitimação de um sistema que o respalde enquanto tal.

Faz parte, portanto, da condição do artista e da condição da arte (se entendermos arte enquanto sistema social especializado) ser amparados por uma estrutura maior, por um discurso, por um território simbólico, para que possam existir também simbolicamente¹¹. É por este motivo que afirmo haver um movimento

¹¹ Nesta pesquisa não me refiro ao artista e à arte contemporânea dentro do conceito alargado de cultura, tal como fazem inúmeros outros autores. Refiro-me ao artista e à arte como campo especializado, formalizado por sistemas sociais. Logo, um artesanato de brinquedos folclóricos, por

de devir entre territórios formais e informais na arte. E também afirmo existir toda uma gama de territórios intermediários, ou, antes, uma multiplicidade de espaços que são desterritorializados e reterritorializados pelos agentes sociais da arte contemporânea.

Néstor Canclini (2008) analisa a hibridação entre as culturas e seus territórios em uma escala inter-nacional ou inter-regional, mas não deixa de ser interessante aplicar o pensamento deste autor em uma escala social mais delimitada, como as cidades amazônicas. Canclini (2008: 309) afirma:

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação “natural” da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, **certas relocalizações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas** [grifo meu].

O que seriam estas relocalizações das produções simbólicas? Talvez aqui caiba a pergunta: qual o espaço que deve ser ocupado pela arte contemporânea? Ao ser relocalizada, ou realocada, em outros espaços (não convencionais), a arte contemporânea relativiza sua própria condição, possibilitando as relações de multiterritorialidade das quais esta pesquisa se ocupa.

Este autor também oferece pistas de como analisar estes processos, principalmente em culturas que há bastante tempo não são tão homogêneas, como as culturas latino-americanas. Canclini (2008: 326) diz que

a análise das vantagens ou inconvenientes da desterritorialização não deve ser reduzida aos movimentos de idéias ou códigos culturais, como é freqüente na bibliografia sobre pós-modernidade. Seu sentido se constrói também em conexão com as práticas sociais e econômicas, nas disputas pelo poder local, na competição para aproveitar as alianças com poderes externos.

Assim, é evidente que na arte contemporânea, que é o foco desta pesquisa, a multiterritorialidade não se estabelece somente através do deslocamento das práticas artísticas para um espaço desvinculado dos códigos culturais da arte. Ela se estabelece, também, através de incontáveis relações sociais político-econômicas que mediam a arte contemporânea na sociedade, através de instituições as mais diversas. Desenam-se, dessa forma, vários *modus operandi* pelos quais a arte contemporânea é des-re-territorializada, ocupando espaços tão convencionais quanto um museu, e tão subversivos quanto uma cédula monetária.

exemplo, é – para esta pesquisa – um produtor cultural e simbólico, mas não um artista – a não ser que seja incorporado ao sistema social da arte contemporânea através dos discursos tecidos. É neste sentido que afirmo ser condição do artista a sua visibilidade e existência simbólica dentro dos discursos no sistema.

Volto, portanto, aos pontos que situei – no final do primeiro capítulo – como iniciais nos processos de multiterritorialização da arte contemporânea paraense, que são os dois projetos realizados através de incentivo do IAP (Instituto de Artes do Pará) no ano de 2003.

O primeiro projeto chamou-se Intervenções Urbanas, realizado em Abaetetuba (município no interior do estado), e teve curadoria do paulista Ary Perez¹² e participação dos artistas paraenses (ou residentes no estado) Armando Queiroz, Carlos Meigue, Chico Paes, Cledyr Pinheiro, Margalho e Nio. Nas palavras de Ary Perez (no Catálogo Intervenções Urbanas, 2005): “O projeto se propunha ser um laboratório, experimentação de tudo, e resultar em intervenções urbanas ou na floresta. A vivência, a formação de um conceito, o projeto e a construção das obras foram realizados dentro de um prazo e custo limitados”. O processo contou com uma fase de pesquisa, quando curador e artistas estiveram na cidade para coletar informações e experimentar os espaços, e posteriormente o planejamento de propostas, seguido da volta do grupo para a execução destas propostas em Abaetetuba.

Segundo o Catálogo Intervenções Urbanas (2005), o município de Abaetetuba possui 1.610 km² de área, com 129.300 habitantes (IBGE, 2004), “está mais para um enclave urbano na floresta, percolada pelos ritmos e fluxos naturais da Amazônia. A floresta se impõe, assim como sua produção e sua cultura”, nas palavras de Ary Perez. Abaetetuba, portanto, é uma cidade relativamente pequena, e a intenção do projeto era justamente evidenciar os aspectos estéticos de locais como aquele, nos próprios locais, fugindo ao convencionalismo dos espaços expositivos formais.

O artista Armando Queiroz utilizou o mercado municipal de carne como espaço expositivo, montando um painel com retratos de habitantes comuns de Abaetetuba (FIGURAS 1 e 2). Carlos Meigue fez sua intervenção em um alambique desativado (Engenho Sr. Manteigueira), local em que uma família ainda habitava, e implantou fluxos de líquidos coloridos em tubos e garrafas plásticas, montando uma espécie de UTI para o local abandonado (FIGURAS 3 e 4). Chico Paes, habitante de Abaetetuba, escolheu a fábrica de compensados abandonada, montando “operários” de madeira compensada “trabalhando” no local (FIGURA 5) – assim como Carlos Meigue, protestando ao abandono e desemprego na região. Cledyr Pinheiro adotou

¹² Artista, designer, cenógrafo, dentre outras funções, nascido em Goiás (1954) e radicado em São Paulo, à época do projeto Intervenções Urbanas: Abaetetuba.

como espaço expositivo um matadouro da cidade, dispendo cabeças de boi sobre cepos naquele espaço, como esculturas em pedestais (FIGURAS 6 e 7). Outro artista natural do município, Margalho, instala sua intervenção às margens do rio que banha a cidade, segundo Ary Perez (Catálogo Intervenções Urbanas, 2005) em um local que “era antes ocupado por uma escultura que fora arrancada violentamente (...). A estrutura montada em madeira nobre da região requadrava o rio e no seu interior continha radiografias onde se encontravam as imagens da escultura morta” (FIGURAS 8 e 9). Nio, outro dos artistas naturais de Abaetetuba, pintou cenas na fachada de um hotel de noventa quartos abandonados, também propondo sua intervenção partindo de uma construção desativada na cidade (FIGURA 10).



FIGURA 1: Imagem da intervenção no Mercado de Carne, em Abaetetuba, Armando Queiroz, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURA 2: Imagem da intervenção no Mercado de Carne, em Abaetetuba, Armando Queiroz, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.

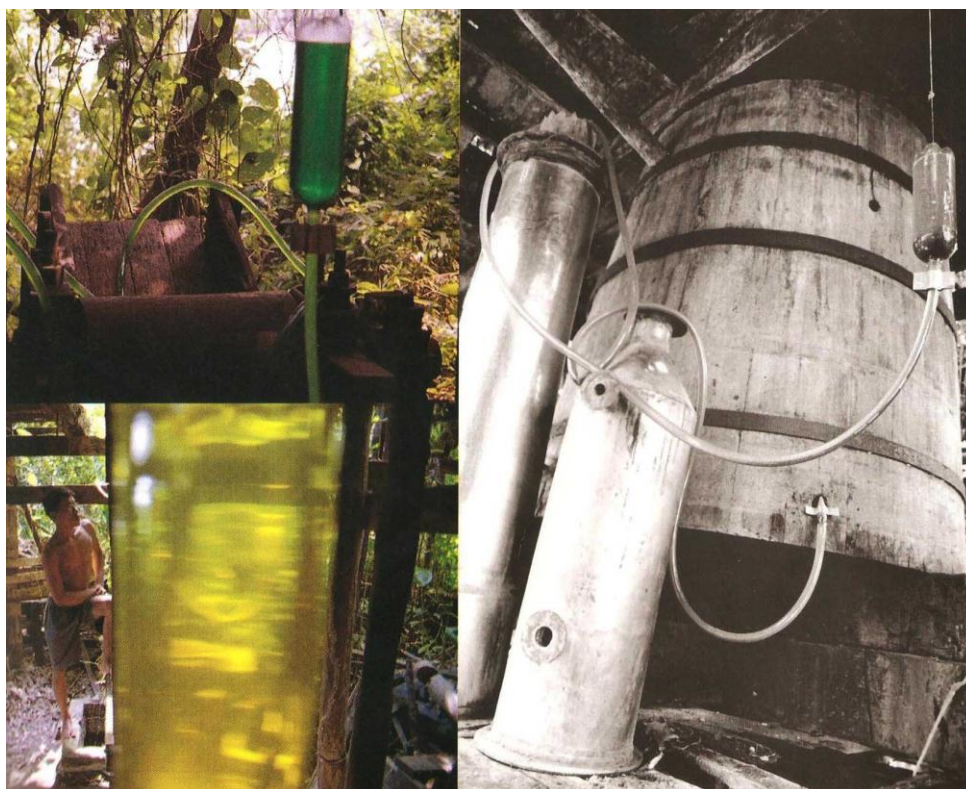


FIGURA 3: Imagem da intervenção no Engenho Sr. Manteigueira (abandonado), em Abaetetuba, Carlos Meigue, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURA 4: Imagem da intervenção no Engenho Sr. Manteigueira (abandonado), em Abaetetuba, Carlos Meigue, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.

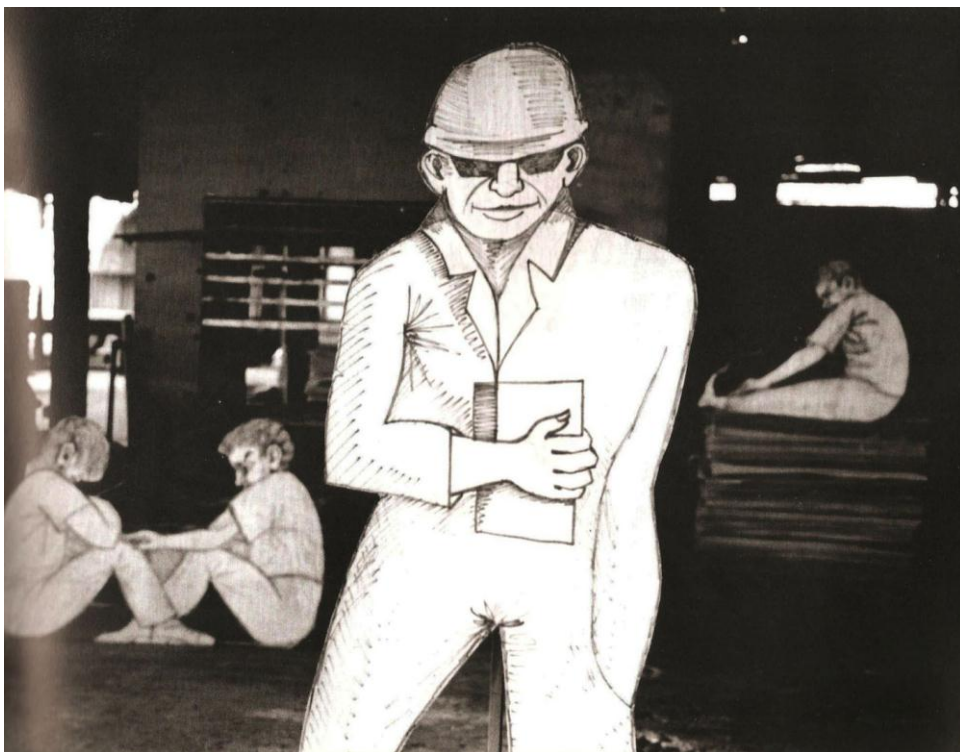
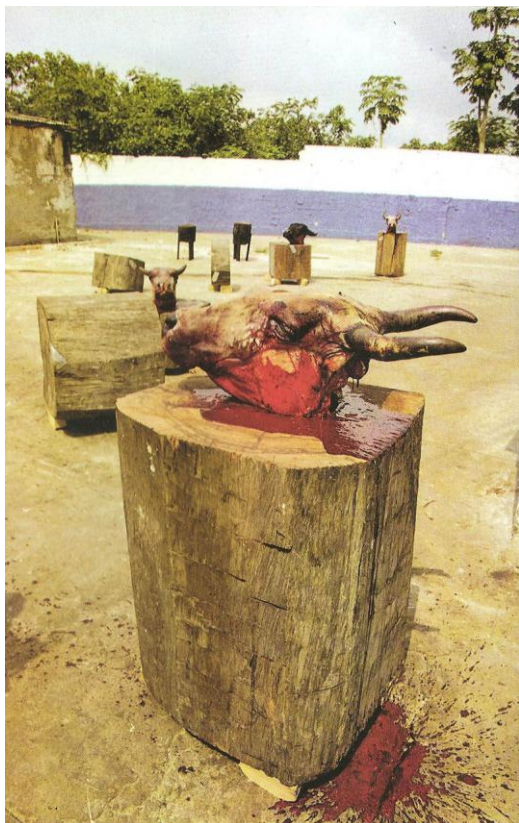


FIGURA 5: Imagem da intervenção na Fábrica de compensados, em Abaetetuba, Chico Paes, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURAS 6 e 7: Imagens da intervenção no Matadouro, em Abaetetuba, Cledyr Pinheiro, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURA 8: Imagem da intervenção na beira do rio, Abaetetuba, Margalho, 2003.

FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURA 9: Imagem da intervenção na beira do rio, Abaetetuba, Margalho, 2003.
FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.



FIGURA 10: Imagem da intervenção no Hotel desativado, em Abaetetuba, Nio, 2003.
FONTE: Catálogo **Intervenções Urbanas:** Abaetetuba. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.

Quais tensões se estabelecem a partir destas intervenções?

Antes de prosseguir com esta indagação, quero descrever outro projeto realizado em 2003, também pioneiro na questão das multiterritorialidades na arte contemporânea paraense, chamado “Provocações Urbanas: Apeú, Belém, Colares e Quatipuru”, que se desdobrou em quatro ações realizadas nestes locais (Apeú, Belém, Colares e Quatipuru). O projeto foi proposto pela artista paraense Lúcia Gomes ao edital de bolsas do IAP, sendo concedida à artista a Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística.

Na Orla de Boa Vista, município de Quatipuru (interior do estado), foi realizada a ação denominada *Flutuantes*, que movimentou diversos voluntários da comunidade para sua realização¹³. *Flutuantes* traz referências estéticas da Marujada – evento cultural tradicional na região, que mobiliza a comunidade na produção de indumentária típica da festa (saia, camisa, chapéu etc.), e em um cortejo festivo envolvendo música, dança e alegorias. Lúcia Gomes juntou-se aos moradores da comunidade para produzir a indumentária típica da Marujada (FIGURA 11), quase toda na cor branca (a tradição da festa inclui outras cores), e posteriormente seguir em um cortejo até a orla do rio que banha a cidade, onde as peças produzidas foram penduradas nos barcos que estavam ancorados (FIGURA 12). A cor branca e o ato de flutuar evocam a paz, tão desejada. *Flutuantes*, além de inserir diversas pessoas em seu processo, culmina em ações ao ar livre, instauradas nos barcos, nas ruas, no cortejo, no corpo das pessoas. A obra de arte se desterritorializa e assume os espaços da cidade envolvida com o projeto.

No Lixão do Aurá, em Ananindeua (município que compõe a região metropolitana de Belém), foi realizada a ação *Sanitário ou Santuário? Salão das águas* (FIGURA 13), atualmente renomeada pela artista como *Pororoca*, que foi descrita por Marisa Mocarzel (2008: 107):

A ação desenvolveu-se em apenas um dia, neste local onde os catadores revezam-se na seleção do lixo da cidade. Dentro de uma proposta ambiental, mas de cunho social muito evidente, a artista, com a ajuda de alguns trabalhadores, transporta um barco de nome *Belém do Pará* (na outra face, o nome *Boto Branco*) até o lixão, juntando-o aos catadores e aos urubus. Encalhado em um morro de lixo, inútil e sem poder navegar, o barco fica exposto ao ambiente fétido (...).

Ao anoitecer, neste cenário onde a miséria habita e onde não parece caber o ato poético, é realizado um concerto musical, com quatro músicos, impecavelmente vestidos. (...) Com o término do dia é servido um pequeno alimento: beiju. A artista, em um ritual quase religioso, reparte o que comer

¹³ A maior parte das informações a respeito das obras de Lúcia Gomes, citadas nesta subseção, foram concedidas pela artista através de entrevista informal por correio eletrônico.

com quem convive com os desperdícios, restos de muitos outros que já comeram ou que, como eles, catadores de lixo, passam fome.

No município de Colares foi realizada a ação *Olhar de Vivó* (FIGURA 14), que faz referência a uma história popular da ilha, que diz haver uma cobra gigante adormecida no farol. Ao acordar, se a cobra olhar para a ilha esta irá afundar – em uma versão da história – ou prosperar – segundo outra versão. Lúcia Gomes joga com esta dubiedade, dialogando com questões ambientais no local – onde a artista testemunhou inúmeras queimadas e cortes de árvores frutíferas e árvores de grande porte. “As queimadas e o progresso trarão prosperidade?” é a pergunta que *Olhar de Vivó* parece fazer àquela comunidade. A obra consistiu na transposição, para uma praça ao lado do cemitério da cidade, de restos de madeira retirados da floresta queimada. Os elementos dispostos como instalação escultórica no local não eram tratados com o rigor formal e passivo do espectador de arte, mas sim de outra forma, lúdica, conforme os espectadores eram incentivados a *experimentar* a obra.



FIGURA 11: Processo de confecção da indumentária utilizada na ação *Flutuantes*, em Quatipuru, Lúcia Gomes, 2003.

FONTE: Fundação Lúcia Gomes.



FIGURA 12: Imagem da ação *Flutuantes*, em Quatipuru, Lúcia Gomes, 2003.

FONTE: Fundação Lúcia Gomes.



FIGURA 13: Imagem da ação *Sanitário ou Santuário? Salão das águas*, em Ananindeua, Lúcia Gomes, 2003.

FONTE: MOKARZEL, Marisa. Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. In: *Caderno VideoBrasil*, v. 02, 2006. p. 88.



FIGURA 14: Imagem da ação *Olhar de Vivó*, em Colares, Lúcia Gomes, 2003.

FONTE: <<http://www.culturapara.art.br/artesplasticas/luciagomes/obras1.htm>> Acesso em 06 de dezembro de 2009.

Volto à pergunta: quais tensões se estabelecem a partir destas intervenções? Levando em conta que tanto “Intervenções Urbanas: Abaetetuba” quanto “Provocações Urbanas: Apeú, Belém, Colares e Quatipuru” constituíram propostas atravessadas pelo campo político-econômico (a mediação do IAP), assim como pelo campo artístico-estético (a intenção de artistas em discutir o local destinado à arte, escapando aos espaços convencionais e inserindo suas propostas em contextos diferenciados).

É válido salientar, também, que os dois projetos priorizaram ações que não se localizaram em Belém (centro econômico e cultural do estado), mas deslocaram-se para outros municípios e espaços, não mediados por sistemas de sinais da arte, mas sim completamente inseridos no cotidiano urbano.

Também vale dizer que os projetos não tiveram como propósito a realização de exposições convencionais posteriores, utilizando registros das ações realizadas (o IAP lançou o catálogo *Intervenções Urbanas: Abaetetuba* somente em 2005). Ambos os projetos tinham como finalidade a realização das ações em si, como dinâmica da própria prática artística – territorializando, portanto, aqueles espaços.

São propostas claramente estéticas, mas também políticas, sociais, ecológicas, nas quais a arte aproxima-se da vida justamente para discutir sobre ela e sobre a própria arte. Qual o espaço da arte paraense em pleno século XXI? Não foram locais escolhidos aleatoriamente, mas sim com o propósito de evidenciar o local da arte na contemporaneidade, opondo-se drasticamente aos espaços expositivos higienizados. Mokarzel (2008: 107) diz, descrevendo a ação de Lúcia Gomes no aterro sanitário: “neste cenário onde a miséria habita e onde não parece caber o ato poético”... ato poético que se aloja e territorializa o lixão, multiterritorializando a arte contemporânea, que já não cabe somente nos espaços convencionais.

Ao realizar estes projetos, os artistas e o IAP possibilitam que outros espaços sejam encarados como apropriados para a arte contemporânea, como o mercado de carne, a beira do rio, o alambique, o hotel e a fábrica desativados, o matadouro, o lixão, a rua etc. A multiterritorialidade se estabelece justamente porque os artistas e as obras são territórios do sistema da arte, e ao ocuparem espaços não convencionais também territorializam os mesmos. Entretanto, de que forma tais práticas artísticas serão experimentadas pelos transeuntes? Ou qual a importância que as primeiras possuem para estes últimos? Destas questões se depreende que é fundamental que as práticas artísticas contemporâneas não sejam hermeticamente fechadas sobre si mesmas, principalmente quando localizadas em espaços de grande fluxo de pessoas, mas que sejam práticas que estabeleçam um diálogo pertinente com o contexto em que estão inseridas.

A multiterritorialidade questionada nesta pesquisa se constitui, então, nestes termos: apropriação de espaços e práticas que não são estritamente *artísticos*, mas que podem ser utilizados dessa forma. Assim, o mercado de carne usado por Armando Queiroz desterritorializa a arte contemporânea (retirando-a dos museus e

galerias) e a reterritorializa em um espaço de uso comercial cotidiano. Ao fazer isso, tal ação multiterritorializa a arte, pois não há simplesmente a substituição das galerias pelos mercados de carne – ao contrário, os espaços expositivos convencionais continuam sendo válidos como território da arte contemporânea, assim como o mercado de carne continua sendo usado como estabelecimento comercial em Abaetetuba. O que ocorre são atravessamentos de múltiplas utilizações, múltiplos códigos culturais em um mesmo espaço, colocando em contato a prática artística e a prática comercial (no caso do exemplo de Armando Queiroz).

O público que experimenta a obra é bastante diverso em suas características, operando com códigos simbólicos variados, que nem sempre são os mesmos dos *especialistas* da arte – no sentido usado por Raymond Williams (1992), para designar os detentores de conhecimento especializado. É dessa multiplicidade de usos, tanto do uso dos espaços quanto do uso das práticas artísticas, que emerge o que aponto como multiterritorialidade – conforme o conceito formulado por Haesbaert (2004) –, sendo esta uma das características da arte contemporânea, com maior vigor a partir da década de 1960.

3

DINÂMICA DOS TERRITÓRIOS

*Enquanto houver espaço, corpo, tempo
e algum modo de dizer “não” eu canto.*

Belchior.

Josep Maria Montaner (1998: 174-175) escreveu que

Toda colectividad necesita de unos lugares arquetípicos 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 gusto¹⁴.

Conforme abordei no capítulo anterior, a estruturação de espaços formais aos quais se destina a arte é uma prática bastante comum e antiga. Presumo que a estruturação de um território para a arte tenha ocorrido desde que se estruturou algo sob a rubrica “arte”. O que não é tão comum e recente é outro tipo de prática social, que consiste em destinar a arte (no sentido especializado de arte contemporânea) para espaços não convencionais, mas ainda assim dentro do discurso da arte contemporânea – práticas que começaram a ser realizadas amplamente em meados do século XX.

Apesar de a arte estar indissolúvelmente ligada a um território e a um discurso, as ligações que são tecidas por este dispositivo nem sempre são aparentes a todos os agentes sociais. O que quero dizer é: 1) em um museu – território tipicamente delimitado como formalmente apropriado para a arte – os sinais, dos quais falou Raymond Williams (1992), ou as cargas simbólicas, das quais falou Pierre Bourdieu (2005), estão bastante aparentes para todos (mesmo ao leigo, ao analfabeto ou à criança, claro, desde que se saiba o que é um museu de arte); 2) já na urbe –

¹⁴ “Toda coletividade necessita de uns lugares arquetípicos carregados de valores simbólicos; se a cidade não os oferece, os grupos sociais os criam. Todo conglomerado humano necessita viver em um 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”.

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 uma parcela significativa dos transeuntes não possuirá os códigos necessários para a decifração daquela mensagem (“isto é arte”).

O que está claro, portanto, é que a arte depende, sim, de um território apropriado para que se constitua enquanto tal (e os sistemas da arte contemporânea efetivamente designam os espaços geofísico, virtual e biológico como apropriados para a arte). Entretanto, ao situar a produção simbólica nestes espaços, cria-se uma *falha* na decodificação da mensagem que se quer (ou não) transmitir, ou uma confusão simbólica a respeito da funcionalidade daquele território, isto para uma parcela significativa do público. Foi Bourdieu (2005: 283) quem 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 a mesma 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 espaço como apropriado para a arte, conseqüentemente não assimilando a produção simbólica como arte. Estas relações não são bastante claras, e tampouco delimitáveis, ocorrendo na verdade uma mistura entre fronteiras da arte e do viver cotidiano, conforme já abordei nesta pesquisa anteriormente – fronteiras que se tornam fluídas e interpenetráveis ao se adotar um “não território” (espaço expositivo não convencional). Se “elimina” a alteridade da arte em relação à vida, aproximando-se do conceito de an-arte sugerido por Allan Kaprow (2003 e 2004). A grande questão é que, apesar de se extrapolar territórios, a arte não extrapola seu discurso. E é esse discurso que pressupõe a alteridade da mesma, possibilitando tanto que práticas inovadoras sejam experimentadas quanto, também, que práticas esvaziadas de significado sejam repetidas extensivamente dentro do discurso.

Outra aplicação para o termo *não território* é a que diz respeito não mais ao público em geral, mas sim ao público especializado, ou seja, aos agentes do sistema da arte contemporânea. Neste sentido, o não território seria a utilização artística de

um território inapropriado para a arte – um território que escapa à legitimação através do sistema, ainda que este último legitime o artista ou a prática artística em questão. O que é notório, na contemporaneidade, é que as territorialidades são instituídas a partir de uma rede de relações e de agentes sociais que flexibilizam os espaços, tornando bastante complexa a análise destas territorialidades estabelecidas.

Especificada, portanto, a aplicação do termo não território nesta pesquisa (especificamente relacionada à arte), passarei a analisar o uso destes espaços não convencionais em suas relações com o sistema da arte. A princípio, porém, convém fazer alguns apontamentos. Segundo Eduardo Subirats (1991) 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 uma renovação de cunho social, da qual a arte viria a ser importante ferramenta ideológica (ou desideologizada, quem sabe). Para Subirats (1991: 113):

O ideal de ruptura que assumiram os pioneiros da arte moderna, desde Gauguin até Schoenberg, não é formal, estritamente falando, embora se expresse artisticamente apenas através das novas concepções de harmonia de cores e tons, composição do espaço ou concepção da forma. Compreende, ao mesmo tempo, os signos apocalípticos de um niilismo histórico, acompanhados de uma vontade messiânica, da enfática busca de um princípio originário e original da arte e da cultura, e a reivindicação de uma dimensão “cosmogônica” da criação plástica, ou seja, a reivindicação de seu papel configurador da cultura. A ruptura que define a arte moderna compreende, antes de mais nada, uma transformação histórica, em grande parte idealista e idealizada, no qual os signos do desespero desembocam nos signos de uma renovação cultural.

Os signos dos quais nos fala Subirats são, efetivamente, traduzidos nas diversas concepções estético-filosóficas que os artistas formularam a partir de então, inclusive no que diz respeito à desconfiguração da arte apenas como objeto estético, passando ao seu uso como processo, como o corpo, enfim, passando a utilização de territórios não convencionais.

Pode parecer, a princípio, que esta pesquisa divide as manifestações artísticas, grosso modo, entre duas concepções: a territorializada (formal) e a desterritorializada (informal). Mas é necessário salientar que é mais adequado não simplificar as territorialidades com dicotomias desse tipo. Existe, evidentemente, uma hibridação entre os territórios em questão. Tanto na arte contemporânea quanto nas experimentações modernistas, não existe uma clara delimitação dos territórios (ou dos movimentos que são realizados ao redor destes territórios). Se considerarmos a existência de um sistema da arte (historicamente localizável e peculiar em suas

características) nós perceberemos que os territórios formais ao sistema mudaram com o decorrer do tempo, e entre sociedades e culturas distintas.

Como este devir, este trânsito, se realiza é que será analisado com maior precisão na segunda subseção deste capítulo, chamada *Reterritorializações*. Passarei, primeiro, à análise de como a arte realizou e realiza a primeira parte deste movimento, ou seja, sua desterritorialização, quando torna-se imersa nos espaços tidos, a princípio, como inapropriados ou não convencionais.

3.1 Desterritorializações: espaços não institucionais

Pau no cu do capitalismo em posições obscenas.

DFC.

A multiterritorialidade na sociedade contemporânea, inclusive na arte, está diretamente associada à utilização do elemento rede na constituição dos territórios. Este 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 até mesmo nos regem. Para Haesbaert (2004: 279) 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”. Haesbaert (2004: 294) também observa que:

Para nossos propósitos, a característica mais importante das redes é seu efeito concomitantemente territorializador e desterritorializador, o que faz com que os fluxos que por elas circulam tenham um efeito que pode ser ora de sustentação, mais “interno” ou construtor de territórios, ora de desestruturação, mais “externo” ou desarticulador de territórios.

O elemento rede, portanto, é que originalmente possibilita a multiterritorialidade da arte contemporânea, ou seja, seu constante processo de desterritorialização e reterritorialização.

Na análise das práticas tidas por esta pesquisa como desterritorializantes, não me proponho a fazer uma compilação de cunho histórico ou linear, que apresente um percurso completo destas práticas artísticas. Nem sequer considero esta possibilidade

como provável. Por outro lado, é necessário amarrar de algum modo as práticas que serão abordadas aqui – estabelecer uma tessitura –, por isso considero a possibilidade de estruturar um esquema labiríntico, que percorra um caminho através de pontos que não são centrais ou principais, mas são simplesmente pontos interessantes ao desenvolvimento da pesquisa. E, como ressaltai no início desta pesquisa, as produções desenvolvidas no estado do Pará serão priorizadas. Cabe ressaltar, também, que cada prática artística que será levantada nesta pesquisa pertenceu (ou pertence) a um contexto sócio histórico específico, e, portanto, a um sistema da arte característico.

Outro ponto que é importante destacar é a orientação da pesquisa através de eixos, nos quais se estruturariam as práticas artísticas desterritorializantes. Estes eixos dizem respeito a três tipos de espaço diferenciados, que em muitos momentos não são espaços convencionais ao sistema da arte: práticas constituídas enquanto espaço geográfico, práticas constituídas enquanto espaço virtual e práticas constituídas enquanto espaço biológico. Cada um destes eixos será abordado separadamente no quarto capítulo. A orientação através destes três eixos se dá apenas para fins de organização do pensamento, sem a intenção de categorizar as práticas artísticas, já que é bastante aparente a inviabilidade de delimitar estas práticas de forma clara, havendo o uso de várias territorialidades simultaneamente. Podemos tomar o exemplo de performances realizadas em centros urbanos (coincidindo, portanto, os espaços público e biológico), ou de ciberarte, que geralmente utilizam o corpo humano como agente interativo (coincidindo os espaços virtual e biológico), dentre diversas outras manifestações que são difíceis de categorizar entre os três eixos da pesquisa.

Cada prática artística tomada por desterritorializante contribui para a modificação do sistema específico no qual foi proposta. Invariavelmente estas práticas acarretam implicações (sejam elas perceptíveis ou imperceptíveis), conforme já analisou Debray (1993a), instituindo aquilo que ele chama de midiologia. Segundo este autor, também é de se esperar que algumas destas práticas tenham surgido devido à própria conjunção do sistema em um determinado momento, favorecendo este aparecimento. Debray (1993a: 167) salienta que “não digamos: ‘tal meio, tal produto’ à maneira de um Taine ou de um Marx. Pois um meio histórico produz-se e reproduz-se através de sua produção simbólica. A simbolização deriva da organização, *assim como o utensílio da necessidade*”.

Uma análise midiológica, portanto, deve priorizar as causas e consequências destas novas mídias¹⁵ artísticas (performance, *land art*, ciberarte etc.) dentro de um sistema, já que – como observou Foucault (2008b), citado anteriormente – este mesmo sistema é constituído não por um discurso único, mas por uma sobreposição de discursos diferenciados e excludentes entre si. É neste momento que estas práticas entram e contribuem para a modificação do conceito de arte (pelo sistema da arte).

Estas reformulações de discursos culminariam no estabelecimento da arte contemporânea (ou das artes contemporâneas), e é necessário identificar este percurso conceitual que é trilhado no decorrer das rupturas, das discontinuidades históricas e ideológicas. Esta pesquisa se propõe a seguir esta trilha.

Outra noção interessante que precisa ser analisada é a de instituição. A instituição pode ser conceituada, grosso modo, como mecanismo pelo qual o poder, em determinado campo da existência humana, é exercido em dada sociedade. No primeiro capítulo desta dissertação já abordei a 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 Giorgio Agamben (2009). Este autor diz (2009: 40) 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 viventes”.

As instituições são dispositivos. Mas estes não são 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 uma 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 nos ensinou Agamben a respeito dos dispositivos.

¹⁵ Conforme a aplicação do termo apontada no final do segundo capítulo desta dissertação.

Entretanto, aponto a desterritorialização como prática 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. Se um espaço institucional pode ser definido como um dispositivo do sistema da arte, é razoável dizer que 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 estes espaços não institucionais (tais como as áreas públicas, o ciberespaço, a informação como espaço etc.) estamos desterritorializando a arte, tanto em um nível funcional e espacial quanto em um nível simbólico. Posteriormente verificaremos que este processo acarreta a própria reterritorialização em novos espaços, mas por enquanto basta que observemos o viés desterritorializante.

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 utilizada na segunda metade do século XX que utiliza do sistema de informação dos correios para fazer circular as propostas artísticas. Como observei em Subirats (1991), 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.

Práticas artísticas que utilizam um território-rede, como o ciberespaço e o corpo (na performance), ao utilizarem a informação binária ou a corporeidade como espaço instituído para a arte, usam territórios puramente simbólicos, territórios-rede. Cristina Freire chama a atenção para este aspecto, focalizando o acervo do MAC (São Paulo). Freire (1999: 30) diz que:

No caso das artes plásticas, a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma idéia, 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 idéia 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 super 8 e 16 mm, discos, fotografias, xerox, off-set, livros de artista e documentação de eventos.

As práticas artísticas desterritorializantes são, na maior parte das vezes, situadas dentro das perspectivas utópicas das neovanguardas das décadas de 1960 e 1970. Utópicas no sentido aplicado por Stewart Home (2004), quando este analisa alguns grupos da chamada antiarte do século XX. E utópicas justamente por revigorar as perspectivas modernistas de dissolução da arte na vida, pretendendo eliminar a *posse* das práticas artísticas por um sistema social elitista ou especializado. E, finalmente, utópicas pois, segundo Allan Kaprow (2003: 218),

a antiarte é virtualmente inconcebível. (...) Antiarte em 1969 é abraçada em todos os casos como pró-arte e, portanto, do ponto de vista de uma de suas funções básicas, é anulada. Você não pode ser contra a arte quando a arte convida para sua própria “destruição” (...). Logo, ao perder o último vestígio de pretensão de liderança moral por meio da confrontação moral, antiarte, como todas as outras filosofias de arte, é simplesmente obrigada a responder à ordinária conduta humana e também, tristemente, ao refinado estilo de vida ditado pelos cultos e ricos que a aceitam de braços abertos.

É justamente por estas afinidades com os ideais modernistas que alguns autores situam estas práticas das décadas de 1960 e 1970 ainda na tradição modernista, e não na arte contemporânea. O ponto de vista mais difundido é que estas práticas representam um momento de transição do modernismo para a arte contemporânea, ou, de forma mais abrangente, de um sistema cultural, político, econômico e tecnológico para outro, já que na década de 1980 em diante o mundo assume outras características após mudanças radicais, naquilo que o campo científico denomina como paradigma.

É, portanto, devido um determinado contexto social, econômico e político que muitos artistas adotarão procedimentos e práticas que posteriormente ficariam conhecidos como *utópicos*. Logo podemos notar que algumas produções hoje tidas por artísticas tiveram, no contexto em que foram produzidas, a predominância do aspecto político, e não do aspecto artístico/estético. Os artistas desterritorializaram sua produção movidos mais por intenções políticas do que propriamente estéticas, mas, em contrapartida, estas produções são hoje absorvidas pelas instituições de arte não somente como documentos políticos de um contexto social historicamente delimitado, mas sim como arte contemporânea. É esta confusão de códigos e territorialidades na arte contemporânea que faz muitas das produções artísticas em questão perderem sua potência essencialmente política, em prol da valorização de um aspecto estético que era secundário no contexto em que estas práticas surgiram.

Um exemplo bastante interessante é o da *mail art*, ou arte correio. Esta linguagem consiste na apropriação do sistema informacional dos correios como lugar

para a prática artística, sem que esta prática esteja estetizada, mas antes é justamente o contrário: uma prática artística que ocupa primeiramente posições políticas e econômicas, até mesmo antiestéticas. A utilização dos correios na *mail art* surge na década de 1960, tomando maior impulso na década posterior, no afã da liberação da arte de suas premissas institucionais, de suas molduras econômicas e de sua lógica sistêmica.

Os primeiros a utilizarem a veiculação de informações e produções enquanto capacidade criativa são os integrantes do Grupo Fluxus, seguindo os passos dos dadaístas. Também Ray Johnson (1927-1995) cria, em 1962, a *Correspondance Art School* (Escola de Arte por Correspondência), em Nova York – em 1963 o próprio Ray Johnson viria a praticar um ato que simboliza bem aquele momento, quando escreveu uma carta usando a frente e o verso do envelope, recolocando na pauta das discussões a questão do público e do privado, da informação (arte) como propriedade e dos sistemas informacionais enquanto práticas artísticas.

O que, acredita-se, levou diversos artistas a adotarem a *mail art* foi a capacidade de dinamizar as trocas, eliminando mediações institucionais. Ao mesmo tempo em que, como observa Regina Melim (2008: 57) falando do Grupo Fluxus, tinha “o objetivo expresso de circulação e multiplicação por meio da participação”, no qual a “obra não se confinaria como privilégio de uma classe artística”, possibilitando “que todos fossem integrantes Fluxus ou *performers* em potencial”. A *mail art* trazia embutida em si a possibilidade de subverter a lógica sistêmica do capital e dos centros de poder estético.

De fato, a *mail art* – ou arte postal, como também ficou conhecida – é emblemática ao falarmos de multiterritorialidade – e de relações de des-re-territorialização. Esta prática artística segue uma lógica territorial que é análoga ao próprio movimento tecido pelas sociedades contemporâneas – um movimento em direção à territorialização do próprio movimento, dos próprios fluxos. Assim, para a arte postal não importa que a “obra” ocupe um lugar determinado em um espaço sacro, numa atitude quase religiosa, mas importa que a arte esteja em trânsito, desmistificada, subvertendo os códigos culturais elitistas e burocráticos da tradição dos sistemas da arte.

Especialmente no contexto latino-americano, a arte postal chega durante as ditaduras militares, período este marcado por cerceamento da liberdade de expressão e informação e caracterizado pelo uso da violência e da censura por parte dos

governos militares. A arte postal, portanto, surge como uma forma não somente de transgressão ao sistema da arte, mas de transgressão a todo um contexto sócio-político repressivo. Uma desterritorialização dos objetos-ideias, reterritorializados em ideias-fluxo.

Paulo Bruscky¹⁶ (1949-) escreve em 1976 que a arte correio “não é mais um ‘ismo’, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.” – no livro organizado por Cotrim e Ferreira (2009: 374). Bruscky é um dos artistas brasileiros mais atuantes no que se refere à arte postal, tendo organizado, em 1975 no Recife, a I Exposição Internacional de Arte Correio, juntamente com Ypiranga Filho. No ano seguinte, durante a II Exposição Internacional de Arte Correio (desta vez realizada no hall do edifício sede dos Correios do Recife, que patrocinou a mostra), a censura militar fechou a mostra minutos após a sua abertura, levando presos os organizadores do evento, Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

Título de eleitor cancelado (FIGURA 15), de Bruscky, demonstra esse posicionamento político, estético e econômico que era proporcionado pela arte postal, ao tecer questionamentos corrosivos aos sistemas culturais, políticos e artísticos vigentes. Estas práticas subversivas trazem em seu bojo aquilo que Melim (2008: 59) colocou como evidência da “supremacia do ato, diante de uma possível perenidade como objeto”. A desterritorialização da arte, portanto, não diz respeito somente à arte em si, mas sim a sua desterritorialização enquanto valor econômico, enquanto capital simbólico, enquanto argumento político, nas utopias da liberação total e orgiástica de Jean Baudrillard (1996).

Uso intencionalmente a palavra utopia, pois também é evidente que as lógicas sistêmicas capitalistas reagiriam de alguma forma, num processo de apropriação, que é inclusive identificado por outro artista que utiliza a arte postal, Julio Plaza¹⁷ (1938-2003). Este autor, em 1981, também no livro organizado por Cotrim e Ferreira (2009: 452), diz por um lado que a arte postal surge como fenômeno “crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica, e que propõe a

¹⁶ Artista brasileiro nascido no Recife, desenvolveu uma ampla produção artística utilizando diversas mídias, além de possuir um vasto e importante acervo de arte contemporânea em seu ateliê, onde constam produções de artistas nacionais e internacionais renomados.

¹⁷ Artista nascido na Espanha e falecido no Brasil, onde esteve radicado desde a década de 1960, com uma vasta e importante produção artística e intelectual.

informação artística como processo e não como acumulação”; por outro lado, porém, Julio Plaza – em Cotrim e Ferreira (2009: 455) – diz que:

(...) a *Mail Art* cria um circuito dentro do sistema da arte, ampliando-o, mas não sem contradições. Uma delas é sua penetração e apropriação por outros circuitos, mesmo institucionais. É claro que não é da natureza da *Mail Art* entrar em ritmo de exposição para o grande público: quando isto ocorre a *Mail Art* se satura na experiência do macrogrupo e a informação não é vista de uma forma fragmentária, mas em simultaneidade.



FIGURA 15: *Título eleitoral cancelado*, Paulo Bruscky, 1976.

FONTE: AMARAL, Aracy; TORAL, André. *Arte e sociedade no Brasil*, v.2: de 1957 a 1975. São Paulo: Instituto Callis, 2005. p. 43.

Já em 1981, Julio Plaza identificava a apropriação da potência desterritorializadora da arte postal pelas instituições culturais. Ou, nas palavras de Ana Paula Felicíssimo Lima (MANESCHY e LIMA, 2008: 150), “Pensar no olhar atual que já institucionaliza a produção de Paulo Bruscky a qual no passado era recusada em salões e coleções brasileiras”. Cristina Freire (1999: 90) também analisa o fato dos objetos produzidos pelos artistas não possuírem valor maior do que a própria ideia que os instaura:

Esse sentido utópico de subverter as leis do mercado para tornar a arte contemporânea mais próxima das pessoas seria o primeiro passo para uma maior assimilação de seus conteúdos, pensavam os artistas naquela época. A gratuidade e a facilidade das trocas propiciaram, nesse primeiro momento, o desenvolvimento de um circuito artístico paralelo, externo ao circuito convencional. A ideia, o conceito, mais uma vez, conta mais do que a realidade física de um eventual objeto (vendável e convencionalmente exibível) criado pelo artista.

É importante, porém, ressaltar que à apropriação pelo sistema se sobrepõe uma saturação, uma perda de potência. Um esvaziamento do signo em prol da produção de imagens esvaziadas de pensamento, mas convertidas em capital cultural. Estas práticas artísticas, portanto, conforme Melim (2008: 61), “quando ‘protegidas’ pelos museus, (...) correm o risco do estancamento”.

Desnecessário dizer: este estancamento da potência artística é diretamente proporcional ao livre fluxo da máquina econômica institucional.

No Pará, as práticas artísticas desterritorializantes só aparecem bastante tempo depois, já na década de 2000. Mais uma vez saliento que tomo por práticas artísticas as produções culturais realizadas exclusivamente por agentes do sistema da arte. É evidente que o campo cultural paraense proporcionou outras territorialidades há mais tempo, mas o sistema da arte só apresentou produções deste tipo a partir da década de 1990, em situações esporádicas. Temos, portanto, no Pará, o aparecimento desta desterritorialização em um contexto histórico diferenciado do que mediava a arte correio. Apresentarei alguns exemplos para evidenciar estas diferenças.

O coletivo Novas Médias, formado pelos artistas Bruno Cantuária, Luciana Magno e Ricardo Macêdo, propõe desde 2009 a colagem de adesivos (FIGURAS 16 e 17) criados pelo coletivo, trazendo mensagens do tipo “Espaço de não-violência, verbal, psicológica, moral, física, familiar, independentemente de classe, etnia, orientação sexual, renda, cultura, nível educacional, idade e religião”. Os adesivos são disponibilizados pessoalmente pelos artistas (em eventos de arte, dentre outros), ou podem ser copiados no site do Novas Médias¹⁸ (e no site pessoal do artista Bruno Cantuária¹⁹) para serem impressos e aplicados no lugar que preferirmos.

Os *Espaços de não-violência* criados pelos artistas e pelo público interessado são, portanto, interferências que discutem não somente questões artísticas, mas principalmente questões políticas e culturais, ao remeter às relações desrespeitosas e violentas estabelecidas na urbe, criando um espaço ficcional no qual estas relações não são permitidas. O interessante é que a ação tem a capacidade de se popularizar rapidamente, como qualquer informação inserida na internet. Segundo o jornal Diário do Pará (26 de julho de 2010) Bruno Cantuária “no último mês ficou surpreso com a dimensão do projeto, quando descobriu que um artista de Belo Horizonte, em Minas Gerais, copiou a figura do seu blog e começou a espalhar pela cidade”.

¹⁸ <<http://novas-medias.blogspot.com>> Acesso em 16 de janeiro de 2010.

¹⁹ <<http://brunocantuaria.blogspot.com>> Acesso em 16 de janeiro de 2010.



FIGURA 16: Espaço de não-violência, ação do coletivo Novas Médias, 2010.

FONTE: <<http://brunocantuarria.blogspot.com/2010/10/espacos-de-nao-violencia-2010.html>>
Acesso em 16 de novembro de 2010.



FIGURA 17: Espaço de não-violência, ação do coletivo Novas Médias, 2010.

FONTE: <<http://brunocantuarria.blogspot.com/2010/10/espacos-de-nao-violencia-2010.html>>
Acesso em 16 de novembro de 2010.

Esta ação é um exemplo da atividade artística encarada como ativismo, no qual não faz nenhum sentido aparente a apropriação destes objetos enquanto estéticos, no sentido de adentrarem os espaços expositivos tradicionais enquanto proposições artísticas. O que caracteriza os *Espaços de não-violência* enquanto proposições artísticas é essencialmente o fato de seus propositores serem artistas, agentes do sistema da arte contemporânea paraense. Pretender que estes adesivos sejam analisados dentro do mesmo, digamos, paradigma que outras obras – inclusive dos próprios artistas do coletivo Novas Médias²⁰ – significa pretender que todo um repertório histórico, artístico e cultural seja ignorado (coisa que frequentemente é feita pelas instituições de arte).

Se observarmos as ruas como espaço expositivo, subentendemos que mesmo exposto na urbe um objeto ainda privilegia o caráter estético/artístico, e não um caráter político, social ou qualquer outro. Mas precisamos compreender que a ação do Novas Médias é artística somente para os agentes do sistema da arte, inseridos dentro do circuito de informações do mesmo, só funcionando as ruas enquanto espaços expositivos para estes agentes. Entretanto, para o público em geral, que geralmente está excluído do circuito informacional do sistema da arte, as ruas e seus objetos (como a ação do Novas Médias) são experimentados primordialmente em outra esfera, que não a artística. E é neste sentido que aproximo, nesta pesquisa, ações deste tipo muito mais ao ativismo do que à arte contemporânea.

O principal sentido da proposta *Espaços de não-violência* é justamente o de confrontar a arte com outros campos distintos da existência social, particularmente discutindo as relações de poder e violência nas sociedades urbanas. Espetacularizar o adesivo dos *Espaços de não-violência*, transformando-o em *obra de arte* sob os mesmos critérios que uma fotografia produzida para uma exposição de arte, por exemplo, consiste em privar o objeto/prática de sua função primordial, que é a função política e social. Quando o adesivo deixar de comunicar a respeito da violência e passar a comunicar a respeito da estética e da arte, então terá perdido sua principal potência (ativismo urbano) em prol da construção de um espetáculo (exposição de arte). E isto é passível de acontecer, bastando que em uma exposição retrospectiva do

²⁰ Como exemplo temos a exposição *Identidades Móveis*, do Novas Médias, realizada de 8 de novembro a 14 de dezembro de 2010, no Espaço Cultural Banco da Amazônia. Nesta exposição, as obras se constituem de registros fotográficos e videográficos de ações performativas realizadas por Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo. Em *Identidades Móveis* as ações são orientadas para o registro, este atuando como recurso estético, diferente dos *Espaços de não-violência*, ação projetada para a inserção no tecido público urbano.

grupo Novas Médias se decida expor fotografias dos adesivos em locais da urbe (ou, de uma forma ainda mais espetacularizada, expor os próprios adesivos dentro do espaço expositivo de uma galeria/museu) como se fossem a própria obra.

A ação *Espaço de não violência* produz presença – no sentido usado por Valzeli Sampaio (2009b) – ao tornar a prática (artística, política, econômica, social) um processo em fluxo contínuo. Se a ação for transformada em representação (SAMPAIO, 2009b), exposta em um espaço formal, conseqüentemente se tornará outra obra. Esta exposição como representação não é, em si, questionável. É, aliás, bastante útil como informação, memória, preservação do patrimônio cultural recente. Mas quando os sistemas da arte contemporânea exibem as duas coisas como se fossem a mesma obra, então se torna questionável a pertinência de tais processos, já que ocorre uma pura espetacularização das práticas artísticas.

Esta ação do grupo Novas Médias é, portanto, um exemplo claro de desterritorialização da arte contemporânea, na tentativa (bem sucedida) de aproximação entre arte e vida cotidiana. Mas práticas deste tipo, assim como a arte postal, estão sujeitas à apropriação pelo sistema da arte e sua conseqüente reterritorialização, que, muitas vezes, enfraquece a proposta em seu sentido original, transformando-a em mero espetáculo – e, paradoxalmente, afirmando a alteridade e o afastamento entre arte e vida.

Outro exemplo interessante de desterritorialização, forçando os limites entre da arte contemporânea em direção à vida – ou em direção à an-arte, nos termos de Allan Kaprow (2003 e 2004) –, é a ação *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda* (FIGURA 18), da artista Lúcia Gomes, realizada em 2006. A ação foi descrita por Orlando Maneschy (2006: 167-169) da seguinte forma:

(...) realizada no Dia Internacional da Mulher, 08 de maio, em homenagem à irmã Dorothy Stang, missionária norte-americana assassinada em 2005, que trabalhava na Região Amazônica com questões fundiárias e ecológicas. Nesta ação, desenvolvida no centro da cidade, na Avenida Visconde de Souza Franco, mais precisamente no canal da Doca, antigo rio, que atualmente recebe esgoto de prédios de luxo e deságua na Baía do Guajará, Lúcia Gomes entra no canal com garrafas cheias de tinta na cor vermelho China e penetra na tubulação de esgoto. É no interior das vias que a artista irá tingir os dejetos fétidos despejados no canal. Descalça, vestida de negro, não se preocupa com o risco que está correndo, apenas tinge de vermelho a água, que começa a escorrer e se espalhar por toda a extensão do canal no final da tarde.

Ao praticar tal ato, atravessado de sentidos políticos, sociais e artísticos, Lúcia Gomes potencializa a fuga das práticas artísticas em direção à vida comum, ordinária. Mas é evidente que existem sinais (nem tão aparentes) de que sua produção é uma

prática artística, como o fato dela mesma ser uma artista contemporânea. Essa multiplicidade de sentidos simbólicos fica evidente na fala de Maneschy (2006: 169):

Vendedores ambulantes, desportistas que caminham ao redor da vala tentam entender o porquê da cor vermelha que se espalha em nuances e degradês, propiciados pela diluição da tinta e misturada com detergentes, químicos, variando entres diversos tons do vermelho. “É arte!”, fala um ambulante que acompanha a ação desde o início (...).

É uma ação silenciosa, dividida com pessoas simples para os quais a artista fala sobre a obra. Não interessa a ela apenas o público de arte, mas interessa fazer pensar, estimular uma transformação na vida, no cotidiano das pessoas enquanto cidadãos.



FIGURA 18: Imagem da ação *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda*, em Belém, Lúcia Gomes, 2006.

FONTE: <<http://www.culturapara.art.br/artesplasticas/luciagomes/obras2.htm>> Acesso em 6 de dezembro de 2009.

O discurso da arte atravessa mesmo estas práticas desterritorializadas, quando se leva em conta que práticas semelhantes são realizadas dentro dos sistemas da arte contemporânea, e a associação entre ambas se torna evidente (para os que possuem o conhecimento especializado, é claro).

Entretanto, a ação não *representa* algo, não se espetaculariza, mas sim instaura um processo, uma prática simbólica, inserida na multiplicidade de agentes sociais transitando na via urbana (uma das mais movimentadas de Belém). A inserção da artista naquele contexto fica ainda mais evidente quando se considera, segundo Maneschy (2006: 169), que

Após a ação, a artista divide pão e coca-cola com os vendedores que a acompanharam e a ajudaram a entrar no canal. Trêmula, a artista não contém a emoção ao perceber a cor se espalhando por toda a extensão da avenida: chamado de alerta sobre a violência contra a mulher, sobre o assassinato no campo, sobre as diversas agressões imputadas à vida.

Outro exemplo é a *Jabiraca* (FIGURA 19), ou *Esquizobike*, do artista Fernando de Pádua de Azevedo. A obra é descrita pelo próprio autor (AZEVEDO, 2010) como híbrido entre diversos campos: objeto escultórico, intervenção urbana, processo experimental e interativo. Consiste na desconstrução e construção de bicicletas que fogem ao padrão estrutural, com eixos desarticulados e composições de peças que provocam estranhamento. O artista desenvolve tais experimentações desde 2005, em municípios como Colares, Ananindeua e Belém. Não são objetos para serem propriamente fruídos, mas antes para serem fluídos em processos de experimentação em trânsito pela urbe. É do estranhamento provocado ao andar na *Jabiraca* e ao observá-la em movimento que constitui a função primordial da obra. Não é, portanto, um objeto inserido dentro dos sistemas de arte contemporânea, a não ser através do discurso tecido pelo próprio artista-pesquisador e por outros teóricos.



FIGURA 19: Imagem de uma *Jabiraca*, em Belém, Fernando de Pádua de Azevedo.

FONTE: AZEVEDO, Fernando de Pádua. *Jabiraca: esquizobike, experimentação e outros processos formativos*. In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas**. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 680.

Nas palavras de Azevedo (2010: 688):

Estrutura cheia de molejo bailando sobre rodas que rodopiam sobre seu próprio eixo na margem dos fluxos de passagem das rodovias, ruas, becos e vias de trânsito. Estruturas grotescas a transitar pela cidade, um confronto direto com a lógica urbana estruturada de forma racional para a fluidez do trânsito das grandes cidades. Amontoado de matérias em suspensão, construindo formas estranhas e destoantes, instaurando um universo outro no mundo real aparentemente ordenado: ESQUIZOBIRACIA.

A desterritorialização da arte contemporânea, então, atua no sentido de possibilitar outras subjetivações no seio dos grupos sociais, através de mecanismos propriamente artísticos, sem no entanto se ater aos sistemas da arte. São ações estéticas, porém impregnadas de sentidos políticos e sociais que se sobressaem a própria esteticidade das ações artísticas.

Tais práticas, como *Espaço de não violência* (do coletivo Novas Mídias), *Mênstruo Mostra Monstro Mostarda* (de Lúcia Gomes) e *Jabiraca* (de Fernando de Pádua de Azevedo), forjam linhas de fuga – no sentido de Deleuze e Guattari (1996 e 1997) – através das quais a arte expande seus próprios limites conceituais, mas não chegam a extinguir a alteridade da arte, proporcionando a utópica fusão da mesma com o domínio ordinário da vida. E esta fusão não se concretiza porque o discurso do sistema da arte contemporânea continua atuando sobre tais práticas, como se torna evidente ao notarmos a inserção destas ações no corpo textual das pesquisas de teóricos da arte, como os que foram citados anteriormente e como esta própria dissertação – que é parte infinitesimal deste discurso.

3.2 Reterritorializações: dispositivos de apropriação

O mercado de arte ao mesmo tempo em que defende sua mercadoria histórica está preocupado também em criar alternativas através de novos objetos para consumo, visando principalmente o lucro.

Ivens Machado.

A consequência da desterritorialização é – como está claro – uma reterritorialização. O cerne deste movimento, no que diz respeito à arte, está na conjuntura entre as possibilidades técnico-material e conceitual.

Como pude descrever no capítulo anterior, houve uma aparente intenção desterritorializadora, por parte dos artistas, no século XX, que questionavam certos espaços privilegiados e noções institucionalizadas. As conjunções entre técnica (matéria) e ideia (conceito) levaram ao surgimento de práticas que denominei, nesta pesquisa, práticas desterritorializantes, seja em relação ao sistema da arte ou em relação ao próprio objeto da arte, nas quais as relações tradicionais são subvertidas.

Porém, mesmo que os artistas – ou os agentes sociais da cultura, não especificamente artistas – subvertam a lógica sistêmica institucionalizada através de novas práticas, este mesmo sistema age em um movimento de reação (uma contrapartida) no sentido de apropriação destas práticas pelo discurso. Em outras palavras, as práticas tomadas por desterritorializantes (ao sistema da arte) são rapidamente inseridas dentro da lógica cultural do capitalismo, convertidas em valor. Não é necessariamente uma perda de sentido ou pertinência crítica (ainda que muitas vezes se configure como tal), mas sim uma transformação daquelas práticas primeiras em outras relações dentro da arte.

A produção de práticas desterritorializadoras não excluiu a arte de dentro de um sistema social, mas antes provocou sua reformulação, incluindo estas práticas artísticas, através de outras formas, dentro do mercado de produção de valor simbólico que é o discurso. Para Valzeli Sampaio (2009a: 46-47):

como fica então a tese de que o valor da arte efêmera (instalações, performances, ações etc.) está em excluir-se do mercado? Acreditamos que o mais plausível é entender esse tipo de arte como o desenlace inevitável de certas experiências de vanguarda que, ao longo do século XX, vieram desintegrando as linguagens artísticas, até chegar à eliminação dos suportes e da própria obra, enquanto coisa permanente e durável. Acreditamos que isto é mais razoável, mesmo porque não é verdade que a arte efêmera esteja fora do mercado, ela participa dele, mas de outra maneira.

É bastante evidente, então, que todo posicionamento dentro do campo artístico é também um posicionamento econômico, político e intelectual – tal qual Baudrillard (1996) apontou, situando-nos no momento pós-orgiástico no qual todos os campos se transversalizam mutuamente. A desterritorialização não é somente um posicionamento estético, mas igualmente um posicionamento político e intelectual com implicações econômicas. E como tal, gera reações não apenas estéticas, mas políticas, intelectuais e econômicas, que muitas vezes são suficientemente sutis para permanecerem despercebidas em suas influências sobre as relações do sistema da arte contemporânea.

A reterritorialização, portanto, enquanto apropriação simbólica das práticas artísticas pelos sistemas da arte, atua muito mais em posicionamentos político-econômicos do que propriamente em posicionamentos artístico-estéticos. Tal qual a figura mítica da cobra que devora seu próprio rabo, o sistema da arte retira sua força exatamente do lugar onde ele próprio termina, onde é suprimido. Talvez um eterno ciclo em direção a uma institucionalização, que também se manifesta nos mais diversos campos da experiência humana (a institucionalização da religião, a institucionalização do saber, a institucionalização da política etc.). Des-territorialização. Mais do que nunca vale a afirmação: arte é valor.

E não somente um valor estético, significante em si mesmo, mas, principalmente (nas intenções desta pesquisa) um valor simbólico, um capital cultural do qual se valem determinados grupos sociais em detrimento de outros. Valor simbólico que, em outras tantas vezes, é convertido em valor econômico. A arte, apesar de multiterritorializada, continua sendo dinheiro. O jornalista Luciano Trigo (2009), reunindo informações a respeito deste universo, chega à conclusão que o mercado da arte contemporânea é baseado em especulações construídas pelo próprio sistema da arte contemporânea – bolhas especulativas que muitas vezes “estouram” causando prejuízos enormes aos agentes sociais envolvidos. Trigo (2009: 143) afirma:

Como o mercado de arte é totalmente desregulado, com operações feitas muitas vezes em segredo, trata-se de um território livre para os mais diversos tipos de manipulação. (...) a obra é o que é, e o que faz sua cotação disparar ou desabar é especulação em estado puro, já que ninguém mais pode explicar de forma convincente por que uma estante cheia de pílulas coloridas [*Lullaby Spring*, 2002] (obra de Damien Hirst) pôde custar, em 2007, 19,1 milhões de dólares – o mais alto preço pago por uma obra de artista vivo até aquele momento.

Ainda que exista um verniz sensacionalista na obra de Trigo, é inegável que o sistema da arte contemporânea mantém uma estrutura mercadológica especulativa,

que literalmente constrói o valor dos artistas, através dos discursos tecidos no circuito midiático da arte contemporânea. No boletim mensal Informações FIPE (Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas) a economista Diva Benevides Pinho (2007: 16) declara: “A longo prazo, arte e inflação estão relacionadas”. Estamos lidando, claro, com a arte contemporânea em uma escala global, nas relações tecidas pelos grandes centros econômico-culturais do planeta, que ocasionam esse tratamento da arte como investimento, produzindo oscilações nas cotações econômicas de obra e artistas superestimados pelo mercado. Em outro boletim Informação FIPE, Pinho (2008: 21) afirma:

Aliás, enquanto o mercado de ações é transparente e suas oscilações podem ser acompanhadas e analisadas, o mercado de arte não tem transparência porque se processa, em grande parte, na economia informal ou subterrânea. E mesmo quando se processa na economia formal, como em leilões de arte, geralmente há sigilo a respeito de valores e da identidade das partes envolvidas.

Evidentemente não tenho a intenção de afirmar que a arte contemporânea é um punhado de objetos e práticas etiquetados com seu (in)devido preço. O que quero dizer, por outro lado, é algo bem próximo: a arte contemporânea é um punhado de objetos e práticas etiquetados com seu (in)devido valor simbólico – valor este que é socialmente construído a partir de dispositivos de um discurso específico, que é o do sistema da arte. Nesse grande mercado artístico cultural os valores simbólicos não são conferidos conforme o critério do material, das dimensões ou de qualquer outra forma de medida de grandeza que possa mensurar com equidade os valores comparativos de cada produto. Na arte contemporânea os valores oscilam justamente porque são arbitrariamente conferidos, refutados e sumariamente modificados pelos agentes do discurso que viabiliza estes valores sociais.

Capital simbólico, portanto, não é necessariamente valor econômico, ainda que todo valor econômico seja um capital simbólico. Os sistemas da arte contemporânea deflagram valores sobre os produtos da própria arte, já que esse sistema existe dentro da lógica do consumo, tal qual apontou Fredric Jameson (2001). Uma lógica cultural do capitalismo tardio. Uma lógica capital por trás da cultura. Uma distribuição de valores que mantém o funcionamento da arte contemporânea, mesmo que inteiramente “desterritorializada”.

Tomemos, como exemplo, o local que é, possivelmente, o mais abstraído e desalojado de todos os espaços – posto que nem sequer se configura como um local, mas sim como a possibilidade de um local. Refiro-me, claro, ao espaço virtual ou

ciberespaço, alardeado por muitos como condicionador de novas maneiras de se relacionar com o mundo e consigo mesmo – no que concordo inteiramente. No que diz respeito ao ciberespaço enquanto elemento desterritorializante em relação ao sistema da arte contemporânea, porém, terei que fazer inúmeras ressalvas.

É importante, portanto, que não se tome o ciberespaço como elemento democratizante da arte, que a desterritorializa e desloca para outros espaços, atuando no sentido de estar *posto fora* do sistema da arte. O limite é tênue e instável, e corro grande perigo ao tentar a categorização de tais produções. De fato, o ciberespaço possibilita a existência, o alcance, a reprodutibilidade, a superação de barreiras tradicionais, conforme já ressaltou Pierre Lévy (2000), dentre outros autores. Porém, a arte contemporânea atua sob uma rubrica específica, que é aquela do discurso especializado, e, portanto, exclui ou assimila práticas, mesmo aquelas típicas do ciberespaço.

Quando, por exemplo, a artista Luciana Magno apresenta a obra *Vit(r)al* (FIGURA 20), na programação do XXVIII Salão Arte Pará, realizado de 16 de outubro a 01 de dezembro de 2009 – obra que valeu à artista o 3º Prêmio na mostra competitiva do salão –, temos um exemplo claro de multiterritorialidade estabelecida entre o ciberespaço e a arte contemporânea. Percebemos que tal obra se constitui tanto como performance, quanto como ciberespaço, sendo intransponível para outro meio, assim como instantaneamente acessível a qualquer usuário da rede.

Vit(r)al se resume, em termos gerais, a uma página na internet²¹ que veiculou, durante oito dias ininterruptos, a transmissão de vídeo de uma câmera localizada na “casa” de Luciana Magno – casa esta montada pela artista, com seus objetos pessoais, no espaço de uma loja de decoração em Belém. A artista ocupou aquela “casa de vidro”, expondo-se tanto no espaço da loja (que esteve em funcionamento durante a realização da ação) quanto no espaço da internet, recebendo visitas, saindo, cozinhando, enfim, vivendo seu cotidiano “normal”, ainda que espetacularizado. A página na internet que veiculou o vídeo em tempo real não diferia de nenhuma outra página semelhante (nas suas especificidades de site).

Entretanto, ao ser vinculada a uma exposição, no caso o Arte Pará 2009, automaticamente o trabalho se reveste de uma simbolização, conforme Bourdieu (1996), de um código que o fará ser assimilado pelo discurso do sistema da arte. *Vit(r)al*, portanto, é uma demonstração até mesmo óbvia de como o sistema da arte

²¹ <<http://www.blogtv.com/People/vitral>>

constrói valores, transforma determinados objetos em capital simbólico. Existem inúmeras páginas da rede do ciberespaço que são instantaneamente acessíveis de qualquer parte conectada do planeta, sem qualquer tipo de restrição, dentre as quais encontramos a página da obra em questão, que só existe enquanto ciberespaço, não podendo ser transposta para outro tipo de constituição material. Não se pode restringir o acesso ao trabalho, empacotá-lo dentro de um museu ou mesmo dentro da loja de decoração, limitá-lo a um exemplar original. Entretanto, o sistema da arte atua por mecanismos muito mais flexíveis, dadas as características de um capitalismo inclusivo que engole a tudo, inclusive ao seu próprio rabo.



FIGURA 20: Imagem da performance *Vit(r)al*, em Belém, Luciana Magno, 2009.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2009*: 28ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 93.

Quando *Vit(r)al* é pinçada do limbo em que se encontram as demais páginas do ciberespaço por uma instituição do porte do Salão Arte Pará, desenrola-se um jogo de produção de valor simbólico. Um jogo que não é meramente artístico ou econômico, mas que se instaura também nas suas plenas possibilidades políticas, na medida em que a instituição assume um posicionamento de tomar para si, como autenticamente seu, o território do ciberespaço.

O Arte Pará soergue *Vit(r)al* e assinala: isto possui um valor simbólico, enquanto arte isto é capital simbólico. “Confirmado: é arte”. Este movimento se dá através de dispositivos que operam muitas vezes na sutileza de comportamentos condicionados. Nem é preciso que a logomarca esteja estampada na página inicial de *Vit(r)al*, ou que a artista passe a receber uma bolsa de pesquisa; basta que a informação seja lançada no fluxo de informações que realmente importa para o sistema: ou seja, o fluxo de informações que perpassa pelos agentes da arte contemporânea, para os quais efetivamente aquele capital simbólico faz algum sentido, já que possuem o código cultural necessário para decifrá-lo. Desta forma, a multiterritorialidade é estabelecida até mesmo para o ciberespaço.

Com as imagens capturadas durante a ação, mais as imagens de algumas câmeras de segurança da própria loja, um vídeo foi editado após a permanência da artista na “casa de vidro”, vídeo este que ficou em exposição no Museu da UFPA (em Belém), até o final da programação do Arte Pará 2009. O registro videográfico atuando como dispositivo de apropriação (conforme analisaremos detalhadamente a seguir), forjando estas multiterritorialidades que são aqui estudadas.

O que está em questão nesta pesquisa não é a qualidade de obras como *Vit(r)al*, mas sim as formas como estas obras e práticas são inseridas dentro da arte contemporânea, construindo as múltiplas territorialidades em análise. É evidente que em alguns casos essa multiterritorialidade permitirá aos artistas experimentarem práticas genuínas e criticamente pertinentes, mas em outros casos a multiterritorialidade permitirá que sejam forjados signos sem qualquer contextualização, simplesmente deslocados para dentro do sistema da arte contemporânea. A reterritorialização dessas práticas, portanto, não é em si um “entrave” a ser superado – como talvez tenha sugerido Kaprow (2003 e 2004) quando fala da transformação dos artistas em an-artistas –, mas traz em si diversas possibilidades que devem ser analisadas.

Podemos observar que o século XX foi marcado por uma intensa vontade, até mesmo visceral, de negar a arte (enquanto arte oficial, sistematizada). Contestação e deprecação de valores que remonta às vanguardas artísticas modernistas, nas quais beberam os artistas e práticas desterritorializantes da segunda metade do século. Uma negação, sobretudo, dos museus e da crítica de arte, arautos de todo um sistema legitimador baseado na arbitrariedade da manutenção dos poderes e discursos.

Assim, é perfeitamente justificável que autores como Subirats (1991) assumam um discurso radical, que afirma, entre outras coisas, a banalização comercial da arte travestida em um vazio espetacularizado, em favor de uma moda linguística normalista dos potenciais transgressores. Diz Subirats (1991: 117) que:

A obediência estrita a conceitos estilísticos pré-fabricados (...) e a subordinação desses “pacotes estilísticos” aos “acabamentos” formais das diferentes correntes dos pioneiros das vanguardas (a ilustre série de neotendências que se sucedem hoje em dia com a maior tranqüilidade e a mais entusiasta pretensão inovadora) são, nesse sentido, as duas características mais notórias da grande produção artística desde a Segunda Guerra e, em última instância, as diretrizes que também regem o comportamento do mercado artístico, dos museus e da própria crítica de arte.

Portanto, antes de apontarmos os sistemas da arte como os principais detratores do potencial transgressor de certos movimentos, é necessário que observemos primeiramente os sistemas da arte como elementos condicionados por um determinado contexto. Assim, uma configuração cultural e histórica obsoleta – marcada por um atraso e por uma estagnação do pensamento – possibilita uma drástica ruptura, assim também uma drástica ruptura possibilita simplesmente uma normalização posterior, da qual surgem os mecanismos da lógica sistêmica da arte e do capital, em nossas sociedades. Mais uma vez citarei Subirats (1991: 118), que diz:

A decantação dos momentos transcendentais e transgressores da arte em favor de seu papel normativo, como veículo de uma moda linguística supõe, enfim, a banalização comercial da arte. (...) O resultado final dessas cópias mecânicas é o extremo oposto do que programática e propagandisticamente pretendem: nem recuperam um significado histórico, nem restabelecem uma identidade cultural, mas os empobrecem esteticamente sob o requisito compositivo do *pastiche* de signos incongruentes, vazios em si mesmos de qualquer dimensão simbólica ou cognitiva.

Neste contexto, as relações estabelecidas em torno das práticas artísticas da segunda metade do século XX até os dias atuais geralmente operam no nível da normalização, do espalhamento dessas práticas. Apontarei alguns dos mecanismos gerais através dos quais os sistemas culturais operam, no sentido de “decantação dos momentos transcendentais e transgressores da arte em favor de seu papel normativo”, que identifico como dispositivos institucionais, dispositivos de intermedialidade e dispositivos de regulamentação. Dispositivos no sentido de Giorgio Agamben (2009), ou seja, enquanto capacidade de forjar ou condicionar determinados comportamentos. Tais relações são aqui colocadas como processo de reterritorialização, da qual emerge a multiterritorialidade apontada, por esta pesquisa, na arte contemporânea.

Ressalto, entretanto, que não há qualquer interesse em hierarquizar tais mecanismos, nem tampouco categorizá-los em compartimentos estanques, haja vista que os mesmos são interpenetráveis e interdependentes, como se tornará evidente.

3.2.1 Instituições

É bastante óbvio que, dentro de um sistema da arte contemporânea, os artistas e as obras são instituições (dispositivos), e não somente museus e galerias. Entretanto, nesta subseção eu gostaria de propor o termo instituição a partir de um enfoque mais específico. Tomarei o termo para designar determinadas formas de organização empresarial ou estatal, como fundações, institutos, empresas privadas, dentre outros modelos institucionais – que geralmente possuem um organograma relacionado às funções exercidas por pessoas empregadas na instituição.

Neste estudo, analisarei prioritariamente as instituições voltadas para objetivos de promoção cultural, que em determinados momentos relacionam-se com o sistema da arte contemporânea – seja através da realização de exposições, eventos, financiamento de pesquisas ou de produções artísticas, oferta de cursos em diversos níveis de ensino formal ou informal etc.

Recorro, portanto, ao pensamento de Raymond Williams (1992), quando este autor analisa as instituições culturais, especificamente aquelas que se estabelecem após a predominância do mercado empresarial, diferenciando-se do mesmo. Williams as chama de instituições pós-mercado, e as distingue em três tipos: patronal moderna, intermediária e governamental.

Vejamos como este autor as define. Para Williams (1992: 54)

A patronal moderna é comum nas sociedades capitalistas avançadas. Certas artes que não são lucrativas nem mesmo viáveis em termos de mercado são mantidas por determinadas instituições, tais como fundações, por organizações de assinantes e ainda por certo tipo de patronato privado. Intermediários entre essas e instituições inteiramente governamentais, encontram-se organismos total ou substancialmente financiados com recursos públicos (como, na Grã-Bretanha, o Arts Council) que apóiam financeiramente certas artes. (...) As relações sociais dos produtores com as instituições patronais ou intermediárias atuais vão desde a patronal, passando pela pós-artesanal e profissional, até (como na maioria das rádios) o emprego empresarial.

Prosseguindo, Williams (1992: 55) esboça a definição das patronais governamentais:

Em algumas sociedades capitalistas, e na maioria das sociedades pós-capitalistas, as instituições culturais tornaram-se departamentos do Estado (...). No detalhe, há grande variedade de composições, mas as relações típicas dos produtores nessas condições são as de empregado de empresas estatais ou, em certos casos, profissionais estatais, mais do que de mercado.

A importância destes mecanismos institucionais, para a arte contemporânea, é fundamental, principalmente em uma região marcada pela aparente insustentabilidade de um mercado para a arte contemporânea. Conforme nos diz Marisa Mokarzel (2006: 97):

Os artistas se locomovem em um circuito de arte anômalo, uma vez que inexistem um mercado de arte e não há galerias particulares que se articulem com galerias de outras cidades e principalmente com as do eixo Rio-São Paulo, cidades econômica e culturalmente mais favorecidas, detentoras de um mercado mais eficaz.

O patronato das instituições pós-mercado – que não se baseiam nas relações de mercado – torna-se fundamental para a existência ampla de tais práticas como a arte contemporânea, mediada por iniciativas privadas ou governamentais que asseguram aos artistas um espaço no qual possam existir, tanto a nível simbólico quanto econômico (já que, a nível simbólico, a existência de um sistema da arte pressupõe relações econômicas que sustentem tais agentes sociais).

A respeito dessa necessidade dos artistas contemporâneos paraenses por mecanismos estatais que forneçam aparato econômico para a realização de suas práticas, citarei novamente Mokarzel (2006: 99):

Sem uma sustentação sólida que aponte para a presença de um mercado de arte, o artista lança-se em outros processos de circulação, revelando um paradoxo que, por um lado, paralisa-o, sem contar com uma comercialização do seu trabalho e, por outro, mobiliza-o, ao interligá-lo a novas alternativas que tornam viável outro processo de sustentação.

É a partir destas relações, por exemplo, que o Instituto de Artes do Pará disponibilizou recursos para os projetos citados no primeiro capítulo desta pesquisa, na subseção chamada *Breve introdução à arte contemporânea no Pará*, investimentos que se tornaram seminais no estabelecimento da discussão da multiterritorialidade aqui empreendida.

As instituições têm atuado em diversos campos nos sistemas da arte contemporânea, dos quais os mais evidentes são: financiamento de práticas artísticas através de bolsas; financiamento de objetos artísticos permanentes para inserção em espaços públicos; construção e manutenção de acervos e espaços expositivos (geralmente museus); e realização de eventos diversos (exposições, oficinas, cursos, premiações, dentre outros).

Vejamos um exemplo interessante de multiterritorialidade implementada a partir da ação institucional. O exemplo em questão vem da chamada arte pública (ou

arte urbana²²), que consiste na elaboração de objetos artísticos permanentes para inserção no espaço público urbano. Os processos pelos quais um artista é orientado a produzir para o espaço público (geralmente a pedido – remunerado – de alguma instituição) serão estudados na próxima subseção, que diz respeito à Regulamentação econômica que atinge as práticas artísticas atualmente. Cabe citar a produção de Siah Armajani²³ (1939-), observada por Javier Maderuelo (1990). Este autor escreve sobre a obra *The Louis Kahn Lecture Room* (A sala de leitura de Louis Kahn), de Siah Armajani, realizada na Filadélfia, Estados Unidos, em 1982 (FIGURA 21).

*Con motivo de honrar la memoria del célebre arquitecto Louis I. Khan el Samuel Fleisher Art Memorial encargó a Siah Armajani la realización de un monumento, y el artista repondió construyendo un aula de lectura y una pequeña sala de exposiciones para exhibir una selección de los dibujos del arquitecto*²⁴ (MADERUELO, 1990: 74).

Ao instalar no espaço urbano não um monumento tradicional, apoiado em um pedestal, mas sim uma sala, espaço ao mesmo tempo museológico e educativo, Armajani multiterritorializa a arte contemporânea e confere novas significações ao espaço em que se insere. A obra *The Louis Kahn Lecture Room*, antes de tudo, cumpre uma função: a de proporcionar um uso (ou usos) para o objeto estético, seja ele um uso educativo, econômico, antropológico, político, artístico, ecológico etc. Estes usos coexistem, é claro, e dependem diretamente da forma como esta obra será usufruída pelos componentes da cidade. É, inclusive, coerente com uma indagação levantada por Guattari (1992: 164), quase que despropositadamente, quando o mesmo questiona:

Muitos fatores da evolução atual tendem a fazer com que a arquitetura perca sua especificidade estética. É uma questão muito mais ampla que se encontra levantada através desse problema: é legítimo ou não que uma dimensão estética autonomizada se afirme no interior do tecido urbano?

²² Usarei o termo arte urbana para me referir especificamente às práticas artísticas situadas nos espaços externos urbanos, como praças, ruas etc. Uma parcela significativa destas produções diz respeito a objetos permanentes, que serão administrados no espaço público pelos governos. Outra parte destas produções é efêmera, e diz respeito tanto a objetos quanto a processos artísticos, normalmente designados como intervenções ou interferências urbanas.

²³ Artista nascido no Irã e radicado nos Estados Unidos, onde possui uma vasta atuação no campo artístico. Segundo Harriet Senie (1998: 43), “Siah Armajani pratica outra categoria híbrida de arte que inclui um elemento de utilidade: a escultura-arquitetura”.

²⁴ “Com motivo de honrar a memória do célebre arquiteto Louis I. Kahn o Samuel Fleisher Art Memorial encarregou a Siah Armajani a realização de um monumento, e o artista respondeu construindo uma sala de leitura e uma pequena sala de exposições para exibir uma seleção dos rascunhos do arquiteto”.



FIGURA 21: Vista interna de *The Louis Kahn Lecture Room* (A sala de leitura de Louis Kahn), Estados Unidos, Siah Armajani, 1982.

FONTE: <http://www.fpaa.org/child/dpaip_louis.html> Acesso em 20/06/2009.

Diante dessa questão, a solução que me parece mais acertada a ser tomada pelas instituições é utilizar espaços informais de maneira criativa e crítica, possibilitando múltiplos usos sociais. É bastante questionável o uso que as instituições geralmente têm dado ao espaço público urbano, afirmando uma estética elitista ou “erudita” – da qual os grupos sociais alheios ao universo da arte geralmente se autoexcluem (WILDER, 2009: 70-78) –, mas utilizando recursos públicos, que deveriam beneficiar a sociedade como um todo, e não priorizar nichos sociais.

Outra iniciativa institucional que dialoga com espaços não convencionais (desta vez no âmbito paraense) é a exposição *Indicial*, realizada de 04 de abril a 30 de maio de 2010 pelo SESC-Pará (Serviço Social do Comércio), com curadoria de Miguel Chikaoka (Associação Fotoativa). A exposição foi composta por obras de mais de sessenta artistas contemporâneos paraenses, além da realização de oficinas, saraus visuais com projeções multimídia e performances (musicais, teatrais, literárias etc.). O interessante, para discutir a multiterritorialidade estabelecida em *Indicial*, é o

prédio que serviu de espaço expositivo para a exposição: um casarão em ruínas, anexo do Centro Cultural SESC Boulevard, no Centro Histórico de Belém.

A situação arquitetônica do prédio em questão era a seguinte: ausência de qualquer tipo de telhado ou cobertura, paredes e piso em ruínas e plantas crescendo pelas brechas da edificação. A proposta de *Indicial*, segundo o folheto informativo da programação do evento, foi justamente sensibilizar o público para promover a revitalização daquele espaço. Ao articular práticas artísticas em um espaço totalmente em ruínas (FIGURAS 22 e 23) a exposição subverte o olhar comum, estabelece outras territorialidades e agenciamentos em um local marcado por intenso tráfego urbano. É certo que *Indicial* possuiu um propósito específico em relação àquele espaço, mas não deixa de ser interessante que as instituições ocupem de forma criativa e crítica espaços informais, oportunizando novas experiências e novas subjetividades distantes do espaço higienizado das cenografias do tipo cubo branco.



FIGURA 22: Exposição coletiva *Indicial*, Belém, 2010.

FONTE: Acervo do pesquisador Ilton Ribeiro.



FIGURA 23: Exposição coletiva *Indicial*, Belém, 2010.

FONTE: Acervo do pesquisador Ilton Ribeiro.

Existem também outras relações possíveis, como práticas que inicialmente são desvinculadas das instituições culturais e posteriormente são “reapresentadas” ou “refeitas”, com vínculo institucional – o uso das aspas é intencional, já que esta pesquisa pressupõe que a reapresentação de uma obra é, na verdade, a *apresentação* de *outra* obra. Um exemplo interessante é o Projeto Coletivos, realizado entre os anos de 2005 e 2007, que objetivou reeditar coletivos de artistas significantes na arte contemporânea paraense: *Raioqueoparta!* (década de 1980), *Caixa de Pandora* (década de 1990) e *Itinerários* (década de 2000). O Projeto Coletivos foi realizado pelo SIM (Sistema Integrado de Museus e Memoriais), da SECULT/PA (Secretaria Executiva de Cultura).

A reedição que é pertinente, neste momento, é a do projeto *Itinerários*, realizado pela primeira vez por um coletivo de doze artistas – Bárbara Freire, Cláudio Assunção, Danielle Fonseca, Daniely Meireles, Fernando de Pádua, Flávio Araújo, Glauce Santos, João Cirilo, Keyla Sobral, Neuton Chagas, Paulo César Simão e Roberta Carvalho. *Itinerários* consistiu no uso das traseiras de doze ônibus coletivos

da região metropolitana de Belém para a exposição de obras dos artistas supracitados (FIGURA 24) – um espaço que geralmente é utilizado pela propaganda comercial. O formato das obras era bidimensional e não trazia nenhuma legenda explicativa ou sequer o nome do artista. A primeira edição ocorreu nos meses de novembro e dezembro de 2005, e é interessante dizer que não houve vínculo com nenhuma instituição cultural governamental, mas somente o apoio de três empresas privadas (um colégio, uma empresa de informática e uma malharia) estabelecidas na cidade.



FIGURA 24: Imagem da obra de Flávio Araújo, no projeto *Itinerários*, Belém, 2005.

FONTE: <<http://www.overmundo.com.br/agenda/coletivos-artisticos-em-mostra-1>> Acesso em 15 de outubro de 2009.

Em janeiro de 2007 aconteceu a reedição de *Itinerários*, dentro do Projeto Coletivos e com patrocínio do Banco da Amazônia. Houve um aumento significativo de obras, com a passagem de doze ônibus em 2005 para vinte e seis em 2007 (devido também ao apoio dado ao projeto pela empresa de transporte público), contando com treze artistas: Acácio Sobral e Maria José Batista (que não participaram da primeira edição do projeto), Bárbara Freire, Cláudio Assunção, Danielle Fonseca, Daniely Meireles, Flávio Araújo, Glauce Santos, João Cirilo, Keyla Sobral, Neuton Chagas,

Paulo Cezar Simão e Roberta Carvalho. Diferente da primeira edição, desta vez um tema foi escolhido para nortear as produções: a relação centro-periferia. Apesar de mantida a postura inicial de suprimir títulos ou nomes de artistas, na segunda edição houve a inserção de três logomarcas ao lado das obras: as do projeto *Itinerários*, do Banco da Amazônia e do Governo Federal (FIGURA 25). Há um mecanismo de reterritorialização implícito na exibição destas marcas, que é justamente o marketing cultural praticado pelas empresas e analisado por Cristiane Olivieri (2004). Porém, iniciativas institucionais que explorem os espaços não convencionais para a arte contemporânea não são comuns no contexto paraense, e devem ser ressaltadas como bastante positivas.



FIGURA 25: Imagem da obra de Maria José Batista, na segunda edição do projeto *Itinerários*, Belém, 2007.

FONTE: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/arte-pede-carona>> Acesso em 15 de outubro de 2009.

Cabe lembrar, em relação à multiterritorialidade na arte contemporânea paraense, da atuação do Salão Arte Pará, evento realizado desde 1982 pela Fundação Rômulo Maiorana, das Organizações Rômulo Maiorana – empresa que controla um vasto império das comunicações no norte do país. Nas categorias de Williams (1992), a Fundação Rômulo Maiorana enquadra-se como instituição patronal intermediária. A contribuição do Salão Arte Pará no que tange as multiterritorialidades, basicamente, se dá somente a partir de sua vigésima quarta edição (2005),

expandindo-se totalmente no ano seguinte, em comemoração aos vinte e cinco anos do evento. Nas edições anteriores não houve grandes diálogos com espaços não convencionais, havendo inclusive peculiaridades no tratamento expositivo e curatorial, como a separação (nas edições de 1996 e de 1999 a 2004) de categorias distintas: Artes Plásticas e Fotografia – uma separação bastante anacrônica na década final do século XX.

No ano de 2005, no XXIV Salão Arte Pará, a Fundação Rômulo Maiorana traz Paulo Herkenhoff novamente para a curadoria do evento²⁵. A partir desta edição, nota-se um novo tratamento curatorial e expositivo no evento, que continua até a edição mais recente (mesmo com a saída de Herkenhoff da curadoria): as mostras já não são separadas por categorias hierarquizantes (artistas convidados, artistas selecionados e fotografia), mas construídos os espaços de acordo com as características das próprias obras – borrando-se as fronteiras entre artistas consagrados e iniciantes, e inclusive incorporando à mostra obras dos acervos de museus paraenses.

Paulo Chaves (Catálogo Arte Pará 2005: 7), Secretário de Cultura do estado à época do evento, afirma que: “O Arte-Pará 2005 mudou. E para melhor. Critérios inovadores, na inventiva e aplicada curadoria, abriram-lhe os horizontes e, sem qualquer titubeio, firma um novo marco na sua longa trajetória pelo cenário cultural da terra”. E mais: “O Arte Pará 2005 é o marco histórico da linguagem das ‘instalações’ no Pará como procedimento da cultura. O que era incipiente explode com onze artistas do Estado, selecionados ou convidados para apresentar instalações, inclusive na modalidade intervenção urbana” (Catálogo Arte Pará 2005: 14).

Dentro da perspectiva da multiterritorialidade, no Arte Pará 2005 três obras que se enquadram na categoria de intervenção urbana precisam ser ressaltadas: *Lâmina* de Armando Queiroz; *Presença-Ausência* de Berna Reale; e *Transumância* de Jocats (obra que recebeu o Grande Prêmio na referida edição do evento). Tais obras serão analisadas isoladamente na próxima subseção desta pesquisa, denominada Regulamentações.

Mas é em 2006 que o Salão Arte Pará multiterritorializa-se completamente, ainda sob a curadoria de Herkenhoff, na edição comemorativa de vinte e cinco anos do evento. O XXV Arte Pará também passa a ocupar espaços comerciais urbanos –

²⁵ Paulo Herkenhoff exerceu, entre 1987 e 1997, as funções de Assessor Cultural/Curador e algumas vezes Jurado nas edições do Arte Pará.

particularmente o Ver-o-Peso²⁶, além de dar continuidade ao tratamento curatorial e expositivo implantado na edição anterior. Segundo Marisa Mocarzel (Catálogo Arte Pará 2006: 45):

Herkenhoff acrescenta um novo dado: o espaço expandido. Opta pela ocupação além das salas expositivas, abraçando o espaço público e incorporando um dos mais importantes ícones da cidade: o complexo do Ver-o-Peso. Feiras e mercados convivem com as obras dos artistas, negociam-se os espaços com feirantes, açougueiros, pescadores. Criam-se novas relações. A arte mescla-se ao cotidiano.

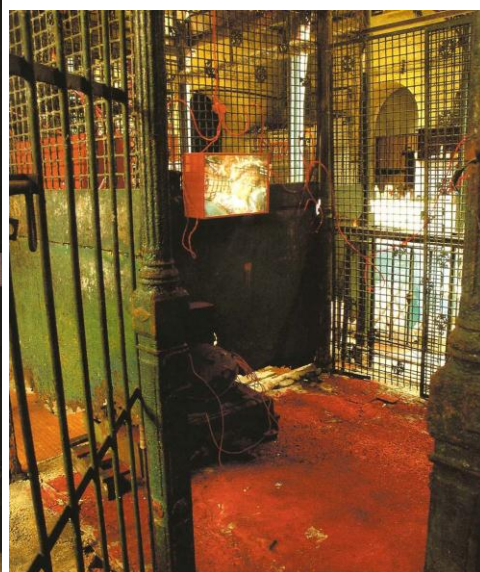
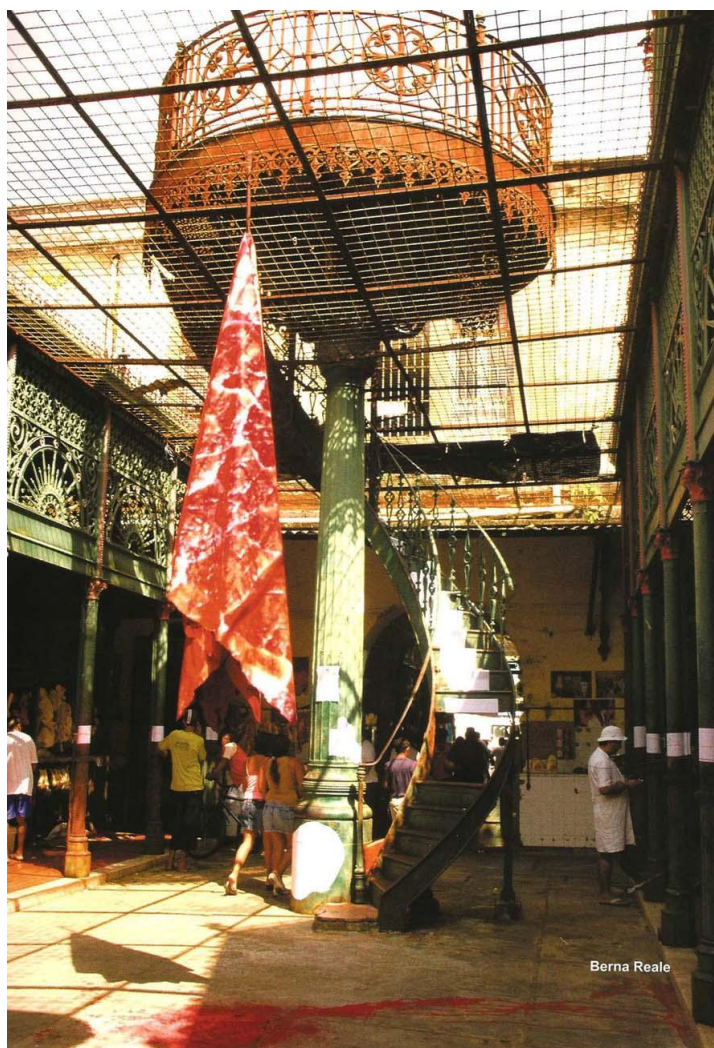
No Arte Pará 2006 montam-se espaços expositivos convencionais no Museu de Arte de Belém, no Museu Histórico do Estado do Pará, no Museu de Arte Sacra e na Galeria da Residência – mas também espaços expositivos diferenciados, no Mercado de Carne, no Mercado de Peixe e na Feira do Ver-o-Peso. As obras expostas nestes espaços multiterritorializados, em sua maioria, são obras pertinentes aos espaços onde se situam, havendo a preocupação de se construir espaços além do simples espetáculo, possibilitando a construção de conhecimento e práticas artísticas em contato com o espaço pulsante do centro comercial urbano.

A obra *Cerne* (FIGURAS 26 e 27), de Berna Reale, é um dos exemplos apresentados no Arte Pará 2006, instalada no Mercado de Carne do Ver-o-Peso. *Cerne* se constituiu de caixas de acrílico com fotografias de vísceras humanas, fios elétricos e mangueiras, além de uma fotografia plotada em um tecido de grandes dimensões (cerca de dezesseis metros quadrados), simulando a textura da carne crua, pendurada na claraboia do mercado. Orlando Maneschy (Catálogo Arte Pará 2006: 62) descreve a obra nos seguintes termos:

Toma conta de um dos guichês de açougue com backlights em que se vêem fotografias de vísceras. Finos tubos vermelhos saem das caixas para constituir uma trama pelo mercado, evidenciando o espaço como um grande organismo vivo e pulsante, em que fluxos essenciais se entremeiam, vida e morte perfazem rotas continuamente entrecruzadas.

Também Herkenhoff (Catálogo Arte Pará 2006: 188) diz a respeito da obra: “São indistintas as imagens do corpo humano fotografado por Reale no necrotério público e a carne exposta no mercado. A metáfora do canibalismo social: a carne exposta é signo da violência coletiva”.

²⁶ Ponto turístico e espaço comercial tradicional de Belém, marcado por intenso tráfego diário de pessoas, composto por diversas feiras e mercados que possuem características arquitetônicas peculiares, influenciadas pela economia da borracha no século XIX.



FIGURAS 26 e 27: Imagens da intervenção *Cerne*, em Belém, Berna Reale, 2006.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2006*: 25ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 189 e 201.

Outro exemplo, dentro do *Arte Pará 2006*, desta vez no Mercado de Peixe do Ver-o-Peso, é a obra *Das Águas, os Peixes* (FIGURA 28), de Miguel Chikaoka, que consistiu em um processo junto com comunidade. Através de uma oficina fotográfica de pinhole para os comerciantes de peixe, Chikaoka estabelece sua prática artística, posteriormente tratando digitalmente os resultados obtidos e criando grandes bandeiras brancas, com as imagens serigrafadas em preto. Maneschy (*Catálogo Arte Pará 2006*: 51) descreve a obra da seguinte maneira:

Chikaoka leva os peixeiros do mercado a refletirem sobre suas condições de trabalho e de vida, tentando, a partir de uma ação coletiva, fomentar a união e estabelecer um olhar conjunto para um futuro melhor, dentro de uma perspectiva sustentável. Os indicativos materiais desta ação vêm se desenhando em projetos empreendidos pelos peixeiros e o artista, e se configuraram dentro do *Arte Pará* através de imagens de peixes que, captadas pela comunidade da forma fotográfica mais artesanal possível, estamparam bandeiras de tecido instaladas ao longo do vão interno do mercado (...).



FIGURA 28: Imagem da ação *Das Águas, os Peixes*, em Belém, Miguel Chikaoka, 2006.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2006*: 25ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 150.

Estes novos tratamentos expositivos institucionais, portanto, ao priorizarem aspectos conceituais e formais nas suas cenografias, tornam-se recursos bastante significativos na apresentação da arte contemporânea ao público – muitas vezes configurando as multiterritorialidades analisadas neste estudo.

Nas edições posteriores do *Arte Pará* não houve uma ocupação tão expansiva de espaços não convencionais, talvez devido à magnitude da edição comemorativa de vinte e cinco anos do evento (2006). Entretanto, outros exemplos de multiterritorialidade foram constituídos, e serão devidamente analisados no quarto capítulo desta pesquisa.

É importante lembrar que a reformulação dos processos institucionais, relativos à arte, acompanham perspectivas internacionais que discutem o papel das

instituições culturais na contemporaneidade. Há, atualmente, uma preocupação para diversos autores com o modo de funcionamento dos museus e centros culturais – estes enquanto as instituições mais representativas para o discurso da arte. É evidente que a formalização de espaços para a arte, tal qual o museu, apresenta-se como memória ou conhecimento daquela sociedade, geralmente inquestionáveis na sua posição de instituições oficiais e respaldadas. Entretanto, muitos autores têm apontado o museu enquanto espaço de reprodução de uma cultura ou tradição estritamente selecionada conforme o gosto de grupos sociais específicos – geralmente elites intelectuais ou econômicas.

O museu estabelece, antes de tudo, relações de poder – quando atentamos para questões como: quem seleciona o que será integrado ao acervo e às exposições; quais os critérios dessa seleção; a quem se destina o consumo daquele espaço; quais funções se sobressaem a outras dentro do organograma institucional; dentre outras questões intrigantes.

A própria noção de exposição de arte, seja ela em um museu ou não, já pressupõe a existência de um conhecimento ou mensagem que é destinado a alguém. Segundo Lisbeth Gonçalves (2004: 29), “A exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem”. Gonçalves (2004: 30) prossegue dizendo: “Por isso a exposição é um espaço social de contato com um determinado saber”.

Diversos estudos têm questionado o modo como os espaços expositivos, especialmente museais, põem o público geral em contato com o conhecimento que se deseja transmitir. O discurso da arte, cada vez mais especializado, é acusado de receber um tratamento hermeticamente codificado, provocando a autoexclusão daqueles que não são educados para experimentar uma exposição de arte de modo eficaz. Dada a crise da instituição museu, os agentes sociais nela envolvidos têm efetuado esforços para repensar e reelaborar os papéis dos museus nas sociedades em que se inserem. Entra em foco a acessibilidade cultural, como forma de inclusão social a ser praticada por estas instituições. Para Gabriela Wilder (2009: 25):

A importância da acessibilidade cultural para populações marginalizadas resulta do reconhecimento da cultura como valor para os setores desfavorecidos, a chave para o tema de identidade coletiva e autoestima, portanto se justifica como uma das missões dos museus de arte na sua função social. E, nesse sentido, inclusão cultural é considerada como acesso a uma visão pluralista da cultura e das artes.

Entretanto, no Pará a reformulação das instituições culturais ainda caminha a passos lentos. Poucas instituições culturais oferecem, em suas exposições de arte, ações educativas realmente pertinentes. Segundo Janice Lima (2008), a função educativa dos museus geralmente é menosprezada, quase sempre se excluindo dos processos curatoriais e de montagem os profissionais que atuarão no eixo educativo. No Pará a situação torna-se ainda mais agravante pela ausência de profissionais da área de museologia²⁷, situação explicitada por Lima (2008: 37):

Na linha de frente do atendimento ao público encontra-se o personagem hoje denominado mediador cultural. Esses mediadores, no Brasil, não necessariamente possuem formação específica na área da museologia e, nos museus de Belém, por exemplo, essa prática tem sido delegada a profissionais e estudantes de diversas áreas do conhecimento, principalmente do turismo, das artes visuais e da história.

Apesar de um aspecto positivo – a aparente multidisciplinaridade possibilitada por esta conjuntura, o que geralmente acontece é o evidente despreparo dos mediadores culturais frente às perspectivas contemporâneas dos museus. Ana Mae Barbosa (2008) identifica algumas das formas como geralmente a ação educativa é trabalhada nas exposições de arte: a palestra/guia, ou a visita guiada direcionada por um roteiro pré-estabelecido, centrado no que os monitores se prepararam para falar; “a submissão do educativo aos desígnios do curador, funcionando o monitor (...) como mero reproduzidor das idéias do curador, as quais algumas vezes repetem sem nem entender muito bem” (BARBOSA, 2008: 28); a tendência ao formalismo, analisando as obras apenas por suas características visuais, sem a preocupação com a construção de significados. Barbosa condena estas práticas, e ressalta a Pedagogia Questionadora como o método educativo mais apropriado, pois:

Em vez de visita guiada, com informações fornecidas pelos educadores, são propostas questões que exigem reflexão, análise e interpretação, sem que sejam evitadas informações que esclarecem e/ou apóiam interpretações. Mesmo neste caso é preciso não exagerar. Se o educador nunca responde às perguntas sobre a obra e constantemente devolve a pergunta ao observador termina por irritar.

Temos então a seguinte conjuntura: as multiterritorialidades estabelecidas na arte contemporânea não *escapam* às instituições, pelo contrário, são justamente estruturadas a partir delas, e frequentemente retornam aos espaços expositivos na forma de registros e desdobramentos estéticos de práticas artísticas realizadas em outros espaços. É necessário, portanto, que os museus e outras instituições culturais,

²⁷ A graduação em Museologia, oferecida pela Universidade Federal do Pará somente há pouco tempo, ainda não formou sequer sua primeira turma. Os profissionais com formação específica em museologia, atuantes no estado como professores ou como mediadores culturais, cursaram suas graduações ou pós-graduações em instituições fora do Pará.

ao promoverem exposições de arte, possibilitem ações educativas que realmente *integrem* o público leigo ao conhecimento que se deseja construir. O que geralmente se vê, entretanto, é justamente o contrário: as instituições culturais apresentam em suas exposições registros e desdobramentos de ações acontecidas em outros espaços como se fossem as próprias ações. Parece bastante óbvio que, ao trazer um registro de uma prática artística para dentro de uma exposição de arte não se traz a própria prática, mas se constitui uma outra obra diferenciada daquela.

Porém, as ações educativas destes espaços expositivos institucionais continuam reproduzindo conhecimentos e perspectivas geralmente inapropriadas, como bem salientou Ana Mae Barbosa (2008). Algumas características das teorias contemporâneas deveriam ser ressaltadas nas concepções expositivas, como a polissemia e a multiculturalidade, já que estes espaços são geralmente administrados através de verbas públicas, e objetivam a acessibilidade cultural. Falando a respeito destas características, Lima (2008: 43) diz:

Essas características se apresentam no diálogo que pode ser estabelecido com a sociedade, na invenção coletiva de outras formas de construir e usufruir esse espaço cultural, ao ousar exercer diferenciados roteiros de visitação e criar métodos próprios de trabalho, abrindo espaço para a subjetividade dos diversos signos culturais e das diferentes vozes sociais.

Abrem-se, assim, novas perspectivas para ações educativas institucionais, já que se instaura a multiterritorialidade. A educação assume um papel fundamental para a compreensão e pertinência destas práticas artísticas nos contextos expositivos convencionais, apesar de nem sempre ocorrerem práticas educativas eficientes neste sentido.

Também se deve levar em conta, que, apesar da reformulação atual dos museus e demais instituições culturais, esses espaços expositivos formais continuam apresentando-se enquanto espaço permeado de sinais e cargas simbólicas, atravessados pelo discurso dos sistemas da arte – diferente do que ocorre com algumas práticas artísticas em espaços não convencionais. Vejamos o que diz Anna Lisa Tota (2000: 147) sobre as instituições culturais:

O museu é em si um instrumento autoritário de transmissão/conservação do poder, da cultura, da arte, da hegemonia dominante. Como sociólogos podemos imaginar que a forma museológica se está a transformar, passando de texto fechado a texto aberto: mudam as formas institucionais (...). Tal como documentam as experiências dos museus dialógicos – de Nova Iorque-Chinatown a Aarhus – trata-se de uma revolução considerável e auspiciosa, mas isto não assimila a relação assimétrica que esse modo de produção da cultura e da arte encarna. É importante não perder de vista o facto de nessas experiências a relação de assimetria entre museu e visitante mudar de forma, mas continuando a subsistir como tal. A advertência necessária tem a ver com o desvio utópico que algumas destas abordagens poderiam implicar, se

radicalizadas: uma instituição é por definição alguma coisa ou alguém que fala por, isto é, em vez de outro.

Levando-se em consideração toda a rede de relações político-econômicas que atravessam as instituições culturais e as práticas artísticas contemporâneas, podemos perceber que a função de uma exposição de arte jamais será neutra, nem mesmo esteticamente *neutra*, já que assinala um juízo de valor e de gosto. Há uma gama de interesses envolvidos que é bastante clara. Para Joost Smiers (2006: 77)

A maneira como a globalização econômica está mudando a cultura artística geral tem uma influência específica na atividade de curadoria e no caráter das mostras. Até recentemente, os curadores funcionavam como árbitros do bom gosto e qualidade; e nesse sentido, atuavam como educadores.

E Smiers (2006: 78) prossegue: “Com a proliferação das mostras e coleções de arte no mundo, o papel do curador tem sido gradualmente substituído pelo de mediador cultural, (...) como uma panela de pressão de interesses conflitantes”. Restringe-se, portanto, a função inerentemente artística ou cultural das instituições, devido os interesses políticos, econômicos e sociais envolvidos.

Devido a esta conjuntura, deve-se tratar os espaços expositivos institucionais com bastante acuidade, principalmente em relação as suas potências educacionais, já que as práticas desterritorializantes têm sido reterritorializadas (ou, antes, multiterritorializadas) nestes espaços. Para Cristina Freire (1999: 53):

As proposições artísticas da arte Conceitual, assim como muitas obras contemporâneas, supõem uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório. Nesta perspectiva, o museu de arte contemporânea não se limita a uma função passiva, com salas de exposição abertas à contemplação de poucos privilegiados.

Existem, porém, práticas artísticas em espaços não convencionais que são financiadas pelas instituições culturais, sem necessariamente culminarem em exposições posteriores dos registros ou desdobramentos. Essas iniciativas se dão, geralmente, através dos processos denominados nesta pesquisa como regulamentação da arte contemporânea – tema do próximo tópico.

3.2.2 Regulamentações

O que identifico como processos de regulamentação da arte contemporânea, nesta pesquisa, nada mais é do que os mecanismos sociais através dos quais tais práticas artísticas vêm sendo realizadas dentro do âmbito institucional. Já ressaltai na subseção anterior que as instituições culturais são, em parte, responsáveis pelas multiterritorialidades da arte contemporânea, mas convém analisar como isso acontece. Há uma intrincada teia de relações político-econômicas, tanto em âmbito nacional quanto local, que atravessam as práticas culturais – conforme os estudos de Fredric Jameson (2001 e 2007), Cristiane Olivieri (2004) e Joost Smiers (2006).

Assim, pretendo explicitar alguns mecanismos usados atualmente (tanto no âmbito geral quanto no particular à arte contemporânea): as leis de incentivo fiscal; o patrocínio a determinados segmentos artísticos; a mediação estatal fomentando práticas culturais; os editais de bolsa de pesquisa e similares de instituições governamentais; a introdução de práticas como performance e intervenção urbana dentro dos regulamentos de salões, editais e outros eventos de arte contemporânea; dentre outras práticas.

As leis de incentivo fiscal são mecanismos estatais, nos quais “o Estado renuncia à parte da receita proveniente de imposto em forma de benefício fiscal, que será usufruído pela empresa patrocinadora do projeto cultural” (OLIVIERI, 2004: 43-44). Essas leis fazem parte da política cultural do Estado, para estimular o apoio de empresas a manifestações culturais que não conseguiriam serem produzidas sem o auxílio de fonte externa a sua produção.

No Brasil, a primeira lei neste sentido, em relação à cultura, foi implantada em 1986, e ficou conhecida como Lei Sarney²⁸, na qual a iniciativa privada viabilizaria o custeio de cerca de 30% a 40% do projeto, cabendo o restante ao Estado, através da renúncia fiscal no Imposto de Renda. “Ou seja, os projetos são viabilizados pela parceria Estado e empresa privada, ficando a escolha do bem a ser patrocinado e a retribuição publicitária inteiramente para o patrocinador privado” (OLIVIERI, 2004: 71). A Lei Sarney foi revogada em 1990. Em 1991 é instituída a Lei Rouanet²⁹, outra lei de incentivos fiscais à cultura, que, entretanto, só passou a vigorar efetivamente em 1995³⁰. Em 2001 o Governo Federal estendeu para todas as práticas artísticas a

²⁸ Lei n.º 7.505, de 02 de julho de 1986.

²⁹ Lei Federal de Incentivos Fiscais n.º 8.313, de dezembro de 1991.

³⁰ Com a publicação do Decreto n.º 1.494, de 17 de maio de 1995.

renúncia fiscal de 100% do valor destinado pelas empresas aos projetos culturais por elas selecionados, arcando o poder público com o custeio total, mas deixando a administração destes recursos nas mãos da iniciativa privada. Diversos outros mecanismos de política cultural governamental tem sido implantados, como a Lei Semear³¹ e a Lei Tó Teixeira e Guilherme Paraense³², no Pará.

Essa política neoliberal é criticada por Cristiane Olivieri (2004), que identifica nestes processos a concentração de projetos nas regiões sul e sudeste do Brasil, e também a priorização de algumas práticas em detrimento de outras (que oferecem retorno menor para a empresa). Diz Olivieri (2004: 59) que “O perigo da tendência neoliberal é retirar do Estado a responsabilidade de fomentador e garantidor de viabilização de todas as formas de produção cultural, já que coloca como selecionador a lei da oferta e da procura”. Essa preocupação é ainda mais pertinente se levarmos em conta que as práticas artísticas contemporâneas, em um estado periférico como o Pará, geralmente alcançam um público específico e reduzido, o que não é interessante para a iniciativa privada.

Joost Smiers (2006: 282) afirma que:

Provocam grande tensão as iniciativas financiadas com recursos públicos para pequenas platéias ou reduzido número de leitores, mas ao mesmo tempo, bastante significativas para o desenvolvimento da vida cultural de alguma forma. Estas iniciativas deveriam ser encorajadas e feitos esforços para conseguir públicos cada vez maiores, sem comprometer o sentido artístico.

Existe, portanto esta relação de “mecenato”, com as grandes instituições (governamentais ou da iniciativa privada) ocupando o cargo de protetoras e incentivadoras da arte contemporânea, financiando a existência da mesma; por outro lado, ao vincular o nome de uma empresa a um empreendimento cultural, há toda uma concepção ideológica que perpassa o processo inteiro – ainda que o objeto não ostente a logomarca do patrocinador em sua frente.

Explica-se: a instituição investe em valor monetário e recebe em capital simbólico. Vincula seu nome à noção de produtor cultural, pratica marketing e merchandising de modo sutil, amplia sua esfera de alcance ao não assumir um mercantilismo puro, maquiando seus objetivos por trás de iniciativas culturais, mostrando uma face de generosidade despretensiosa – que, óbvio, não é a face principal e muito menos a única. Também não pretendo ser reducionista: os

³¹ Lei nº 6.572/03, de 8 de agosto de 2003.

³² Lei nº 7.850/97.

interesses empresariais não são unicamente econômicos. Mas, em uma sociedade capitalista, a sustentabilidade financeira determina a sobrevivência empresarial. É a lógica do mercado. Sobrevivem os que praticam as formas mais lucrativas de existência, porque formas flexíveis, descentralizando os interesses e investimentos, apoiando-se em várias colunas. Uma destas colunas chama-se “cultura” ou “arte”.

Para Olivieri (2004) o termo *mecenato* é inapropriado para designar as relações estabelecidas através das leis de incentivo fiscal, já que os investimentos pressupõem um retorno para a empresa: tanto retorno em marketing cultural, quanto retorno da renúncia fiscal que a empresa recebe do Estado.

Outra questão: ao sujeitar a arte contemporânea à regulamentação de um sistema, através das criteriosas seleções das instituições patrocinadoras, corremos o risco (que considero altamente provável) de produzir práticas artísticas para as elites (intelectuais, políticas e/ou econômicas), seguindo as concepções e escolhas dos “mecenatas” contemporâneos (a elite dominante que tem capacidade de financiar projetos de arte contemporânea). Mais uma vez devemos fugir ao maniqueísmo, e prever a possibilidade de que as opções do mecenato possam corresponder aos anseios do corpo social, se não da sociedade como um todo, no mínimo do grupo majoritário correspondente aquele entorno. De qualquer forma, não podemos prever o contrário: que as opções das massas venham corresponder aos anseios da minoria dominante, já que o grande público (teoricamente) não patrocina, investe, ou executa diretamente a arte urbana (ainda que façam isso indiretamente através de impostos).

Maria Alice Gouveia (1998), por exemplo, falando a respeito de incentivos fiscais na área de arte pública (no estado de São Paulo, em 1995), afirma que faltam projetos que cumpram essa multiculturalidade, polissemia e polifonia. Segundo Gouveia (1998: 90-91):

Minha experiência na comissão mostra que, na verdade, não há projetos de âmbito maior que tragam associação de artistas, tenham grande impacto junto à população ou a representem, enfim, que tenham um significado maior. A grande maioria dos projetos analisados pela comissão é individual, de artistas preocupados com seu trabalho individual. Isso também demonstra que nossa comunidade (...) está um pouco isolada e não está sabendo criar propostas mais amplas e mais abertas.

Historicamente temos diversos exemplos do financiamento de práticas artísticas, até mesmo de vanguarda, por parte do empresariado ou de instituições governamentais. Estas relações são muito mais ativas em países economicamente desenvolvidos, como os Estados Unidos e alguns países europeus. Rose Lee Goldberg (2006: 205-206) afirma que

A performance na União Europeia da década de 90 foi administrada tanto por verbas federais generosas, com a intenção de elevar o *status* cultural das capitais, quanto pela chegada à maturidade de artistas cuja formação tinha raízes na vanguarda das décadas de 70 e 80. A energia dessa obra foi ainda mais estimulada pela disponibilidade de uma rede bem organizada de teatros, entre os quais o Kaaitheater de Bruxelas, o Theater am Turm de Frankfurt ou o Hebbel de Berlim, bem como pelos festivais e conferências que neles se realizaram.

Além da performance, também as práticas artísticas que entrecruzam-se com a alta tecnologia científica geralmente são financiadas por instituições de pesquisa, como universidades. Essas relações são bastante pertinentes, e geralmente fica a cargo do estado viabilizá-las, já que se torna pouco atraente para a iniciativa privada financiar tais práticas, que geralmente lhe garantiria um retorno abaixo do esperado (retorno em marketing social, atingindo grandes públicos ou públicos específicos).

Vejamos também o caso da regulamentação da arte pública, ou arte urbana, ou ainda interferência e intervenção urbana. Josep Montaner, abordando as relações entre arte e espaço público, aponta alguns nomes e inclusive toca na questão dos incentivos governamentais, que identifiquei nesta pesquisa como processo de regulamentação. Montaner (1998: 166-167) escreve que

Durante el siglo XIX y principios del XX predominaba una idea tradicional y conmemorativa del arte público en la ciudad: figuras y estatuas ecuestres que poseían un valor simbólico y político. A partir de estos años [década de 1960] se instalan obras de arte de vanguardia que, generalmente, han sido bien asimiladas por la comunidad. Primero serán piezas de Picasso, Calder, Henry Moore, Jean Dubuffet y más tarde de Tony Smith, Richard Serra, Claes Oldenburg, Isamu Noguchi y otros. De esta manera, la caja cerrada del museo tradicional se disuelve. Este proceso se produce en estas últimas décadas a raíz del soporte de las administraciones a la instalación de obras de arte en el espacio público, empezando por capitales estadounidenses como Filadélfia y más tarde Chicago y Nueva York y continuando por ejemplos más recientes como los de Kassel, Groningen, Bracelona o San Sebastián. Por lo tanto, el soporte de la administración en los países más avanzados y, sobre todo, en Estados Unidos, con sus leyes de “tanto por ciento”, ha sido básico para que se produzca este nuevo proceso³³.

A arte contemporânea instalada nos espaços públicos geralmente envolve diversos profissionais e materiais de custo elevado – é, portanto, muitas vezes uma prática dispendiosa. O financiamento (privado ou governamental) é necessário, mas

³³ “Durante o século XIX e princípios do XX predominava uma ideia tradicional e comemorativa da arte pública na cidade: figuras e estátuas equestres que possuíam um valor simbólico e político. A partir destes anos [década de 1960] se instalam obras de arte de vanguarda que, geralmente, têm sido bem assimiladas pela comunidade. Primeiro serão peças de Picasso, Calder, Henry Moore, Jean Dubuffet e mais tarde de Tony Smith, Richard Serra, Claes Oldenburg, Isamu Noguchi e outros. Desta maneira, a cara cerrada do museu tradicional se dissolve. Este processo se produz nestas últimas décadas pela raiz do suporte das administrações à instalação de obras de arte no espaço público, encabeçada por capitais estadunidenses como Filadélfia e mais tarde Chicago e Nova York e continuando por exemplos mais recentes como os de Kassel, Groningen, Barcelona ou São Sebastião. Portanto, o suporte da administração nos países mais avançados e, sobretudo, nos Estados Unidos, com suas leis de ‘tanto por cento’, tem sido básico para que se produza este novo processo”.

os interesses (sejam eles estéticos, políticos, econômicos etc.) de quem financia a obra não deveria prevalecer sobre os interesses plurais da comunidade no qual tal obra será inserida. Ao ser regulamentada pelo sistema da arte (nos casos em que os fatores são predominantemente econômicos) a arte contemporânea em locais públicos traduz as escolhas artísticas de apenas uma parcela da sociedade (os representantes das instituições), mas os objetos estéticos da arte contemporânea serão situados no espaço público, interferindo nas concepções de todo o entorno, do repertório imagético dos transeuntes e da cidade enquanto memória coletiva. Temos aqui uma demonstração clara (apesar de hipotética) de como a arte urbana pode servir para a privatização do espaço público ao sabor das escolhas de uma minoria.

Analisemos um exemplo bastante diferenciado: uma obra do artista Hans Haacke (um dos nomes de maior prestígio da arte contemporânea internacional, nascido em 1936, na Alemanha), na cidade de Graz, Áustria. Este país foi anexado por Hitler no ano de 1938. A cidade de Graz recebeu o “título honorífico de *Stadt der Volkserhebung* (Cidade da Insurreição do Povo)” (BOURDIEU e HAACKE, 1995: 76), quando em 25 de julho de 1938 foi realizada a cerimônia, aos pés da *Mariensäule* (FIGURA 29).

Este monumento está localizado numa das principais ruas da cidade, e data de 1669, quando foi erigido em comemoração à vitória dos católicos sobre os turcos. *Mariensäule* se constitui de uma coluna, tendo por base um pedestal maciço, e sobre a coluna uma estátua da Virgem Maria em cima de uma lua crescente.

Anualmente é realizado um festival cultural em Graz, desde 1968, chamado *Steiricher Herbst* (o Outono da Estíria). Em 1988, para as comemorações dos vinte anos do festival, os organizadores incluíram a comemoração dos cinquenta anos de anexação da Áustria por Hitler. A exposição, de 15 de outubro a 8 de novembro de 1988, propunha intervir em lugares públicos relevantes durante o regime nazista em Graz. Daí o nome, *Bezugspunkte 38/88* (Pontos de referência). Dezesesseis artistas foram convidados a realizar estas intervenções temporárias, entre eles o alemão Haacke. A obra deste artista (FIGURA 30) consistiu na montagem de um obelisco sobre o monumento *Mariensäule*, a exemplo do que havia ocorrido em 1938. Segundo Haacke (BOURDIEU e HAACKE, 1995: 76), “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)”.



FIGURA 29: Monumento *Mariensäule*, Graz – Áustria.

FONTE: <<http://www.flickr.com/>> Acesso em 20 de junho de 2009.



FIGURA 30: Imagem da intervenção *Und ihr habt doch gesiegt* (E no entanto vocês eram os vencedores), Áustria, Hans Haacke, 1988.

FONTE: <<http://offsite.kulturserver-graz.at/projekte/685/>> Acesso em 20 de junho de 2009.

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 (onde 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 (BOURDIEU e HAACKE, 1995: 76-7).

Haacke, ao fazer com que o espaço urbano seja palco de questionamentos os mais diversos, problematiza a simbolização da cidade. A estátua não é somente uma representação em metal, ela está carregada de poder simbólico conferido pela organização religiosa. A réplica do obelisco nazista de fato não era uma homenagem, era uma arma simbólica, capaz de fazer com que, ironicamente, segmentos neonazistas a tenham incendiado; ao ser alvo de vandalismo a obra cumpriu seu papel crítico, histórico e político com potência ainda maior. E tomo a liberdade de pensar a obra como um objeto legitimado dentro do mercado (por fazer parte de um festival cultural), mas que ultrapassa muito bem qualquer finalidade subjetiva ou pessoal a que poderia ser submetida por fazer parte do 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. Para o próprio Haacke (BOURDIEU e HAACKE, 1995: 94) isso parece evidente:

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.

Este meio século de experimentações acerca de arte e espaço público mostra que estas discussões estão bem amadurecidas, ainda que diversas tendências da arte urbana trilhem caminhos de elitização, hegemonia e submissão do espaço público a interesses particulares. Vale dizer que parece bastante convincente supor a inexistência de qualquer tipo de interesses universais, principalmente nas fragmentadas organizações sociais da contemporaneidade. Considerando que mesmo os interesses coletivos pertencem a grupos particulares, a arte urbana sempre se

colocará em uma posição de uso subjetivo. Mas esse uso deve corresponder à composição democrática das sociedades, possibilitando discursos polifônicos em um espaço que é comunitário. A arte urbana consegue dar voz, e consegue provocar novas vozes. Não se deve menosprezar este potencial latente.

A regulamentação, portanto, das atividades artísticas através de mecanismos empresariais não é jamais uma medida homogênea e uniforme, mas composta de diversos matizes que tornam cada contexto único, e possível fomentador de multiterritorialidades. Cabe ressaltar a importância de todos os agentes sociais envolvidos, como as instituições, os artistas, as práticas artísticas e o lugar onde elas se desenvolvem, o público, dentre outros. As subjetividades envolvidas nas práticas destas ações artísticas, regulamentadas ou não, são capazes de forjar as múltiplas territorialidades sobre as quais esta pesquisa se debruça.

Além da regulamentação em âmbito geral, com a constituição de leis de incentivo fiscal à cultura e patrocínio, os sistemas da arte contemporânea também experimentaram a absorção de linguagens artísticas desterritorializantes através da abertura de espaço para as mesmas, dentro dos editais e regulamentos dos eventos de arte e de pesquisa em artes. Para acompanhar as dinâmicas estabelecidas dentro da arte contemporânea, as instituições começam a flexibilizar seus espaços criando categorias para absorver estas novas produções, inclusive premiando-as. Acontecem atualmente até mesmo mostras institucionais dedicadas exclusivamente a tais linguagens, como festivais de performance ou de ciberarte.

É sintomática desta configuração a atuação do Salão Arte Pará, que há alguns anos tem aberto espaço no regulamento do evento para a inscrição de práticas performáticas ou no espaço urbano, por exemplo. Se acompanharmos as premiações do evento nos últimos anos, veremos que práticas situadas dentro das multiterritorialidades têm recebido prêmios no salão. Em 2005, no XXIV Salão Arte Pará, o curador Paulo Herkenhoff retorna ao evento, como citei na subseção anterior, e dá um tratamento curatorial e expositivo diferenciado ao Arte Pará. Em 2005 foram selecionadas as obras *Lâmina* de Armando Queiroz, *Presença-Ausência* de Berna Reale e *Transumância* de Jocatós – que recebeu o Grande Prêmio daquela edição.

A obra *Lâmina* (FIGURA 31), de Armando Queiroz, consistiu na colocação de uma grande estrutura plástica vermelha, em formato de lâmina metálica, sobre a claraboia do Mercado de Carne do Ver-o-Peso, um dos pontos mais movimentados de comércio de carnes da cidade. A luz diurna projetava a sombra daquela grande figura

no piso do mercado, estabelecendo conexões entre a cor daquela estrutura, seu formato de lâmina e as atividades realizadas no Mercado de Carne.



FIGURA 31: Imagem da intervenção *Lâmina*, em Belém, Armando Queiroz, 2005.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2005*: contemporâneo, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 19.

Sobre as obras *Presença-Ausência* (FIGURA 32) e *Transumância* (FIGURA 33), citarei as palavras de Paulo Herkenhoff (Catálogo *Arte Pará 2005*: 15):

Artista experimental, Jocats propôs a *Transumância*, a detalhada transposição do altar (e de tudo em seu entorno) da casa de dona Oriandina Lima de Oliveira, no bairro da Sacramenta, para o Museu. No vazio deixado na casa de “dona Dina”, instala um altar de sua autoria. (...) Berna Reale honra sua origem como ceramista e cola imagens fotográficas de tijolos e pedras 1:1 na fachada do Palácio imaculadamente branco projetado por Antonio Landi no século XVIII. *Presença-Ausência* é a exposição de vísceras.

É importante ressaltar que Jocats disponibilizou o endereço e mapas para se chegar até a casa de dona Oriandina, caso se quisesse visitar o altar construído por ele (FIGURA 34), invertendo e confundindo o próprio território simbólico da arte. E a obra de Berna Reale, apesar de situada no MHEP (onde se realizou a exposição), por estar no lado externo interferia diretamente no olhar urbano, dos transeuntes que passavam pelo entorno do MHEP.



FIGURA 32: Imagem da ação *Presença-Ausência*, em Belém, Berna Reale, 2005.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2005*: contemporâneo, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 1.



FIGURA 33: Imagem do altar de Oriandina Lima de Oliveira transposto para o MHEP, instalação *Transumância*, Belém, Jocatos, 2005.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2005*: contemporâneo, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 22.



FIGURA 34: Imagem do altar criado por Jocats para a instalação *Transumância*, na casa de Oriandina Lima de Oliveira, Belém, 2005.

FONTE: Catálogo **Arte Pará 2005:** contemporâneo, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 24.

No XXV Salão Arte Pará, em 2006, temos a imersão mais evidente do evento no espaço da urbe. Éder Oliveira realizou intervenções urbanas em diversos pontos da cidade (FIGURA 35). Herkenhoff (Catálogo Arte Pará 2006: 33) descreve da seguinte forma:

Éder Oliveira amplia em pintura as fotos de pessoas envolvidas com crimes, conforme notícias sensacionalistas de jornais. As imagens monumentais são pintadas em áreas públicas. Criminosos e vítimas estão imbricados pela violência, vista em sua dimensão coletiva. (...) Suas pinturas se tornam pequenos monumentos a anônimos, já que perdem a especificidade do crime e se tornam retrato significativo da maioria.

Já em 2007, no XXVI Salão Arte Pará, Éder Oliveira recebe o Segundo Prêmio por intervenções urbanas semelhantes a estas, mas usando a colagem de cartazes no lugar da pintura. O Grande Prêmio do evento é dado aos artistas Mariano Klautau e Val Sampaio, pela obra *Permanência* (FIGURA 36) – instalação que entrelaça memória afetiva, projeção audiovisual e participação ativa do público. Montada na capela Landi, do MHEP, *Permanência* se configura como uma obra marcada pelo processo, pela participação performática do espectador na construção da obra, deslocando o território artístico do objeto para um processo instaurado na sensibilidade do próprio corpo. Herkenhoff (Catálogo Arte Pará 2007: 51) diz, sobre a obra, que a mesma

implica num balanço, duas projeções laterais de um vídeo de um balanço no quintal e sons de um quintal (pássaros, folhas secas etc.). O espectador tem que se colocar no centro da cena para melhor desfrutar o trabalho e concretizar a proposta através da experiência: “Essa é uma instalação que não é completa, ela não serve para contemplação. Ela só é completa quando alguém está sentado no balanço, é mesmo algo para ser usado”, argumenta Sampaio.

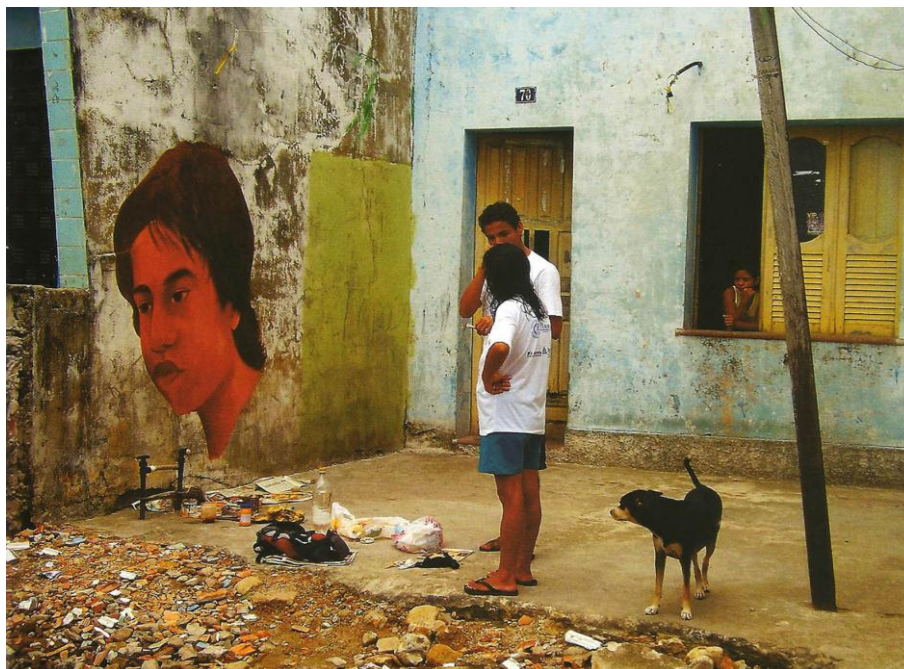


FIGURA 35: Imagem de uma das intervenções de Éder Oliveira, Belém, 2006.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2006*: 25ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 175.



FIGURA 36: Imagem da instalação *Permanência*, em Belém, Mariano Klautau e Valzeli Sampaio, 2007.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2007*: 26ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 52-53.

Por fim, em 2008, no XXVII Salão Arte Pará, o Grande Prêmio é concedido ao artista Victor de La Rocque, pela obra *Gallus Sapiens*. Esta obra, tal como ressaltava Luciana Magno (2010: 648), é uma performance dividida em três partes, cuja Parte 3 ainda não foi realizada. A obra apresentada no Arte Pará 2008 é a Parte 2 de *Gallus Sapiens*, que por sua vez é dividida em outros três atos, chamados: *Glória Aleluia e a Mão de Deus* (FIGURA 37); *Come, ainda tens tempo* (FIGURA 38); e *Entre os meus e os seus* (FIGURA 39). Os três atos de *Gallus Sapiens* (Parte 2) são realizados em espaços públicos da cidade, deslocando as territorialidades da arte tanto para o processo/corpo quanto para a urbe. Orlando Maneschy – um dos curadores do Arte Pará 2008, ao lado de Alexandre Sequeira e Emanuel Franco – descreve a obra da seguinte maneira (Catálogo Arte Pará 2008: 45):

Nessa performance instigante, o artista ata Galinhas d'Angola vivas a seu corpo, ampliando este corpo, para além do simples ato de vestir-se, procurando estabelecer um corpo comum constituído pela soma dessas duas espécies. (...) O artista, tal qual uma entidade de um culto ancestral, se coloca diante dos símbolos de poder da cidade e os observa. O cansaço, a sofreguidão parecem dar lugar a um estado alterado de consciência nesse misturar de corpo vivo e corpo que morre em pontos estratégicos da cidade – Entroncamento, Cidade Velha e Avenida Presidente Vargas – locais escolhidos para as três ações que compreendem a proposição (...).



FIGURA 37: Imagem do ato *Glória Aleluia e a Mão de Deus*, na performance *Gallus Sapiens* (Parte 2), Belém, Victor de La Rocque, 2008.

FONTE: Catálogo **Arte Pará 2008**: 27ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 45.



FIGURA 38: Imagem do ato *Come, ainda tens tempo*, na performance *Gallus Sapiens* (Parte 2), Belém, Victor de La Rocque, 2008.

FONTE: MAGNO, Luciana. Da impossibilidade do vôo: Victor de La Rocque em *Gallus Sapiens* partes 1 e 2. In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):** provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 649.



FIGURA 39: Imagem do ato *Entre os meus e os seus*, na performance *Gallus Sapiens* (Parte 2), Belém, Victor de La Rocque, 2008.

FONTE: GIUSTI, Dominik. A poética do exagero. **Diário do Pará**. Belém, 22 de novembro de 2010.

Importante dizer que o registro videográfico da obra foi exposto, durante o Arte Pará 2008, no espaço expositivo do MHEP (FIGURA 40).

Dominik Giusti, em matéria no jornal O Liberal (22 de novembro de 2010), afirma que Victor de La Rocque chegou a apresentar a performance *Gallus Sapiens* (Parte 2) em Vitória (ES) e Brasília (DF). Em novembro de 2010 ele reapresentou a performance em Brasília, desta vez com apoio do Ministério da Cultura.



FIGURA 40: Imagem da exibição do registro videográfico da performance *Gallus Sapiens* (Parte 2), Belém, Victor de La Rocque, 2008.

FONTE: Catálogo **Arte Pará 2008:** 27ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 32.

No Pará temos outro exemplo interessante, que é o projeto *Sudários* do artista paraense Egon Pacheco, realizado no município de Santarém, em novembro de 2009. O projeto surge dentro do processo de pesquisa do artista, contemplado em 2009 com a Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística do IAP. A

regulamentação das práticas artísticas, inseridas em um edital para disponibilização de verbas, não é necessariamente submissão ao mercado. Nem mesmo se caracteriza um mercado, mas antes um patronato pós-mercado (WILLIAMS, 1992). Entretanto, essa regulamentação funciona inegavelmente como reterritorialização destas práticas artísticas contemporâneas. E esta reterritorialização pode ser bastante pertinente e socialmente crítica, como vemos em *Sudários* de Egon Pacheco.

Além da mediação institucional do IAP, o projeto também contou com o apoio do IBAMA (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis) de Santarém, que cedeu o espaço para a realização do mesmo. O espaço em questão é o galpão no qual o IBAMA armazena madeira ilegal apreendida. Egon Pacheco usou estas toras de madeira ilegal para produzir sete gravuras em grandes dimensões (1,8 metro de largura por 5,0 metros de altura), com a impressão em tinta branca sobre tecido preto. As gravuras foram dispostas no galpão do IBAMA através de traves expositivas de 7 metros de altura, que deixavam os sudários como flâmulas agitadas pelo vento (FIGURA 41).



FIGURA 41: Imagem da intervenção *Sudários*, em Santarém, Egon Pacheco, 2009.

FONTE: Catálogo **Circuito das Artes 2009:** Artes Visuais. 6ª Edição da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2009.

Sudários possui sentidos ecológico, político, social e poético bastante evidentes, caracterizando-se como uma intervenção naquele espaço, multi-

territorializado pela arte contemporânea. Sobre a exposição de Egon Pacheco afirma Marisa Mokarzel, no catálogo *Circuito das Artes 2009* (2009), que:

A estampagem passa a compartilhar o foco com outras linguagens: a performance ganha destaque, no momento em que a gravura intervém em um lugar de trânsito, de passagem. Sem perder a condição de gravura envolve-se com sons e ruídos, deixa-se interagir com o movimento do vento, com o vai-e-vem de pessoas.

O projeto *Sudários* foi documentado em um catálogo, contendo fotografias e textos explicativos, que integrou a exposição *Matrizes Urbanas*, na Galeria Theodoro Braga, de 11 a 30 de dezembro de 2009. Esta exposição compôs o Circuito das Artes 2009, apresentando os resultados das bolsas de pesquisa concedidas pelo IAP. Além do catálogo contendo a documentação de *Sudários*, outras xilogravuras produzidas a partir de madeira “urbana” foram apresentadas. Posteriormente, uma gravura de *Sudários* – além de fotografias da intervenção em Santarém – integrou a exposição coletiva de gravadores paraenses *Estampe Amazonienne*, no *Centre de Production em Estampe Engramme*, localizado na cidade de Quebec (Canadá), de 29 de outubro a 12 de dezembro de 2010. Registros do processo em vídeo também estiveram na exposição coletiva de artistas paraenses *Grafias*, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, no fim de 2010 e início de 2011.

Uma questão interessante é que, em geral, as práticas artísticas financiadas através de editais institucionais pressupõe a realização de uma exposição convencional. As práticas desterritorializantes são, então, duplamente reterritorializadas: primeiro por estarem inseridas dentro do discurso dos sistemas da arte contemporânea (ao serem institucionalizadas através de verbas para sua realização); e segundo por gerarem registros que irão compor exposições em espaços convencionais, como mecanismo de compensação para a instituição.

Nesta pesquisa identifico a transposição de uma prática artística para outra, através de registros, como intermedialidade, que é o tópico da próxima subseção. É importante reafirmar que estes são eixos que se entrecruzam: as instituições, as suas regulamentações e a intermedialidade que terminaram por conceber. A constituição de exposições com registros das obras, portanto, é em si mesma a criação de *outras* obras, diferenciadas das primeiras (ainda que frequentemente sejam apresentadas como equivalentes).

Há uma citação interessante, a respeito destas recentes relações tecnológicas, encontrada na obra de Giulio Argan (1995: 91):

Já nas correntes modernistas do princípio do século, o esbater da separação entre artes maiores e artes menores conduz a um primeiro nivelamento entre

técnicas especificamente artísticas e técnicas não-especificamente artísticas. Os progressos da fotografia e da reprodução mecânica das obras de arte destroem-lhe a unicidade: em última análise, a obra de arte não é mais do que o protótipo das suas próprias reproduções.

3.2.3 Intermidialidades

A arte contemporânea, no decorrer do século XX, admitiu enquanto manifestações legítimas práticas que a desterritorializavam, no sentido de extrair-lhe o território habitual, trazendo a arte para sua interseção com a vida cotidiana. Por outro lado, a arte contemporânea continuou a se estruturar em torno de uma movimentação de capitais simbólicos e econômicos, naquilo que se chama de mercado ou economia política da arte. Diversas vezes a arte contemporânea desterritorializada é trazida para dentro dos espaços expositivos como registro, desdobramento estético e ao mesmo tempo informação a respeito da obra.

Cristina Freire (1999) analisa as relações entre arte Conceitual – que ela generaliza como as práticas artísticas que priorizam a ideia, no lugar da priorização da forma – e o MAC de São Paulo. Freire (1999: 36) nos diz algumas coisas importantes para a localização do lugar do registro enquanto multiterritorialidade:

O seguinte paradoxo é óbvio: ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna “obras de arte”. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade.

Temos, então, alguns princípios importantes: em determinado momento os artistas e suas práticas subverteram os territórios tradicionais da arte, para contrariar a mercantilização da mesma; este movimento, entretanto, desembocou em novas formas de mercantilização para estas práticas subversivas, elas próprias, agora, subvertidas em seu propósito utópico. Essas multiterritorialidades, portanto, tornam-se aparentes ao sistema da arte contemporânea da qual são produto.

O processo de mutação, ou de desdobramento, através do qual o registro assume o lugar da obra dentro do território da arte contemporânea, pode ser definido como intermidialidade, segundo os estudos de Claus Clüver (2008), abordado no final do capítulo anterior. Intermidialidade constitui as inter-relações e interações entre as diferentes mídias, e no caso específico desta pesquisa lidamos com mídias de desterritorialização e mídias de reterritorialização. A forma como se dá esta intermidialidade é chamada por Clüver (2008: 18) de “**transposição midiática**, [que] na conceituação de Irina Rajewski, é o processo ‘genético’ de transformar um

texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia”. É importante perceber nesta intermedialidade a própria condição da multiterritorialidade da arte contemporânea, pois é o registro transformado em obra que possibilita a constituição de territórios múltiplos, não se restringindo à reterritorialização da arte no sentido de retorno aos espaços expositivos tradicionais.

Neste sentido, não pretendo apontar uma dualidade, mas antes um movimento: certas mídias ou processos artísticos – como a *body art*, a *land art*, dentre outras – desvincularam a própria noção de arte do caráter de objeto. Segundo Debray (1993a) cada tecnologia interfere e condiciona o próprio meio cultural em que é implantada. Na arte, a estas novas mídias ou processos desmaterializados ou incorporais (CAUQUELIN, 2008) – nas quais o processo é a própria arte – cabe uma direção contrária: a materialização de tais práticas através de outras mídias (como a fotografia, o vídeo, dentre outras). Essa materialização, que é a origem do processo de intermedialidade estudado aqui³⁴, só é possível pelo fato de se considerar a coisificação da ideia, e não a coisificação da experiência sensitiva – em grande parte devido às correntes de arte conceituais, nas quais a arte é, predominantemente, “coisa mental”.

Intermedialidade, portanto, no sentido desta pesquisa, diz respeito aos dispositivos através dos quais determinadas práticas são convertidas em outras, cujos exemplos mais óbvios são a montagem de exposições, catálogos ou sites no ciberespaço com fotografias ou vídeos, que apontam para práticas constituídas em outras mídias (menos palpáveis e mais efêmeras). Também posso citar os “registros” que atuam através de uma mediação não mais de índice (como a fotografia e o vídeo), mas de símbolo: registros cartográficos, objetos deslocados para os espaços expositivos, textos informativos e instrucionais, dentre outros.

Há, ainda, uma questão importante no que diz respeito à nomenclatura das mídias fotografia, vídeo etc. como “registro”. Vale ressaltar que, apesar da suposta conotação *imparcial* do termo *registro*, o uso de qualquer mídia é necessariamente subjetivo, e não neutro, como se poderia pensar. Esta afirmação vale ainda mais para

³⁴ Quero evidenciar que o processo de intermedialidade, tal qual visto pelos teóricos atuais da semiótica, engloba o recorte delimitado nesta pesquisa, mas não se restringe ao mesmo. A intermedialidade é muito mais abrangente, no sentido em que funciona enquanto tradução de um texto de determinada mídia para outra, como nas adaptações de livros para filmes cinematográficos, imagens produzidas a partir de poemas, dentre outros processos.

o caso da arte – existe total parcialidade por parte do fabricante de registros, que muitas vezes é o próprio artista. É Vilém Flusser (1983: 101) o autor que chama estes registros típicos da contemporaneidade (a partir do surgimento da fotografia) de tecnoimagens, as quais “são essencialmente diferentes das imagens tradicionais. As imagens tradicionais são produzidas por *homens*, as tecnoimagens por *aparelhos*”.

As tecnoimagens supostamente ultrapassam o caráter simbólico das imagens tradicionais, portando-se como sintomáticas – “*transcodam* sintomas em imagens”. Mas Flusser ressalta que o caráter objetivo das tecnoimagens é apenas aparente, como bem podemos perceber na utilização do registro na arte contemporânea (que talvez sequer tenha pretendido ser objetivo). Flusser (1983: 101-102) ainda diz que

A diferença entre símbolo e sintoma é que o símbolo significa algo para quem conhecer o convênio de tal significação, enquanto o sintoma está ligado causalmente com seu significado. (...) Tal pretensão à sintomaticidade, à objetividade, das tecnoimagens é fraude. Na realidade os aparelhos *transcodam sintomas em símbolos*, e o fazem em função de determinados programas. A mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada, e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais “mascarada”.

É, portanto, ingênuo pensarmos que a reterritorialização através das tecnoimagens ocorre no sentido de, pura e simplesmente, atuar como *informação* (já que seria necessário pressupor uma objetividade, que inexistente). As tecnoimagens pendem muito mais para o sentido de multiterritorialidade discutido por Haesbaert, já que, ao tornarem-se parte do sistema da arte, geram múltiplos territórios, ou melhor, possibilitam que qualquer espaço seja território para a arte contemporânea. A bem dizer, multiterritorialidade na arte contemporânea diz respeito também à capacidade de territorializar qualquer espaço, já que os processos intermediários assim o permitem.

A relação da fotografia com os movimentos artísticos da década de 1960 em diante foi desde sempre paradoxal, na medida em que eliminavam, em parte, a efemeridade das propostas artísticas (pelo menos no nível de ideia e informação) e na medida em que facilitavam a inserção e absorção destas novas práticas pelo sistema da arte, na sua lógica de mercado político, econômico e cultural. Em pouco tempo o registro passa a integrar o processo da arte. Freire (1999: 94) aponta estas relações:

Como vimos, na arte Conceitual, são válidas as múltiplas formas de reprodução, seja através dos projetos que favorecem a remontagem dos trabalhos, incluindo a utilização de meios como o xerox e o computador, seja através de filmes super-8, 16 ou 35 milímetros, privilegiando sobretudo a fotografia como registro dos mais variados projetos (da performance à arte ambiental).

Existe ainda outra questão interessante, que é a utilização das mídias tecnoimagéticas não mais como registro, mas como a própria linguagem artística, o que pressupõe uma ambiguidade na classificação destas mídias. Douglas Crimp (2005) relata um caso particularmente interessante, quando André Malraux (1901-1976) cria o *Museu sem Paredes* na década de 1960, que se constitui em diversas pranchas fotográficas como testemunho das diversas obras criadas ao longo da história do homem, aos quais foi conferida a rubrica arte. Segundo Crimp (2005: 52)

Quase ao final do *Museu*, entretanto, Malraux comete um erro fatal: aceita em suas páginas a própria coisa que determinara a homogeneidade daquele; referimo-nos, é claro, à fotografia. Enquanto a fotografia era um mero *veículo* por meio do qual os objetos de arte adentravam o museu imaginário, mantinha-se uma certa coerência.

No momento em que a fotografia galga o status de arte, a fraudulenta sintomaticidade das tecnoimagens vem à tona. Assim ocorre com a utilização do registro na arte contemporânea, que está longe da imparcialidade pretendida por aqueles que alegam seu caráter informacional, mas funciona como condição para a multiterritorialidade alcançada pelo sistema da arte.

Tomemos como exemplo Robert Smithson³⁵ (1938-1973) e sua predisposição em trabalhar dualidades, tais quais: o *site* e o *non-site*, a natureza e a cultura, o deslocamento e o limite. Smithson é um dos artistas que usa da intermedialidade em suas obras de maneiras criativas e pertinentes, pois incorpora diversos tipos de vestígios ao seu trabalho, não se restringindo à fotografia. Ele diz, no livro organizado por Cecília Cotrim e Glória Ferreira (2009: 286), que “As fotografias roubam o espírito do trabalho...” e em outro momento (COTRIM e FERREIRA, 2009: 195) Smithson indica:

Contudo, se a arte é arte, deve ter limites. Como alguém pode conter esse *site* “oceânico”? Desenvolvi o *non-site*, que de um modo físico contém a disrupção do *site*. O próprio recipiente é, de certo modo, um fragmento, algo que poderia ser chamado de um mapa tridimensional. Sem apelar para “gestalts” ou “antiforma”, ele existe de fato como um fragmento de uma fragmentação maior. É uma *perspectiva* tridimensional que foi quebrada do todo, enquanto contém a falta de sua própria contenção. Não há mistérios nesses vestígios, nem traços de um fim ou de um começo.

Cabe um parêntese para explicitar *site* e *non-site* no pensamento de Smithson: o primeiro se constitui enquanto espaço externo, coberto de significações inclusive geológicas, de grandes dimensões; enquanto que o *non-site* se constitui como espaço que indica o *site*, como um apontamento, uma direção, dentro das galerias ou salas

³⁵ Artista norte americano, um dos principais artistas e teóricos da *Land Art*.

expositivas. Smithson, portanto, trabalhou com as relações estabelecidas na injeção de vestígios de lugares exteriores aos espaços ditos artísticos.

Cauquelin (2008) aborda a questão de elementos incorporais na arte contemporânea, que, trazidos da tradição estoica, são o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível. A arte contemporânea problematiza diversos aspectos convencionais da arte, dentre eles o lugar da obra, que passa, inclusive, pela questão das territorialidades. Segundo Cauquelin (2008: 71):

Com o deslocamento - que é, aliás, o título de uma obra de Smithson -, a questão do lugar da obra é permanentemente suscitada: onde está ela, e se está em alguma parte, de que natureza ela é? É a *land art* que suscita com mais intensidade a questão do jogo de equilíbrio entre o vazio e o lugar. Qual é o lugar dos "não-sítios" de Robert Smithson? Dessa forma, fragmentos de rochas extraídos de um sítio supostamente real e expostos em uma galeria, onde um documento pregado na parede "completa" a obra. Junção de fragmentos do sítio e de alguns documentos, portanto.

É importante frisar que o registro na arte contemporânea surge na conjunção de duas matrizes: uma vertente jornalística, da documentação como capacidade de guardar aquele acontecimento para a posteridade; e uma vertente propriamente artística, apresentando o registro como desdobramento estético da própria ação artística. Nesta segunda vertente, o registro almeja guardar não tanto o acontecimento, mas sim a potência artística do acontecimento, e nesse caso se transforma em outra obra, com outras características e implicações. Luiz Cláudio da Costa (2009: 90), diz, sobre o registro, que:

Ao duplicar o evento artístico, ele pode oferecer outro evento na atualidade do acontecimento, em razão de sua exterioridade (o contexto, a paisagem, os atores, os observadores), ao mesmo tempo que permite sua divisão e sua transferência para novos espaços e novos tempos. Nesse sentido, o registro é parte constitutiva da obra atual, seu ambiente de pensamento em seu próprio espaço (...).

É óbvio que o aparecimento das técnicas de registro, mesmo como possibilidade artística e estética, na arte contemporânea implica em uma série de outras relações e mediações culturais, que são efetivadas na transição do circuito, na transação do sistema da arte. O registro possibilita esta inserção, a inserção dos incorporais (o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível), nas práticas artísticas contemporâneas, e para muitos autores é esta possibilidade de inserção em diversos espaços diferenciados que é a sua maior potência. Embora, claro, esta pesquisa não pretenda vislumbrar méritos ou deméritos de artistas e técnicas, mas somente constatar e analisar as relações sociais tecidas em torno das (multi)territorialidades implicadas na arte contemporânea. Novamente Luiz Cláudio da Costa (2009: 89) será citado, quando diz:

No momento atual, o registro serve ao circuito, promovendo a circulação de trabalhos que, após desaparecerem, retornam como documentação aos arquivos institucionais de museus e galerias. Todavia, além dessa função social e cultural de documento que alimenta as instituições de arte, o registro exige para si função plástica e estética singular. Essas direções contrárias e simultâneas que permitem tanto o arquivamento quanto o risco, promovendo a inscrição e a simultânea diferenciação da própria natureza, seja da obra, seja do arquivo, constituem a potência do registro.

Está bastante aparente, portanto, que o registro na arte contemporânea atua tanto na direção de um mecanismo institucional quanto na direção de novas possibilidades artísticas. Cauquelin (2008), falando sobre as manifestações artísticas da segunda metade do século XX, aponta que a antiarte das vanguardas sessentistas, que procuravam o desvencilhamento das instituições de arte, acabaram por "fortalecê-las", propiciando a inserção daquelas práticas dentro do cunho institucional. Para Cauquelin (2008: 68):

Excluir-se da instituição não gera o efeito desejado, pois o objeto (a obra) exportado deve, por fim, ser repatriado ao seio do sistema do qual desertou, sob pena de permanecer no estado de uma tentativa não transformada, isto é, não reconhecida, até mesmo não conhecida. (...) A galeria ou o museu permanecem como o pivô do movimento de exportação das obras e recolhem piedosamente as pistas documentadas do exílio.

Cauquelin não se posiciona contra a utilização do registro, ou dos incorporais propriamente analisados pela autora, na arte contemporânea, mas apenas aponta que a finalidade extrainstitucional ou antissistematização das práticas artísticas da década de 1960 em diante não foi propriamente alcançada. As práticas que lidam com os incorporais não negaram propriamente o sistema da arte, em parte devido ao registro das mesmas. Por outro lado, o próprio registro alcançou outras potencialidades quando confrontado com o âmbito da arte, já que os artistas primaram por guardar antes uma ideia artística do que o acontecimento propriamente dito. Pensamento semelhante é expresso por Sheila Cabo Geraldo, no mesmo livro organizado por Luiz Cláudio da Costa (2009: 76):

Essas relações atravessam e reatravessam as fronteiras das instituições de arte, sejam elas museológicas, historiográficas ou mercadológicas, num movimento que, antes de ser mero exercício panfletário, ilustrativo ou mesmo pedagógico, corresponde a uma reafirmação da potência tanto poética quanto política da arte.

O registro fotográfico e videográfico, portanto, aparece como elemento de mediação entre estas duas ações distintas, que pressupõe a participação do fotógrafo/videógrafo como parte da performance, implicando em determinados outros valores que ainda permanecem pouco abordados. Também surge como elemento de multiterritorialização, ao possibilitar que o sistema da arte assimile

ambos os espaços (o da *apresentação*, externo, e o da *representação*, interno³⁶) como territórios pertinentes ao sistema, e, portanto, devidamente apropriados.

Essa mediação pelo registro, entretanto, assume novos contornos com o afastamento dos propósitos contraculturais e antimercado das décadas de 1950 e 1960, quando (principalmente) a fotografia começa a ser pensada como parte indispensável do processo artístico. Cristina Freire (1999) é uma das autoras que aponta esta característica dentro das contradições da arte contemporânea.

A obra não é mais desterritorializante no sentido de excluir-se da institucionalização, e de não tornar-se um objeto, mas sim uma ação. Há um sentido inverso, de transformar esta ação em objeto, quando se incorporam tais práticas ao sistema da arte, agregando-lhes um valor (não somente econômico, mas, sobretudo, simbólico). Portanto, presumo que as mesmas estejam multiterritorializadas, refletindo uma característica das relações da arte contemporânea no modelo econômico atual.

Eis um apontamento que já é bastante óbvio: a suposição da existência de uma lógica cultural que sedimenta a arte contemporânea. Esta relação é complexa e intrincada, mas obviamente mediada por fatores econômicos. E cabe analisar melhor o que, especificamente para a arte contemporânea, vem a ter conotações econômicas (sem necessariamente me referir a objetos). Dentro deste emaranhado discursivo que se tornou o sistema da arte, a reterritorialização de certas práticas aparece como um procedimento necessário: a conversão em capital de tudo o que (a priori) não é valor. Ou seja, a conversão de práticas artísticas que estavam fora do controle institucional (por suas características de ausência de valor econômico) em práticas que podem ser apropriadas pelo sistema da arte.

Nestas relações, não se requer – necessariamente – uma mudança estrutural destas práticas. A performance continua sendo performance, assim como a arte urbana continua sendo produzida no espaço urbano (exceto por tentativas algumas vezes incoerentes, como a de trazer o grafite das ruas para as paredes das galerias). A mudança nestas práticas, basicamente, se dá em nível simbólico, quando elas passam a fazer parte e, inclusive, a ser mantidas pelos sistemas da arte contemporânea.

³⁶ Abordarei o conceito de apresentação e representação no quarto capítulo desta pesquisa, conforme os apontamentos de Sampaio (2009b). A distinção é feita basicamente em relação a certas linguagens, quando efetivam a realização de práticas em um espaço não convencional (apresentação) e quando efetivam a exibição de registros destas práticas em um espaço expositivo (representação).

Também se torna bastante claro que o processo é um jogo, um devir entre desterritorialização e reterritorialização, que se configura justamente pelo fato de que o isolamento de um artista ou obra em relação ao sistema da arte acaba por tornar este artista ou obra ilegítimos enquanto arte contemporânea. É necessário que o artista, a obra, o processo se façam visíveis dentro deste sistema, mesmo que o transgredindo (o que também é parte do jogo). É neste sentido que adquirem maior importância as bolsas, as leis de incentivo, o patrocínio institucional, que promovem a realização de práticas artísticas em territórios informais, mesmo que de uma forma totalmente vinculada às instituições da arte. Assim também, ressalto a importância do registro, aparecendo como mediador entre territórios, agente do devir.

Afirmo que o sistema da arte contemporânea, condicionado por fatores os mais diversos, estruturou-se através de múltiplos territórios. Estes territórios se organizam não somente em decorrência de espaços, mas também em decorrência de fluxos, espaços de passagem, circuito de informação. A multiterritorialidade que se faz presente na arte ocorre em parte graças à intermedialidade permitida pelas tecnoimagens, e torna-se necessário analisar com maior precisão todas as relações tecidas pelo surgimento dos registros das obras e processos artísticos, e como estes territórios múltiplos se distribuem através do sistema da arte contemporânea.

Tomemos como exemplo a exposição *Deslocamentos*, de Murilo Rodrigues, realizada no Espaço Cultural Banco da Amazônia, de 22 de abril a 22 de maio de 2009, através do Edital de Pautas 2009. Em um primeiro momento houve a convocatória e realização de um trajeto de bicicleta pelas ruas e rodovias da cidade de Belém, no dia 11 de abril de 2009, onde o artista e diversos outros convidados utilizaram bicicletas pintadas de branco (dez delas oferecidas pelo artista, além de outras pintadas de branco por pessoas que se integraram à ação), proposta denominada “Bicicletas Brancas” (FIGURA 42) a exemplo do que realizou o grupo PROVO³⁷ na década de 60. Esta ação foi fotografada, e os registros compuseram um dos espaços da exposição *Deslocamentos*, além de integrar o catálogo da exposição. O outro espaço de *Deslocamentos* era composto por um instalação, na qual algumas das

³⁷ O grupo holandês PROVO realizou ações político-culturais de cunho anarco-comunista na década de 1960, basicamente entre 1965 e 1967, em Amsterdã. O *Plano das Bicicletas Brancas* consistia numa proposição ecológica e anticapitalista, do qual nos fala Stewart Home (2004: 104): “Os PROVOS anunciaram num panfleto que bicicletas brancas seriam espalhadas pela cidade para serem usadas pela população em geral. (...) O plano foi um enorme sucesso como uma ‘provocação contra a propriedade privada capitalista’ e o ‘monstro do carro’, mas fracassou como experimento social. A polícia, aterrorizada pela idéia de propriedade comunitária sendo deixada nas ruas, confiscou todas as bicicletas que acharam sem dono ou sem corrente”.

bicicletas brancas usadas estavam instaladas (com a roda traseira suspensa), possibilitando que os visitantes usassem as bicicletas para um pedalar lúdico dentro da galeria. Essas bicicletas estavam voltadas para uma parede onde era continuamente projetado um vídeo (em *loop*), que apresentava um percurso em meio ao trânsito das ruas, de um ponto de vista subjetivo (FIGURA 43).



FIGURA 42: Registro da ação “Bicicletas Brancas”, dentro da exposição *Deslocamentos*, de Murilo Rodrigues, Belém, 2009.

FONTE: Catálogo *Deslocamentos*, Belém: Banco da Amazônia, 2009.



FIGURA 43: Um dos espaços da exposição *Deslocamentos*, de Murilo Rodrigues, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, Belém, 2009.

FONTE: Catálogo *Deslocamentos*, Belém: Banco da Amazônia, 2009.

Vale ressaltar que *Deslocamentos* suscitou críticas, como a do professor da UFPA Luizan Pinheiro (que circulou por e-mail), por apresentar-se como espetáculo, sem a densidade crítica e política das ações do PROVO, que lhe serviu de referência. É justamente essa espetacularização de determinadas práticas que a intermedialidade na arte contemporânea corre o risco de produzir, ao adotar registros de ações e trazê-los como desdobramento estético para dentro dos espaços expositivos. É necessário que haja pertinência para a existência do registro e de seu uso dentro dos sistemas da arte contemporânea, para que não se produzam objetos puramente como espetáculo, sem a capacidade de discutir as questões que hipoteticamente deveriam propor.

A partir de 15 de dezembro de 2009 também aconteceu a exposição *Performações Urbanas*, de Carla Evanovitch, como resultado da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística do IAP. A artista centrou sua pesquisa na atuação dos vendedores e pedintes em transportes coletivos, muito comuns em Belém. Um ator (Bruno Oliveira) realizou uma performance dentro do projeto, nos ônibus da cidade (FIGURA 44), em que ele solicitava auxílio para a realização de uma exposição de arte da sua irmã (o folheto que ele usava trazia a foto de Carla Evanovitch). Segundo Marisa Mokarzel (Catálogo Circuito das Artes 2009):

O ato performático adere à ficção, construída a partir de entrevistas, do contato próximo com aquele que todo dia repete sua história para uma plateia flutuante que percorre trajetos até chegar ao seu incerto destino. A ideia é compor um personagem que se infiltre no cotidiano das pessoas do transporte coletivo, simulando histórias e gestualidades, recolhidas durante a pesquisa. No tênue limite entre verdades e mentiras disseminam-se as pequenas tragédias, absorvidas e transformadas em um trabalho que discute, é a própria vida.

Na exposição *Performações Urbanas*, realizada no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, a artista trouxe ao espaço expositivo diversos registros de sua pesquisa: um vídeo da performance de Bruno Oliveira nos transportes coletivos; folhetos e gravações em áudio de diversos vendedores e pedintes que atuam nos ônibus da cidade; o dinheiro doado a Bruno Oliveira pelos passageiros, durante a performance (FIGURA 45). Os diversos registros usados diferenciam-se das exposições em que a intermedialidade é tratada, prioritariamente, como fotografia ou vídeo. Carla Evanovitch traz objetos em diversos níveis, compondo uma instalação que não reconstitui a performance nos ônibus, mas antes cria outro sentido dentro do espaço expositivo convencional.



FIGURA 44: Registro da performance de Bruno Oliveira em ônibus de Belém, no projeto *Performações Urbanas*, de Carla Evanovitch, 2009.

FONTE: <<http://carlaevanovitch.blogspot.com/2010/01/performacoes-urbanas-bolsa-de-pesquisa.html>> Acesso em 27 de maio de 2010.



FIGURA 45: Dinheiro recolhido e registro videográfico da performance de Bruno Oliveira, na exposição *Performações Urbanas*, de Carla Evanovitch, Belém, 2009.

FONTE: <<http://carlaevanovitch.blogspot.com/2010/01/performacoes-urbanas-bolsa-de-pesquisa.html>> Acesso em 27 de maio de 2010.

Outro exemplo de intermedialidade é a obra *Fractais* (FIGURA 46), de Heraldo Silva, no XXVIII Salão Arte Pará, realizado de 16 de outubro a 01 de dezembro de 2009. A obra consistiu em intervenções pictóricas em muros de Belém, utilizando tinta preta para criar padrões de desenhos que suprimiam/revelavam as camadas de informação sobre o muro. No espaço expositivo onde esteve inserida (Museu Histórico do Estado do Pará) *Fractais* recebeu um tratamento a nível informativo. Os registros fotográficos da intervenção foram utilizados em um tamanho reduzido, em pequenas placas de cerca de quinze centímetros, acompanhando um texto que apresentava a obra e informava o endereço dos locais nos quais as intervenções foram feitas. Não houve, portanto, a intenção de usar a intermedialidade como um desdobramento estético da obra, mas somente em um aspecto de informação sobre ela. Este tratamento expositivo e curatorial é interessante, pois aponta que, no caso de *Fractais*, o registro não consegue evidenciar as dimensões sociais, críticas, políticas e estéticas da obra, não pretendendo, portanto, assumir o lugar da mesma, mas somente apontar para ela de dentro dos espaços expositivos.



FIGURA 46: Imagem da intervenção *Fractais*, em Belém, Heraldo Silva, 2009.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2009*: 28ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 40.

Essa relação de intermedialidade constituída nos sistemas da arte contemporânea é responsável pela utilização de muitos espaços que, nesta pesquisa, evocam as multiterritorialidades analisadas. Reunida a outros aspectos de reterritorialização de práticas desterritorializantes (a priori), como a regulamentação

estabelecida nos sistemas da arte através de mecanismos institucionais, temos então configurada a utilização de diversos espaços não convencionais, que possibilitam a inserção destas práticas no sistema – inclusive através de seus registros, ou simplesmente na potência de ações efêmeras. Estes espaços são distinguidos na presente dissertação em três eixos: o espaço geográfico, o espaço virtual e o espaço biológico, que configuram o tema do capítulo seguinte.

4

MULTITERRITORIALIDADES NOS SISTEMAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA

No mundo contemporâneo há uma dialética de des-re-territorialização, 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.

Rogério Haesbaert (2006: 124).

A conjunção entre práticas artísticas desterritorializantes e mecanismos institucionais reterritorializantes termina por estabelecer novas relações de espaço na arte contemporânea, que nesta pesquisa denomino de multiterritorialidades. Para Régis Debray (1993a), naquilo que ele nomeou como midiologia, as tecnologias do homem condicionam suas relações com o mundo. Não obstante, podemos presumir que as tecnologias utilizadas nas práticas artísticas condicionam a própria arte. Em uma possível análise midiológica da arte, poderíamos constatar através de quais movimentos as práticas artísticas como performance, *land art*, ciberarte, dentre outras, acabaram moldando o uso dos espaços na arte contemporânea tal qual estabelecido atualmente. O terceiro capítulo desta dissertação já apresenta alguns dos mecanismos institucionais que proporcionaram estas multiterritorialidades.

A utilização que se dá aos espaços, portanto, passa a ser um dos pontos fundamentais da arte contemporânea, até mesmo na utilização de suas antinomias, os não-espaços, os incorporais, o vazio, conforme Anne Cauquelin (2008). Para Lisbeth Gonçalves (2004: 54),

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como *lugar* que quer ser “neutro”, a idéia de *lugar* para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que, nesse momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial.

Quais espaços são ocupados, ou, antes, de que formas os espaços são ocupados na arte contemporânea?

Se considerarmos, com Rogério Haesbaert (2004), que a multiterritorialidade é um processo social disseminado em diversas áreas da existência humana (é claro, nas sociedades completamente inseridas nos processos de globalização), podemos observar com maior facilidade esta multiterritorialidade atuando nos sistemas da arte contemporânea. Para Haesbaert (2004: 341)

Mais do que de “território” unitário como estado ou condição clara e estaticamente definida, devemos priorizar assim a dinâmica combinada de múltiplos territórios ou “multiterritorialidade”, melhor expressa pelas concepções de territorialização e desterritorialização, principalmente agora que a(s) mobilidade(s) domina(m) nossas relações com o espaço.

Ao observar os sistemas da arte enquanto redes, Cauquelin (2005) acaba por enfatizar esta multiterritorialidade no aspecto político-econômico da arte: um circuito de informações, interesses e agentes sociais que movimentam os sistemas da arte contemporânea através de centros culturais interconectados sobre o planeta. São relações de mobilidade e interconexões possibilitadas, em grande parte, pelo recente desenvolvimento das tecnologias digitais e virtuais, além da eficiência alcançada nos meios de transporte e comunicação, além de uma intensificação do mercado de arte – visto atualmente como investimento. Diz Cauquelin (2005: 79) que “É a exposição que carrega a significação ‘isto é arte’ e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea. E assim o público consome a rede enquanto a rede consome a si própria”.

Entretanto, o aspecto da territorialidade que desejo priorizar neste capítulo não é o político ou o econômico, mas sim o simbólico. Pretendo, aqui, apresentar algumas formas através das quais as práticas artísticas da contemporaneidade usam os espaços não convencionais, fomentando multiterritorialidades. Também é necessário dizer que esta multiterritorialidade só é possível pelo fato destes novos espaços não configurarem uma funcionalidade unicamente (ou primordialmente) artística, mas sim apresentarem uma conjunção de funcionalidades e usos distintos, já que estão envolvidos diversos agentes sociais – não só os do sistema da arte.

Para Haesbaert (2004: 344-345):

Talvez o mais importante desta nova relação seja que esses diferentes territórios que conseguimos mobilizar não continuam mantendo suas individualidades, como num novo “todo” produto do somatório das partes, mas entram na construção de uma experiência ou construção efetivamente nova, flexível e mutável que não é uma simples reunião ou justaposição de “múltiplos” territórios, mas, efetivamente, uma “multiterritorialidade”.

Estabelecerei três eixos a partir dos quais as práticas artísticas contemporâneas multiterritorializam-se, a saber: o espaço geográfico, o espaço

virtual e o espaço biológico. Tais eixos não são uma tentativa de categorizar as práticas em questão, mas somente um recurso conceitual para tornar mais clara a compreensão do que aqui é proposto. Os exemplos citados, em sua maioria, não se enquadram especificamente em um destes espaços, mas muitas vezes ocupam dois ou três espaços simultaneamente. Entretanto, é necessário analisar cada conceito isoladamente, mesmo que essa separação não seja possível em termos práticos.

Estas linguagens artísticas em espaços não convencionais proporcionam uma expansão que acaba subvertendo os sinais próprios da arte. Em sua essência, o território convencional da arte já é em si uma informação a respeito do sistema, ele é – independente do que esteja nele exposto – uma mensagem sobre arte, facilmente compreensível pelo público em geral. Ao deslocar a exposição dos objetos ou práticas artísticas para espaços não convencionais, com a ausência dos sinais de um discurso específico, acaba-se por suprimir as características designativas da arte.

Por um lado, pode-se argumentar que se elimina a esterilidade provocada por espaços convencionais como os museus, que levam o espectador a atitudes passivo-contemplativas e o impedem de *experimentar* devidamente a arte. O espectador, nestes espaços não convencionais, usa a arte conforme a funcionalidade mais apropriada, tornando tais práticas pertinentes e criativas.

Por outro lado, também se pode argumentar que estes espaços não sinalizados como território da arte simplesmente não conseguem comunicar com eficácia a mensagem da obra ou do artista, tornando aquela experiência desvinculada de conhecimentos mais específicos a respeito da história e da crítica de arte, e concedendo às práticas artísticas um caráter rotineiro e funcionalidades que seriam secundárias. Segundo Lisbeth Gonçalves (2004: 33-34):

Quando as exposições são pensadas como meios de comunicação entre o público e a arte, a conjuntura cultural influi diretamente na compreensão da mensagem. Raras vezes o objeto, em si mesmo, é suficiente para remeter imediatamente os visitantes aos valores trabalhados na exposição. Relações precisam ser estabelecidas pelo público para se chegar a uma compreensão da mostra. Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informações sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere a obra; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social.

Nesse sentido, pode-se avaliar como são importantes as informações da história da arte e a visão crítica da arte veiculadas pelas instituições e pelos curadores na organização de mostras.

É evidente que o uso destes espaços não convencionais para a arte não pode ser tratado puramente por aspectos positivos ou negativos, até mesmo pelo fato de que este uso já está dado, sendo constante em nossos sistemas da arte

contemporânea. O que parece ser uma necessidade mais urgente é a análise das consequências que estes usos acarretam, não somente para o sistema da arte, mas principalmente para os grupos sociais em geral, que são postos em contato com estas práticas artísticas. O estudo aqui apresentado não utilizou ferramentas metodológicas suficientes para uma análise deste tipo, que necessariamente se debruçaria sobre as subjetividades envolvidas nos novos processos de produção e recepção da arte contemporânea. Este caminho, portanto, pode oferecer um desdobramento para pesquisas futuras. As metodologias das ciências sociais e humanas são, porém, suficientes para a análise destas multiterritorialidades em suas implicações para os sistemas da arte, tema sobre o qual este capítulo especificamente se debruça.

Estes novos espaços ocupados na arte contemporânea acabam por configurar aquilo que Foucault chamou de heterotopias. Para Foucault (2001: 418) a “heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. A coexistência das diversas subjetividades envolvidas em um mesmo espaço, destinado à arte (mas não somente), forja estas heterotopias – nas quais tanto os registros expostos em espaços convencionais apontam para práticas realizadas em outros lugares, quanto estas práticas em espaços não convencionais põem em contato diversos capitais simbólicos e relações sociais naqueles espaços.

Tais práticas artísticas se constituem através de dois paradigmas, apontados por Valzeli Sampaio (2009b), um de *representação* e outro de *produção de presença*. Grande parte das práticas artísticas aceitas na contemporaneidade se dá através da apresentação, tornando presente determinada obra através de processos que são dependentes de interação e participação do público. Os artistas da contemporaneidade muitas vezes se aproximam daquilo que Allan Kaprow (2003 e 2004), entre outros autores, chamou de *an-arte* e de *não-arte*. Estas práticas artísticas centradas no processo coexistem, nos sistemas da arte contemporânea, com outro tipo de práticas que produzem objetos e afins, ou seja, representam algo.

Uma consideração interessante na constituição das multiterritorialidades é observar que, atualmente, as obras são desdobradas através de processos de intermedialidade, como abordei no capítulo anterior. Estes processos acarretam, então, dois tipos de ação: uma que torna determinada obra presente; e outra que estabelece obras que representam aquela ação primeira. A inserção no sistema da arte destas linguagens artísticas (realizadas em espaços diferenciados) proporciona que

cada vez mais as instituições culturais incentivem – através de investimentos financeiros – as práticas artísticas de produção de presença, tanto quanto de representação. Estas relações entre a produção de diversos desdobramentos de uma mesma ideia – práticas que produzem presença e práticas que a representam – se tornarão mais evidentes a partir dos exemplos que citarei nas subseções seguintes.

4.1 Os espaços geográficos

Neste primeiro eixo da pesquisa pretendo especificar as relações da arte com o espaço geográfico, e por *geográfico* quero dizer, de maneira bastante sucinta, que me refiro a todo espaço físico na superfície do planeta. Os museus e galerias, obviamente, ocupam um espaço geográfico, e simbolizam-no de acordo com seus discursos. Para efetuar uma distinção mais aparente, é preciso definir alguns espaços como convencionais, típicos das instituições da arte, em contraposição aos espaços não convencionais, que constituem novas territorialidades, muitas vezes confusas. Por geográfico, portanto, aponto os espaços exteriores aos museus, às galerias, aos espaços expositivos – em suma, exteriores àqueles lugares socialmente demarcados por um código cultural que sinaliza a arte.

Trazer a arte para o espaço geográfico 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 (claro, se estivermos falando de cidade, considerando que existem propostas realizadas em lugares ermos, como a *land art*). Existe um sistema cultural de valores e de sinais legitimadores para a arte que é negado. O sistema é negado (a princípio), como pude descrever naquilo que este estudo trata por desterritorialização da arte. Entretanto, a subsequente reterritorialização da arte, inclusive nos espaços públicos geográficos, provoca a multiterritorialidade que é aqui abordada.

É bem verdade que as discussões levantadas por experimentações artísticas quanto ao uso do espaço datam sua origem, aproximadamente, na década de 1960, se não quisermos nos estender às vanguardas dadaístas e futuristas do início do século

XX. Portanto, o sistema da arte já convive com estes questionamentos há meio século. Ao desterritorializar a arte, ignorando os limites das suas quatro paredes (e se apoderando do ilimitado contorno urbano), a arte urbana – enquanto produto artístico – adquire um potencial diferente, já que implica uma percepção diferente e se diferencia – enquanto mercadoria – dos objetos de arte tradicionais no início do século XX (quadros, esculturas, livros, espetáculos etc.).

O espaço geográfico enquanto mídia – posto que seja um meio simbólico de transmissão e circulação de informações, ideias e ideologias – interfere nas concepções da sociedade. Novas relações de comércio simbólico e monetário são estabelecidas também em torno do sistema da arte. Também é verdade que este sistema cria rotas de consumo, fluxos comerciais, relações de troca, estabelecendo valores aos objetos estéticos que são legitimados enquanto obras. A arte é um mercado cultural. E as “lojas”, em geral, são as galerias, as exposições, as bienais etc. O sistema da arte cria tanto um território simbólico, ao legitimar certas manifestações enquanto artísticas (tornando outras ilegítimas), quanto um território geográfico que demarca sinais – convenções sociais – que indicam o que é arte.

O espaço público, citadino ou “natural” (no sentido de *natureza*), é palco de disputas, relações sociais de poder. Quando a arte contemporânea se insere neste espaço, obviamente deixa de ser propriedade exclusiva do discurso dos sistemas da arte, e passa a ser apropriada por diversos outros grupos com interesses próprios. Segundo Haesbaert (2006: 98):

A grande arma das metrópoles são as áreas ainda efetivamente comuns, públicas, “desocupadas”. Nestas são traçadas as verdadeiras campanhas táticas informais de ocupação e domínio. Praças, ruas e equipamentos diversos de lazer e serviços são o território onde ocorrem ofensivas e retiradas, onde se alternam controles e normas próprias a cada grupo.

É sempre necessário pensar a cidade como um todo fragmentado: sobreposição de diversas camadas, grupos, etnias, culturas, discursos etc. Corro o risco de parecer dualista ao falar em habitantes periféricos, mas é inegável que as periferias são relegadas ao segundo plano pelos poderes governamentais, e inclusive pelas manifestações de arte urbana ou pública.

As tensões ideológicas, conflitos de interesses e disputas de poder se dão *na e através da cidade*. O território urbano não somente veicula mensagens, ele muitas vezes 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 Vera Pallamin (2000: 31-32) 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.

Entretanto, existem 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 Javier Maderuelo (1990: 72) 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. Esta 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, dentre outras.

A publicidade emerge, dentro deste quadro, como uma das manifestações mais viscerais da estetização (ou antiestetização) do espaço público a serviço de interesses ideológicos – neste caso, econômicos (mas não somente). Quando ocupa o espaço urbano de maneira predatória – sobrepondo-se anúncios, cartazes, outdoors, letreiros de néon, banners etc. – a publicidade sutilmente se coloca em um pedestal imaginário. Ela ocupa o lugar dos antiquados monumentos e retoma sua função comemorativa, conforme apontou Maderuelo (1990), disseminando valores, gostos, comportamentos e mensagens que irão condicionar, ou no mínimo influenciar, as opções de todo um grupo social que se dá neste espaço urbano. Como a publicidade parte, geralmente, de grandes empresas e instituições, na intenção da promoção simbólica ou mercadológica, ela acaba se utilizando de elementos estéticos de poder atrativo – que, entretanto, empobrecem o espaço coletivo enquanto objeto estético.

“*No se ha llegado a cuestionar nunca la invasión monumental que la publicidad hace de los espacios públicos*”³⁸, indica Maderuelo (1990: 40). Não há elemento mais forte – e ao mesmo tempo tão ignorado pelo senso comum – enquanto objeto ideologicamente tendencioso, inserido no espaço urbano, do que a publicidade. É uma das formas mais sutis, justamente porque é a mais indiscreta, de

³⁸ “Não se chegou a questionar nunca a invasão monumental que a publicidade faz dos espaços públicos”.

se apropriar do espaço público, privatizando-o e demarcando territorialidades, ou, antes, forjando subjetividades.

Se, entretanto, compararmos o grafite à publicidade, poderemos contemplar ainda mais as manifestações e conflitos ideológicos que se desenvolvem no espaço urbano. As duas linguagens buscam a visualidade pública, atingir um elevado contingente de pessoas e são manifestações de caráter efêmero. Porém, enquanto a publicidade se utiliza de elementos estéticos empobrecidos em um vazio conceitual, o grafite atua enquanto linguagem de rearticulação dos espaços, por vezes trazendo discursos de crítica social, por vezes utilizando uma estética do grotesco, por vezes apropriando-se de espaços privados não autorizados e recontextualizando-os.

A pichação vai ainda mais longe que o grafite, ao tomar para si os espaços públicos e privados de forma totalmente subversiva, criando territorialidades para grupos específicos (pichadores e gangues) através de codificações do espaço urbano (as pichações não são feitas para o coletivo social, mas sim para demarcar territórios entre facções rivais). Estas codificações excluem da comunicação os proprietários e usuários convencionais dos espaços pichados, os pichadores usurpando um espaço que não lhes é próprio.

Este tipo de apropriação do espaço urbano – fluída, movente, flexível e funcional – caracteriza o pensamento de Nelson Peixoto (2004: 363), quando diz que

A cidade é convertida num acampamento nômade, onde os habitantes estão em trânsito constante, contra uma paisagem que muda de hora em hora. (...) Processos de mutação, que deslocam e reatribuem significado aos lugares. Uma arquitetura da deriva – cidade em movimento para habitantes-viajantes – baseadas em espaços flexíveis e lúdicos. A mesma distinção entre o espaço nômade e o espaço determinado pelo Estado. *Nomos contra polis.*

Ao opor a rigidez arquitetural dos espaços institucionais governamentais (*polis*) à apropriação nômade praticada na contemporaneidade (*nomos*), Peixoto indica que a própria maneira de lidar com o espaço transporta significados. Enquanto o Estado cria um espaço rigoroso, imponente, na intenção de autoafirmar seu poder enquanto organismo dominante e regulador da cidade, os grupos informais (porque autônomos) operam em outro nível, articulando “um novo dispositivo urbano, contraposto à organização determinada pelo edificado e o desenho urbano dominantes”, conforme Peixoto (2004: 432). A maneira dinâmica de o informal lidar com o espaço, constituindo um sistema econômico além da supervisão estatal, é uma resistência, um golpe sutil às práticas de poder governamental, já que constitui um instrumento nas mãos de seus utilizadores. Refaz e desfaz a arquitetura da cidade,

torna-se eficiente e vivo porque se move. Propostas instáveis para um sistema que se caracteriza pela instabilidade; e dessa forma usurpando a propriedade simbólica (e também territorial) do Estado.

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., apenas para citar uma parte da terminologia aplicada na atualidade para estudar a constituição do espaço nas metrópoles. Os centros urbanos da atualidade possuem características um tanto inconvenientes para qualquer tipo de rigidez cientificista. São lugares flexíveis, de agentes sociais moventes.

Quando a arte urbana se coloca como mediação de interesses com conotações particulares/privadas e coletivas/públicas, há em questão toda a experiência humana da contemporaneidade. A esfera pública foi em parte suprimida pela esfera privada. Este vigente individualismo dos centros urbanos traz por característica uma “erosão da vida em público”, conforme Pallamin (2000: 70), quando ocorre o esvaziamento da cultura no coletivo e valorização dos interesses individuais. Logo, o espaço público é relegado a ser apenas um espaço de transição, passagem, espaço do movimento e da circulação. Ainda para Pallamin (2000: 72),

A concepção de subordinação ao coletivo foi suplantada pelo ideal de realização pessoal, celebrado na glorificação do consumo e nas suas astúcias da sedução. Promove-se uma deserção generalizada de valores e finalidades sociais, nos quais incluem-se tradições e sentidos históricos. Como parte do hedonismo aí reinante, ocorre um empalidecimento das relações de alteridade, cuja extensão caminha na direção da perda de vínculos sólidos com a “coisa pública”.

Levando em consideração essas características do espaço urbano na contemporaneidade, é interessante notar que, para muitos autores, a arte urbana carrega o simbolismo de uma missão quase heroica. O artista parece ter o dever de induzir ao observador uma reflexão mais ampla: estética, política, histórica, social e crítica da importância dos espaços de livre trânsito para a população.

Anteriormente apontei que os meios de produção são propriedades das elites intelectuais e financeiras, e que o sistema da arte cria mecanismos de apropriação da arte urbana para seus próprios fins. A figura do artista, então, aparece como o criador absoluto, isento de qualquer passividade e arauto dos anseios coletivos, encarregado de fazer com que sua produção possa cumprir os objetivos que idealizamos para a Arte maiúscula. Temo que esta visão seja um tanto carregada de idealismo ingênuo, e não gostaria de adotá-la. Para mim está claro que a arte urbana, o artista, as

instituições financiadoras, o entorno em que ela se localiza, os grupos sociais de usuários que a experimentam, enfim, tudo e todos farão uso particular, e portanto subjetivo, do objeto estético e do espaço urbano – como inclusive já o fazem desde sempre. Particularizamos as nossas experiências, e não se deve fazer um juízo de valor sobre isso.

A arte situada no espaço público, particularmente no espaço urbano, pode cumprir diferentes objetivos, que nem sempre são objetivos premeditados, mas sim sujeitos a aleatoriedade das relações sociais. Entretanto, algumas vezes é possível utilizar o espaço urbano para construir reflexões críticas, provocando o imaginário e a simbolização da cidade pelos seus usuários, como vimos e veremos em alguns exemplos nesta pesquisa. A respeito dessa polissemia vivenciada no espaço urbano, Harriet Senie (1998: 45) afirma:

Afinal, creio, a arte pública, como a arte dos museus, é bem-sucedida segundo sua capacidade de comunicar uma visão, de nos inspirar, de nos fazer pensar e de fazer diferença. Hoje, a natureza da arte pública continua a evoluir à medida que os artistas vão cada vez mais enfocando o público e interagindo com grupos comunitários para produzir instalações, eventos e atividades voltados a problemas políticos e sociais.

Parece evidente que a arte urbana tem potencial para *fazer pensar e fazer-se pensar* (enquanto arte contemporânea). As possibilidades abertas pela estetização do espaço público – não como embelezamento, mas como espaço pleno de pensamentos e de liberdade de pensamento – fazem com que tanto os sistemas da arte se reinventem para abarcar estas manifestações artísticas quanto a cidade seja pensada enquanto espaço comum, palco dos nossos interesses convergentes e divergentes; e que não é uma propriedade exclusiva daqueles que detêm os meios de produção, ainda que muitas vezes os discursos da arte urbana nos indiquem isso.

Divido as ações localizadas nestes espaços geográficos em duas categorias: ações artísticas de caráter permanente, tal qual monumentos históricos, e ações artísticas de caráter efêmero, muitas vezes chamadas de interferências, intervenções ou simplesmente ações.

4.1.1 Ações permanentes

Existe uma determinada parcela das práticas artísticas no espaço geográfico que se situa – plasticamente – nas interseções entre a arquitetura e a escultura, e a realização de projetos deste tipo requer, muitas vezes, um alto investimento capital para sua materialização (e, obviamente, não me refiro ao capital simbólico, mas a tijolos, cimento e similares). Característica marcante (isto não é uma regra): o processo de materialização deste tipo de prática artística urbana difere do processo criativo tradicional, por requisitar uma escala maior com características arquitetônicas; também difere por movimentar uma equipe de profissionais distintos (seja para construir, seja para planejar o objeto nas 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.

Um dos mecanismos que, em parte, sanou os altos custos de práticas artísticas desse tipo foi sua conjunção com instituições culturais, através de regulamentações (leis de incentivo fiscal, dentre outras). Portanto, a arte contemporânea promove uma desterritorialização simbólica da arte, ao retirá-la dos seus espaços formais e trazê-la ao seio do espaço geográfico. Mas o fator econômico torna-se um dos mais importantes fatores para uma reterritorialização da mesma.

É importante esclarecer, entretanto, que estas práticas artísticas de caráter permanente, situadas em espaços públicos, são muitas vezes encaradas como alheias aos sistemas da arte, como afirma Tom Finkelpearl (1998: 74), falando sobre a arte contemporânea na cidade de Nova York na década de 1990:

As galerias de arte comerciais e os museus não gostam da arte pública porque ela pertence a uma estrutura econômica paralela. O mundo da arte normal não se envolve com a encomenda de arte pública na cidade de Nova York. (...) Há uma animosidade entre o mundo do *establishment* da arte, de um lado, e o mundo da arte pública, do outro. Os artistas que se aventuram fora das fronteiras do *establishment* da arte são vistos como uma espécie de transgressores.

É claro que, ao analisarmos os exemplos deste tipo de prática no Pará, não vislumbraremos nem a prática constante de arte pública permanente, e nem mesmo a existência de um mercado sustentável através de galerias de arte contemporânea. Pelo contrário, as galerias de Belém que permanecem em funcionamento voltam-se para um público muito específico, focando linguagens tradicionais (pintura, escultura, gravura etc.), pouco abertas a práticas artísticas propriamente contemporâneas. Os exemplos de arte contemporânea enquanto objeto permanente

no espaço público que temos no estado, aparentemente, são bastante resumidos – estando muitas vezes ligados às esferas governamentais.

Em 12 de janeiro de 2005, aniversário de 389 da cidade de Belém, foi inaugurado o *Mangal das Garças* – complexo turístico, cultural e de lazer em uma área de 34,7 mil metros às margens do rio Guamá, reunindo restaurantes, lagos, museu, borboletário, farol, viveiros de pássaros, mirante sobre o rio, além de uma ampla vegetação natural e fauna livre. A obra foi realizada pelo Governo do Estado do Pará, por intermédio da SECULT (Secretaria Executiva de Cultura), em um investimento de R\$ 15 milhões, segundo o jornal Diário do Pará (edição de 12 de janeiro de 2005). Além do próprio *Mangal das Garças* representar, em si, um espaço cultural (com entrada franca, diga-se de passagem), ele também oportunizou a presença da arte contemporânea dentro do parque. Ainda segundo o jornal Diário do Pará (12 de janeiro de 2005):

No Mangal das Garças, a arte pública ganha um espaço privilegiado, em que quatro artistas paraenses, que foram convidados pela Secult para participar do projeto, expõem obras que são integradas naturalmente ao local, como se fossem uma extensão do espaço recriado. Os artistas são Emanuel Franco, Geraldo Teixeira, Klinger Carvalho e Acácio Sobral.

As obras permanentes que integram o espaço do *Mangal das Garças* caracterizam-se como uma das posturas citadas por Maderuelo (1990: 53), falando a respeito de arte urbana. Este tipo de obras pretende

Recuperar la escala “monumental” pero manteniendo la obra en el plano de la abstracción irreferencial, es decir, sin dotarla de una significación explícita o determinada. Los artistas que podríamos encuadrar dentro de esta postura pretenden una recuperación del “oficio monumental” del escultor realizando obras que procuren una escala adecuada al espacio público y una presencia física que se imponga al espectador³⁹.

O que pretendo salientar, portanto, é que tais obras não possuem uma característica participativa ou interativa mais acentuada do que a contemplação, como observamos na produção de Siah Armajani no capítulo anterior. A produção de arte contemporânea pública ou urbana, no Pará, ainda carece de exemplos que construam espaços participativos e integrem o público como parte do processo artístico da obra – exemplos que podem ser facilmente encontradas em produções na linguagem da performance, entre outras.

³⁹ “Recuperar a escala ‘monumental’, mas mantendo a obra no plano da abstração irreferencial, ou seja, sem dotá-la de uma significação explícita ou determinada. Os artistas que poderíamos enquadrar dentro desta postura pretendem uma recuperação do ‘ofício monumental’ do escultor, realizando obras que procurem uma escala adequada ao espaço público e uma presença física que se imponha ao espectador”.

A obra do artista Geraldo Teixeira que integra o espaço do *Mangal das Garças* chama-se *Lâminas d'água – cavernando* (FIGURA 47), e segundo o jornal Diário do Pará (12 de janeiro de 2005) é “Resultado da Bolsa de Pesquisa Criação e Experimentação Artística do Instituto de Artes do Pará, (...) e consumiu seis meses de pesquisa, entre Belém e Abaetetuba”. *Lâminas d'água – cavernando*⁴⁰ se situa sobre um dos lagos que compõem o espaço, e se constitui de vários esteios côncavos de madeira, uma alusão às embarcações tradicionais construídas na região amazônica, que utilizam esteios semelhantes para estruturar o casco dos barcos. As garças e demais pássaros que habitam ou convivem no local utilizam a obra para pousar em meio ao rio, provocando sentidos interessantes. É, portanto, uma “homenagem” ou “monumento” à cultura amazônica, sem, no entanto, se prender ao caráter comemorativo, e integrando-se ao espaço do *Mangal das Garças*.



FIGURA 47: Imagem da obra *Lâminas d'água - cavernando*, no Mangal das Garças, Belém, Geraldo Teixeira, 2005.

FONTE: Fotografia de Gil Vieira Costa.

⁴⁰ Título alusivo ao cavername das embarcações, que é o conjunto das peças curvas – chamadas cavernas – que formam o arcabouço de uma embarcação.

Outros exemplos de arte permanente em Belém, que não serão descritos nesta pesquisa por aterem-se a uma perspectiva monumental-comemorativa, ou por serem realizações de artistas de fora do estado contratados, ou ainda por estarem em espaços muito restritos (ainda que públicos), são: o *Memorial da Cabanagem* de Oscar Niemeyer, encomendado pelo Governo do Estado do Pará por ocasião do sesquicentenário da Revolta da Cabanagem (1985); a obra *U Ura Muta Uê* de Denise Milan (2004), no Jardim Feliz Lusitânia, Espaço Cultural Casa das Onze Janelas; o *Monumento ao Cientista Paraense Gaspar Viana* de Osmar Pinheiro e a arte pública de Berna Reale, ambos no campus da Universidade Federal do Pará; dentre outras obras. A característica comum entre elas é a iniciativa governamental como financiadora, além da característica de monumento escultórico, e não obra participativa ou crítica, como é mais comum (e por vezes mais pertinente) nas práticas da contemporaneidade.

Outro exemplo é a obra *Expresso Imaginário* (FIGURA 48), do artista paraense Emanuel Franco. *Expresso Imaginário* é um grande painel – cerca de três metros de altura por nove metros de largura – localizado no saguão de embarque do Terminal Rodoviário de Belém.



FIGURA 48: Imagem da obra *Expresso Imaginário*, no Terminal Rodoviário de Belém, Emanuel Franco, 2006.

FONTE: Fotografia de Gil Vieira Costa.

Apesar de sua localização não ser nenhuma via pública, ainda assim podemos apontar esta obra como arte contemporânea em espaço geográfico e permanente, principalmente por Emanuel Franco ser um artista de sólido currículo. Segundo o jornal *O Liberal* (edição de 28 de setembro de 2006) a obra *Expresso Imaginário* é “fruto de um concurso promovido pela Sociedade Nacional de Apoio Rodoviário Turístico (Sinart) em parceria com a Secretaria Executiva de Cultura (Secult)”. O mesmo jornal também noticia que, pela obra, o artista Emanuel Franco recebeu uma premiação (monetária), como vencedor do concurso realizado. Entretanto, a arte pública de Emanuel Franco, além de estar situada em um local de pouca visibilidade e trânsito dentro da rodoviária, também não é *participativa*, conforme conceito de Maderuelo (1990), caracterizando-se apenas como um painel decorativo no ambiente do Terminal Rodoviário de Belém.

Um exemplo diferenciado é a produção do artista conhecido como Mestre Nato, que, distante do financiamento estatal, situa-se na interseção entre a permanência e a efemeridade. Nato é um artista que traz em suas produções características de uma estética “popular”, pautada no imaginário regional, além de utilizar das linguagens da pintura e da costura (híbridos como bandeiras e estandartes). Em 2006, no XXV Salão Arte Pará, Nato ornamentou a barraca de um vendedor de ervas da feira do Ver-o-Peso, conhecido como Dr. Raiz (FIGURA 49). Em 2008, no XXVII Salão Arte Pará, Nato realizou um procedimento semelhante, desta vez na barraca do sapateiro conhecido como Louro, localizada no bairro do Guamá. Estas intervenções realizadas por Nato tornam-se permanentes (levando-se em consideração, claro, a durabilidade das mesmas, até mesmo sujeitas aos proprietários das barracas). Tais propostas são bastante interessantes, e – apesar de sua vinculação ao Arte Pará, que é um evento de espaço-tempo delimitado – prolonga-se por um tempo indeterminado, como propriamente intervenção no seio da vida cotidiana, tal qual Kaprow (2004) denominou an-arte.

Tais exemplos configuram alguns tipos de arte contemporânea permanente realizada no Pará (mais precisamente na capital Belém). Outros tipos de ações se constituem como efêmeras, e serão analisadas na subseção seguinte.



FIGURA 49: Imagem da intervenção urbana na barraca do Dr. Raiz, em Belém, Mestre Nato, 2006.

FONTE: Catálogo **Arte Pará 2006**: 25ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 168.

4.1.2 Ações efêmeras

Algumas práticas artísticas se caracterizam por acontecerem em um tempo resumido, *desaparecendo* tão rapidamente quanto são construídas. Tais ações se inserem no seio urbano ou “natural”, público, como interferências momentâneas que possibilitam determinados questionamentos. Desta forma, multiterritorializando os espaços da arte, que se deslocam para processos em um espaço-tempo delimitado.

Há, geralmente, vinculação com instituições culturais, porém não tão predominantemente quanto na arte permanente, já que os custos envolvidos geralmente são menores. Também há uma maior flexibilidade de temas e liberdade de conteúdo para os artistas, já que as obras não são realizadas para durar de forma prolongada no espaço público.

Vejam os alguns exemplos no contexto paraense. Segundo Marisa Mokarzel⁴¹, desde 1997 o artista Alexandre Sequeira visita e estabelece relações com o vilarejo Nazaré do Mocajuba, no município de Curuçá, distante 150 quilômetros de Belém. Nazaré do Mocajuba é uma localidade pouco *desenvolvida* econômica e tecnologicamente. As relações de amizade que Alexandre Sequeira constituiu com os habitantes desta localidade possibilitaram, entre outras coisas, que o artista se tornasse uma “espécie de ‘fotógrafo oficial’ da comunidade”, segundo Igor Giannasi⁴², no jornal *Estadão* (edição de 21 de junho de 2010). Ainda segundo Giannasi,

Já em 2004, época em que a energia elétrica chegou à vila, Sequeira ganhou uma bolsa de pesquisa em artes do Instituto de Artes do Pará (IAP). Ainda sem um tema definido para o estudo, a atitude solene de alguns moradores ao serem fotografados chamou a atenção dele (...)

Assim, Alexandre Sequeira passou a realizar uma das suas práticas artísticas em conjunto com a comunidade de Nazaré do Mocajuba, que foi o primeiro local onde a produção foi exposta – mas que percorreria ainda diversos locais expositivos em outras cidades além de Curuçá. Em 2005, em Belém, os trabalhos e registros produzidos participariam de uma exposição individual do artista no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, e também do XXIV Salão Arte Pará. Em 2007 algumas peças participaram do projeto Portfólio do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, e posteriormente retornaram à cidade, em 2010, em exposição individual do artista inaugurando o espaço da Fauna Galeria. O trabalho foi exposto, ainda, na X Bienal de Havana, em Cuba, 2009, e uma das peças produzidas também esteve na exposição coletiva de artistas paraenses *Grafias*, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, no fim de 2010 e início de 2011.

Sobre o processo de produção das práticas artísticas envolvidas, diz o catálogo *Arte Pará* (2005: 15):

Alexandre Sequeira foi à Nazaré do Mocajuba para registrar a paisagem. Jamais fotografados, os moradores pediram para ser registrados. Sequeira propôs um escambo ao vilarejo onde o dinheiro mal circula. Em troca de uma peça usada da casa, daria uma nova. Em cada lençol, rede, mosquitoireo recebido, imprimiu o retrato do dono. Depois, montou uma exposição ao ar livre às margens do Mocajuba.

Tal produção artística (FIGURA 50) desloca não somente o território da arte para espaços diferenciados, mas inclui um público diferenciado na construção da

⁴¹ Em texto para a apresentação da pesquisa *Nazaré do Mocajuba* na X Bienal de Havana, disponível no site do artista <<http://alexandresequeira.blogspot.com>> Acesso em 13 de dezembro de 2010.

⁴² Na matéria *Exposição de fotos revela intimidade de vilarejo do PA. Estadão*. São Paulo, 21 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,exposicao-de-fotos-revela-intimidade-de-vilarejo-do-pa,569794,0.htm>> Acesso em 15 de outubro de 2010.

mesma, constituindo a prática artística como uma ferramenta de diálogo, memória, identidade e cultura naquela comunidade. Trabalhos semelhantes foram realizados pelo artista nesta mesma comunidade de Nazaré do Mocajuba, e em outros locais como a periferia de Belém, através do projeto *Meu Mundo Teu*, em 2007, também financiado com bolsa de pesquisa em arte do IAP.



FIGURA 50: Imagem da obra *Dona Francisca*, na residência da mesma, em Nazaré do Mocajuba, Alexandre Sequeira, 2005.

FONTE: <<http://alexandresequeira.blogspot.com/2010/07/nazare-do-mocajuba.html>> Acesso em 13 de dezembro de 2010.

Outro exemplo interessante aconteceu em 2006, durante a realização do III Fórum de Pesquisa em Arte, evento realizado bianualmente desde 2002 pela Universidade Federal do Pará, em parceria com outras instituições. O III Fórum de Pesquisa em Arte aconteceu em Belém, de 30 de maio a 02 de junho de 2006, reunindo em sua programação diversos artistas e teóricos de todo o país, promovendo mostras e processos artísticos, além de debates e palestras a respeito do panorama das artes (englobando artes visuais, música, artes cênicas e dança). A intervenção de Daniely Meireles ocupou a fachada do MHEP (Museu Histórico do Estado do Pará), utilizando diversas faixas e cartazes que causaram polêmica (FIGURA 51), durante o período do fórum de pesquisa.

Transcreverei parte da reportagem de Bernadeth Lameira (jornal Diário do Pará, 01 de junho de 2006), chamada *Exposição feita para escandalizar*:

Grandes e coloridos, os banners intrigavam mais pelo conteúdo das frases que continham do que pela sua dimensão. Coisas do tipo: “Safira 1,87 m de puro tesão”, ou “Jéssica não faço sexo... faço amor” – que imitavam anúncios de jornais ou de agências de prostituição – foram desaprovados por grande parte dos transeuntes.

(...) Taxistas da área ficaram revoltados e chegaram a ligar para a polícia denunciando a “falta de moral”.

A autora da idéia (...) já esperava pela reação negativa de boa parte do público. Segundo ela, o objetivo da instalação é chocar e por isso, não foi feita uma “divulgação ou mesmo explicação da obra”. “Fizemos um trabalho parecido em 2003 e, na época, a Fumbel determinou que retirássemos. (...) mas estamos aqui para chamar a atenção das pessoas para uma realidade que existe, que são as pessoas que precisam vender o corpo para viver”, explica.

“Não estamos fazendo apologia da prostituição, mas vamos mostrar que existe muito falso moralismo. Esses anúncios existem e estão todos os dias à mostra para sociedade”, completou. Meirelles explicou que a idéia inicial era colocar os banners em um casarão do Centro Histórico, mas o proprietário não aceitou. A proposta de usar o MEP foi aceita pelo diretor da instituição, Fábio Lobato, e pela representante do Sistema Integrado de Museus (SIM), Rosângela Britto.

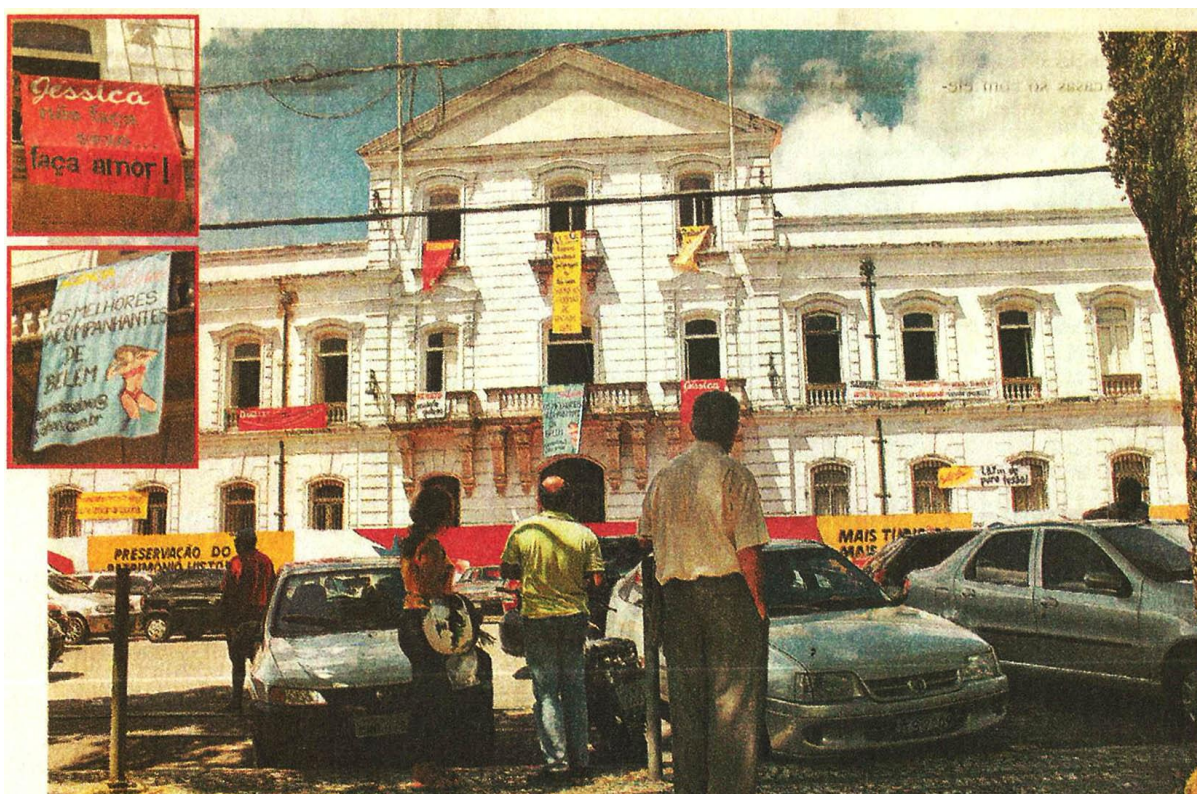


FIGURA 51: Imagem da intervenção urbana no prédio do MHEP, Belém, Daniely Meireles, 2006.

FONTE: LAMEIRA, Bernadeth. *Exposição feita para escandalizar*. *Diário do Pará*. Belém, 01 de junho de 2006 (fotografias de Marco Santos).

A reação negativa de boa parte dos transeuntes é um dado interessante, já que revela aspectos consequentes à multiterritorialidade da arte contemporânea. Ao ocupar a fachada do museu com os anúncios, cria-se uma heterotopia no sentido foucaultiano. Os anúncios são deslocados de seu espaço social habitual (os classificados dos jornais e as zonas de meretrício) para o espaço de um prédio histórico, no centro da cidade. Pergunto-me se as reações seriam semelhantes se tais cartazes estivessem compondo uma exposição no interior do MHEP. Provavelmente os sinais seriam evidentes o suficiente para que o público sequer se incomodasse. Mas, ao subverter os sinais convencionais e instalar-se no espaço propriamente urbano, a intervenção de Daniely Meireles põe em contato diversas subjetividades, que nem sempre apreendem aquilo como arte (segundo Lameira, muitas pessoas acreditaram serem cartazes *reais*).

Também é interessante notar que houve a intenção de utilizar um casarão comum, mas não havendo possibilidade, as próprias instituições culturais da cidade aderiram ao projeto. Por localizarmos tal obra dentro do discurso da arte contemporânea (na programação de um fórum de pesquisa acadêmico e na fachada de um museu) podemos afirmar que é uma produção reterritorializada, ou melhor, que multiterritorializa o espaço urbano ao nele se situar. Cabe dizer que esta reterritorialização pelas instituições culturais não diminuiu a pertinência da obra, pelo contrário, multiplicou-a ao usar a fachada de um museu (lugar típico da *preservação da memória e da cultura* de um povo), potencializando o choque planejado inicialmente.

Em 2006, o IAP concedeu uma das bolsas de pesquisa Criação e Experimentação Artística para Roberta Carvalho, com o projeto *Pretérito do Presente*. O projeto consistiu no uso de projeções através de equipamentos eletrônicos em diversos pontos da cidade (FIGURA 52), realizadas entre 27 e 30 de novembro de 2006. Segundo o site Overmundo⁴³,

O trabalho foi dividido em 4 dias seguidos de ações. No dia 27, às 19hs, acontece a ação “colors” e “Fragmentos”, na Ladeira ao lado do forte do Castelo, na 1ª rua de Belém. Neste dia luzes coloridas surgirão de uma casa e ao lado haverá projeções de fragmentos de uma cidade antiga que a nova urbanidade esconde. Na terça-feira, dia 28 às 19hs, na Joaquim Távora próximo a Praça do Carmo acontecerá a ação “trancas”, uma projeção em uma casa em estado de abandono com uma série de imagens que se referem ao estado fechado e abandonado de algumas casas históricas de Belém. Na quarta às 21hs e quinta-feira às 20hs é a hora do Prédio do Bechara Mattar.

⁴³ Em matéria disponível em <<http://www.overmundo.com.br/overblog/preterito-do-presente-projecoes>> Acesso em 15 de outubro de 2009.

Neste dia, a artista fará projeções no alto do prédio de antigas paisagens da Belém antiga, apropriando-se de fotos e cartões postais de Belém. Além disso, o público poderá conferir o registro de todo este trabalho, na noite do dia 8 de dezembro, no IAP, ocasião do lançamento do dvd “Pretérito do Presente”, dentro da mostra Arte Final.



FIGURA 52: Imagem da ação *Trancas*, no projeto *Pretérito do Presente*, em Belém, Roberta Carvalho, 2006.

FONTE: <<http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772483#2>> Acesso em 27 de novembro de 2010.

Roberta Carvalho utilizou fotografias coletadas na própria cidade, para posteriormente projetá-las sobre fachadas de prédios históricos, mesclando áreas como a história, a memória afetiva, a fotografia e a arte contemporânea. Posteriormente, em 2009, convidada pela Fotoativa a artista realizou um projeto semelhante, chamado *Symbiosis* (FIGURA 53). Também utilizando projeção eletrônica, desta vez a artista utilizou árvores no espaço público, projetando figuras humanas sobre as copas das mesmas. No primeiro momento, Roberta Carvalho projetou a figura humana em posição fetal, metaforizando a copa da árvore como um espaço uterino. Posteriormente, em 2010, *Symbiosis* foi realizado na programação da exposição *Indicial* e também no Festival Vivo Art.Mov (ambos em Belém), além de ter sido contemplado com financiamento do edital Microprojetos Amazônia Legal

(FUNARTE/MinC), para realização em 2011. No dia 12 de janeiro de 2011, na comemoração do aniversário de 395 anos de Belém, o *Symbiosis* foi realizado ainda outra vez mais, no entorno do centro histórico da cidade.



FIGURA 53: Imagem da intervenção *Symbiosis*, em Belém, Roberta Carvalho, 2010.

FONTE: <<http://robertacarvalho.carbonmade.com/projects/2772434#1>> Acesso em 27 de novembro de 2010.

Analisemos o caso de um grupo de práticas artísticas desenvolvidas e apresentadas no XXVI Salão Arte Pará, realizado em 2007, agrupadas sob a denominação Arte na Rua. É necessário ter em mente a importância deste evento para o sistema da arte contemporânea no Pará, para assim compreender de que forma a multiterritorialidade foi estabelecida no espaço externo às instituições. Destas práticas agrupadas como Arte na Rua, abordaremos dois exemplos: *Trânsitos mutantes* de Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues; e *Paisagem* de Andréa Feijó.

Em *Trânsitos mutantes* (FIGURA 54), o grupo de artistas intervém no Viaduto do Coqueiro, localizado na BR-316, no município de Ananindeua (Região Metropolitana de Belém), em meio a um anel viário. Foram inseridas neste Viaduto do Coqueiro vinte e quatro cadeiras escolares pintadas de amarelo, enfileiradas de frente para um enorme pneu de 800 kg (oitocentos quilogramas). A obra em questão

dialoga com a questão organizacional do espaço urbano, considerando o crescente número de acidentes de trânsito nas grandes cidades, em especial Belém e a BR-316, e os também constantes congestionamentos nos horários de pico. Como a obra se localizava no espaço de um anel viário, paradoxalmente era possível observá-la com maior facilidade do interior de um veículo, do que como transeunte. Não havia sinais que tornassem explícita a ligação daquela ação com o evento Arte Pará ou mesmo com o sistema da arte, a não ser a própria obra como vestígio.



FIGURA 54: Imagem da intervenção *Trânsitos Mutantes*, em Ananindeua, Carla Evanovitch, Eduardo Wagner e Murilo Rodrigues, 2007.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2007*: 26ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 54.

A mesma situação se dá em *Paisagem* (FIGURA 55), quando a artista Andréa Feijó cola fotografias de sua própria unha encravada sobre azulejos de um casarão histórico no centro de Belém. Para o curador Paulo Herkenhoff (Catálogo do Arte Pará 2007: 64) “a cidade é o corpo e a ruína da cidade são os ferimentos no corpo da artista. Ela cola imagens ampliadas de suas próprias unhas feridas sobre edifícios históricos abandonados, ou quase escombros”. A obra metaforiza a ruína do patrimônio cultural através da patologia do organismo humano, transformando

azulejos históricos em unhas purulentas, concedendo novos sentidos para o descaso estatal com o patrimônio histórico. A ausência de outros sinais além da própria obra também é verificada neste exemplo.

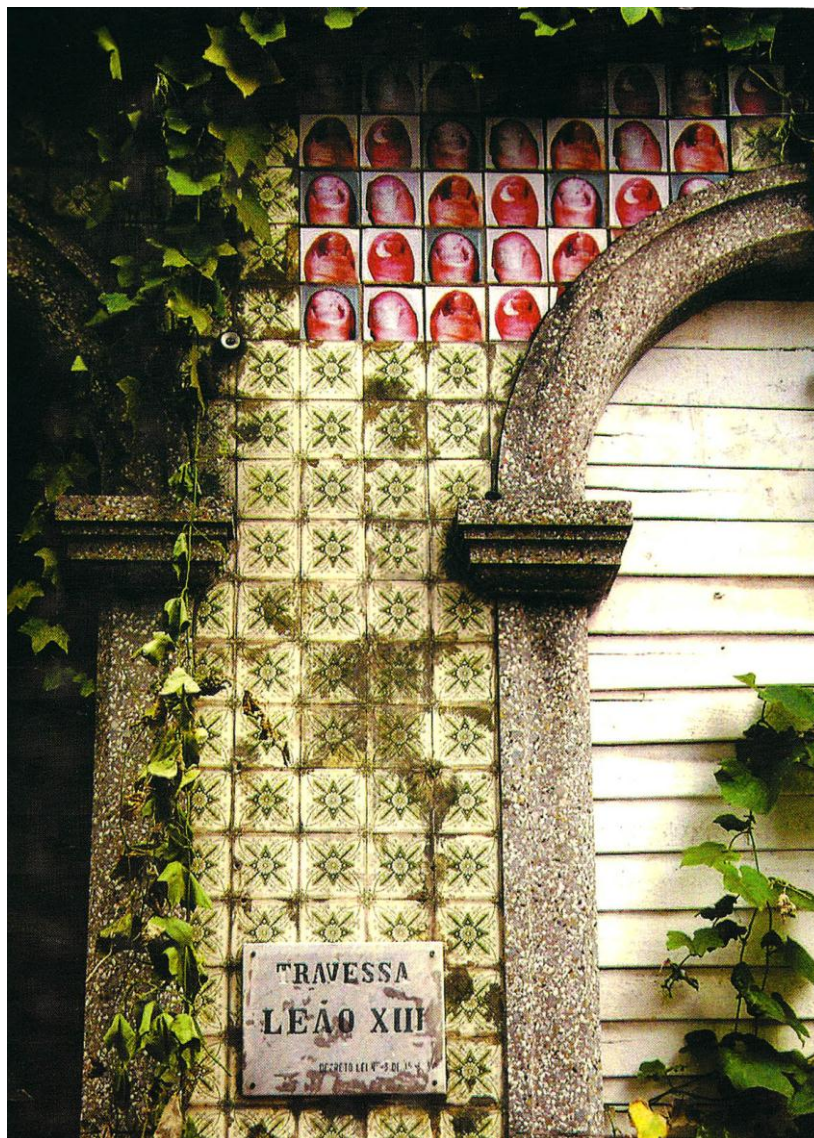


FIGURA 55: Imagem da intervenção *Paisagem*, em Belém, Andréa Feijó, 2007.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2007*: 26ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 65.

De que forma então estes territórios externos são convertidos em espaços artísticos? Herkenhoff ilumina um aspecto da questão quando diz:

O Arte Pará incorporou algumas “ações na cidade” ou “ações urbanas”, termo mais adequado do que “intervenção urbana” para designar a inscrição e a negociação de sentidos dos trabalhos de artistas inseridos na rede urbana ou que envolvam pessoas em espaços públicos (Catálogo Arte Pará 2007: 64).

Mas como afirmar que estas pessoas envolvidas em espaços públicos estejam conscientes da finalidade artística de tais ações? Com a ausência do sinal mais óbvio,

que é o espaço expositivo tradicional, a obra de arte passa a entrecruzar-se com uma série de agentes sociais que não necessariamente possuem os códigos culturais para fruí-la ou compreendê-la enquanto manifestação artística. As ações urbanas – e em outros espaços externos – tendem a sair do território extra cotidiano, que é a arte, e tornar-se prática cotidiana, comum, não artística. Os limites tornaram-se tênues, seja entre arte e vida, ou entre arte e ativismo. E essa aproximação se dá muitas vezes através da supressão dos sinais característicos da arte, como o território.

Por outro lado, a utilização destes espaços não convencionais possibilita que as obras de arte discutam questões que são inacessíveis dentro de um espaço expositivo formal, como, por exemplo, os diálogos entabulados com a urbe através das obras *Paisagem e Trânsitos mutantes*, que seriam improváveis se estas obras tentassem se enquadrar dentro de um espaço convencional. Há, portanto, muitas variáveis a se considerar quando abordamos as multiterritorialidades da arte contemporânea.

Nailana Thiely participou da exposição coletiva *Escrituras*, no Espaço Cultural Banco da Amazônia, em 2008, realizada pela Associação Fotoativa em parceria com o Banco da Amazônia. A exposição fez parte da programação do VII Colóquio de Fotografia, realizado pela Fotoativa, e dela também participaram os artistas Jorane Castro, Luciana Magno, Melissa Barbery e Pedro Cunha, além da curadoria de Eduardo Kalif. A artista Nailana Thiely trouxe em *Escrituras* fotografias que registram intervenções produzidas por ela e inseridas em vias públicas de Belém (FIGURAS 56 e 57). Sobre esta parte da produção de Nailana Thiely, Eduardo Kalif (Catálogo *Escrituras*, 2008) diz as seguintes palavras:

suas provocações urbanas a partir da colagem de imagens como lambe-lambe nos muros ociosos da cidade, chamam a atenção do inadvertido transeunte. Monga. Estranhamento do absurdo. Nessa situação, a câmera tem dupla função. Produzir a imagem e registrar sua inserção na paisagem urbana com a interação do observador. Imagem quase invisível na urbe, expande-se quando expõe-se na WEB.

Posteriormente a artista recebeu o Prêmio Secult de Artes Visuais, no ano de 2010, com o projeto *Antes de Ver, Reveja*, realizando exposição homônima no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, apresentando registros fotográficos e videográficos de intervenções urbanas semelhantes às apresentadas na exposição *Escrituras*.



FIGURAS 56 e 57: Imagens da intervenção urbana *Monga*, em Belém, Nailana Thiely, 2008.

FONTE: Catálogo *Escrituras*, Belém: Banco da Amazônia; Fotoativa, 2008.

Existem, ainda, ações que são realizadas em espaços públicos por meio de turmas de estudantes, ou programações acadêmicas, da UFPA (Universidade Federal do Pará), UNAMA (Universidade da Amazônia) e ESMAC (Escola Superior Madre Celeste). Tais ações coletivas são geralmente realizadas em praças, na forma de happenings culturais, envolvendo linguagens de intervenção urbana, performance, dentre outras. Vejamos o exemplo recente, na programação da Semana Acadêmica Integrada da ESMAC (no ano de 2010), em Ananindeua, quando foram realizadas diversas intervenções na exposição *Intersemiose*, no espaço público da Praça da Bíblia (Ananindeua).

Um dos graduandos em Artes Visuais da ESMAC, o artista Douglas Caleja, trouxe para a exposição *Intersemiose* a instalação *XY* (FIGURA 58). A obra *XY* utiliza recursos e sobreposições fotográficas para discutir questões de gênero, identidade e sexualidade. Na produção deste artista este é um tema recorrente, tendo obras semelhantes nas exposições coletivas *Artparty* (Bar e Restaurante Le Marchand), *Entrecorpos* (Galeria Theodoro Braga) e *Cor po* (Galeria de La Rocque Soares) – todas as exposições realizadas em 2010, sendo os dois primeiros espaços em Belém e

este último em Ananindeua. Na exposição *Intersemiose*, Douglas Caleja dispôs quatro caixas-imagens na grama da praça, como que compondo um espaço expositivo desconstruído na informalidade do espaço público.



FIGURA 58: Imagens da intervenção urbana *XY*, Ananindeua, Douglas Caleja, 2010.

FONTE: Acervo do artista Douglas Caleja.

Entretanto, a obra *XY*, assim como muitas outras produções artísticas contemporâneas, aparenta ser um mero deslocamento das obras do espaço expositivo convencional para espaços externos e informais, sem, entretanto, criar significações maiores para a existência da obra naquele local. É necessário pensar que existem diferentes graus de multiterritorialidade, nos quais algumas propostas são simplesmente a utilização dos espaços não convencionais enquanto expositivos. Em outras propostas, porém, a multiterritorialidade é usada e discutida em sentidos mais amplos, fazendo com que não apenas a obra comunique certa carga simbólica inerente a ela própria, mas com que também o próprio espaço comunique cargas simbólicas e rediscuta aspectos da arte, da sociedade, da história etc.

Pode-se dizer, portanto, que há uma produção consolidada de arte em espaços *geográficos* não convencionais, no sistema de arte contemporânea paraense, havendo relações com diversas instituições culturais e educacionais que financiam e oportunizam tais práticas artísticas – ainda que, algumas vezes, haja a necessidade do registro de tais ações apresentados em espaços formais enquanto obras; uma espécie de contrapartida oferecida às instituições, ou solicitada pelas mesmas.

Há, também, certa produção que se localiza no espaço virtual, no qual se inclui o ciberespaço, como verificaremos na subseção seguinte.

4.2 Os espaços virtuais

A contemporaneidade é constantemente associada a uma série de adjetivos prefixados por um *des* muitas vezes obscuro e generalizante – tais quais os alardeados *deslocamento*, *desmaterialização*, *desterritorialização* e *desconstrução*, que, decerto, muitas vezes são usadas com precisão, mas que necessitam ser abordadas com rigor. Estas características chamadas, por alguns autores, de “pós-modernas”, são estendidas até a arte contemporânea, como reflexo de uma estrutura dos grupos sociais que a condicionam. A noção de desterritorialização na arte contemporânea em parte é atribuída, geralmente, ao ciberespaço.

É notável, portanto, a predominância do elemento rede na constituição dos territórios atuais, o que gera uma visão precipitada de uma total desterritorialização humana, acentuada pela aparente desmaterialização ocasionada pelo espaço virtual, ou seja, um não espaço. No ciberespaço as fronteiras dentro das nações, e entre elas, são atenuadas, influenciando muitas vezes modificações nas próprias fronteiras *reais*.

Para Peter Anders, no livro organizado por Diana Domingues (2003: 49), o conceito de ciberespaço não se restringe às mídias computacionais ou à internet, já que o espaço gerado subjetivamente em uma conversa telefônica não deixa de ser ciberespaço. Utilizo nesta pesquisa este conceito amplo de ciberespaço, já que em muitas práticas artísticas outros equipamentos são usados, não se restringindo aos computadores e à internet. Ainda segundo Anders (DOMINGUES, 2003: 49),

Nós usamos o espaço para dar conta de fenômenos sensórios e cognitivos. Sua emulação, o ciberespaço, é a referência espacial evocada nas mídias eletrônicas. Essas mídias nos estendem para além de nosso corpo e localidade, mudando assim o modelo cognitivo que temos do mundo e nossa relação com ele.

A extensão eletrônica de nossos sentidos enxerta novas percepções em um construto prévio, o mapa mental de nosso contexto. Quanto mais alta a qualidade dimensional dessas extensões, mais fácil de assimilá-las àquilo que compreendemos convencionalmente por espaço. Notamos isso em nosso envolvimento com gráficos de alta resolução *versus* texto ou outras imagens de baixa resolução.

O espaço tido como *virtual* estabelece novas territorialidades na sociedade contemporânea, ainda que mediado por espaços *reais*, materiais. Em certo sentido, o ciberespaço é uma heterotopia, tal qual analisada por Foucault (2001), de forma que ele propicia tanto uma ruptura de espaço quanto uma ruptura de tempo. O *virtual* possui esta interessante característica de possibilitar que o ser humano ocupe

virtualmente outros lugares, até mesmo simultaneamente, relações que outrora eram totalmente impossibilitadas pelos limites impostos pelo espaço-tempo.

O próprio corpo humano é percebido sob outro ponto de vista, a partir do momento em que nos são oferecidas diversas possibilidades tecnológicas de extensão das nossas faculdades. Le Breton (2007) é um dos cientistas sociais que se debruça sobre o assunto, apontando que, se por um lado existem correntes radicais que enxergam o corpo como entrave, obsolescência, por outro lado é este mesmo corpo que nos deflagra enquanto experimentadores do mundo. Para este autor, estas relações são mais complexas e diversificadas, havendo certas concessões e hibridações entre orgânico e maquinal. Para Philippe Quéau, no livro organizado por André Parente (1993: 94),

Uma nova relação entre o gestual e o conceitual pode ser imaginada. Podemos até falar de uma hibridação entre corpo e imagem, isto é, entre sensação física e real e representação virtual. A imagem virtual transforma-se num “lugar” explorável, mas este lugar não é um puro “espaço”, uma condição *a priori* da experiência do mundo, como em Kant. Ele não é um simples substrato dentro do qual a experiência viria inscrever-se. Constitui-se no próprio objeto da experiência, no seu tecido mesmo e a define exatamente. Este lugar é, ele mesmo, uma “imagem” e uma espécie de sintoma do modelo simbólico que encontra-se a sua origem.

Esta afirmação adquire um sentido ainda mais evidente quando observamos a quantidade de comunidades virtuais interativas e programas de simulação disponíveis no ciberespaço, ou quando verificamos a elaboração de práticas artísticas nas quais o corpo está intimamente ligado aos processos de alimentação de dados da máquina, atuando como interator.

É importante observar que o conceito de desterritorialização está arraigado à noção de arte contemporânea, principalmente devido aos experimentos técnicos, conceituais e estéticos que são realizados desde a década de 1960, contribuindo para a expansão do conceito de arte contemporânea e de seus espaços tradicionais. O ciberespaço contribui ainda mais, ao saturar o imaginário coletivo de imagens tecnológicas, geradas através de processos digitais, e ao constituir novas territorialidades.

É necessário levar em consideração que o ciberespaço condiciona um imaginário próprio para os grupos sociais contemporâneos, atuando como um dos extremos possibilitados pelos desenvolvimentos tecnológicos e científicos do final do século XX. Existe toda uma tessitura de relações constituídas a partir da máquina não mais como prótese, mas como aparelho inteligente do qual o homem torna-se apenas um adendo, um operador. Estas relações permeiam a poética de diversos artistas nos

mais diversos gêneros e linguagens, e fundamentam grupos sociais de tendências *cyber* (cyberpunks, cyborgs, extropianos etc.), que podem ser analisados nos estudos de David Le Breton (2007), de Edgar Franco (2006) e de outros teóricos.

As imagens geradas através de dispositivos e máquinas numérico-digitais se inscrevem em outro tipo de relação com o mundo, pois são efetivamente imagens de síntese, cujo referencial não está em uma relação indicial com o mundo *real* que ela representa, mas sim na linguagem binária e numérica própria do cálculo, que *simula* o mundo, sendo autorreferente. Para Edmond Couchot (PARENTE, 1993: 42):

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de *qualquer objeto real preexistente* corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o *programa*, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o *simula*. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética.

Não pretendo abordar estas condições tecnológicas (telemáticas, digitais e eletrônicas) em suas interferências sobre as sociedades contemporâneas, entretanto, quero apontar algumas considerações acerca destas condições tecnológicas tomadas enquanto suporte, instrumento ou meio para as práticas artísticas na contemporaneidade. O *mundo virtual* possibilita conexões, elos, entre diversos espaços que constituem efetivamente outro espaço. Para Cauquelin (2008: 196) “É sobre esse elo e com elos que o ciberartista trabalha: atividade de ligação, não apenas entre objetos que circulam no mundo artificial, entre *sites* e internautas, mas também entre realidade e ficção, entre vários modelos de mundo, entre artifício e natureza”.

É evidente, então, que o ciberespaço constitui multiterritorialidades (inclusive para a arte contemporânea) por combinar e recombinar espaços diferenciados, que escapam a uma formalização ou sistematização. Também Couchot identifica esta característica na arte produzida através dos avanços tecno-científicos, naquilo que este autor chama de “arte da Hibridação”. Segundo Edmond Couchot (PARENTE, 1993: 46-47):

Hibridação entre as próprias formas constituintes da imagem sempre em processo, entre dois estados possíveis – diamórficos, meta-estáveis, autogerados. Hibridação entre todas as imagens, inclusive as imagens óticas, a pintura, o desenho, a foto, o cinema e a televisão, a partir do momento em que se encontram numerizadas. Hibridação entre a imagem e o objeto, a imagem e o sujeito – a imagem interativa é o resultado da ação do observador sobre a imagem –, ele se mantém na interface do real e do virtual, colocando-as mutuamente em contato. Hibridação ainda entre o universo simbólico dos modelos, feito de linguagem e de números, e o universo instrumental dos utensílios, das técnicas, entre *logos* e *techné*.

Abraham Moles (1990), há quase três décadas, já se dava conta e apontava os computadores como executores de uma revolução no modo de pensar e produzir arte pelo ser humano, citando uma estética diferenciada – informacional – que fosse capaz de lidar com as transformações apresentadas pela máquina. Isto naquela metade do século passado que nos parece tão distante, dado que o simples fato de criar imagens através dos processos binários, sem qualquer “vinculação ao mundo material”, lhes parecia tão incongruente; enquanto que nesta primeira década do século XXI as imagens inteiramente geradas por meios computacionais estão totalmente incorporadas a nossa cultura visual. Moles (1990: 257) chega a apontar que a função do artista, na sociedade do consumo e do computador, é “criar novas artes” – e não “fazer novas obras” – através dos dispositivos tecnológicos oferecidos.

Esta perspectiva é bastante pertinente se trazida para a arte contemporânea em suas interseções com o ciberespaço, visto que diversas práticas artísticas que se constituem enquanto virtuais (ou parcialmente virtuais) realmente não dão novas roupagens para técnicas antigas, mas literalmente estabelecem novas técnicas, novas práticas, novas maneiras de experimentar a arte, como veremos a seguir.

O fato de podermos gerar imagens inteiramente através de processos numéricos e digitais implica em relações outras com nosso repertório imagético cultural, pautado predominantemente na representação do real. Julio Plaza e Mônica Tavares (1998: 21) apontam, com relação ao imaginário, que:

As estruturas fundantes destas imagens criam novas normas e formas de representação sobre as quais são construídas suas iconografias. Estas regras de caráter digital e algorítmico, qualificam e quantificam a imagem. Essas estruturas possibilitam a inauguração de poéticas numéricas e sintéticas, como qualificação de modelos e imagens mentais, permitindo a simulação do processo criativo.

Convém também citar o pensamento de Flusser (1983), quando este autor aponta a existência de tecnoimagens, que seriam imagens geradas através de aparelhos sintomáticos como a máquina fotográfica, que produz imagens a partir de cenas reais com a pretensão de serem sintomas, índices. Entretanto, Flusser ressalta que a neutralidade das tecnoimagens produzidas na contemporaneidade é um engano, já que elas são manipuláveis, adulteráveis e passíveis de construção e desconstrução. Ressalto, portanto, que estas tecnoimagens estão incorporadas no imaginário de nossa sociedade, tanto em sua face (pseudo) sintomática – enquanto prova, atestado, registro – quanto em sua face de imagem manipulável – como na construção de personagens em cima de personalidades, através de manipulação física

(maquiagem etc.) e virtual (manipulação digital etc.), gerando até mesmo casos cômicos de imagens jornalísticas apresentando sérias distorções fisiológicas.

Mario Costa (1995) também faz apontamentos interessantes quanto ao imaginário diante das condições tecnológicas nos países de primeiro mundo das últimas décadas do século XX, quando trata do *sublime tecnológico*. Este autor introduz uma nova lógica para a constituição da arte, na qual não caberia mais a noção de criador ou expressão individual, mas sim o artista como aquele que desvela aos modos do estético a própria realização da potência humana. Ou seja, sua tecnologia que o sobrepuja. Costa (1995: 45) diz que:

Com a passagem da *técnica*, como prolongamento do corpo, à *tecnologia*, como suas funções separadas, o artista é posto diante de uma *desapropriação do próprio corpo* como instrumento da arte, e a arte modifica profundamente a sua essência.

Questionamentos a respeito da autoria na contemporaneidade que, inclusive, encontram eco no pensamento de Pierre Lévy (2000: 153), quando o mesmo diz: “Não é, portanto, surpreendente que [a figura do autor] possa passar para segundo plano quando o sistema das comunicações e das relações sociais se transformar, desestabilizando o terreno cultural que viu crescer sua importância”. Ou com o pensamento de Plaza e Tavares (1998: 25), quando estes dois pensadores dizem que a “era eletrônica, de cunho digital, coloca novos desafios no campo da criação artística onde é preciso definir um novo estatuto para o que chamamos ‘obra de arte’, ‘criação’, ‘artista’ ou mesmo ‘autor’”.

Afirmei nos capítulos anteriores que a arte se constitui através de territórios – outrora formais (museu, galeria etc.) –, e posso também ressaltar que o ciberespaço é, ele mesmo, um território. Se o(s) sistema(s) da arte contemporânea se apropria(m) do espaço virtual, simbolizando-o e tornando-o um território, convém abordar estas relações, e discernir de que forma se estruturam estas múltiplas territorialidades ao redor do ciberespaço, e de que forma nosso imaginário é afetado na experimentação artística/estética destas novas tecnologias – ou melhor, na experimentação do sublime tecnológico, conforme Costa (1995).

Para Guattari (1992) as novas tecnologias trazem em si uma capacidade que pode muito bem ser forjada, conforme o uso que se queira dar para tais técnicas, diferentemente de Debray (1993a), na trilha de Marshall McLuhan, e para quem a neutralidade das técnicas é um grande engodo, quando conclui que toda tecnologia condiciona e predestina determinado meio social. Guattari (1992: 15-16) diz que:

Existe uma atitude antimodernista que consiste em rejeitar maciçamente as inovações tecnológicas, em particular as que estão ligadas à revolução informática. Entretanto, tal evolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente; tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. (...) As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma *era pós-mídia*, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia.

Não compartilho do suposto otimismo de Guattari, nem tampouco de um pessimismo latente em Debray. O ciberespaço, conjuntamente com as demais tecnologias típicas da contemporaneidade, tem contribuído para repensar a arte contemporânea, na medida em que novas práticas artísticas são desenvolvidas – e novos territórios estabelecidos. Desdobrando a tendência *participativa* ou *interativa* surgida com happenings e performances, a ciberarte tem proporcionado diversas manifestações que exploram a participação ou “coautoria” do público, é claro que dentro de uma quantidade de possibilidades previamente estabelecidas pelo programa computacional ou pelo artista. Frank Popper, no livro organizado por Parente (1993: 205), afirma que

A intensa participação do público, procurada pelos artistas há muito tempo, e cujos limites pareciam atingidos no fim dos anos 70, tomou um novo impulso graças às possibilidades abertas pelo computador. Sob a denominação pouco precisa de “interatividade” essa busca deu resultados espetaculares nos anos 80.

Decerta forma, existem diversas maneiras de desterritorializar a arte contemporânea ao constituí-la enquanto ciberespaço – como a possibilidade estética da localização da obra neste espaço não físico e não geográfico que é a própria rede (dentre as quais a internet). Outra destas manifestações é a utilização da hibridação entre os meios reais e os meios virtuais, proporcionando algo que encaixa perfeitamente no conceito de heterotopia de Foucault (2001). Como exemplo, posso citar uma obra descrita por Costa (1995).

A obra se chama *Satellite Art Project*⁴⁴ (FIGURA 59), dos artistas Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, que já em 1977 utilizaram o imaginário tecnológico para representar o absolutamente grande, o sublime proporcionado pela tecnologia que se sobrepõe ao ser humano. O trabalho, segundo Costa (1995: 41), consistia em:

uma ação entre dois grupos de bailarinos, distantes milhares de quilômetros, cada um dos quais ordena os próprios movimentos a partir daqueles que recebem do outro em um monitor via satélite, enquanto toda a ação dos dois grupos é representada e transmitida em um único monitor.

⁴⁴ *Satellite Art Project* (1977), Estados Unidos. Trabalho de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz.



FIGURA 59: Imagem da ação televisionada *Satellite Art Project*, Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz, 1977.

FONTE: <http://www.ecafe.com/musem/cyberart92/Welcome_to_ECI.html> Acesso em 11 de fevereiro de 2010.

Em outras palavras, *Satellite Art Project* levanta questionamentos bastante pertinentes no contexto desta pesquisa, que dizem respeito ao lugar onde a arte se concretiza. Com as possibilidades tecnológicas, torna-se possível concretizar a arte em um espaço que, aparentemente, “inexiste”: o virtual. Ao misturar estas fronteiras, entre dois grupos de dançarinos “reais” que se fundem em um único grupo “virtual” (através do monitor), os artistas jogam com as possibilidades e territórios na arte. Criam assim tecnoimagens (FLUSSER, 1983) intencionalmente dúbias, por fundir duas cenas reais em uma única cena virtual, que ao mesmo tempo requer para si o caráter de sintoma, de imagem calcada no registro do real.

Outro exemplo que pretendo analisar nos é oferecido por Oliver Grau, no livro organizado por Diana Domingues (2003), quando este autor cita a obra *A-Volve*⁴⁵ (FIGURA 60), de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. Neste trabalho, um dos mais antigos na trajetória destes dois artistas, é trazido ao público uma obra interativa que trata do conceito de computação evolutiva. Franco (2006: 147), tecendo considerações a respeito, diz:

No início dos anos 90, a dupla reuniu suas competências na área de biologia, ciência da computação e arte e resolveu incorporar a seus processos criativos um dos ramos mais promissores da computação contemporânea, a chamada

⁴⁵ *A-Volve* (1993-1994), Japão. Trabalho de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau.

computação evolutiva, (...) [que] envolve o conceito de “vida artificial” e busca reproduzir os processos biológicos de evolução da espécie em seus experimentos.



FIGURA 60: Imagem da obra *A-Volve*, Japão, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, 1993-1994.

FONTE: <http://www.interface.ufg.ac.at/christa-laurent/WORKS/IMAGES/A-VOLVE_PICTURES/A-Volve03.jpeg> Acesso em 11 de fevereiro de 2010.

Em *A-Volve*, os observadores são instigados, segundo Grau – em Domingues (2003: 289-290) –, a “eles mesmos criarem seres virtuais, de interagir com esses seres e observar sua mudança evolutivo-gerativa”. Os participantes desenhavam criaturas em uma tela sensível ao toque, que eram automaticamente captados e transformados em animação pelo computador, e projetados em um espelho localizado no fundo de uma piscina. Ao redor desta piscina, o público examinava o desenvolvimento das novas formas de vida, que se interferiam mutuamente (através de processos de alimentação, reprodução e morte) e eram também interferidas pelo público (usando a água como interface, os visitantes poderiam “atrair” as formas de vida através do toque). Esta interação, na verdade, “é disparada através do olho de uma câmera, que transmite os gestos do usuário a uma *workstation* Onyx da Silicon que, por sua vez, responde em ‘tempo real’ com as imagens correspondentes”, conforme Oliver Grau (DOMINGUES, 2003: 291).

A-Volve se inscreve naquilo que Edmond Couchot, Marie-Hélène Tramus e Michel Bret, no livro organizado por Domingues (2003), chamaram de segunda

interatividade, na qual a vida artificial ganha outras proporções. Para Couchot, Tramus e Bret (DOMINGUES, 2003: 27-28):

Esses algoritmos inspiram-se em modelos provenientes das ciências cognitivas e das ciências da vida – notadamente do conexionismo e da genética. Assiste-se ao nascimento de um tipo de relação entre a imagem e o espectador bastante recente, o que nos leva a falar com fundamento de uma “segunda interatividade”, que sugerimos seja assim denominada por analogia à “segunda cibernética”, colocando em jogo comportamentos maquínicos mais complexos e mais refinados, próximos dos comportamentos humanos.

Deixando de lado a descrição e discussão da obra, é importante que fique ressaltado o fato deste trabalho se constituir, tal como *Satellite Art Project*, em uma heterotopia (FOUCAULT: 2001), causando uma ruptura espaço-temporal com a experiência cotidiana dos seres humanos, especialmente no contexto sócio histórico em que estes trabalhos são apresentados. Como heterotopia, estas obras também constituem outros *deslocamentos* e territorializações, que utilizam o ciberespaço para situar ou constituir suas práticas artísticas, na plenitude de suas características, afirmando o pensamento de Costa (1995) acerca do sublime tecnológico. É importante verificar quais alterações são estabelecidas partindo destas novas práticas dentro da arte contemporânea. Para Frank Popper (PARENTE, 1993: 212), a partir da década de 1980 “operou-se uma abertura num vasto campo de pesquisa artística em que noções de interatividade, de simulação e de inteligência artificial ocupam os primeiros lugares”, estando os ciberartistas conscientes das responsabilidades que as tecnologias atuais implicam sobre o modo de existência humano.

Práticas artísticas tais quais as descritas acima são muitas vezes descritas como desterritorializantes (em relação ao sistema da arte), de certa forma acertadamente. Elas são desterritorializantes na medida em que subvertem noções e conceitos típicos de um determinado momento, relativos à arte, contribuindo para a reconstrução destas noções e reorganização deste sistema da arte. Também podem ser descritas enquanto desterritorializantes no sentido de serem virtuais (ou parcialmente virtuais), concorrendo para certa ruptura com o objeto matérico, passando para a prática ou processo tecnológico.

Mas, de maneira alguma, tais práticas têm significado uma completa desterritorialização quanto ao sistema da arte. Antes, é necessário observar que os sistemas da arte realizam um movimento para incorporar tais práticas, movimento do qual a desterritorialização e a reterritorialização são faces complementares. E é neste momento em que a multiterritorialidade, definida por Haesbaert (2004), pode

ser mais bem compreendida no que diz respeito ao ciberespaço enquanto prática pertinente na arte contemporânea.

Afirmo que a contemporaneidade não vê os territórios da arte contemporânea serem extintos com o uso dos adventos tecnológicos, mas antes vê um deslocamento de territórios, na manutenção de alguns tradicionais (como o museu e a galeria) e na instituição de novos territórios (como o ciberespaço e o espaço público). Isto nada mais é do que a multiterritorialidade apontada por Haesbaert (2004: 343), uma

reterritorialização complexa, em rede e com fortes conotações rizomáticas, ou seja, não hierárquicas”, realizada principalmente pelas condições de “maior diversidade territorial”, “grande disponibilidade de e/ou acessibilidade a redes-conexões”, “natureza rizomática ou menos centralizada dessas redes”, “a situação socioeconômica, a liberdade (individual ou coletiva) e, em parte, também, a abertura cultural para efetivamente usufruir e/ou construir essa multiterritorialidade.

Quando as ciberartes apontam para um espaço expositivo, na medida em que necessitam de um público possuidor dos códigos culturalmente estabelecidos, conforme os apontamentos de Bourdieu (1996, 2005); quando vinculam, mesmo no ciberespaço, as produções e práticas a instituições (através de logomarcas, nomes etc.); quando as ciberartes são executadas através da concessão de bolsas de incentivo, leis de patrocínio, universidades e centros de pesquisa etc., conforme o pensamento de Olivieri (2004), o que acontece é a reterritorialização das práticas e do ciberespaço ao sistema da arte. E é neste momento de complexas reterritorializações que se estabelece uma gama de múltiplos territórios, na qual a rede virtual é tanto um território formal e pertinente à arte contemporânea quanto a galeria ou museu de arte.

É neste sentido que, na trilha do pensamento de Haesbaert (2004), considero a existência de uma multiterritorialidade na arte contemporânea, inclusive naquilo que tangencia o ciberespaço e as práticas artísticas que dizem respeito ao mesmo, no momento em que estas práticas são apropriadas pelo discurso do sistema da arte contemporânea, gerando esta multiplicidade de territórios para a arte. Vejamos alguns exemplos no contexto paraense, de práticas que podem ser consideradas multiterritorializantes, por estarem no limiar entre o discurso da arte e outros campos não artísticos da vida humana.

A artista Lúcia Gomes, que atualmente reside na Suíça, possui uma produção artística dentro do ciberespaço que é bastante interessante para esta pesquisa. Apesar da distância física, Lúcia Gomes não deixa de possuir uma participação cultural ativa no Pará, inclusive expondo no estado. Uma parte desta produção, que convém citar

neste momento, é aquela que é feita exclusivamente para o ciberespaço, enviada através de e-mail para a rede de contatos da artista, trazendo a sugestiva mensagem “Passes adiante ou...”. Vejamos a obra *HF02AQLFPNCC20H* (*Hoje Fazem 02 Anos Que a adolescente L. Ficou Presa Numa Cella Com 20 Homens em Abaetetuba Pará...*), uma apresentação feita no software Microsoft Power Point, trazendo fotos da artista compondo a letra L, com metros de tecido branco, em paisagens na cidade onde se encontrava (FIGURA 61). A obra faz referência ao caso de repercussão midiática internacional, por ferir os direitos humanos, quando uma adolescente de quinze anos de idade ficou presa, sob acusação de furto, desde o dia 21 de outubro até o dia 14 de novembro de 2007, em uma cela com vinte detentos homens, em uma delegacia no município de Abaetetuba (Pará).

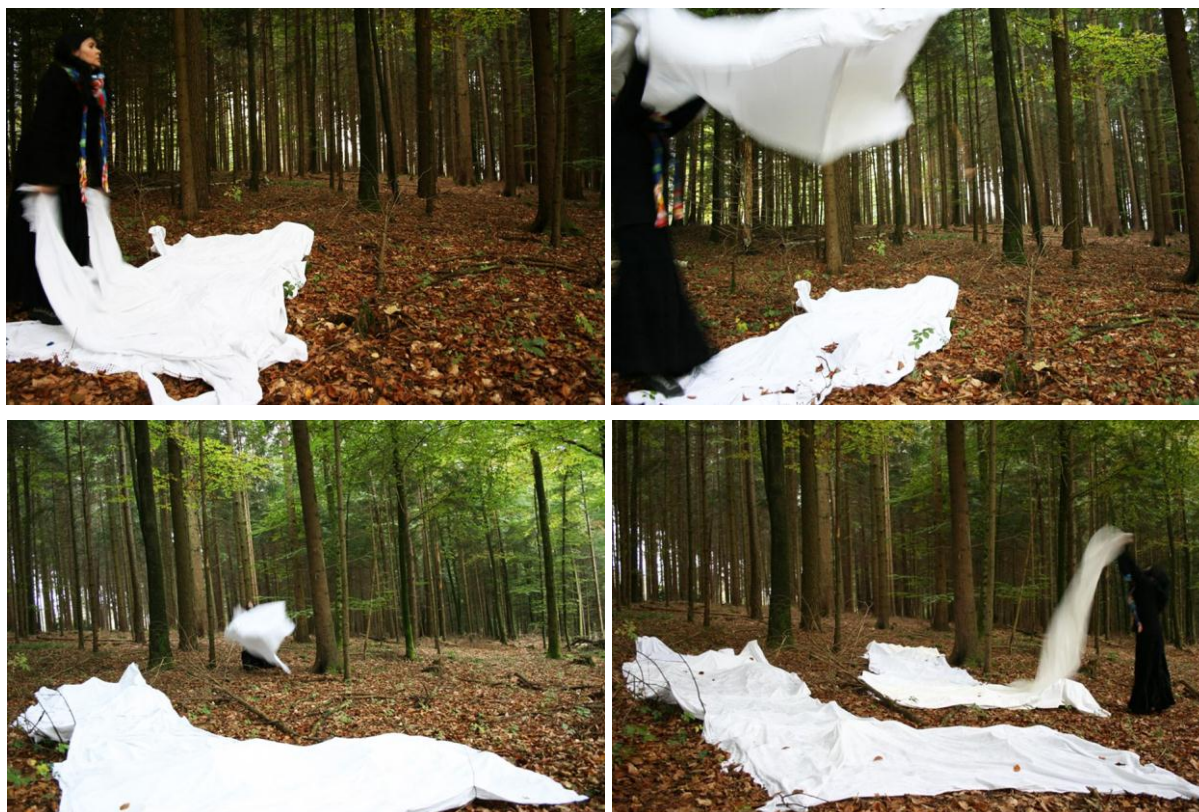


FIGURA 61: Quatro slides da obra *HF02AQLFPNCC20H*, Lúcia Gomes, 2009.

FONTE: Obra *HF02AQLFPNCC20H*, enviada por correio eletrônico.

O e-mail de Lúcia Gomes, trazendo a obra *HF02AQLFPNCC20H*, é uma espécie de memorial poético, contra a barbárie e pelos direitos humanos, uma tentativa de fazer com que casos como este não caiam sempre no esquecimento, para se repetir indefinidamente. Outros exemplos de obras semelhantes da artista são

e(L)eitora e *Flechada*, também apresentações de slides enviadas por e-mail, com acentuado viés político-social, além de blogs como *aBRa*, apresentando fotos de flores desabrochando e pedindo a abertura dos arquivos da ditadura militar brasileira (1964-1985) – que em 2010 resultou numa exposição homônima, no MHEP.

Independente das questões que as obras deste tipo apresentem (questões políticas, éticas, como em *HF02AQLFPNCC20H*, ou de qualquer outro tipo), a própria possibilidade de se *enviar uma obra de arte por e-mail* é uma questão por si. O ciberespaço enquanto ferramenta para produção, disseminação e recepção de práticas artísticas faz com que sejam postas em prática novas dinâmicas, muitas vezes alheias ao sistema da arte contemporânea. As obras de Lúcia Gomes enviadas através do ciberespaço não passam por nenhuma espécie de seleção a priori feita pelos agentes do discurso-arte. Entretanto, se dizemos que estes objetos virtuais são objetos artísticos automaticamente estamos inserindo-os no circuito da arte contemporânea – e o fazemos simplesmente pelo fato de Lúcia Gomes já fazer parte do discurso da arte, enquanto artista. O sinal então não é propriamente um espaço (tal qual o museu), mas sim o próprio artista, que é reconhecido socialmente enquanto pessoa que desempenha aquela função.

Apesar da fluidez dos territórios e da superposição de movimentos de des-re-territorialização, ainda existem sinais característicos que evidenciam com bastante clareza que determinada prática ou objeto diz respeito ao campo da arte. Em contrapartida, produções como *HF02AQLFPNCC20H* atuam somente como valor simbólico, já que não são incorporadas ao circuito institucional e, portanto, mercadológico da arte. O que concede a tais obras a particularidade do artístico nem é tanto uma construção formal ou estética, ou uma propriedade conceitual, mas tão somente o fato das mesmas se inserirem em um circuito de agentes sociais da arte contemporânea – mesmo que tais obras possuam configurações estéticas/conceituais de grande valor. Fica a dúvida: se estas mesmas obras, dentro do ciberespaço, fossem enviadas e recebidas por pessoas sem qualquer ligação com o campo artístico, ainda a consideraríamos objetos de arte?

Outro exemplo de ciberarte no contexto paraense que podemos analisar aconteceu durante a quarta edição do *Atrito (Arte Rito Grito)*, evento promovido pela Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, na Galeria Theodoro Braga, no dia 21 de outubro de 2008. O *Atrito* é um evento no qual são convidados artistas e pesquisadores, além do público em geral, para promover experimentações artísticas

em diversas linguagens, dentro do espaço da galeria, posteriormente realizando-se um debate entre os presentes. Caracteriza-se, portanto, não como uma *exposição* de arte, mas como uma *apresentação* artística, com caráter de happening.

A prática artística em questão foi proposta no *Atrito IV* por Victor de La Rocque, e consistiu na utilização de monitoramento instantâneo via webcam, semelhante à proposta *Vit(r)al*, de Luciana Magno, realizada no ano seguinte (2009) e já descrita no terceiro capítulo desta dissertação. Enquanto os outros artistas convidados realizavam suas práticas dentro do espaço da galeria, para o público presente, Victor de La Rocque estava em sua residência, conectado online através de câmera de vídeo que era projetada em uma das paredes da galeria (FIGURA 62). Através do ciberespaço, portanto, o artista interagia com as ações em desenvolvimento durante o *Atrito IV*. Constituem-se múltiplos territórios, principalmente por aquela prática não estar situada propriamente em um *lugar*, mas na conjunção de lugares conectados através do ciberespaço.



FIGURA 62: Imagem da ação de Victor de La Rocque (projeção em vídeo na parede) durante o *IV Atrito*, em Belém, 2008.

FONTE: Acervo da Galeria Theodoro Braga, fotografia de Diogo Vianna.

Também em 2008 temos o projeto *Cidade Rede*, da artista Val Sampaio, e com participação de outros artistas: Bruno Cantuária, Eliane Moura, Lu Magno, Mariano Klautau Filho, Pablo Mufarrej, Ricardo Macêdo e Victor de La Rocque. O projeto foi

contemplado com o Prêmio SIM de Artes Visuais, do SIM (Sistema Integrado de Museus e Memoriais) da SECULT/PA (Secretaria Executiva de Cultura do estado). *Cidade Rede* consistiu em intervenções e a proposta de um espaço na internet no qual seria construída uma obra coletiva, através da participação do público alimentando o site com informações e arquivos. Segundo o site Cidade Rede⁴⁶:

O projeto de intervenção pública de arte CIDADE REDE pretende envolver os habitantes da cidade que sedia o projeto. Estes serão estimulados pela mídia publicitária para que enviem para um site imagens, vídeos de celular e mensagens de texto.

Estas imagens e vídeos indicam uma posição particular, permitindo que outras pessoas leiam essas mensagens, imagens e vídeos deixados por seus habitantes construindo uma rede de signos em torno daquela cidade, indicando quem têm algo a dizer sobre essa posição particular.

CIDADE REDE atuará com um blog e um canal de postagem de vídeo (...).

O projeto CIDADE REDE permitirá a partir da inscrição no YOUTUBE a chance de participar do projeto e (re)construir a sua localidade, em busca de algum sentido, uma espécie de mini-outdoor. O objetivo é explorar os detalhes escondidos das cidades. É uma maneira em que qualquer um tem a oportunidade de eleger aquilo que lhe parece ser mais interessante e importante.

Além da existência destes endereços virtuais, que funcionavam como espaços expositivos, o projeto também realizou as ações *Taxionomia das árvores* e *Luz no Manoel*, em espaços públicos urbanos. *Taxionomia das árvores* consistiu na inserção de números (como forma de catalogação), com tinta, nas árvores de principais avenidas em Belém, semelhante à ação realizada no mesmo período na cidade de Wiesbaden (Alemanha), na qual foram efetuados registros foto/videográficos. *Luz no Manoel* (FIGURAS 63 e 64) consistiu em uma intervenção/performance no alto do edifício Manoel Pinto da Silva – ícone do início da arquitetura moderna na cidade. Segundo o site Cidade Rede, o letreiro em néon do edifício estava desativado, e durante a ação alguns artistas utilizaram luzes de *leds* para criar imagens no alto do edifício. A ação foi fotografada e filmada, e os registros publicados nos endereços virtuais do *Cidade Rede*.

O projeto ainda realizou uma palestra com Gilberto Prado (Prof. Dr. da Universidade de São Paulo) no dia 08 de outubro de 2008. Além disso, *Cidade Rede* também consistiu em exposição homônima no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, de 03 a 31 de outubro de 2008, na qual foram apresentados os registros das ações realizadas e informações coletadas/recebidas.

⁴⁶ Disponível em <<http://www.cidaderede.net>> Acesso em 21 de março de 2010.



FIGURAS 63 e 64: Imagens da ação *Luz no Manoel*, dentro do projeto *Cidade Rede*, em Belém, Val Sampaio, 2008.

FONTE: <<http://www.cidaderede.net/intervencoes.htm>> Acesso em 21 de março de 2010.

Verificamos, assim, que o espaço virtual, ou ciberespaço, também é utilizado (total ou parcialmente) para configurar práticas artísticas na contemporaneidade, nem por isso puramente *desterritorializando* a arte contemporânea, mas antes multiterritorializando a mesma, incluindo dentro do discurso o espaço virtual que é um locus tipicamente descentralizado. E também permitindo o contato, e até mesmo o choque, nesse espaço virtual, do discurso do artista e da arte com outras concepções, utilizações e funcionalidades destinadas ao ciberespaço por outros agentes sociais, também usuários do virtual.

E antes de se constituir enquanto desmaterializado, o virtual se utiliza de estruturas materiais para sua existência, inclusive a materialidade do próprio corpo enquanto experimentador onde a obra se completa. A subseção a seguir apresenta o último eixo desta pesquisa, que diz respeito ao espaço biológico utilizado enquanto território da arte contemporânea.

4.3 Os espaços biológicos

O último eixo sobre o qual esta dissertação se debruçará é aquele constituído por práticas artísticas nas quais a corporeidade biológica é parte intrínseca à obra. É claro que o corpo humano é usado para materializar diversas linguagens, como a pintura (*action painting*) de Jackson Pollock, na qual o gesto era parte integrante da prática artística. Assim também o corpo humano é indispensável para a apreensão/recepção da obra – através dos sentidos e inteligibilidade. Entretanto, ainda assim tais exemplos culminam em uma obra que é exterior ao corpo biológico, sendo efetivamente um objeto.

Nas práticas que analisarei nesta subseção a obra só se constitui e existe enquanto estiver associada a corpos vivos (humanos ou não). São exemplos de linguagens que trabalham nesta esfera: happening, performance, *body art*, *bioart*, dentre outras. Evidentemente, o conceito de performance admite ações propositivas em nível instrucional, como os cartões-partituras do grupo Fluxus. Entretanto, a obra só existe no momento em que é posta em prática através do corpo do artista performer ou do público participante “coautor” ou interator.

Para Lucia Santaella, em Domingues (2003: 66),

o corpo vivo do artista como suporte da arte dominou a cena artística do século XX por várias décadas. Outro aspecto não tão nítido, mas que deve ser notado, é o da expansão nas formas de tratamento do corpo e seu descentramento do corpo do próprio artista com o surgimento das artes interativas.

A utilização do corpo pelos artistas, enquanto objeto e prática da própria arte, teve, a princípio, implicações de contestação contra o estabelecimento de um mercado de arte que se sobrepunha às próprias obras. Assim, o artista usa o corpo e os processos corporais para subverter a própria noção de objeto de arte. Sobre as primeiras experimentações, no rastro das vanguardas históricas (mais precisamente dadaísmo e futurismo), Rose Lee Goldberg (2006: 134) afirma:

O desenvolvimento da performance europeia no final da década de 1950 foi semelhante ao que ocorreu nos Estados Unidos na medida em que a performance passou a ser aceita pelos artistas como um meio de expressão viável. Apenas dez anos depois de uma guerra mundial devastadora, muitos artistas sentiram que não podiam aceitar o conteúdo essencialmente apolítico do expressionismo abstrato, extremamente popular na época. (...) Esse estado de espírito impregnado de consciência política estimulou a prática de manifestações que lembravam os eventos dadaístas porque constituíam um meio de atacar os valores da arte estabelecida.

As práticas artísticas que usam o corpo como suporte também possuem, atualmente, outras variáveis, possibilitadas pelas tecnologias computacionais, pela

engenharia molecular, pela explosão das tele-redes de informação e comunicação e pelas nanotecnologias, segundo Santaella (DOMINGUES, 2003: 66).

Tais linguagens artísticas evidentemente alargaram os conceitos da arte contemporânea, provocando a reformulação do discurso no sentido de absorver estas práticas artísticas. Se, por um lado, práticas como a *body art* possuíam uma nítida intenção de negar o objeto de arte e seu sistema legitimador e mercadológico, por outro lado acabou-se por legitimar tais práticas, sem cumprir a função desterritorializadora ou an-artísticas a que se propunham. Pierre Bourdieu (2005: 280), ao abordar estas relações, afirma:

Tanto no caso em que colocam os recursos da arte a serviço da destruição simbólica da arte ou da imagem tradicional da obra de arte e do artista, produzindo obras indefinidamente reproduzíveis ou então simbólica ou efetivamente autodestrutivas, como no caso em que levam a cabo, embora de maneira ostentatória, a destruição efetiva da obra de arte (como por exemplo, a dilapidação cerimonial de quadros), suas tentativas mais radicais para aniquilar o encantamento artístico não passam de uma inversão mágica do velho ritual em glória da arte e do artista.

Assim, há uma introdução gradativa das artes situadas em espaços biológicos dentro da lógica cultural dos sistemas da arte, através de mecanismos como a fotografia e a vinculação às instituições culturais. Tais relações evocam a multiterritorialidade que se estabelece ao tomarmos um ser vivo, ou os processos corporais que se dão nesses seres vivos, como pertinentes e artísticos.

Poucos anos depois da introdução da performance como linguagem da arte contemporânea, nas décadas de 1950 e 1960, a fotografia passaria a ser amplamente utilizada na realização de performances – e posteriormente o vídeo. Surge, inclusive, a noção de performance *orientada* para fotografia/vídeo. Segundo Cristina Freire (1999: 108):

Se, num momento inicial, a fotografia é utilizada como documentação da performance, na arte contemporânea as performances tornam-se cada vez mais dependentes da fotografia. Aliás, a fotografia torna-se, ela mesma, a base para uma forma de “performance híbrida”, como os auto-retratos de Cindy Sherman (New Jersey, EUA, 1954). Nesse caso, vale refletir sobre a crescente articulação entre as propostas artísticas, a princípio não vendáveis e alheias ao princípio do mercado da arte, e as propostas mais contemporâneas em que o circuito artístico (o mercado inclusive) é parte inerente da realização do trabalho.

Esta questão da intermedialidade – analisada no terceiro capítulo desta dissertação – posta em prática nestes processos corporais, geralmente através de registros fotográficos ou videográficos, possibilita questionamentos e posições antagônicas entre os teóricos do assunto. Conforme analisado anteriormente, estes registros constituem obras distintas das ações, implicando em relações diversas das

que são experimentadas nas ações em si. Assim, vale citar as palavras de Peggy Phelan (apud MELIM, 2008: 37):

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tornar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo.

Em outro viés, a partir das décadas de 1970 e 1980 os registros passaram a ser amplamente utilizados, e pode-se dizer inclusive que determinadas práticas artísticas só se sustentam e existem em função destes registros. Santaella (DOMINGUES, 2003: 73-74) afirma que

artistas se voltam para a criação de registros *sui generis*, por vezes insólitos, da fisicalidade de seus corpos. É tal a compulsividade com que manifestações desse tipo se repetem que nos leva a pensar na necessidade manifesta pelo artista de lançar esses registros para o futuro, como moldes, memória indelével de um corpo cuja compleição, dimensão, contorno físico estão em vias de mutação.

(...)

No vídeo, a tendência narcisista que lhe é própria produz obras que se enquadram não apenas nas “refrações do corpo”, mas também na “memória do corpo”, esta manifesta na obsessiva necessidade do registro corporal.

Tais desdobramentos estéticos das performances, da *body art*, da *bioart* etc., nem sempre se constituem como objetos ou obras pertinentes à ideia inicial do artista, servindo muitas vezes como espetacularização de tais práticas, na manutenção de espaços expositivos elitistas e antiquados. Outras vezes, tais desdobramentos estéticos possibilitam outras posturas e questionamentos que não são possíveis no primeiro momento (na apresentação da ação), constituindo obras que não se caracterizam exatamente como um *registro*, mas como um híbrido entre linguagens diversas. Assim, é necessário que as propostas artísticas, curatoriais e expositivas sejam encaradas com seriedade na construção de práticas e exposições que tenham alguma relevância além do mero espetáculo, sabendo-se que os registros possibilitam outras questões, outro modo de apreensão e decodificação simbólica, já que, antes de tudo, representam algo.

Além da fotografia e do vídeo, também as instituições culturais com políticas voltadas para a arte começam a voltar investimentos para as práticas e artistas da performance, sendo responsáveis diretas pela multiterritorialidade das práticas artísticas em espaços biológicos. Os sistemas da arte se flexibilizaram e passaram a incluir tais práticas como legítimas dentro da arte contemporânea. Segundo Goldberg (2006: 171):

O reconhecimento oficial de museus e galerias [na década de 1970] só serviu para estimular muitos artistas mais jovens a encontrar caminhos menos

convencionais para seu trabalho. Historicamente, os *performers* nunca tinham dependido do reconhecimento do *establishment*, sem contar que sempre adotaram uma postura intencionalmente contrária à estagnação e ao academicismo associados a esse *establishment*.

Vemos, na citação de Goldberg, que os artistas da performance na Europa não *alienaram* sua produção ao se relacionarem em perspectivas institucionais, mas antes buscaram novas alternativas e posicionamentos dentro destas relações. No Brasil, desde o final da década de 1960 que as instituições artísticas dialogam com práticas performáticas e de uso do corpo. Vale ressaltar que essa relação ainda se deu sob um contexto regime ditatorial, nem por isso sem priorizar um caráter político e contestatório nas performances realizadas sob os auspícios das instituições de arte; ou antes, justamente por isso algumas vezes priorizando esta característica política.

Um primeiro tópico que posso apontar nas práticas que usam o espaço biológico é justamente a modificação deste corpo vivo, seja através de processos de grande complexidade científica ou até mesmo de processos de automutilação.

4.3.1 Biomodificações

Por biomodificações tomaremos as práticas artísticas que configuram uma alteração permanente ou de longa duração no organismo de um ser vivo, seja este o artista, outra pessoa qualquer ou ainda alguma espécie de animal, planta e demais seres vivos. As modificações também variam em seu tipo, que pode ser desde alteração genética produzida em laboratório até modificação corporal realizada “artesanalmente”, como escarificações etc.

No levantamento documental realizado sobre a arte contemporânea paraense não encontrei qualquer registro a respeito de práticas artísticas atuando neste sentido. É claro que existem, no estado, profissionais que trabalham com modificações corporais tais como: tatuagem, *piercing*, escarificação, implantes etc.; além de existirem também profissionais de outro campo distinto que realizam pesquisas científicas nas quais as biomodificações são procedimentos necessários. Entretanto, nestes casos não houve a inserção destas práticas dentro dos discursos da arte contemporânea, e por isso não serão analisadas nesta dissertação.

As biomodificações surgem, precisamente enquanto *body art*, como forma de resistência à lógica cultural e mercadológica que sedimentava a arte em meados do século XX. Segundo Goldberg (2006: 142) “O desdém para com o objeto de arte estava associado ao fato de ser visto como mero fantoche no mercado de arte: se a

função do objeto de arte devia ser econômica, prosseguia o argumento, então a obra conceitual não podia ter esse uso”.

Como abordei anteriormente, tais práticas se mercantilizam através dos registros fotográficos e videográficos.

Ao recusar a apropriação característica da mercantilização da arte, a *Body Art*, por exemplo, toma o corpo como suporte da criação, pois resiste à “alienação da mercadoria” imposta pelo mercado da arte. Faz do próprio corpo uma barreira contra a mercantilização da arte, mas, contraditoriamente, transforma-se em “coisa”, mercantilizada através da fotografia (FREIRE, 1999: 103).

Entretanto, para além da simples mercantilização, tais práticas se modificam profundamente com a inserção de tecnologias contemporâneas. A relação com instituições de arte também se mostra, muitas vezes, como bastante profícua, possibilitando uma série de ações e multiterritorializações na arte contemporânea.

Posterior à *body art* surge uma série de práticas também utilizando organismos vivos (não se restringindo ao corpo humano), agrupadas sob a denominação de *bioart*. De modo diferente da *body art*, que centrava-se na discussão do uso social do corpo humano, a *bioart* discute questões a respeito do uso da vida diante das possibilidades tecnológicas. Para Marta Strambi (2010: 1579-1580):

A partir da década de 90 alguns artistas começaram a trabalhar com uma arte biológica, de caráter experimental, estritamente “viva”. Chamada de bioarte, ela se deu no século 20, mas começou a ser amplamente praticada no início do século 21 (...).

Geralmente a bioarte é produzida em laboratórios científicos e estúdios criados pelos artistas. (...) Ela tem como meio a matéria viva, usada como prática da arte, onde sua ferramenta é a biotecnologia – por exemplo, a engenharia genética e a clonagem. Os bioartistas utilizam-se de células, proteínas, DNA, bactérias, tecido vivo, sangue e congêneres e defendem o limite da categoria no estrito tópico das “formas vivas”. Além de artistas dessa nova mídia eles também podem ser vistos como cientistas.

No campo da tecno-ciência, por exemplo, muitos artistas desenvolvem práticas que discutem as questões do humano diante das máquinas atuais, a hibridação entre ambos, ou a substituição de um pelo outro. Tais práticas são geralmente associadas ao termo *cyborg*, termo que metaforiza a conjunção entre carne e tecnologia no mesmo corpo. Para Anna Lisa Tota (2000: 194-195):

A relação entre objectos e identidade (objectos como lugar e meio de construção das subjectividades) é revisto no *cyborg* segundo uma perspectiva de leitura radical. Interagir com tecnologias e objectos significa tornar-se outro, modificar radicalmente a noção de subjectividade. O *cyborg* é a nova fronteira da subjectividade (feminina/masculina, humano/animal, máquina/ser vivo). Na biopolítica dos corpos pós-modernos, submetida a este conceito, o eu determina e constitui-se segundo modalidades e práticas linguístico-discursivas.

Um dos exemplos mais conhecidos deste tipo de prática artística é a produção do australiano Stelarc, que vem realizando experimentos envolvendo robótica e novas tecnologias há mais de três décadas. Stelarc é um dos artistas/teóricos que afirma a obsolescência do corpo, e prevê uma iminente hibridação com a máquina, através de próteses e até mesmo de processos que substituem estágios como nascimento (vida gerada em laboratório) e morte (substituição cirúrgica de órgãos inutilizados ou doentes). Sobre Stelarc, Edgar Franco (2006: 128) diz o seguinte:

Hoje, o ciberartista é o máximo expoente daquilo que podemos chamar de “body-art cibernética”. Seu discurso reafirma uma das idéias principais de McLuhan, a de que a extensão de um só órgão dos sentidos altera a maneira de pensarmos e nos comportarmos. Durante suas performances com o corpo quase desnudo ligado a eletrodos, cabos, próteses robóticas e conectado à rede Internet, o artista torna-se um verdadeiro cyborg. Sua arte antecipa de forma contundente suas idéias de um corpo obsoleto, que deve buscar hibridizar-se com máquinas, nanoengenharia e biotecnologia para atender às necessidades pós-biológicas.

Franco (2006) ainda caracteriza a produção de Stelarc dentro de uma categoria que o autor chamou de “Poéticas Prospectivas Eutópicas”, na qual os artistas e obras ressaltam os benefícios da tecnologia que se desdobra atualmente, tratando a tecnologia e hibridação do corpo com a máquina como um processo desejável e necessário.

Uma das obras mais antigas e conhecidas do artista é *Third Hand* (FIGURA 65), na qual o corpo humano une-se à tecnologia enquanto suporte do processo artístico. A conjunção entre arte performática, tecnologia, ciência e corpo humano – na obra de Stelarc – cria uma multiplicidade de territórios que devem ser observados com acuidade, já que os espaços da obra não podem ser resumidos a um *território* único. O território da obra é tanto o corpo do artista, proteticamente modificado, quanto o é também a prótese, assim como também configura o território da arte o espaço onde tais experimentos são apresentadas enquanto performance. Lucia Santaella (DOMINGUES, 2003: 77) descreve *Third Hand* da seguinte forma:

No final dos anos 1970, um engenheiro japonês especializado em robótica construiu para Stelarc uma terceira mão do mesmo tamanho de sua mão direita. Presa ao corpo através dos braços, essa mão é ativada diretamente pelos sinais elétricos dos músculos de seu abdômen e pernas e pode girar no pulso, assim como agarrar e soltar coisas. Stelarc levou meses para aprender a manejar o mecanismo, pois isso implicava uma reaprendizagem do controle do sistema nervoso central.



FIGURA 65: Imagem da performance *Third Hand*, Stelarc, 1976.

FONTE: <<http://www.stelarc.org>> Acesso em 09 de dezembro de 2010.

Outro exemplo de biomodificação pode ser encontrado na produção artística do brasileiro Eduardo Kac. Radicado nos Estados Unidos desde 1989, onde atua como professor na *The School of the Art Institute of Chicago*, Eduardo Kac foi um dos precursores, ainda na década de 1980, da holopoesia e, posteriormente, da telepresença e da arte transgênica. E é sobre esta última categoria de práticas artísticas que desejo citar o trabalho de Kac. Internacionalmente conhecido devido suas obras que afetam diretamente a vida (do próprio artista e de outros espécimes), Eduardo Kac se coloca neste espaço de interseção entre a ciência e a arte, propondo questionamentos a respeito da ética que envolve estas relações, principalmente quando se utiliza de organismos vivos. Segundo Strambi (2010: 1581),

Outra produção de Eduardo Kac, datada de 2003 a 2008, são os registros de “Edunia”, obra intitulada de “História Natural do Enigma”, uma planta artificial, pois não podemos encontrá-la na natureza, cujo nome é uma mistura do nome do artista com a flor petúnia: Eduardo com petúnia = Edunia. “Edunia” se formou através de um gene do sangue do artista

acrescentado ao DNA da planta original, produzindo uma proteína somente na rede venosa da flor. Essa planta de Kac tem suas veias vermelhas e pétalas cor de rosa, uma manipulação molecular, cujo resultado é uma imagem viva de sangue humano correndo nas veias de uma flor.

Edunia (FIGURA 66) é, portanto, um exemplo de arte contemporânea que se põe na trincheira entre diversos posicionamento e campos sociais no qual se insere, e possibilita pensar de que forma o espaço biológico multiterritorializar a arte contemporânea, ao ser usado em conjunção com tecnologias científicas de ponta, ou ao simplesmente utilizar-se de seres vivos como suporte pertinente para a arte.



FIGURA 66: Imagem da obra *História Natural do Enigma*, ou *Edunia*, Eduardo Kac, 2003-2008.

FONTE: <<http://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>> Acesso em 10 de dezembro de 2010.

Outro tipo de práticas, abordadas na subseção seguinte, dizem respeito não a modificações biológicas, mas a processos corporais experimentados durante as práticas artísticas, seja através do corpo do artista, seja através do corpo do público.

4.3.2 Processos corporais transitórios

Na categoria de processos corporais incluirei, de um modo geral, as práticas artísticas que tenham como parte indispensável de sua constituição o corpo (do artista ou do público espectador/coautor), evidentemente sem modificá-lo de forma prolongada, como as performances, happenings, ciberarte interativa, arte urbana participativa, dentre outras. Como ressaltai anteriormente, estes três espaços (geográfico, virtual e biológico) geralmente são utilizados em conjunto por diversas práticas artísticas. Assim, muitos dos exemplos citados nas subseções anteriores também se encaixam na categoria de espaço biológico. Nesta subseção priorizarei as práticas artísticas performáticas, por estarem essencialmente vinculadas ao corpo.

Ao longo do século XX, no qual a performance passou a ser largamente utilizada enquanto linguagem artística, podemos notar que há uma expansão da linguagem, com artistas e teóricos reinventando os modos de entender e fazer performance e outras artes centradas em processos corporais. Segundo Rose Lee Goldberg (2006: 216):

O crescimento exponencial do número de artistas performáticos em quase todos os continentes, os inúmeros novos livros e cursos acadêmicos sobre o assunto e o grande número de museus de arte contemporânea que começam a abrir suas portas à mídia ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do século XXI, a arte da performance continua sendo, em boa parte, a força motriz que era quando os futuristas italianos usaram-na para apreender a velocidade e energia do século XX.

Também podemos observar que o conceito de performance começa a ser discutido, a partir de diversas práticas realizadas sem público algum, muitas vezes no ateliê do artista, apenas para o registro em vídeo. Além disso, há a prática da performance como ação instrucional direcionada ao público. É partindo destas discussões que Regina Melim (2008: 61) propõe a noção de espaço de performance, que segundo a autora é

uma situação que surge do encontro do espectador com a obra-proposição, possibilitando a criação de um espaço relacional ou comunicacional. É o espaço de ação do espectador, ampliando, portanto, a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante. Além disso, uma tentativa constante de vislumbrar uma obra como deflagradora de um movimento participativo e que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva.

Ainda para a autora, a conceituação de performance necessita ser estendida atualmente, para comportar as práticas performáticas voltadas para as artes visuais que se utilizam de certos processos de difícil categorização – ao se hibridarem com outras linguagens. Segundo Melim (2008: 64-65):

A escolha de uma seqüência de fotografias (...) não visa a propor nenhum tipo de hierarquia nos modos de manutenção de uma ação fugaz. Poderia ter sido vídeo, uma instrução, um filme ou uma instalação. O que se pretende apontar é que, atualmente, uma definição possível de performance nas artes visuais contempla uma sorte de ampliações ou formas de devir, postas por uma considerável concentração de etapas pertencentes a esses procedimentos. Assim, longe de limitar-se apenas como instrumentos de registro, todas as fases se tornam elementos constitutivos da obra, materialização de um procedimento temporal oferecido à recepção.

Entretanto, é necessário fazer uma ressalva quanto ao pensamento exposto por Melim. Ainda que os dispositivos de registro e de outros desdobramentos estéticos sejam, evidentemente, parte constitutiva do processo do artista, não são estritamente parte constitutiva da *obra* – se tomarmos o termo na acepção de ato ou objeto. Tais dispositivos constituem *outras e variadas* obras acerca de um mesmo processo ou prática artística – tal qual analisei anteriormente, partindo dos conceitos de produção de presença e representação (SAMPAIO, 2009b). Assim, em determinados casos tais obras constituintes de processos artísticos podem ser dependentes entre si para constituir um sentido pertinente; enquanto que em outros casos tais obras podem ser completamente desvinculadas, existindo (*criando* sentido) independente umas das outras. É necessário analisar cada caso isoladamente e observar que tipo de pertinência tais dispositivos possuem.

Passemos, portanto, à análise de alguns exemplos, dentro do contexto da arte contemporânea paraense. Um dos coletivos artísticos em atuação na cidade de Belém é a *Rede [Aparelho]-:*, que será chamada a partir daqui somente de Aparelho. Este coletivo, caracterizado por relações horizontais descentralizadas, atua através de ações urbanas, além de difusão e troca de informações através de meios digitais. Durante o XXV Salão Arte Pará, em 2006, o Aparelho, através do artista (integrante do coletivo) Arthur Leandro, realizou uma ação urbana conectando diversos produtores culturais na feira do Ver-o-Peso. Segundo Paulo Herkenhoff (no catálogo Arte Pará 2006: 36):

Arthur Leandro e o Grupo Aparelho apresentaram uma radical reunião de criadores periféricos individuais e grupais no espaço público: música, performance, teatro, filosofia, zoada, prática política, crítica institucional, contaminação de zonas, poesia, vídeo, guerrilha cultural. O ato político maior foi criar um espaço livre no Ver-o-Peso durante as festas do Círio. Arthur Leandro aposta nos processos coletivos de reflexão e inscrição crítica da arte na sociedade como obra rizomática da subjetividade. Aposta na interação dos artistas com os trabalhadores ou freqüentadores do comércio de Belém.

Outra ação realizada pelo Aparelho foi chamada *Sangria Desatada* (FIGURA 67). No dia 31 de março de 2009, quarenta e cinco anos após o golpe militar que deu

início à ditadura no país, o grupo começou uma série de intervenções na cidade de Belém, como forma de protesto e memória ao passado recente do país que é muitas vezes desconhecido do público jovem ou deturpado pelos meios de comunicação. *Sangria Desatada* fez parte de uma ação maior denominada 48 Horas Ditadura Nunca Mais, realizada por grupos conectados em todo o país, pelos quarenta e cinco anos do golpe e também como forma de repúdio a um editorial do jornal Folha de São Paulo (edição de 17 de fevereiro de 2009), que dizia ter sido o regime militar brasileiro uma “ditabranda”. Bruna Suelen (2010: 490) descreve a ação da seguinte forma:

Na escala do real, isto é, nas ruas da cidade, a Rede[Aparelho]-: fez um mapeamento da tortura em Belém. Rememorando e demarcando os locais onde eram torturados os presos políticos na época da ditadura militar; com tinta sangue de urucum, vegetal tipicamente amazônico, uma pintura foi feita em frente aos espaços onde o derramamento de sangue humano foi fato. Uma Sangria Desatada.

Muitas fotografias foram feitas e publicadas em vários sites de mídia independente, fazendo circular a memória histórica de um povo maltratado e que a grande mídia quer fazer esquecer.



FIGURA 67: Imagem da ação *Sangria Desatada*, em Belém, Rede [Aparelho]-:, 2009.

FONTE: SUELEN, Bruna. Filosofia e arte: diálogos atravessados (um recorte). In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):** provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFGPA, 2010. p. 490.

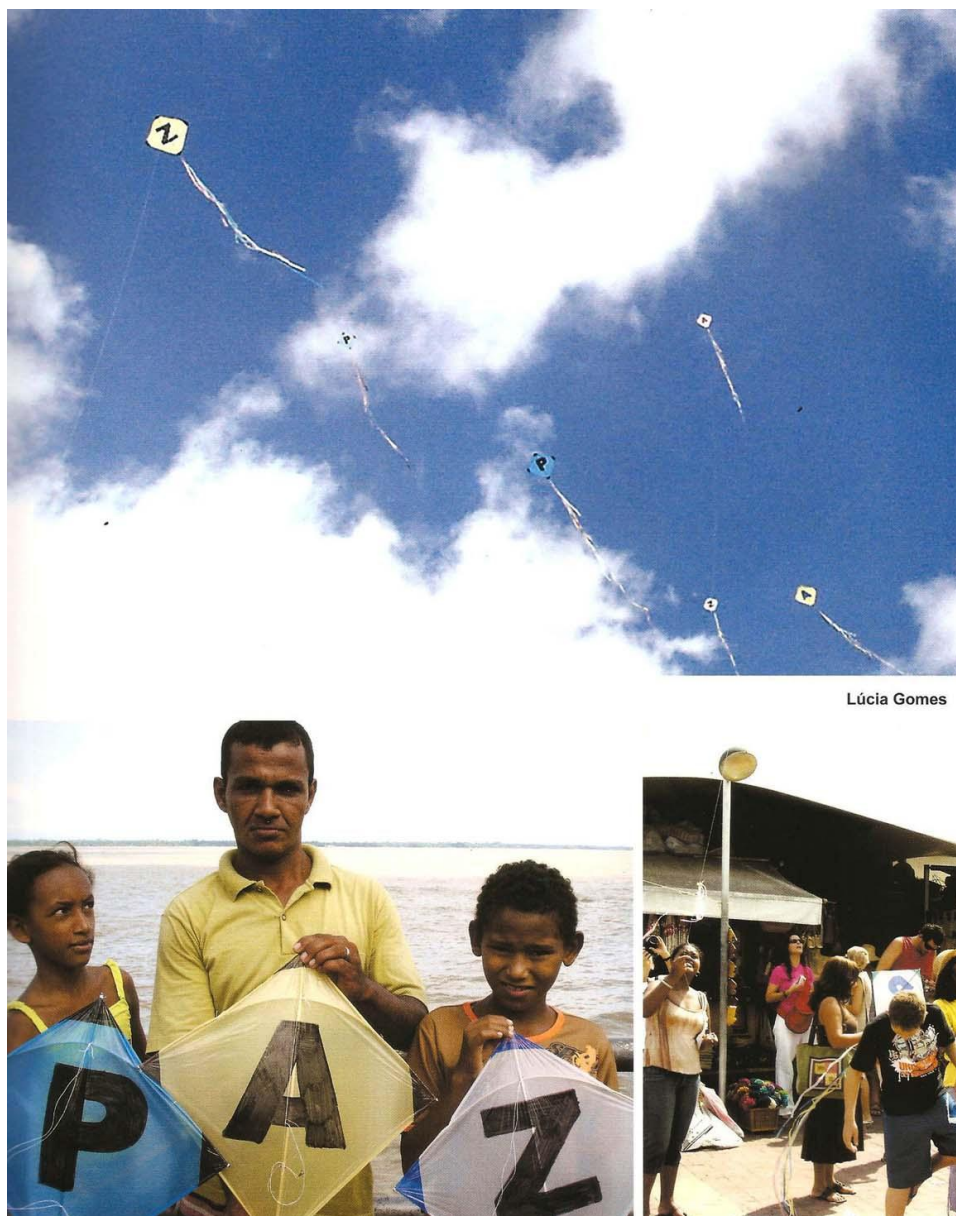
Tais ações promovidas pelo Aparelho situam-se na interseção entre manifestações artísticas e ativismo político, além de um evidente viés de crítica institucional. Para Sampaio (2009a) tal conjuntura é possibilitada principalmente pelas transformações tecnológicas e dos sistemas de produção, que oferecem maior liberdade aos artistas e coletivos na utilização dos novos bens culturais. Sampaio (2009a: 48) ressalta:

Considerando essas manifestações na interface entre arte e política, observamos que a relação entre artista, seu vínculo social e as formas estéticas de gestão desses vínculos são ampliadas, e revelam-se em processos de autonomia da produção intelectual e artística. Essas escolhas éticas e estéticas convertem-se em ferramentas de trabalho com o coletivo, e de intervenção direta na sociedade, ultrapassando a mera transmissão de dados informativos e históricos, ou qualquer necessidade de satisfazer a demanda de uma “novidade artística” e/ou egóica comprometida com a tendência do mercado das artes.

Em 2006, também durante o XXV Salão Arte Pará, a artista Lúcia Gomes propôs a ação *Pipaz* (FIGURA 68). Tal ação consistiu em proposta lúdica, participativa, na qual a artista convidou pessoas no Ver-o-Peso, em uma manhã ensolarada, a empinar pipas que traziam cada uma determinada letra (P, A ou Z). As diversas pipas no céu, a beira do rio, criavam determinadas relações entre política e brincadeira, já que formavam a palavra PAZ ao mesmo tempo em que, na brincadeira popular, as pipas devem “cortar” as linhas umas das outras. Segundo Orlando Maneschy (no catálogo Arte Pará 2006: 56):

É no jogo que se estabelece a obra. Da corriqueira disputa entre garotos ao empinarem suas pipas – nossos tradicionais papagaios e gandulas – no céu, tentando derrubar uns aos outros, preparando a linha com cola e pó de vidro, a artista fala das disputas de adultos, não menos infantis, na política em que o mundo se inscreve, imerso em guerras. Com sua performance, Gomes nos coloca no papel de agentes. Se não participamos, nada acontece. Está em nossas mãos a decisão de como se dá o jogo, sua construção, e é isto o que nos oferece com sua proposição conceitual, utilizando um ato tão corriqueiro da infância e deslocando-o para falar de política no espaço da arte.

Pipaz, portanto, desloca o espaço e suporte da obra para o corpo não mais do próprio artista, e sim do público espectador, que se torna participante ativo do processo artístico em questão.



Lúcia Gomes

FIGURA 68: Imagens da ação *Pipaz*, em Belém, Lúcia Gomes, 2006.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2006*: 25ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 85.

Outro exemplo aconteceu paralelo à exposição *Reverendo Anastácia*, do artista Armando Queiroz e da artista alemã Lilo Karsten, realizada de 15 de março a 05 de abril de 2007 na Galeria Theodoro Braga. Durante o período da exposição *Reverendo Anastácia*, os dois artistas realizaram uma ação no Cemitério Nossa Senhora da Soledade, um dos mais antigos de Belém, tombado em 1964 como patrimônio paisagístico nacional. A ação consistiu numa performance com traços ritualísticos, usando velas, água e fogo (FIGURAS 69 e 70). Tal performance, apesar de registrada em fotografias, não chegou a compor a exposição supracitada, mas funcionou como uma ação paralela e desvinculada.



FIGURAS 69 e 70: Imagens da intervenção realizada no Cemitério Nossa Senhora da Soledade, em Belém, Armando Queiroz e Lilo Karsten, 2007.

FONTE: <<http://www.lilokarsten.de/fileadmin/bildergal/BLAUE-TRAENE/nomedoarquivo.jpg>> Acesso em 03 de julho de 2010.

Há alguns anos a artista Andréa Feijó vem realizando o projeto *Adote um Urubu*, na ilha de Algodoal (Maiandeuá) – uma área de proteção ambiental no município de Maracanã (PA), distante 180 quilômetros de Belém. Em 02 de fevereiro de 2008 a artista realizou a primeira ação que compõe o projeto, também chamada *Adote um Urubu*, e que dialogava com questões ecoambientais, já que a ilha tem se tornado um local de intenso turismo. Tal ação consistiu em um processo performático dividido em várias etapas.

Como no período de férias escolares o fluxo turístico na cidade é maior, também aumenta a quantidade de resíduos produzidos na ilha, que geralmente têm que ser queimados. O turismo por um lado possibilita sustentabilidade para os moradores da ilha, mas por outro lado afeta o meio ambiente. Andréa Feijó trabalhou estas relações de uma forma bastante interessante, usando a arte para movimentar toda a comunidade envolvida na ilha, naquele período. Feijó (2010: 691-692) descreve *Adote um Urubu* nos seguintes termos:

Esta ação artística contou com uma logística que envolveu pessoas da comunidade – crianças e adultos – na coleta de uma parte do lixo reciclável

produzido na ilha e que, comumente, tem a queima como destino final. A coleta, feita em sacos pretos padronizados com a imagem de um urubu na cor cinza, foi agenciada previamente com alguns moradores/donos de estabelecimentos comerciais e veranistas. Feita a coleta, os sacos foram instalados em um local de grande circulação de pessoas e, posteriormente, retirado da ilha pelos próprios visitantes, segundo uma intervenção performática da artista, que propôs que as pessoas “adotassem” um pouco do lixo produzido em Algodual, levando consigo um saco de lixo reciclável. Lixo este, que poderia ser correspondente ao produzido por eles próprios, durante sua estadia na ilha. A ação “Adote...” resultou em um vídeo de mesmo nome, que foi mostrado posteriormente no espaço público da vila de Algodual.

Em um primeiro momento, portanto, a artista mobiliza os moradores da ilha a coletar o lixo produzido e descartado na ilha naquele período, juntando-o em grandes sacos pretos com a marca do Urubu. Posteriormente Andréa Feijó simula uma entrevista jornalística com os visitantes que estão retornando para suas cidades, incitando-os a “adotar” um daqueles sacos de lixo, como forma de preservação ambiental do lugar (FIGURAS 71 e 72). Vale salientar também a existência da produção videográfica a partir da performance, que, antes de ser exposta em qualquer espaço convencional, foi exibida na própria ilha de Algodual, para seus habitantes, numa perspectiva de arte inclusiva e participativa.



FIGURA 71: Imagem da ação *Adote um urubu*, momento da performance/entrevista, em Algodual (Maiandeuá), Andréa Feijó, 2008.

FONTE: FEIJÓ, Andréa. Projeto Adote Um Urubu: uma experiência estética na comunidade de Algodual-Maiandeuá-Pará. In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):** provocações-transformações-revoltas. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 692.



FIGURA 72: Imagem da ação *Adote um urubu*, em Algodual (Maiandeuá), Andréa Feijó, 2008.

FONTE: FEIJÓ, Andréa. Projeto Adote Um Urubu: uma experiência estética na comunidade de Algodual-Maiandeuá-Pará. In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):** provocações-transformações-revoltas. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 692.

Outro exemplo interessante é a produção performática que o artista Jaime Barradas vem realizando desde o final da década de 1990. Inicialmente mais voltada para o teatro contaminado pela performance, sua produção a partir de 2003 passa a priorizar mais a plasticidade e visualidade corporal⁴⁷. Atualmente professor do curso de graduação em Artes Visuais da ESMAC (Escola Superior Madre Celeste), no qual atua desde 2005, Jaime Barradas também realiza mostras coletivas de performance, a partir das atividades institucionais como docente, levando turmas de alunos a montar ações em espaços de galerias e espaços não convencionais como praças. Mostras performáticas coletivas deste tipo foram realizadas pela ESMAC em Belém, Ananindeua e Mosqueiro (ilha que faz parte de Belém).

Em 31 de agosto de 2005 Jaime Barradas apresentou a performance *Anti Moda* (FIGURA 73), deslocando-se durante a noite da Avenida Presidente Vargas até o Corredor Polonês (espaço cultural alternativo), localizado na Travessa General Gurjão. Tal perímetro, onde se realizou a performance, é localizado no centro de

⁴⁷ Algumas das informações citadas nesta pesquisa foram concedidas pelo artista Jaime Barradas através de entrevista informal por correio eletrônico.

Belém, local de intenso tráfego de pessoas e inúmeros moradores de rua, zona comercial mais abrangente da cidade, além de zona de meretrício em alguns pontos estratégicos. Jaime Barradas, usando maquiagem e penteado bizarros, trajando um longo tipo de túnica, feita de tecido branco sujo de tinta e (no decorrer da performance) lama, e portando um guarda-chuva danificado e rasgado percorre aquele caminho com a impassibilidade própria do teatro. *Anti Moda* discute justamente a estetização desenfreada e hostil nas sociedades contemporâneas, guiada pela lógica do consumo. Ao deslocar o espaço da apresentação para a via pública, sob o ar noturno, o artista estabelece múltiplas territorialidades na apreensão sensível da performance, não mediada por aparelhos culturais.

Em 2006 o artista passa a integrar o Grupo de Pesquisa Igarahart, formado por professores (artistas-pesquisadores) da ESMAC, e começa a utilizar da mídia do vídeo para criar obras híbridas com a performance, como por exemplo o vídeo-arte *Nas brechas do não ser, Narciso decide morrer*, apresentado na exposição coletiva *Caos*, do Igarahart, em 2007. *Caos* esteve em exposição na Galeria de La Rocque Soares e no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas – neste último houve, inclusive, a realização de uma performance do artista durante a vernissage da exposição, dentro da proposta da obra *Nas brechas do não ser, Narciso decide morrer*.

Outro exemplo, dentro da produção do artista, é a obra *Entre peixe, pássaros...homem*, na exposição coletiva *Des-Encaixe 2* (FIGURA 74) também do grupo Igarahart, realizada de 18 de maio a 17 de junho de 2008, no espaço externo do Museu Forte do Castelo, em Belém. Nesta exposição foram realizadas diversas instalações/intervenções neste espaço, que é um ponto turístico da cidade.

Entre peixe, pássaros...homem consistiu em uma performance que questionava as noções de identidades, na qual Jaime Barradas utilizava de alguns objetos (gaiola com carteiras de identidade, cabide, terno, sapatos e tarrafa de pesca), que após a performance ficaram expostos no local como instalação, uma espécie de registro. Assim, no que tange a multiterritorialidade, *Entre peixe, pássaros...homem* usa a intermedialidade de uma forma não convencional, ao transformar a performance não em uma série de fotografias ou vídeos, mas antes em registros primários, que são os objetos utilizados durante a mesma. Esse processo é semelhante, guardadas as devidas proporções, ao que realizava Robert Smithson, deslocando pedras e outros registros primários dos *sites* por ele escolhidos para dentro dos *non-sites* expositivos.



FIGURA 73: Imagem da performance *Anti Moda*, em Belém, Jaime Barradas, 2005.
FONTE: Acervo do artista Jaime Barradas, fotografia de Álvaro Sousa.



FIGURA 74: Imagem da performance *Entre peixe, pássaros...homem*, em Belém, Jaime Barradas, 2008.
FONTE: Acervo do artista Jaime Barradas, fotografia de Douglas Caleja.

Outro exemplo é encontrado na *aBLAção* apresentada por Luciana Magno em 2008. A ação foi realizada na Praça da República, em uma manhã de grande movimentação de pessoas, na qual Luciana Magno, segundo Dominik Giusti (no jornal Diário do Pará de 26 de setembro de 2010),

fez uma gravação só com a onomatopeia "blábláblá". Ligou uma caixa de som, pediu uma bicicleta emprestada a um camelô e saiu pela Praça da República com o aparato. "Porque muitas vezes as pessoas falam demais sem ter nada a dizer", diz ela.

Era período de eleições municipais e logo o protesto solitário foi assimilado como uma manifestação de cunho político. "Eu adorei. A intenção nem era essa, mas percebi que poderia existir essa relação política", diz.

A performance foi registrada em vídeo, que foi disponibilizado em uma página pessoal da artista no site Multiply. Em 2010 o registro videográfico de *aBLAção* fez parte de exposição coletiva no espaço do Fórum Landi, em Belém, durante o V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes, promovido pela UFPA. Também em 2010 a artista realizou uma segunda performance semelhante à *aBLAção*: a carreata *Blá blá blá*. A artista convocou o público a participar de uma carreata no dia 26 de setembro, em pleno período eleitoral, concentrando em frente ao Museu Histórico do Estado do Pará, na qual foi veiculado somente o infundável blá blá blá. Além da carreata a artista também realizou outras manifestações dentro da proposta da obra, estendendo faixas com o blá blá blá em sinais de trânsito (FIGURA 75). Tal proposta, no limiar entre o ativismo político e a arte contemporânea, contribui para repensarmos as territorialidades da arte, ao repararmos, por exemplo, da inserção do vídeo em uma exposição formal e da adesão de outros artistas durante o processo da obra.

Também em 2010, e com a participação de Luciana Magno, temos a obra *Cafetinagem*, cuja autoria também é dos artistas Bruno Cantuária e Ricardo Macêdo. *Cafetinagem* (FIGURA 76) consistiu em uma performance realizada durante a "vida noturna" de Belém, na qual três mulheres (Cynthia Nascimento, Camila Mareco e Luciana Magno), trajando máscaras, simulavam a oferta sexual de seus corpos, ato comumente praticado na prostituição. A performance foi registrada em fotografias e vídeos pelos artistas Bruno Cantuária, Daniel Cruz e Ricardo Macêdo. *Cafetinagem* foi realizada em três espaços de Belém – bairro do Reduto, Cidade Velha e Doca de Souza Franco –, e os registros da performance integraram um vídeo homônimo exposto no XXIX Salão Arte Pará, em 2010. A intermedialidade pode ser levantada aqui, ao observarmos como a performance se desdobra em outras mídias e linguagens, como a do vídeo-arte.



FIGURA 75: Imagem da ação *Blá blá blá*, em Belém, Luciana Magno, 2010.

FONTE: <http://lucianamagno.multiply.com/photos/album/5/BLA_BLA_BLA> Acesso em 08 de dezembro de 2010.



FIGURA 76: Imagem da performance *Cafetinagem*, em Belém, Bruno Cantuária, Luciana Magno e Ricardo Macêdo, 2010.

FONTE: <<http://brunocantuaria.blogspot.com/2010/10/cafetinagem.html>> Acesso em 16 de novembro de 2010.

Um último exemplo será o da produção da artista Berna Reale, que somente há alguns anos vem utilizando a linguagem da performance. Em 2009 a artista participou do XXVIII Salão Arte Pará, com a obra *Quando todos calam* (FIGURA 77), pela qual recebeu o Grande Prêmio do evento. *Quando todos calam* é um tríptico fotográfico, realizado a partir da performance feita pela artista, tendo como cenário o Ver-o-Peso. Berna Reale deita-se nua sobre uma mesa coberta com tecido branco, trazendo sobre seu tórax vísceras cruas de animais, que faz com que os urubus tão comuns no local se aproximem, concedendo um caráter cinético ao tríptico fotográfico, que mostra a aproximação gradual das aves. Marisa Mocarzel e Orlando Maneschy (catálogo Arte Pará 2009: 24) descrevem a obra da seguinte maneira:

Trata-se de uma foto-performance em que o ato e as imagens fundem-se em processos aparentemente independentes. De fato, o ato, a relação vivida no lugar não se repete no espaço expositivo. A imagem transportada para o papel adquire uma força poética de difícil tradução. O corpo nu, pousado sobre a mesa, sobre a toalha branca, conjuga-se ao vento, às negras nuvens, aos abutres. Nem as vísceras expostas sobre o ventre permitem a literalidade do ato vivido. Significados se sobrepõem e o lugar-símbolo da cidade perde ou deixa adormecer a identidade, transformando-se em outro território não identificável. *Quando todos calam* emerge do silêncio, das dúvidas e múltiplas falas, da solidão, da estética que, envolta ao discurso, transcende o religioso, o político, para tornar-se pura poesia.

Tal ação, ao se colocar no limiar entre linguagens, assim como *Cafetinagem*, estabelece territorialidades múltiplas e entrecruzadas, tanto para os transeuntes que presenciaram a performance quanto para o público visitante do Arte Pará 2009. Outro exemplo, na produção de Berna Reale, é a obra *A sangue frio* (FIGURA 78), realizada em Belém no dia 01 de dezembro de 2010. A partir do início do referido ano a artista passou a trabalhar como perita criminal no Centro de Perícias Renato Chaves, e o cotidiano de trabalho a motivou a produzir tal performance.

Dominik Giusti, no jornal Diário do Pará (01 de dezembro de 2010), descreve a obra da seguinte forma:

Durante a apresentação, que deve durar cerca de duas horas, Berna mostra ao espectador um cenário angustiante: já não bastasse estar usando um vestido confeccionado especialmente para a performance com panos que as famílias ou comunidades costumam cobrir os corpos estirados sobre o chão, ela carrega ainda um colar de quatro metros de comprimento feito de cápsulas de projéteis calibres 32, 38 e 40, comumente encontrados nos cadáveres. A cada 12 minutos, Berna dará uma volta no colar, no próprio pescoço, para simbolizar o intervalo entre cada assassinato, segundo as estatísticas brasileiras.



FIGURA 77: Fotografia do tríptico *Quando todos calam*, em Belém, Berna Reale, 2009.

FONTE: Catálogo *Arte Pará 2009*; 28ª edição, Belém: Fundação Rômulo Maiorana, p. 33.



FIGURA 78: Imagem da performance *A sangue frio*, em Belém, Berna Reale, 2010.

FONTE: GIUSTI, Dominik. Paz sem voz não é paz. *Diário do Pará*. Belém, 01 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.diarioonline.com.br/noticia-122273-artista-plastica-discute-a-banalizacao.html>> Acesso em 03 de janeiro de 2011.

É importante notar que desta vez não há vínculo com instituições propriamente culturais, mas sim um tipo de parceria com as instituições governamentais de segurança pública. Segundo a reportagem de Giusti (supracitada):

As balas de revólver que serão utilizadas foram cedidas pelo Instituto de Ensino de Segurança do Pará (Iesp). Os tecidos, geralmente lençóis, foram coletados com a devida autorização do departamento jurídico do Centro de Perícia Renato Chaves.

E ainda podemos notar certo caráter de crítica a estas instituições em geral, na obra de Berna Reale, já que a obra funciona como um indicativo também da violência vivida no estado. A artista se posiciona no entremeio de todas estas variáveis: entre as instituições, entre os territórios da arte, entre a atuação artística e a atuação como perita criminal, entre a função política e a função estética. Ainda segundo a reportagem de Giusti,

Impulsionada pelas ações contra a violência no Rio de Janeiro, Berna vai além e indaga: “Será que em Belém está diferente? Pelo fato de aqui não termos apelo turístico, ninguém questiona”. Ela defende que os dados sobre o número de assassinatos no Pará saiam dos relatórios e ganhem maior repercussão. “Quero que esse trabalho cause curiosidade no poder público”, diz a artista, que não à toa escolheu para a performance o perímetro entre dois prédios que representam os poderes estadual e municipal.

Assim, tal produção se encaixa no conceito de multiterritorialidade discutido ao longo desta pesquisa. O sistema da arte contemporânea no Pará tem apresentado e possibilitado, tal qual exemplifiquei neste capítulo, uma produção muito diversa em espaços não convencionais, mas que muitas vezes já estão inseridos no discurso sistematizado. Tais relações potencializam as multiterritorialidades, como espero que tenha ficado evidente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa algumas considerações já foram apontadas, portanto tentarei fazer uma síntese das mesmas. O conceito central que norteou a pesquisa apresentada nesta dissertação é o de multiterritorialidade, que expressa uma multiplicidade de usos e funcionalidades sobrepostas em territórios flexibilizados pela sua constituição em redes. A arte contemporânea, por sua vez, é um sistema social estruturado em redes, fato que facilita a constituição de múltiplos territórios – a partir de um prisma econômico-político. Nesta pesquisa, entretanto, a característica da territorialidade que é ressaltada é a simbólica, que diz respeito ao uso simbólico-cultural que é feito de determinado espaço.

Nesta perspectiva, ao atentarmos para a produção artística que se estrutura durante o século XX veremos que se consolidam muitas práticas e linguagens que utilizam espaços diferenciados, não convencionais (em geral com o intuito mesmo de negar o museu e a galeria tradicionais). Essa produção, que tem suas raízes nas vanguardas históricas do início do século XX e se desenvolve plenamente a partir da década de 1960, possui, geralmente, a intenção de *desterritorializar* a arte, subvertendo suas qualidades de mercadoria elitista e dissolvendo-a na vida. Como pude analisar no terceiro capítulo desta dissertação, a desterritorialização foi (ou é), em certa medida, uma ideia utópica. A arte continua mediada por sistemas sociais de produção de poder simbólico, que são, inclusive, sistemas flexíveis, que em pouco tempo foram capazes de apropriar tais práticas ao seu próprio discurso. Se segue, portanto, àquela desterritorialização, uma consequente *reterritorialização* através de inúmeros dispositivos e mecanismos que inserem as práticas realizadas em outros espaços dentro dos sistemas da arte.

Porém, a reterritorialização efetuada não é a simples transferência da produção artística de dentro dos museus e galerias para espaços diferenciados. Os espaços expositivos convencionais continuam validados na arte contemporânea, e tem sido alvo de inúmeros estudos e desdobramentos visando proporcionar novos usos para estes espaços formais. Havendo, portanto, a coexistência de inúmeros espaços legítimos para a arte, a reterritorialização da mesma se dá na forma de multiterritorialidades. Atualmente, por exemplo, existem harmoniosamente dentro do conceito de arte contemporânea práticas tão distintas como a performance, a

fotografia, o vídeo-arte, a ciberarte, a *bioart*, a pintura, a arte pública, dentre inúmeras outras.

Os espaços que são ocupados pela arte contemporânea (além dos espaços convencionais) são categorizados, nesta dissertação, em três eixos interpenetráveis: o espaço geográfico, em que se localizam as práticas artísticas efetuadas na urbe ou em locais ermos; o espaço virtual, em que as práticas são constituídas enquanto existentes total ou parcialmente na constituição do ciberespaço (que não se restringe à internet); e o espaço biológico, que é usado por práticas que se dão somente na experimentação do próprio organismo (humano ou não humano). Dentro destes espaços cabem inúmeros exemplos e linguagens, que, em geral, utilizam-se de dois ou mais destes espaços para estruturarem-se.

Esta pesquisa também verificou a hipótese de que a reterritorialização da arte acarretou suas multiterritorialidades, através de mecanismos e dispositivos das instituições que agem nos sistemas da arte contemporânea. Tal hipótese se confirmou através de uma vasta exemplificação que demonstrou os procedimentos postos em prática atualmente. Algumas destas formas de reterritorializar as práticas artísticas contemporâneas são apontadas no terceiro capítulo.

A intermedialidade é uma destas maneiras de reterritorialização, que consiste na transposição midiática de uma obra em outra, como, por exemplo, a transposição de uma performance em uma série fotográfica. Há implicações evidentes neste movimento de intermedialidade, já que são construídas outras obras, geralmente sob outro paradigma. Se a performance *apresenta-se* enquanto prática artística, a série fotográfica *representa* a mesma, constituindo outra prática diferenciada. Até então não há nenhuma questão problemática, porém estas questões aparecem quando as instituições de arte tratam tais práticas como se estivessem sob o mesmo paradigma. Ou ainda mais grave: quando as instituições tratam ambas as práticas de um mesmo processo (a performance e a série fotográfica, por exemplo) como se fossem equivalentes ou como se fossem a mesma obra, o que evidentemente não são. Ainda assim, muitos exemplos de intermedialidade são pertinentes, quando não atuam somente espetacularizando as práticas artísticas, mas sim quando, através de registros e outras mídias, possibilitam camadas de sentido que não estavam presentes nas práticas primeiras.

Outro mecanismo de reterritorialização e multiterritorialização da arte contemporânea é a regulamentação das práticas, através de procedimentos

institucionais. A criação de leis de incentivo fiscal governamental, editais de bolsas de pesquisa da iniciativa pública e da iniciativa empresarial, a abertura de espaço nos eventos artísticos para as práticas tidas por desterritorializantes, e, inclusive, a criação de eventos voltados exclusivamente para estas linguagens, são indícios que testemunham a regulamentação da arte contemporânea. Tal regulamentação, entretanto, não é em si prejudicial. No caso do estado do Pará, analisado com mais abrangência nesta pesquisa, a regulamentação serve para manter uma produção consistente de arte contemporânea, já que não há mercado de arte que dê sustentabilidade para os artistas da região.

As instituições culturais emergem, então, como as grandes mantenedoras de multiterritorialidades na arte contemporânea – além dos artistas, é claro. Possibilitar a multiterritorialidade, porém, não significa torná-la acessível (decodificável) ao grande público, ainda que se coloque a prática artística diretamente em contato com o mesmo. Uma das conclusões secundárias obtidas nesta pesquisa, portanto, é a de que as instituições também devem se responsabilizar por tornar as práticas artísticas multiterritorializadas efetivamente apreensíveis para o público em geral, usando, para isso, medidas e ações educacionais. A arte/educação aparece como aliada direta na formação de um público de arte mais amplo, e deve ser possibilitada e mantida pelas instituições, tanto quanto as próprias práticas artísticas.

Algumas lacunas se tornaram aparentes durante a pesquisa, lacunas que não puderam ser preenchidas pela mesma, demonstrando a necessidade de que outras pesquisas e pesquisadores se debruçam sobre estas questões. Um possível desdobramento é a análise das subjetividades envolvidas nas práticas contemporâneas em espaços não convencionais, que pode ser traduzida na pergunta: qual o sentido da arte para o público *leigo* que é posto em contato direto com as práticas nestes espaços?

Outra questão digna de estudo é a verificação de novos processos curatoriais e expositivos, levando em consideração os novos espaços utilizados, e as implicações destes novos tratamentos curatoriais e expositivos para as práticas artísticas, para os artistas, para o público, para as instituições etc.

Há ainda a questão educacional, que é de salutar importância, principalmente no contexto brasileiro: é preciso que se analise consistentemente quais as práticas arte/educativas que tem dado resultado *positivo*, e que se realizem experiências e

adequações destas ações arte/educativas a contextos específicos, como o do sistema da arte contemporânea paraense.

Assim, perceber as multiterritorialidades – instituídas em e para a arte contemporânea – é necessário para que se verifique a importância de utilizar tais espaços de uma forma crítica e *responsável*. Responsabilidade que não implica *moral*, mas antes implica a intenção (por parte dos agentes sociais do sistema da arte) de tornar as práticas artísticas pertinentes nestes espaços, tanto para os detentores de conhecimento especializado quanto para os *leigos*.

Considerando que estes espaços não convencionais muitas vezes são usados por diferenciados grupos sociais, conseqüentemente os mesmos são atravessados por múltiplas funcionalidades e subjetividades distintas. Ao serem inseridas práticas artísticas nestes espaços de territorialidades sobrepostas, o mais propício é que sejam priorizados processos polifônicos, polissêmicos, *abertos* e *inter-ativos*. (que possibilitem contato e fluxo de ações entre os diversos públicos) – já que o contrário implicaria em processos excludentes. Exclusão no sentido de utilizar um espaço para a arte sem dar à mesma a devida pertinência diante dos grupos sociais que fazem uso deste espaço. E exclusão no sentido de não possibilitar acessibilidade cultural a estas práticas artísticas contemporâneas, ainda que se possibilite a acessibilidade material.

As multiterritorialidades na arte contemporânea, mesmo que já estabelecidas, podem representar tanto a democratização e a eliminação do fetichismo que envolve as práticas artísticas (ou seja, a gradual imersão da arte em outras esferas da existência humana), quanto podem representar a *colonização* de outros espaços pelo sistema da arte (tal qual já faz a publicidade), em uma relação assimétrica na qual a arte usa o espaço, mas não se deixa usar (decodificar e depreender) pelos grupos sociais com os quais se coloca em contato. Tudo dependerá do uso que destinaremos para essas multiterritorialidades.

BIBLIOGRAFIA

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

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Tradução de Helena Gubernatis. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

AZEVEDO, Fernando de Pádua. Jabiraca: esquizobike, experimentação e outros processos formativos. *In: Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):* provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFGPA, 2010. p. 680-688.

BARBOSA, Ana Mae. Arte/Educação em museus: herança intangível. *In: MOKARZEL, Marisa (org.). Artes visuais e suas interfaces*. 2ª ed. Belém: Unama, 2008 (Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais; 5). p. 21-30.

BARILLI, Renato. **Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de textos por Sérgio Miceli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca**: diálogos entre ciência e arte. Apresentação de Inês Champey. Tradução de Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. 4ª ed. 4ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *In: Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte*, v. 1, n. 2, nov. 2008. p. 8-23.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009.

COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Süsskind... et al. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução de Fernando Santos, revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993a.

_____. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997 (Coleção TRANS).

_____. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992 (Coleção TRANS).

DOMINGUES, Diana (org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: UNESP, 2003.

FARIAS, Edison da Silva. **Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FEIJÓ, Andréa. Projeto Adote Um Urubu: uma experiência estética na comunidade de Algodual-Maiandeuá-Pará. In: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas**. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 689-702.

FINKELPEARL, Tom. Financiamento de arte pública em Nova York. In: **Arte pública: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 70-80.

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

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 25ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008b.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422.

FRANCO, Edgar Silveira. **Perspectivas pós-humanas nas ciberartes**. 246 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Tradução de Vera Mello Joscelyne. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 142-181.

_____. **Nova luz sobre a antropologia**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo, revisão da tradução de Percival Panzoldo de Carvalho, revisão técnica de Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

GOUVEIA, Maria Alice Machado. Financiamento privado e incentivos no Brasil. In: **Arte pública: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 87-91.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

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

_____. **Territórios alternativos**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOME, Stewart. **Assalto à cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. Tradução de Cris Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Conrad, 2004.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo no Pará. In: ROCHA, Alonso et al. **Bruno de Menezes ou a sutileza da transição: ensaios**. Belém: CEJUP; UFPA, 1994.

JAMESON, Fredric. **A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Seleção e prefácio de Maria Elisa Cevasco; tradução de Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução de Maria Elisa Cevasco; revisão da tradução de Iná Camargo Costa. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2007.

KAPROW, Allan. A educação do não-artista, Parte I (1971). *In: Concinnitas.* Rio de Janeiro: UERJ. Ano 4, Vol. 1, n.º 4, março de 2003. p. 214-226.

_____. A educação do an-artista II. *In: Concinnitas.* Rio de Janeiro: UERJ. Ano 5, Vol. 1, n.º 6, julho de 2004. p. 167-181.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: antropologia e sociedade.** Tradução de Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 2007.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LIMA, Janice. A educação museal no enfrentamento das relações de poder. *In: MOKARZEL, Marisa (org.). Artes visuais e suas interfaces.* 2ª ed. Belém: Unama, 2008 (Linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais; 5). p. 31-44.

MADERUELO, Javier. **El espacio raptado.** Madrid: Biblioteca Mandadori, 1990 (Cuadernos del círculo, n.º 3).

MAGNO, Luciana. Da impossibilidade do vôo: Victor de La Rocque em Gallus Sapiens partes 1 e 2. *In: Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas.* Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 646-651.

MANESCHY, Orlando. Lúcia Gomes e o livre pensar. *In: MOKARZEL, Marisa (org.). Estudos de artes visuais e suas interfaces.* Belém: Unama, 2006. p. 163-173.

MANESCHY, Orlando; LIMA, Ana Paula Felicíssimo de C. (org.). **Já! Emergências contemporâneas.** Belém: EDUFPA/Mirante - Território Móvel, 2008.

MANESCHY, Orlando; SILVA, Danielle. A produção videográfica na arte contemporânea de Belém: uma abordagem da situação. *In: Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: transversalidade nas artes visuais.* Organização: Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho), Maria Herminia Olivera Hernández. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 2539-2550.

MEDEIROS, Afonso. Notas sobre a transversalidade na pesquisa e no conhecimento em arte e a condição de periféricos. Que transversalidade? *In: Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: transversalidade nas artes visuais.* Organização: Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho), Maria Herminia Olivera Hernández. Salvador: EDUFBA, 2009a. p. 1997-2013.

MEDEIROS, Afonso. Posfácio. *In*: MARTINS, Bene; VIEIRA, Lia Braga; MANESCHY, Orlando (org.). **Interfaces: desejos e hibridizações na arte**. Belém: UFPA/ICA, 2009b. p. 213-223.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MOKARZEL, Marisa. Entre garças e urubus: a (in)sustentável arte produzida na Amazônia. *In*: **Caderno VideoBrasil**, v. 02, 2006. p. 78-109.

MOLES, Abraham. **Arte e computador**. Com a colaboração de Elisabeth Rohmer. Tradução de Pedro Barbosa. Porto: Afrontamento, 1990.

MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX**. 2ª ed. Barcelona: GG, 1998.

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

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana: São Paulo: região central (1945-1998), obras de caráter temporário e permanente**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Tradução de Rogério Luz et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

RIBEIRO, Ilton. Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC: os fazedores de símbolos da última hora. *In*: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas**. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010a. p. 579-587.

_____. Xumucuís de Valdir Sarubbi: modernas formas da água. *In*: **Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA): provocações-transformações-revoltas**. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010b. p. 570-578.

SAMPAIO, Valzeli Figueira. Arquiteturas da liberdade: desterritorialização e convergência entre arte e ativismo. *In*: MARTINS, Bene; VIEIRA, Lia Braga; MANESCHY, Orlando (org.). **Interfaces: desejos e hibridizações na arte**. Belém: UFPA/ICA, 2009a. p. 44-53.

_____. Arte e vida: bordas dissolvidas. *In*: **Concinnitas**. Rio de Janeiro: UERJ. Ano 10, Vol. 2, n.º 15, dezembro de 2009b. p. 96-103.

SENIE, Harriet. A arte pública nos Estados Unidos. *In*: **Arte pública: trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública**. São Paulo: SESC, 1998. p. 34-45.

SMIERS, Joost. **Artes sob pressão:** promovendo a diversidade cultural na era da globalização. Tradução de Adelina França. São Paulo: Escrituras Editora; Instituto Pensarte, 2006 (Coleção democracia cultural; 3).

SOBRAL, Acácio. **Momentos iniciais do abstracionismo no Pará.** Belém: Instituto de Artes do Pará, 2002.

STRAMBI, Marta Luzia. Bioarte e experiências da resistência. *In: Anais do 19º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas:* entre territórios. Organização: Maria Virginia Gordilho Martins, Maria Herminia Olivera Hernández. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 1579-1588.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno.** Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. 4ª ed. São Paulo: Nobel, 1991.

SUELEN, Bruna. Filosofia e arte: diálogos atravessados (um recorte). *In: Anais do V Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (2010: Belém, PA):* provocações-transformações-revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010. p. 483-492.

TOTA, Anna Lisa. **A sociologia da arte:** do museu tradicional à arte multimídia. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.

TRIGO, Luciano. **A grande feira:** uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009

WILDER, Gabriela Suzana. **Inclusão social e cultural:** arte contemporânea e educação em museus. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

ZAGO, Renata C. de O. M. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. *In: Anais do 18º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas:* transversalidade nas artes visuais. Organização: Maria Virginia Gordilho Martins (Viga Gordilho), Maria Herminia Olivera Hernández. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 2616-2628.

CATÁLOGOS

AMAZÔNIA, A ARTE. Curadoria de Orlando Maneschy. Consultoria de Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Imago, 2010. “Fundação Clóvis Salgado | Palácio das Artes, 15 de outubro a 23 de dezembro de 2010”.

ARTE PARÁ 2005: 24ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2005/2006.

ARTE PARÁ 2006: 25ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2006/2007.

ARTE PARÁ 2007: 26ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2007/2008.

ARTE PARÁ 2008: 27ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2008/2009.

ARTE PARÁ 2009: 28ª Edição. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

CIRCUITO DAS ARTES 2007: Artes Visuais. 6ª Edição da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2007.

CIRCUITO DAS ARTES 2008: Artes Visuais. 7ª Edição da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2008.

CIRCUITO DAS ARTES 2009: Artes Visuais. 6ª Edição da Bolsa de Pesquisa Experimentação e Criação Artística. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2009.

DESLOCAMENTOS: Murilo Carvalho Rodrigues. Belém: Banco da Amazônia, 2009.

ESCRITURAS. Belém: Banco da Amazônia; Fotoativa, 2008.

INTERVENÇÕES URBANAS: Abaetetuba - PA. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2005.

TRAÇOS E TRANSIÇÕES DA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: Espaço Cultural Casa das Onze Janelas. Belém: SECULT/PA, 2006.

JORNAIS e REVISTAS

III FÓRUM de Pesquisa em Arte. **Diário do Pará**. Belém, 29 de maio de 2006.

AGUIAR, Amanda. Contra o medo da violência, arte. **Diário do Pará**. Belém, 26 de julho de 2010.

ARTE na rodoviária alegre o dia-a-dia. **O Liberal**. Belém, 28 de setembro de 2006.

BELÉM ganha “Mangal”. **O Liberal**. Belém, 12 de janeiro de 2005.

COLETIVOS fazem happening cultural. **O Liberal**. Belém, 30 de maio de 2006.

GIANNASI, Igor. Exposição de fotos revela intimidade de vilarejo do PA. **Estadão**. São Paulo, 21 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,exposicao-de-fotos-revela-intimidade-de-vilarejo-do-pa,569794,0.htm>> Acesso em 15 de outubro de 2010.

GIUSTI, Dominik. A poética do exagero. **Diário do Pará**. Belém, 22 de novembro de 2010.

_____. Para quem já cansou de blábláblá. **Diário do Pará**. Belém, 26 de setembro de 2010.

_____. Paz sem voz não é paz. **Diário do Pará**. Belém, 01 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.diarioonline.com.br/noticia-122273-artista-plastica-discute-a-banalizacao.html>> Acesso em 03 de janeiro de 2011.

LAMEIRA, Bernadeth. Exposição feita para escandalizar. **Diário do Pará**. Belém, 01 de junho de 2006.

MANGAL das Garças inaugura com arte. **Diário do Pará**. Belém, 12 de janeiro de 2005.

MORHY, Erika. Pesquisadores e artistas retratam o hibridismo das expressões. **Beira do Rio**. Belém: UFPA, n.º 41, Junho de 2006.

PINHO, Diva Benevides. Economia da arte. In: **BOLETIM Informações Fipe**. [s/l]: Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas, n.º 324, p. 15-17, setembro de 2007. Disponível em: <http://www.fipe.org.br/publicacoes/downloads/bif/2007/9_bif324.pdf> Acesso em 30 de outubro de 2009.

_____. Mercado de arte. In: **BOLETIM Informações Fipe**. [s/l]: Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas, n.º 332, p. 21-22, maio de 2008. Disponível em: <http://www.fipe.org.br/publicacoes/downloads/bif/2008/5_bif332.pdf> Acesso em 30 de outubro de 2009.

PROJETO ‘Coletivos’ traz ‘Raioqueoparta’. **O Liberal**. Belém, 28 de setembro de 2006.

SITES

Alexandre Sequeira – Url: <<http://alexandresequeira.blogspot.com>> Acesso em 13 de dezembro de 2010.

Bruno Cantuária – Url: <<http://brunocantuaria.blogspot.com>> Acesso em 16 de novembro de 2010.

Carla Evanovitch – Url: <<http://carlaevanovitch.blogspot.com>> Acesso em 27 de maio de 2010.

Cidade Rede – Url: <<http://www.cidaderede.net>> Acesso em 21 de março de 2010.

Cultura Pará – Url: <<http://www.culturapara.art.br>> Acesso em 06 de dezembro de 2009.

Diagnósticos diferenciais para uma arte em crise – Url: <<http://diagnosticosdiferenciais.blogspot.com>> Acesso em 09 de novembro de 2010.

Elf Galeria – Url: <<http://www.elfgaleria.com.br>> Acesso em 23 de abril de 2010.

Lilo C. Karsten – Url: <<http://www.lilokarsten.de>> Acesso em 03 de julho de 2010.

Luciana Magno – Url: <<http://lucianamagno.multiply.com>> Acesso em 08 de dezembro de 2010.

Novas Mídias!? – Url: <<http://novas-medias.blogspot.com>> Acesso em 16 de janeiro de 2010.

Overmundo – Url: <<http://www.overmundo.com.br>> Acesso em 15 de outubro de 2009.

Roberta Carvalho – Url: <<http://robertacarvalho.carbonmade.com>> Acesso em 27 de novembro de 2010.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- AGAMBEN, Giorgio. 85; 104.
 ANDERS, Peter. 178.
 ARAÚJO, Flávio. 110-111.
 ARGAN, Giulio C. 50; 137.
 ARMAJANI, Siah. 107-108; 162.
 ASSUNÇÃO, Cláudio. 110-111.

B

- BARBERY, Melissa. 175.
 BARBOSA, Ana Mae. 118-119.
 BARILLI, Renato. 22-23.
 BARRADAS, Jaime. 208-210.
 BARRIO, Artur. 41.
 BASTOS, Nestor. 42.
 BATISTA, Maria José. 111-112.
 BAUDRILLARD, Jean. 27; 89; 99.
 BOPP, Raul. 37.
 BOURDIEU, Pierre. 52; 80-81; 101; 125; 127; 187; 194.
 BRET, Michel. 185-186.
 BRITTO, Rosângela. 45; 169.
 BRUSCKY, Paulo. 89-90.

C

- CALEJA, Douglas. 176-177.
 CANCLINI, Néstor G. 28; 32; 67.
 CANTUÁRIA, Bruno. 91-93; 190; 211-212.
 CARVALHO, Klinger. 162.
 CARVALHO, Roberta. 110-112; 170-172.
 CASTRO, Jorane. 43; 175.
 CAUQUELIN, Anne. 50; 55; 61; 64-65; 139; 142-143; 151-152; 180.
 CHAGAS, Neuton. 110-111.
 CHAVES, Gileno M. 41-42.
 CHAVES, Paulo. 41; 113.
 CHIKAOKA, Miguel. 42; 108; 115-116.
 CIRILO, João. 110-111.
 CLÜVER, Claus. 59; 138.
 COSTA, Luiz Cláudio da. 142-143.
 COSTA, Mario. 31; 34-35; 182-183; 186.
 COTRIM, Cecília. 63; 89-90; 141.
 COUCHOT, Edmond. 180; 185-186.
 CRIMP, Douglas. 141.
 CRUZ, Daniel. 211.
 CUNHA, Pedro. 175.
 CUTRIM, Concy. 39.

D

DEBORD, Guy. 62.

DEBRAY, Régis. 25-26; 35; 47; 56; 59; 84; 139; 151; 182-183.

DELEUZE, Gilles. 24-25; 48; 50; 57; 97.

DOMINGUES, Diana. 178; 184-186; 193-195; 198.

DRUMMOND, Dionorte. 39; 42.

E

EVANOVITCH, Carla. 147-148; 172-173.

F

FARIAS, Edison da Silva. 40; 42.

FEIJÓ, Andréa. 172-174; 206-208.

FERREIRA, Glória. 63; 89-90; 141.

FILHO, Ypiranga. 89.

FINKELPEARL, Tom. 161.

FLUSSER, Vilém. 140; 181; 184.

FONSECA, Danielle. 110-111.

FOUCAULT, Michel. 48; 50; 52; 56; 58; 85; 154; 170; 178; 183; 186.

FRANCO, Edgar. 180; 184; 198.

FRANCO, Emanuel. 133; 162; 164-165.

FREIRE, Bárbara. 110-111.

FREIRE, Cristina. 86; 90; 120; 138; 140; 144; 194; 197.

G

GALLOWAY, Kit. 183-184.

GEERTZ, Clifford. 25; 28-29.

GERALDO, Sheila Cabo. 143.

GIANNASI, Igor. 167.

GIUSTI, Dominik. 134-135; 211; 213-215.

GOLDBERG, Rose Lee. 123; 193; 196-197; 201.

GOMES, Lúcia. 46; 74-78; 94-95; 97; 187-189; 204-205.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. 54; 61; 117; 151; 153.

GOUVEIA, Maria Alice Machado. 123.

GRAU, Oliver. 184-185.

GUATTARI, Félix. 24-25; 30; 48; 50; 57; 97; 107; 182-183.

GUIMARÃES, Mário Pinto. 41-42.

H

HAACKE, Hans. 125-127.

HAESBAERT, Rogério. 19; 31; 33; 48-49; 52-53; 57-58; 66; 79; 83; 140; 151-152; 156; 186-187.

HALL, Stuart. 29-31.

HEGENBERG, Ivan. 61.

HERKENHOFF, Paulo. 37; 61-62; 113-114; 128-129; 131; 173-174; 202.

HIRST, Damien. 99.

HOME, Stewart. 87; 145.

I

INOJOSA, Joaquim. 37.

J

JAMESON, Fredric. 23; 26-27; 51; 54; 100; 121.

JOCATOS. 113; 128-131.

JOHNSON, Ray. 88.

K

KAC, Eduardo. 199-200.

KALIF, Eduardo. 175.

KAPROW, Allan. 58-59; 81; 87; 94; 103; 154; 165.

KARSTEN, Lilo. 205-206.

KLAUTAU, Mariano. 43; 131-132; 190.

L

LAMARÃO, Antônio. 41.

LAMEIRA, Bernadeth. 169-170.

LE BRETON, David. 32; 179-180.

LEANDRO, Arthur. 202.

LEÃO, Cláudia. 43.

LÉVY, Pierre. 34; 101; 182.

LIMA, Ana Paula Felicíssimo. 61; 90.

LIMA, Janice. 118-119.

LIMA, Nando. 43.

LOBATO, Tadeu. 43.

M

MACÊDO, Ricardo. 91; 93; 190; 211-212.

MADALENA, Maria. 42.

MADERUELO, Javier. 107; 157; 162; 165.

MAGNO, Luciana. 91; 101-102; 133; 175; 190; 211-212.

MALRAUX, André. 141.

MANESCHY, Orlando. 39; 43; 94-95; 114-115; 133; 204; 213.

MARGALHO. 42; 46; 68-69; 72-73.

MAUÉS, Dênio. 43.

MARECO, Camila. 211.

MEDEIROS, Afonso. 36; 38-39.

MEDEIROS, Branco. 43.

MEIGUE, Carlos. 46; 68; 70-71.

MEIRA, Ruy. 39; 42.

MEIRELES, Cildo. 41; 63.

MEIRELES, Daniely. 110-111; 168-170.

MELIM, Regina. 88-89; 91; 195; 201-202.

MELLO, Benedicto. 39; 42.

MELO, Branco de. 40-41.

MIGNONNEAU, Laurent. 184-185.

MILAN, Denise. 164.

MILHAZES, Beatriz. 52.

MOKARZEL, Marisa. 37; 46; 74; 78; 106; 114; 137; 147; 167; 213.

MOLES, Abraham. 182.

MONTANER, Josep M. 80; 124.

MORAES, Eneida de. 37; 39.

MOREIRA, Marcone. 44.

MUFARREJ, Pablo. 190.

MUNIZ, Vik. 52.

MUTRAN, Flávyia. 43.

N

NASCIMENTO, Cynthia. 211.

NASSAR, Emanuel. 41.

NASSAR, Marta. 43.

NATO. 165-166.

NIEMEYER, Oscar. 164.

NIO. 43; 46; 68-69; 73.

NUNES, Benedito. 39.

O

OITICICA, Hélio. 41.

OLIVEIRA, Dina. 41-43.

OLIVEIRA, Éder. 131-132.

OLIVIERI, Cristiane Garcia. 54-55;
112; 121-123; 187.

OSTROWER, Fayga. 39; 42.

P

PACHA, Aníbal. 43.

PACHECO, Egon. 135-137.

PÁDUA, Fernando de. 96-97; 110.

PAES, Chico. 46; 68; 71.

PALLAMIN, Vera M. 156; 159.

PARENTE, André. 179-180; 183; 186.

PEIXOTO, Nelson Brissac. 29; 32-33;
158.

PEREZ, Ary. 46; 68-69.

PHELAN, Peggy. 195.

PINHEIRO, Cledyr. 46; 68; 72.

PINHEIRO, Luizan. 147.

PINHEIRO, Osmar. 41-42; 164.

PINHO, Diva Benevides. 100.

PINTO, João. 42.

PLAZA, Julio. 89-90; 181-182.

POLLOCK, Jackson. 56; 193.

POPPER, Frank. 183; 186.

PRADO, Gilbertto. 191.

Q

QUÉAU, Philippe. 179.

QUEIROZ, Armando. 45-46; 68-70;
78-79; 113; 128-129; 205-206.

R

RABINOWITZ, Sherrie. 183-184.

REALE, Berna. 45; 113-115; 128-130;
164; 213-215.

REGO, José de Moraes. 37; 40.

REGO, Ronaldo Moraes. 39-40; 43.

RIBEIRO, Ilton. 40; 43.

RICCI, Paolo. 40-42.

ROCQUE, Victor de La. 133-135; 190.

RODRIGUES, Murilo. 145-146; 172-173.

S

SAMPAIO, Val. 43; 62; 64; 94; 98; 131-132; 144; 154; 190-192; 202; 204.

SANTAELLA, Lucia. 193-195; 198.

SANTIAGO, Daniel. 89.

SANTOS, Glauce. 110-111.

SANTOS, Marinaldo. 42.

SANTOS, Sanchris. 45.

SARUBBI, Valdir. 40-42.

SENIE, Harriet. 107; 160.

SEQUEIRA, Alexandre. 133; 167-168.

SILVA, Danielle. 43.

SILVA, Heraldo. 149.

SILVEIRA, José da. 39.

SILVESTRE, Lilia. 42.

SIMÃO, Paulo César. 110-112.

SMIERS, Joost. 52; 120-122.

SMITHSON, Robert. 141-142; 210.

SOARES, Roberto de La Rocque. 39.

SOBRAL, Acácio. 39; 41; 111; 162.

SOBRAL, Armando. 45.

SOBRAL, Keyla. 110-111.

SOMMERER, Christa. 184-185.

STELARC. 198-199.

STRAMBI, Marta Luzia. 197-199.

SUBIRATS, Eduardo. 82; 86; 104.

SUELEN, Bruna. 203.

T

TAVARES, Mônica. 181-182.

TEIXEIRA, Geraldo. 162-163.

THIELY, Nailana. 175-176.

TOTA, Anna Lisa. 49; 60; 119; 197.

TRAMUS, Marie Hélène. 185-186.

TRIGO, Luciano. 52; 65; 99.

V

VIEIRA, Arnaldo. 41.

W

WAGNER, Eduardo. 172-173.

WILDER, Gabriela Suzana. 108; 117.

WILLIAMS, Raymond. 22; 53; 79-80; 105; 112; 136.

Z

ZAGO, Renata. 40-41.

ZAMBONI, Sílvio. 25.