

Tiago Domingues Carvalho

Um possível lugar da obra de arte:
reflexões a partir de um exercício empírico

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
Março de 2012

Tiago Domingues Carvalho

**Um possível lugar da obra de arte:
reflexões a partir de um exercício empírico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria, Produção e Experiência do Espaço

Orientador: Prof. Doutor Stéphane Huchet
Escola de Arquitetura da UFMG

Belo Horizonte
Escola de Arquitetura da UFMG
Março de 2012

Ficha catalográfica

C331p Carvalho, Tiago Domingues
Um possível lugar da obra de arte : reflexões a partir de
um exercício empírico / Tiago Domingues Carvalho. — 2012.
161 f. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.
Dissertação (mestrado)—Universidade Federal de Minas
Gerais, Escola de Arquitetura, 2012.

1. Espaço (Arquitetura). 2. Museus de arte. I. Título.

CDU : 72

Para meus eternos amores: Mãe, Madrinha e Amanda.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Stéphane Huchet, pelas contribuições e orientações durante esta caminhada.

Aos amigos Lorena Leão, Hugo Fagundes, Fernanda Goulart e Amanda Machado, por estarem sempre disponíveis a ouvir e aconselhar.

À CAPES, pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

Aos professores Renata Marquez e Augustin de Tugny, pela leitura crítica e sugestões.

A meu Pai, pelo apoio constante.

À professora Celina Borges, pelo incentivo para ingressar neste estudo.

A Deus, pela força para alcançar esta vitória.



Se sonhar um pouco é perigoso,
a solução não é sonhar menos, é sonhar mais.

Marcel Proust



Todos os dias amarro uma película azulada nas protuberâncias da cidade para formar meu território, minha vontade é de medir, dimensionar e criar sempre muitas espacialidades... Qual o seu **espaço** preferido? Já morei em tantos lares... agora minha sacada é o meu mirante, é de onde descortino um largo horizonte cortado pelas pequenas esquadrias estreitas... visualizo muitas casas que caem no chão e em meio aos azulejos amarelo-banheiro-quebrado e tijolos vermelho-telha-demolida... leio sobre fragmentos de histórias arquitetônicas... me desloco em centímetros e metros não tão quadrados, me alimento de ar frio e luz artificial... e como é entrar em um cubo branco? Tudo é alvo, límpido, quase intocável... mas não me sinto bem em caminhar lentamente com as mãos para trás... no meu cubo posso tocar, posso intervir, alterar, depurificar, posso construir, destruir... como é seu interior? As áreas, volumes e limites que já tenho vou misturar, mesclar e sobrepor para formar aqueles novos outros **lugares**.

(Fotografia e Texto da Instalação “Visita ao Jorge” da Galeria Boliche – SP)

RESUMO

Tendo em vista a definição de “lugar da obra de arte” determinada por uma configuração que envolve o espaço, o trabalho artístico e o homem, esta dissertação investiga as relações geradas em meio ao agrupamento desses componentes. Para objeto de estudo foram eleitas as práticas inerentes ao universo da arte que, de modo potente, investem em empreitadas críticas que operam de maneira a conformar e provocar conexões relacionais em variados níveis. Com a intenção de delinear um foco, a Galeria Boliche, projeto artístico do presente autor, foi tomada como o elemento fundamental da pesquisa, pois sua essência supera a noção de estudo de caso e se posiciona equiparadamente a uma energia geradora de exercícios reflexivos que se fundam a partir de uma prática. A Galeria Boliche, como “lugar possível da obra de arte”, apresenta em cada uma das etapas de seu desenvolvimento a emergência de problemáticas fomentadoras de discussões acerca do sujeito, do espaço e do trabalho artístico, debates que foram estruturados separadamente, mas que, a todo momento, tangenciam os demais. Ao discorrer sobre lugares, foram avaliadas tanto as táticas de humanização na cidade quanto as ações realizadas no interior físico e conceitual do espaço expositivo moderno. O conjunto apontou indícios da necessidade de torná-los humanamente mais acessíveis e também do desejo de transpor fronteiras limitadoras, sendo o último a abertura para enveredar pelos meandros que envolvem a produção dos lugares da obra de arte no passado, atualmente e em uma breve visão prospectiva. Ao caminhar pelo universo do sujeito, foram iluminadas questões próprias da antropologia, o que permitiu perceber a interdisciplinaridade de campos do conhecimento. Na busca por consolidar uma posição perante “o outro”, foi traçada uma sucessão de assuntos que se inicia no paradigma do artista como etnógrafo, passando pela pseudoetnografia, ambos lançados por Hal Foster, para arriscar ainda a chegada à pós-etnografia e ao que essa conquista provoca. Ao considerar a obra, foram sublinhados os modos de fazer que abarcam uma abordagem espacial crítica no tecido da cidade e (re)instauram valores singulares de determinados locais. Por atuar no estabelecimento de intensas interações, essas obras foram dispostas como elementos de interface na mediação entre o sujeito, o lugar e elas próprias, permitindo extrair relevantes significações para o discurso sobre o “lugar da obra de arte”. Toda envergadura deste trabalho argumentativo pode incidir sobre a convergência entre arte e arquitetura. Tratar de “lugar”, seja da obra de arte ou não, já sugere, a priori, uma aproximação aos assuntos espaciais próprios ou pertinentes ao discurso arquitetural. A arte permitiu abrir frestas para infiltrar em pensamentos sobre a arquitetura e seu valor consolidado ou seu devir congênito.

Palavras-chaves: Espaço. Lugar. Obra de arte. Homem.

ABSTRACT

Given the definition of "place of work of art" determined by a setting that involves space, artwork and man, this work investigates the relationships generated out of the gathering of these components. The object of study were the practices linked to the universe of art, which so powerfully invest in critical works that lead relational connections on multiple levels. Intending to outline a focus, The Galeria Boliche (The Bowling Galery) – the artistic project of this author – was taken as the key element of the research, for its essence surpasses the notion of case study and stands evenly to an energy-generating of reflective exercises that merge from practice. The Galeria Boliche (The Bowling Galery), while "possible place of work of art," presents in each stage of its development the emergence of issues that promote discussions concerning the subject, the space and the artwork, debates that were structured separately, but that often touch the others. When talking about places, both the humanization strategies in the city and the actions performed in the physical and conceptual interior of the modern exhibition space were assessed. The set pointed to the need of making them more humanly accessible and also to the desire of crossing limiting borders, the latter being the opening to engage the ins and outs involving the production of the places of work of art in the past, present and a brief prospective overview. When dealing with the universe of the subject, anthropology issues emerged, which allowed to realize the interdisciplinary between fields of knowledge. In seeking to consolidate a thought on "the other", it was traced a succession of matters that starts in the paradigm of the artist as ethnographer, through pseudo-ethnography, both released by Hal Foster, and getting to the post-ethnography and what this achievement brings. When considering the work, the ways of doing were highlighted, which cover a critical spatial approach in the city texture and (re)establish special values of certain locations. By establishing strong interactions, these works were arranged as interface elements, mediating the subject, the place and they themselves, allowing the extraction of relevant meanings to the discourse on the "place of work of art". The whole scale of this argumentative work can focus on the convergence between art and architecture. Dealing with "place", whether it's from the work of art or not, implies, a priori, an approach to spatial issues of the – or relevant to – architectural discourse. The art allowed opening gaps to infiltrate into thoughts about architecture and its consolidated value or its congenital future.

Key-words: Space. Place. Work of art. Man.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 12

AS OBRAS DE ARTE, OS LUGARES E OS SUJEITOS

INTRODUÇÃO 16

I – SOBRE LUGARES 24

RELATO 1: CAMINHADAS PELA CIDADE 25

1.1 Humanização da cidade 29

1.2 A metamorfose do lugar 38

RELATO 2: A (RE)ATIVIZAÇÃO DO ESPAÇO EM ESPERA 49

2.1 A produção do lugar da obra de arte 55

2.1.1 O lugar da obra de arte no passado 57

2.1.2 A conquista da autonomia do artista 63

2.1.3 O lugar da obra de arte na contemporaneidade 68

II – SOBRE SUJEITOS 79

RELATO 3: TÁTICAS DE APROXIMAÇÃO 80

3.1 Etnografia a serviço da arte 87

3.2 Aproximações e divergências disciplinares 91

3.3 A aceitação da pseudoetnografia 99

3.4 A lógica pós-etnográfica 104

III – SOBRE OBRAS DE ARTE 111

RELATO 4: A GALERIA ABERTA 112

4.1 O lugar/obra como mediador e a confirmação da estética relacional 117

RELATO 5: ARTISTA ERRANTE, OBRA EFÊMERA 128

5.1 Um lugar dentro do outro 131

CONCLUSÃO 145

RELATO 6: ACONTECIMENTOS POSTERIORES E POSSIBILIDADES FUTURAS 146

UM POSSÍVEL LUGAR DA OBRA DE ARTE 148

LISTA DE FIGURAS 156

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 159



APRESENTAÇÃO

AS OBRAS DE ARTE, OS LUGARES E OS SUJEITOS

Ao longo da história, o conceito de espaço e de lugar vem sendo trabalhado e reformulado por pesquisadores de variados campos do conhecimento e com tratamentos teóricos distintos. A Geografia Humana, por exemplo, busca compreender os aspectos da superfície da Terra e a distribuição espacial de fenômenos geográficos, frutos do dinamismo da natureza e da relação recíproca entre o homem e o espaço. Esta relação do binômio homem e espaço é intrínseca à determinação de espaço e, por conseguinte, à de lugar.

Milton Santos, ao desenvolver uma interpretação dos fundamentos da realidade socioespacial contemporânea, pressupõe que “[...] o espaço seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações” (1999, p. 18). Obviamente, o homem atua de maneira incisiva em ambos os sistemas por fazer parte deles immanentemente e por produzi-los. Holzer (1999), por sua vez, em uma abordagem humanística, completa trazendo-nos a ideia do lugar como a base fundamental para a existência humana, como experiência ou “centro de significados” que se liga dialeticamente com o constructo abstrato que denominamos espaço. Diante dessas posturas, podemos observar a intimidade e a noção complementar entre os vocábulos espaço e lugar.

Ao examinar esses verbetes no dicionário, o pesquisador Luiz Augusto dos Reis-Alves (2007) ressalta que, dentre as acepções de lugar, duas delas possuem um sentido que indica comunicabilidade e devem se somar: lugar (1) espaço ocupado e (2) povoação, localidade, região ou país. Ao perceber a inclusão da noção de povoamento, o autor sugere que lugar, sendo um espaço ocupado, significa que essa ocupação ou habitação é de ordem humana. O homem, ao se fazer presente como parte das dinâmicas espaciais, opera no sentido de transformar conceitualmente um espaço em lugar e se posiciona como elemento que compõe este segundo termo.

O geógrafo humanista chinês Yi-Fu Tuan (1983), segundo uma perspectiva através da psicologia interessada na subjetividade da relação homem-ambiente, analisa o lugar como uma porção do espaço em relação ao qual se desenvolvem afetos a partir da experiência individual ou de grupos sociais. O autor acrescenta que “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (TUAN, 1983:151) e, “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 1983:83). Ponderando que as ações definir, dar significado e familiarizar são competências humanas, quase necessidades, as passagens reforçam nossa colocação sobre o valor do comparecimento do homem para a configuração dos lugares.

Nesse sentido, ao tratarmos do “lugar da obra de arte” durante esta pesquisa estaremos nos referindo, em primeira instância, às obras de artes plásticas e visuais e incluiremos também o homem neste lugar. Assim, estaremos considerando substancialmente o espaço onde a obra é abrigada e exibida e, conseqüentemente, onde a arte é percebida, experimentada, vivenciada pelo homem segundo as implicações artísticas dos diversos e complexos contextos da vasta história que delinea o universo das artes, seja nos instantes de exposição para fruição em sua máxima potência ou até mesmo nos momentos em que a produção da “arte” ainda opera sob mecanismos e simbologias mágicas. Assim, deliberamos que o “lugar da obra de arte” é constituído pela presença do trabalho artístico e do homem adicionada a um espaço durante uma fração de tempo em que se estabelece uma convivência entre essa tríade.

Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que, desde a pré-história¹, muitos foram os lugares tradicionalmente habitados pela arte: cavernas, pirâmides², templos,

¹ Mesmo tendo a consciência de que, na era primitiva, a noção de arte não se sustenta equiparadamente aos moldes da produção artística nos períodos subseqüentes e talvez ainda menos a definição de seus lugares, a arte rupestre foi citada aqui pelo fato de abranger peças, objetos e imagens transformadas e aceitas atualmente como produtos museáveis tanto quanto “obras de arte” no sentido mais tradicional do termo; além disso, o homem primitivo mantinha com seus desenhos uma atribuição de significado de magia muito particular, diretamente ligado às suas necessidades de sobrevivência e ao espaço que habitava, e eram uma forma de contar sua história, ainda que essa última competência possa ter acontecido quase de maneira acidental.

² Apesar de mencionar pirâmides e cavernas para expandir fronteiras acerca do assunto abordado ao tratar do “lugar da obra de arte”, historicamente, nossa discussão partirá da Antiguidade Clássica, quando

castelos, igrejas, museus e a conhecida galeria modernista do século XX. Em cada uma das circunstâncias, a conexão entre o lugar, o homem e a obra artística envolve uma série de fatores culturais, simbólicos, sociais, epistemológicos, e muitos outros, valorados segundo o período histórico e ainda, quase sempre, contaminados por conceitos oscilatórios de beleza e de estética. Se, por exemplo, uma pintura anteriormente fora realizada como forma de culto aos deuses ou ao espírito dos mortos, haverá na contemporaneidade algo que a faça merecedora de tal adoração? Ou a arte terá a(du)lterado essa relação e trazido para si essa soberba quase narcisista?³

Supomos que parte das respostas referentes às práticas de exibição esteja escondida nas paredes brancas da galeria/museu moderno, seu "recinto protetor", dimensão onde a arte pode ser, digamos, apreciada em sua totalidade. Protetor porque, como argumentado por Brian O'doherty (2002), este espaço-armadura elimina da obra todos os indicativos que possam intervir no fato de que ela é "arte", um ambiente imutável que resguarda a passagem do tempo e gera a ilusão de uma presença eterna.

Entretanto, mesmo alcançando o ápice do idealismo do lugar absoluto para exibição da obra de arte no modernismo, sabemos o quanto esse espaço foi questionado, principalmente, pelos artistas que iniciaram suas ações no decorrer do século XX e intensificaram posicionamentos contrários ao lugar institucionalizado no final da década de 50. Nesse momento, há uma expansão das possibilidades de habitat para a obra de arte, com precedentes trazidos pela *Pop Art* e, substancialmente, pelas contribuições dos minimalistas no modo de criar relações entre suas obras, o espaço e o espectador. Paradoxalmente aos ataques ao lugar tradicional, no panorama da atualidade, podemos observar que a lógica do entretenimento encontrou no espaço expositivo, tão negado em várias circunstâncias, uma factível aliança. Arquiteturas em escala monumental,

há o surgimento da palavra "museu" e o início da ampliação do nível de entendimento ontológico sobre as artes.

³ Lembremos que é no Renascimento que a independência da obra de arte se constitui, momento, pois, em que o valor de exibição supera o valor de culto – desloca-se da sacralidade para a secularidade – e é traçado um novo rumo, agora estético, que lhe permite posicionar-se como um fim em si mesma. Entretanto, exhibir-se não pressupõe uma vontade, quiçá repreendida, de ser cultuado?

equipamentos culturais como meio de divulgação das cidades e propagação de pacotes expositivos fomentam o espetáculo da sociedade.

INTRODUÇÃO

Diante da infinitude dos possíveis “lugares da obra de arte” instaurada pós-anos 60, daremos um foco nos museus, galerias e centros culturais como os tópicos de destaque no desenvolvimento deste estudo e evidenciaremos, ainda, o espaço da cidade como um importante endereço para trabalhos artísticos. Também, e com equiparada importância, destacaremos atitudes artísticas que interferiram no juízo comum das conexões entre as peças conformadoras do “lugar da obra de arte”, que, como já dito, são: o espaço, a obra de arte e o sujeito. Assim, será a partir de um exercício empírico, a Galeria Boliche, que toda a estrutura metodológica será organizada, uma reflexão que se produz através de uma prática.

A Galeria Boliche é um projeto artístico do presente autor, que consiste justamente na criação de uma galeria de arte de caráter efêmero na qual se exibem mostras conectadas aos moradores da comunidade em que ela se instala. Através de um processo de aproximação, é realizado um mapeamento etnográfico, investigando as maneiras pelas quais se compõe o cotidiano de algumas pessoas e suas histórias, tanto na escala doméstica quanto nas relações com o espaço urbano. Com esse material coletado, são produzidas instalações que ficam expostas na galeria. O processo completa-se numa discussão ampla de visualidade, pela construção de memórias coletivas, na configuração da galeria como lugar de sociabilidade e na especulação das espacialidades geradas pela arte contemporânea e suas redes. O projeto foi executado pela primeira vez em Coronel Fabriciano – Minas Gerais (2007) e posteriormente na capital paulista (2009).

Pelo fato de a Galeria Boliche ser uma experiência pessoal, sua apresentação no decorrer do texto acontecerá através de relatos narrados em 1.^a pessoa, que apontarão propostas de abordagens que nos permitam posicionar de maneira crítica diante de suas problemáticas. São eles:

- Relato 1: Caminhadas pela cidade;

- Relato 2: A (re)ativação do espaço em espera;
- Relato 3: Táticas de aproximação;
- Relato 4: A galeria aberta;
- Relato 5: Artista errante, obra efêmera;
- Relato 6: Acontecimentos posteriores e possibilidades futuras.

Esses relatos, redigidos a partir das consecutivas etapas de desenvolvimento da Galeria Boliche, originam distintos temas para serem discutidos e podem ser considerados independentes, mas trazem algumas questões comuns que ora ou outra ecoam nos demais. Eles estão arranjados inicialmente em três capítulos, segundo as temáticas que os aproximam, todavia podem ser lidos separadamente, em outra ordem ou reformulados em novos agrupamentos.

O primeiro capítulo, dividido em duas seções, que compreendem o Relato 1 e o 2, tem como principal meta criar argumentos sobre o "lugar da obra arte" e seus regimes de significação.

O relato que inaugura o texto narra o interesse inicial pela arte pública e pela compreensão dos variados tipos de usos dos espaços urbanos, culminando no embrião de uma ideia que indaga sobre a possibilidade de uma galeria de arte se tornar um componente aglutinador e gerador de experiências entre pessoas, espaços e trabalhos artísticos.

Esse relato, intitulado "Caminhadas pela cidade", desdobra-se em dois assuntos. No primeiro, a partir da requerida humanização da cidade, que ocorre em meio à crise do funcionalismo da década de 50, analisamos movimentos e autores, como a Internacional Situacionista e Michael de Certeau, que contribuíram com ações e/ou conceitos para (re)tornar o tecido urbano um lugar receptor de apropriações diversas como formas de humanizar. Chegaremos aos trabalhos de artistas realizados no tecido urbano como uma prática potente para subverter imposições dominadoras e promover relações dos elementos que compõem o nosso entendimento sobre o "lugar da obra de

arte”. No segundo subtema, sob o título “A metamorfose do lugar”, ressaltamos diversas situações promovidas pela atuação de artistas que transformaram a lógica do lugar moderno tradicional da obra de arte. Cada uma, a seu modo, causou interferências significativas no conceito de “lugar da obra”. São proposições que interferiram de uma maneira que reverteu as convenções da própria arte, deixando indícios da vontade ou necessidade da obra de alcançar outros novos lugares. Sugerimos, por essas colocações, que era necessário não só humanizar a cidade, mas expandir esse desejo para outros lugares, como o próprio museu moderno.

O relato de número 2 descreve as justificativas que abrangeram as escolhas das arquiteturas para abrigar o projeto Galeria Boliche tanto na cidade de Coronel Fabriciano quanto em São Paulo. São momentos definitivos para o trabalho, pois, através dessa determinação, são fundados os contatos iniciais com a comunidade e há o começo do envolvimento entre artista/pesquisador e espectador/pesquisado. Nos subitens desse relato, ponderamos sobre os mecanismos de produção dos “lugares da obra de arte” na contemporaneidade como também sobre os sistemas que marcaram o passado, culminando em uma inquirição sobre as possíveis projeções futuras. Assim, traçamos um breve retrospecto histórico para enunciar o afloramento dos ambientes destinados à exibição e vivência de obras de arte por parte dos sujeitos, considerando desde os espaços de ostentação de coleções particulares, passando pelo valor dos artefatos artísticos e suas entidades detentoras. Percorremos a autonomia adquirida pela comunidade artística para demonstrar que, atualmente, como herança dessa conquista, até mesmo edifícios ociosos podem ser apropriados por artistas para se converterem em trabalho artístico propriamente dito e/ou tornarem-se lugares da obra de arte temporariamente, como é o formato da Galeria Boliche, em contraponto às arquiteturas tradicionais que abrigam obras, as quais podem ser espaços simples ou monumentais.

O Capítulo II possui um eixo central de discussão, que são as questões próprias da etnografia inseridas no âmbito das artes. É introduzido pelo “Relato 3: Táticas de aproximação”, que expõe como aconteceram as etapas de estabelecimento das

interações com as pessoas que vivem próximas aos edifícios onde a Galeria Boliche se implantou, esboça os processos etnográficos de pesquisa, as dificuldades encontradas e também a opulência do material coletado a partir das conversas que aconteceram durante as visitas feitas aos moradores em suas casas e os encontros nos espaços públicos da cidade. Assim, nesse capítulo, revisamos o ensaio “O artista como etnógrafo”, de Hal Foster, e trouxemos para o nosso debate as transformações disciplinares do universo da antropologia que abriram caminho para o trabalho de campo ser apropriado por outras áreas do conhecimento. Após dissecar o tema sobre o paradigma iluminado por Foster, atingimos a admissão da pseudoetnografia segundo uma leitura sobre as obras de arte (instalações) que foram produzidas para a Galeria Boliche.

O Capítulo III, formado pelos relatos 4 e 5, apresenta um cenário sobre a obra de arte que se instala no espaço público, em meio ao movimento da cidade e seus personagens, e ainda delinea um olhar crítico sobre a captura de obras aparentemente não museáveis pelas instituições e os aspectos transitórios da obra de arte, do artista e do lugar. O que nos interessa aqui são as obras que consolidam nosso entendimento sobre o “lugar da obra de arte”, ou seja, uma obra que coloca criticamente em comunhão o espectador, o espaço e a si própria.

O relato de número 4, denominado “A galeria aberta”, traz uma comparação do contexto socioespacial e cultural das cidades e/ou dos bairros onde a Galeria Boliche foi implementada, a saber, o Caladinho de Baixo, em Coronel Fabriciano – MG, e o Paraíso, em São Paulo – SP. As diferenças apontam para o sentido principal do projeto artístico, que vai além da necessidade de criar um equipamento de cultura no tecido urbano, tratando-se de uma força propositora de estratégias de socialização. Seguindo esse raciocínio, tentamos assinalar a Galeria Boliche, que é a obra e, ao mesmo tempo, é o lugar, como um elemento intermediador que fomenta e nutre as relações entre pessoas, espaços e o próprio trabalho artístico. Para chegar nisso, retomamos o finamento do período moderno, que começa a ser anunciado pela Pop Art e pelo Minimalismo, com a diluição das fronteiras entre arte e vida e a efetivação das

comunicações entre recinto e espectador. A abdicação dos moldes do “cubo branco” permite à arte tornar-se mundana; assim, buscamos apoiar a Galeria Boliche sobre a soma da arte pública e a estética relacional, duas conceituações determinantes em sua atuação.

Já o relato 5, “Artista errante, obra efêmera”, conta sobre o caráter provisório da Galeria Boliche e os quesitos relativos à itinerância promovida pela realização do projeto em São Paulo junto à instituição Itaú Cultural. No subitem “Um lugar dentro do outro”, pretendemos enfatizar como as ferramentas da arte contemporânea agem ou se transformam, colocando obras e até mesmo os artistas em trânsito. Apoiados em Foucault, realizamos um percurso sobre os aspectos heterotópicos do “lugar da obra de arte” para finalizar arguindo sobre as possibilidades de sobreposições que uma arquitetura pode sofrer diante da arte ou das circunstâncias, digamos, mais convencionais ou naturais.

Contudo, no decorrer da dissertação, a Galeria Boliche foi julgada em duas vertentes: uma que a avaliou como um *lugar da obra de arte*, ou seja, uma galeria, um espaço onde obras de arte contemporânea são expostas aos espectadores, e a outra que a tratou como uma *obra de arte*, um projeto artístico que a define como uma intervenção urbana. Apesar de essas duas contingências, no nosso caso, serem indissociáveis, isso foi necessário na busca por gerar enriquecimento e, ao mesmo tempo, facilitar o entendimento em alguns instantes da discussão.

Atuando continuamente, as possíveis metamorfoses do “lugar da obra de arte” podem ser entendidas também como um árduo artifício de desconstruir. Como destaca Stéphane Huchet: “A desconstrução é a sábia elaboração da desmontagem da pretensa verdade, num gesto que precisa desposar aquilo que desconstrói, trabalhando a partir de, com e sobre a mesma matéria-prima conceitual ou simbólica” (HUCHET, 2004b:121). É sobre essa lógica desconstrutora que trabalhamos neste estudo, considerando as mutações ocorridas no espaço expositivo ao longo da história da arte, que é sincrônica à história dos seus lugares, para tentarmos compreender o que foi, é

ou será “um possível lugar da obra de arte”. Além disso, nesta dissertação, almejamos demonstrar a validade das apropriações de um arquiteto sobre mecanismos da arte, ação que abre um vasto campo experimental e discursivo acerca das espacialidades, sejam exclusivamente próprias da arte ou não.

CONSIDERAÇÕES

Vale aqui descrever a dificuldade do presente autor em falar sobre o próprio trabalho. O envolvimento afetivo às vezes gera certo desconforto, pois, atuando como produtor e, ao mesmo tempo, como examinador, poderia surgir o receio, ou até mesmo acusações, de não haver o distanciamento necessário para estabelecer uma avaliação crítica eficiente e, ainda, insinuações sobre assumir uma posição de mecenas. Entretanto, o que se pretende é exatamente ir ao contrário do que é entendido por patronato ideológico.

A Galeria Boliche apresenta-se como um objeto possível para fomentar repertórios a serem discutidos em uma dissertação de mestrado por se tratar de um trabalho artístico que expande a noção de “obra de arte” e se desloca em direção à lógica de uma “epistemologia”, como foi sugerido durante a banca de qualificação. Daí surge o estímulo e a vontade de levar o projeto para as ricas, importantes e, por que não, fundamentais discussões geradas no universo questionador da academia.

No entanto, houve um cuidado em não cair em teorias demasiadamente ambiciosas, tampouco na pretensão de, em apenas uma tentativa, abarcar toda a amplitude crítica que o objeto de estudo suscita. Além disso, mesmo o projeto Galeria Boliche podendo propiciar conhecimentos diversos a partir da análise de suas problemáticas, por se tratar de um trabalho artístico, é desprovido de axiomas e respostas absolutamente verdadeiras, uma vez que os entendimentos podem tanger ainda mais subjetividades e interpretações empiristas. Com isso, talvez não sejam expressas e atingidas respostas categoricamente certas e ideais para as questões que se propôs a debater, mas são réplicas aceitáveis, no sentido de que poderiam ser outras caso fosse outro investigador, outro momento, outras condições ou outras situações. Então, aqui, encontram-se algumas reflexões sobre a Galeria Boliche, algumas porque, diante da sua vasta atuação, certamente o projeto pode fornecer mais ou outros assuntos para o exercício da reflexividade.



I – Sobre lugares



RELATO 1: CAMINHADAS PELA CIDADE

Em 2007, aventurei-me em criar um lugar da obra de arte. Era o meu último ano na faculdade de arquitetura e urbanismo e tinha que escolher qual seria o tema do Trabalho Final de Graduação (TFG). Ao longo do curso, provavelmente influenciado pelas disciplinas, metodologias e professores, inclinei-me para o lado da arte, desenvolvendo um grande interesse por compreender os vários níveis de interface entre esse campo e a arquitetura. Com isso, elegi para o TFG a intervenção urbana como um ponto de confluência aceitável entre as duas disciplinas.

Além dos estudos mais tradicionais e acadêmicos sobre a arte pública, resolvi adotar a cidade onde morava, Coronel Fabriciano, como ambiente de pesquisa, através de um trabalho de campo. Considerando as possibilidades de inter-relações entre sujeitos e lugares, pretendia identificar e investigar, acima de tudo, como as pessoas, de maneira artística ou não, transformam, usam, se apropriam e experimentam os espaços. Senti que era fundamental ver de perto o tecido social em seu estado dinâmico latente, e por que não, participar de modo concreto desse emaranhado de acontecimentos?

Assim, redescobri dois bairros, o Santa Helena, onde eu morava, e o Caladinho de Baixo, onde o Centro Universitário do Leste de Minas Gerais (Unileste-MG) está situado. Diante da complexidade da malha urbana, caminhar de forma mais lenta e atenta pelas ruas permitiu-me perceber sutilezas diárias, microrrugosidades, delicadezas matinais, cores a se apagar, sons silenciosos, gestos tímidos, lentas mutações; muitos eram os episódios e objetos da ordem do imperceptível na iminência da invisibilidade. Entretanto, havia também os eventos de maior escala, os velozes e espetaculares. Era inteligível a coexistência entre uma infinidade de opostos: arranhão e toque, explosão e abafamento, concentração e dissipação, inércia e movimento, para não dizer as dicotomias mais comuns: público e privado, fechado e aberto, cheio e vazio, perto e longe, bem e mal, etc.

A área visitada, assim como o meio urbano em sua totalidade, caracterizava-se pela aglomeração de ações, sensações, fragmentos, lacunas, massas, paisagens, materiais, derivas, frestas, saliências, sentimentos, minúcias, delícias, acasos, sonhos, interações... em uma equação somatória sem fim. O reconhecimento dos espaços solicitava a subjetividade, através do movimento sensível do corpo, em uma constante interação afetiva com o lugar, onde todos os sentidos eram ativados e todas as relações observadas.

Além dessa observação, talvez um pouco mais passiva e distanciada, no sentido de visual, pude, inclusive, participar de modo efetivo em algumas atuações artísticas, religiosas, festivas, domésticas, institucionais, publicitárias, que podem ser consideradas formas de usufruir da cidade. Pichações por todas as partes, propagandas pintadas em muros, invasão de cartazes informativos na rua, performance de um grupo de teatro em gaiolas humanas penduradas em árvores como protesto aos manicômios, ruas decoradas com tapetes de serragem para a procissão de Corpus Christi, cortejos com velas, calçadas invadidas por mesas de bar, festa junina, cantata com as vozes em janelas de um edifício, desfiles de moda no passeio, ruas sendo varridas e molhadas pelas donas de casa, orações de evangélicos protestantes em uma praça, e outras. Era a cidade como palco da vida cotidiana coletiva.

Classificando essas manifestações, considero que algumas delas nos dizem muito sobre necessidades, de várias ordens, como: pendurar roupas na cerca de arame farpado da fachada, lavar talheres e cozinhar na rua entre um muro e um caminhão, catar materiais reciclados nos lixos ou até mesmo deitar debaixo de um banco de praça. Acredito que muitas das relações entre pessoas e espaços partem exatamente da necessidade.

Com isso, a ideia inicial do projeto de TFG seria desenvolver e executar equipamentos efêmeros, com o objetivo tanto de atender demandas quanto criar ou induzir novas necessidades a partir da interpretação dos espaços e seus usuários, para intervir nas antigas estruturas urbanas e paisagens estáticas, explorando e recriando os espaços e

transformando-os em lugares a partir do envolvimento das pessoas. Haveria também uma investigação para avaliar as interações assim como as marcas e vestígios gerados e deixados pelo uso do objeto/instalação durante e após a ocupação.

Entretanto, lembro-me, claramente, entre as muitas conversas que tive com a professora Louise Ganz, de uma em especial. Estávamos sentados no chão da biblioteca do Unileste-MG entre as dezenas de prateleiras com pilhas de livros sobre arquitetura e arte. Falávamos sobre esses assuntos quando surgiu a indagação: Por que não pensar um espaço expositivo, uma galeria de arte, como mecanismo avivador e mediador das experiências e relações entre sujeitos, arte e espaços? Um lugar que nasce a partir de e para a cidade e seus habitantes? Brotava ali o princípio fundador do projeto Galeria Boliche.



Fig. 01 - Cartazes publicitários
Fonte: foto do autor



Fig. 02 - Performance contra manicômios
Fonte: foto do autor



Fig. 03 - Festa junina
Fonte: foto do autor



Fig. 04 - Domesticidade na rua
Fonte: foto do autor

1.1 Humanização da cidade

Podemos afirmar que o lugar da obra de arte, principalmente o modernista, passou por muitas hostilidades, como veremos adiante. Os ataques sofridos seriam um presságio sintomático ou o reflexo das transformações da extensa rede dos sistemas da arte em relação aos mecanismos de exibição? O que estava acontecendo nos anos 60 alcançaria como consequência a renúncia total ao espaço institucionalizado por parte de algumas categorias e grupos artísticos ainda nessa mesma década. Ocorre, por exemplo, o afloramento da arte pública, que buscava a cidade como suporte e parte constituinte de sua produção.

Entretanto, essa crise do lugar moderno aconteceu paralela e conseqüentemente à crise do funcionalismo na arquitetura e no urbanismo, iniciada na década de 50 e intensificada na década posterior. As ideias funcionalistas, que tinham seus fundamentos nas teorias desenvolvidas na Escola de Frankfurt e largamente difundidas na Escola de Ulm e no movimento *Die Gute Form*, eram revistas. Os preceitos de objetividade e racionalidade da obra “Funcionalismo Hoje”, de Theodor Adorno, davam passagem para um discurso mais humanista.

Marquez (2000) lembra-nos que, nesse período, a oitava edição do CIAM⁴, realizado em 1951, em Hoddesdon, na Inglaterra, era dedicada ao “Coração da cidade”. Frente à mecanização sistemática do espaço urbano, o tema considerava ser necessário humanizá-lo. Segundo a autora, no evento, “foi discutida a apropriação do espaço público por parte da população como uma necessidade para que o homem pudesse reconhecer-se como indivíduo” (MARQUEZ, 2000:18).

O movimento Internacional Situacionista, fundado em 1957 por Guy Debord, também se posicionava com fortes investidas antagônicas ao funcionalismo moderno e com uma

⁴ CIAM - *Congr ss Internationaux de Architecture Moderne*. O congresso tinha a inten o de unificar princípios modernos de desenho e de consolidar um movimento de vanguarda. Realizaram-se doze edi oes, a primeira em La Sarraz, em 1928, e a última, conhecida como o CIAM'59, em referência ao ano de realiza o, quando se fechou o ciclo, com a dissolu o definitiva na reunião de Otterlo.

crítica severa ao urbanismo vigente, propondo a busca de um Urbanismo Unitário, definido como: “teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento”⁵. Os urbanistas, artistas, poetas e cineastas que formavam o grupo defendiam que, pela transformação constante do meio urbano, a arte deveria ser superada. As ideias de “ir além da arte” eram empregadas no sentido de transformá-la em parte da construção da vida diária, ao invés de se manter como uma atividade especializada e distanciada. Tratava-se de um apelo contra a espetacularização das cidades e um manifesto pela participação afetiva como forma de proporcionar a revolução do cotidiano. Evocavam uma arte diretamente integrada à vida que só seria atingida no âmbito do urbanismo (Debord). O Manifesto Situacionista, publicado em 1960, coloca-se “contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, uma arte da interação”⁶.

A psicogeografia, a deriva e, principalmente, a “construção de situações” eram ideias, metodologias e processos (práticas e procedimentos) bases do pensamento da Internacional Situacionista. As primeiras visitas feitas em Coronel Fabriciano – MG e em São Paulo Capital, para consumação da Galeria Boliche em um de seus bairros, foram realizadas nos moldes da deriva situacionista, do caminhar sem rumo, perambular, como uma forma de apreensão e ativação das experiências no espaço da cidade, para uma percepção das coisas sutis, elementos da ordem do trivial. A deriva é uma forma de apropriação do espaço público que evoca aspectos sentimentais, psicológicos e intuitivos; é um procedimento que desenvolve, na prática, a ideia de produção de situações através da psicogeografia, definida como um estudo referente às consequências do ambiente geográfico, previamente planejado ou não, que atuam diametralmente sobre o comportamento afetivo das pessoas.

⁵ Revista Internacional Situacionista, número 1. Disponível em: <<http://antivalor.atSPACE.com/is/definicoes.htm>>

⁶ Revista Internacional Situacionista, número 4. Disponível em: <http://muda.radiolivres.org/site/site_antigo/manisituac.htm>

O que foi apreendido psicogeograficamente durante o reconhecimento socioespacial nas duas cidades em relação ao tecido urbano e seus usuários nos deixam indícios das possíveis apropriações no corpo urbano, mesmo estando cada vez mais marcada pelo ritmo veloz, pelo desinteresse, pelo autoisolamento, pela ausência, por um tipo de funcionamento que traduz a experiência em um simples ato de passar sem perceber, uma deriva distorcida. Em meio a esse contexto, as ações observadas em Coronel Fabriciano e São Paulo podem ser lidas como gêmeas situacionistas em mundo de concreto, asfalto e vidro, ações que são formas de humanizar a cidade, criando situações e, ao mesmo tempo, suprindo algumas necessidades dos moradores ou visitantes temporários.

Gestos simples podem gerar situações potencialmente ricas. A situação seria um momento composto por uma ambiência unitária e o jogo de episódios que se interpelam. Segundo Debord:

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida e os comportamentos que ele provoca e que o alteram.⁷

Na capital paulista, além das formas de apropriação entendidas como adaptar, acomodar e conformar, essa prática relacionada ao espaço também foi percebida no sentido de “tornar próprio”. Os comerciantes informais verdadeiramente tomavam posse de espaços públicos, seu “cenário material da vida”, nas palavras de Debord, “determinando-os como territórios particulares de trabalho”. Uma lona azul que se estendia em uma esquina, um carrinho de flores estacionado próximo a um ponto de ônibus e a colocação de livros em uma calçada são acontecimentos que ilustram essa passagem. Esses espaços eram demarcados e reconhecidos como de direito através da repetição diária da ação que os transformava em lugares. Criavam situações que na

⁷ DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”.

verdade extrapolam o conceito de deriva como uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação de caminhar ao acaso.

Entretanto, essas ações invasoras, aparentemente um tanto agressivas perante o contexto social, remetem-nos às ideias de Certeau (1994), quando procura esboçar uma teoria das práticas cotidianas e identificar uma espécie de lógica operatória nas culturas populares, uma lógica que nos direciona à "arte de fazer", por considerar que as experiências do homem ordinário não se devem deixar aprisionar. Ao examinar as maneiras pelas quais as pessoas comuns se apropriam de coisas em situações habituais, o autor as define como um tipo de comportamento "tático", em oposição ao comportamento "estratégico", que remete às instituições em geral. Considerando que os elementos são gerados para satisfazer a um mínimo denominador comum, as ações dos comerciantes vistas nas ruas de São Paulo são argumentos táticos que sugerem trabalhar sobre os espaços para transformá-los em lugares pessoais, ou torná-los "habitáveis", literalmente "ambiências momentâneas da vida", como descreveu Debord ao enunciar o conceito de situação.

Se as coisas que, em um período anterior, eram vivenciadas diretamente e passaram, posteriormente, a ser vivenciadas através de um intermediário que age de maneira dominadora e influente através de estratégias de controle, nas atividades do (re)uso ou da (re)apropriação é que se encontra uma abundância de oportunidades para pessoas comuns subverterem os rituais e representações que as instituições ou determinantes externos buscam impor sobre elas. Hertzberger acrescenta: "quanto mais isoladas e alienadas as pessoas se tornarem em seu ambiente diário, mais fácil será controlá-las com decisões autoritárias." (HERTZBERGER, 1999:54). Os situacionistas defendiam o uso da arquitetura e o ambiente urbano em geral para induzir à participação, para contribuir na insurreição da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade.

"A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram

romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo, pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas num sentido novo do termo, vivenciadores.⁸

De fato, todos os humanos têm direito e permissão para atuar “taticamente” na cidade, que se apresenta como apoio para um tipo de ação que gera lugares e provoca o reconhecimento das pessoas como indivíduos ativos vivenciadores, mesclando a solicitação do CIAM 8 e o desejo dos situacionistas, respectivamente.

Tuan define os lugares como “centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação” (TUAN, 1983:17). Porém, na urbe, vista como agrupamento de lugares, a possibilidade de satisfação vai muito além desses quesitos básicos e primordiais de sobrevivência. A malha urbana apresenta-se disponível para o suprimento de necessidades através da aceitação dos vários níveis e significados do verbo apropriar.

Para Certeau (1994), a necessidade faz uma tática "surgir" no mundo, enquanto uma estratégia vê necessidades como coisas que talvez tenham que ser criadas após um produto. No entanto, Hertzberger nos lembra: “talvez as pessoas se sintam até mais inclinadas a dar novos usos aos espaços públicos se as oportunidades para fazê-lo forem oferecidas explicitamente” (HERTZBERGER, 1999:60). Próximo a essa colocação, o Team X e Forum acreditavam que a oferta de possibilidades em criar novos usos espaciais e proporcionar novas relações sociais deveriam ser estimuladas pela aplicação eficiente de recursos arquitetônicos. Marquez (2000) completa, sugerindo que o acontecimento às vezes é acidental e outras fruto de uma pretensão criativa, e aponta justamente que seriam os artistas e os arquitetos os agentes influentes que disponibilizam a apreensão subjetiva ao produzirem situações no corpo da caótica cidade.

⁸ DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”.

É evidente que existem regras, burocracias e proibições para que o desenvolvimento de situações taticamente subjetivas aconteçam na cidade ou em qualquer outro espaço/lugar, sejam elas produzidas por arquitetos, artistas ou moradores locais, mas subverter as oposições faz parte do jogo. A subversão constrói um novo mundo. Segundo Dos Santos:

a regularidade existe precisamente em todas as maneiras pelas quais um local venha a ser, de fato, apropriado e usado. As regras de utilização do espaço estão permanentemente em construção. Mas, ao fazê-lo, a sociedade estará também construindo um conjunto de relações úteis a seus intérpretes. (DOS SANTOS, 1985:49)

Enquanto Hertzberger, com um sentimento nostálgico, declara que “certamente seria melhor voltar ao conceitualismo otimista e utópico da ‘rua reconquistada’, que podíamos ver tão claramente diante de nós há menos de duas décadas” (HERTZBERGER, 1999:48), Marquez ressalta, de maneira incisiva, que, na verdade, “dentro do fenômeno urbano atual, não se trata de voltar a um humanismo antigo, mas de pesquisar novas interações com o espaço público” (MARQUEZ, 2000:21). Diante disso, podemos retomar o conceito de deriva em textos da Internacional Letrista, movimento antecedente ao situacionismo, em que os autores comentavam e propunham a invenção de novas possibilidades de humanizar:

“As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. [...] O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso inventar novos jogos.”⁹

Talvez seja a partir do viés subversivo e de caráter protestante na busca de “novos jogos” que se debruçam os artistas ao operarem na cidade propondo novas interações com o espaço através de seus dispositivos. Esses agentes atuantes procuram questionar, de maneira intensa e crítica, a rede de significação do espaço público, seus

⁹ Résumé 1954, assinado por Debord e Fillon (Potlatch, n. 14, novembro 1954).

usos e atribuições, determinando, muitas vezes, uma postura opositora¹⁰ ao lugar tradicional da arte, como lembramos no início do texto. Mas como nos diria Dos Santos:

É preciso saber quais os verdadeiros efeitos de determinadas ações sobre o meio urbano. Cidades não são objetos idealizáveis abstratamente e nunca se comportam de acordo com as fantasias de quem as trata desta forma. (DOS SANTOS, 1985:7)

Com isso, o artista deve estar ciente das conseqüências de sua vasta atuação no tecido urbano e de que, a partir de seus trabalhos, pode propiciar o encadeamento da ação apropriar, fazendo dos espectadores realmente participantes vivenciadores efetivos, ou simplesmente encerrar o trabalho em si mesmo, causando uma fruição distanciada. Os artistas se apropriam dos espaços para estes se tornarem lugares de sua obra. Esses lugares ou as próprias obras, no entanto, podem ou não prover as possibilidades de novas apropriações por parte do usuário. Consideramos aqui mais relevante a primeira modalidade, na qual as intervenções geram ou permitem apropriações dos espectadores, seja da obra, do espaço ou de ambos, um após o outro, ou simultaneamente. Nesse sentido, de nada adianta a atuação do artista sem que as pessoas sejam atingidas de alguma maneira. Talvez seja diante disso que o Manifesto Situacionista argumenta sobre a “superação da arte”, anunciando: “todo mundo se tornará ‘artista’, num sentido que os artistas não alcançaram: a construção da própria vida.” A partir dessas colocações, fazer parte verdadeiramente de uma obra artística no espaço público ou simplesmente construir a vida diária são atos que ligam as pessoas a uma essência própria do universo da arte.

Assim, se a vida está imanentemente ligada à cidade e a cidade recebe a arte, a arte não deve separar-se da vida. Diante disso, muitas foram as transmutações no campo artístico que fizeram ou permitiram as obras saírem de seu reduto protetor, que são as instituições legítimas, e alcançarem o espaço público. Evidentemente, esse desprendimento pode ser colocado em favor do desejo de tornar o espaço público mais humano. Entretanto, mesmo colocando-nos contrários à separação entre arte e vida, esse tipo de segregação parece estar consolidado nas leis do modernismo. Nesse

¹⁰ Seria essa uma eterna e constante necessidade do artista?

sentido, talvez fosse mais pertinente, naqueles finais dos anos 50, humanizar primeiro o interior do cubo branco, ainda um “lugar de poucas delicias”¹¹, recontextualizando o que Valéry sugeriu ao declarar, em 1931, sobre os museus na modernidade, principalmente o Louvre, e depois usar a arte para se converter em possibilidade humanizadora do tecido urbano.

¹¹ Fragmento retirado do texto “O Problema dos Museus”, de Paul Valéry. Disponível em: <http://guaciara.files.wordpress.com/2010/05/paul-valery-o-problema-dos-museus.pdf>

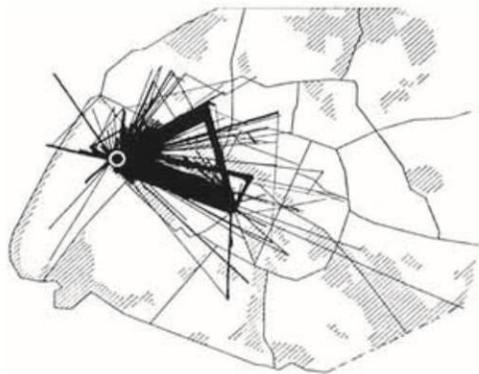


Fig. 05 - Mapa Situacionista

Fonte: <http://vitruvius.es/revistas/read/arquitectos/03.035/696>



Fig. 06 - Carrinho de flores
Fonte: Foto do autor



Fig. 07 - Livros na calçada
Fonte: Foto do autor



Fig. 08 - Rua humanizada segundo Hertzberger
Fonte: HERTZBERGER (1999:51)

1.2 A metamorfose do lugar

Importantes transformações no mundo das artes acontecem ao longo do século XIX e início do século XX. Essas alterações atingiram as maneiras de conceber as obras de arte e simultaneamente a produção espacial de seus lugares. Nesse período, é alcançado o recinto expositivo modernista, que é ideal, imutável e “construído de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval” (O'DOHERTY, 2002:4), regido por uma assepsia que mantém seu público distanciado de um convívio, digamos, mais direto e ao mesmo tempo controlado, num certo sentido, pelas regras de uso. Entretanto, os artistas, como agentes subversores da arte, ao utilizarem suas próprias obras, começaram a avaliar e questionar esse lugar utópico conquistado e os códigos de conduta deliberados a seu visitante.

Os autores, através dos quadros, aparentemente inofensivos pela sua inércia, deram início a uma série de perspicazes inquisições que foram responsáveis por causar sucessivas situações modificadoras no relacionamento entre o espectador, a obra de arte a ser fruída (pinturas no primeiro instante) e o ambiente idealizado que cercava esses dois elementos. Podemos desdobrar essas ocorrências em outros pontos que ultrapassam o nível da superfície pictórica tradicional para avançar no espaço e, inclusive, em alguns momentos, fazer até mesmo esse lugar ganhar conotação de uma superfície pictórica absoluta. Supomos que esse aglomerado de acontecimentos pode ser lido como indícios sugestivos da necessidade de instituir a humanização do próprio espaço expositor.

Assim, a princípio, a concepção das obras foi alterada principalmente em normas relacionadas à margem da tela, que deixa de ser um limite absoluto controlador da percepção interna à sua moldura. Conforme O'Doherty (2002), no impressionismo, um dos preceitos era a borda arbitrar, separando o que estava dentro e estava fora, e, ainda, desenvolver a definição de achatamento na pintura, em que a margem se torna pressionada pela crescente falta de profundidade na imagem representada. No entanto, um avanço nesse argumento é alcançado quando Claude Monet produz amplas telas,

denominadas "Ninfeias", que se caracterizam pela ausência de características marcantes e descentramento do foco de atenção, permitindo que o olho relaxe para mirar algures. Esses amplos planos com belas imagens de flora aquática possibilitam a expansão das condições de percepção e sugerem o envolvimento do espectador que se desloca diante delas. A partir desse primeiro exemplo, os artistas assumem a pressão interna da obra sobre a moldura. "À medida que o suporte do conteúdo se torna cada vez mais ralo, a composição e o tema e a metafísica transbordam a beirada até que [...] o esvaziamento seja total" (O'DOHERTY, 2002:14). Nesse contexto de imprecisão das fronteiras, Georges Seurat pinta as beiradas para atenuar a separação abrupta entre exterior e interior. Já Matisse faz extensas pinturas nas quais raramente se nota a cercadura. Enfim, os trabalhos expressionistas abstratos seguiram o caminho da expansão lateral, dispensaram o caixilho e passaram a conceber a extremidade como unidade estrutural que começava a dialogar com a parede por trás e uma expansão do plano pictórico ao espaço da galeria de uma forma geral. Entra-se numa era em que a obra concebe a parede como zona na qual deve projetar seu conceito e, assim, implicitamente, manifesta suas condições de ocupação.

Contudo, estendendo essa lógica ou necessidade de ocupar, é Pablo Picasso quem pontua a passagem do espaço da pintura para o universo real, quando gruda numa tela um pedaço de linóleo gravado com palhinha de cadeira em 1911. Se, antes, a superfície pictórica se mantinha distante da realidade, esse afastamento se dilui, pois a tela, ao absorver um elemento do mundo real, no momento da colagem, impõe que esse novo componente adquira suas características e faça parte da sua superfície pictórica permanentemente, entretanto surge uma nova textura, relevo, protuberância, que faz essa superfície expandir e romper a bidimensionalidade para invadir o espaço do espectador. Nesse sentido, a colagem, ao mesmo tempo em que permite a indispensável multiplicidade dos pontos de fuga do Cubismo Analítico, elabora uma grande força que altera a espacialidade da galeria ao criar um novo estatuto, mesmo que sutil, de aproximação do visitante com a obra de arte.

Nesse ponto ao qual chegamos, podemos avançar na análise e chegar a trabalhos que envolvem fundamentalmente questões espaciais. Kurt Schwitters, por exemplo, inicia em sua casa a criação da *Merzbau*¹², o que acontece entre 1923 e 1943. Com influência do Cubismo, do Dadaísmo e do Construtivismo, a obra também pode ser considerada como um processo de colagem, porém extremamente mais complexa e audaciosa do que as realizadas em telas pelos cubistas. Configura-se como uma montagem tridimensional composta de acúmulos de objetos, formas, materiais encontrados ao acaso e, principalmente, formada de tempo. Não pode ser pensada como uma obra estática. Segundo O'Doherty (2002) trata-se de uma estrutura variável, polifônica, com múltiplos motivos, funções, conceitos de territorialidade e de arte. Se a obra tinha um mandamento organizador, era o do mito de uma cidade e sua eterna mutabilidade. Também como na colagem de Picasso, os artefatos, ao serem incorporados na superfície pictórica da *Merzbau* de Schwitters, adquirem novos significados.

"A princípio, a superfície pictórica é um espaço de transformação idealizado. A transformação dos objetos é contextual, uma questão de recolocação. A proximidade em relação à superfície pictórica contribui para essa transformação. Quando isolado, o contexto dos objetos é a galeria. Por fim, a própria galeria torna-se, como uma superfície pictórica, uma força de transformação." (O'DOHERTY, 2002:45)

Sob o aspecto de novas concepções pictóricas, a *Merzbau* talvez se apresente como um exemplo precursor de uma "galeria" como uma câmara de transformação capaz de gerar múltiplos significados. A própria obra de Schwitters caracteriza-se assim por ser um espaço singular, um híbrido utópico que vagueia entre os conceitos de escultura, mobiliário e arquitetura. Além desses predicados, o trabalho nos sugere a sensação de estar dentro, envolto, ou seja, uma noção de *Environment*, uma classificação artística que só apareceria décadas depois.

¹² Apesar de encontrar-se casa do artista em Hannover em seu espaço de vida e de criação, ou seja, fora do espaço expositivo tradicional, a *Merzbau* foi incluída no discurso sobre o espaço de apresentação devido à sua importância relacionada a questões espaciais da obra de arte, justamente por se tratar da soma do lugar de produção com o lugar de percepção e com o lugar de viver do artista. Entretanto, não nos ateremos aqui a elaborar discussões sobre a tradição dos ateliês no século XIX e sua posterior dispersão, desaparecimento.

Também em 1923, El Lissitzky traz preceitos próximos à lógica *Merzbau*. No projeto denominado *Proun Room*, pretendia destruir a noção da parede como leito de repouso para os quadros e romper a ideia de um espaço para ser contemplado como uma pintura em favor de uma “instalação”¹³ envolvente para o corpo penetrar, aprender a frequentar e habitar. Tomando a ordem suprematista a partir da linha, do círculo e do quadrado, sua preocupação não convergia para a obra, mas para questões de espacialidade. Segundo Castillo, “o artista pretendia expandir o conceito da tridimensionalidade espacial, na qual a compleição do visitante fazia surgir a quarta dimensão e sua temporalidade” (CASTILLO, 2008:87). O trabalho contribuiu significativamente para a reformulação de antigos conceitos museográficos e museológicos do século XIX. O artista declara: “Nós não queremos mais o espaço como o de um caixão pintado para nossos corpos vivos”.

Mas, enquanto Lissitzky apropria-se apenas das paredes para questionar as relações dentro do espaço expositivo, Marcel Duchamp, em 1938, cria a obra “1200 Sacos de Carvão”, uma montagem que subsumiu pela primeira vez uma galeria inteira com uma única intervenção. Na obra, ele anuncia a conquista do teto, um lugar até então a salvo dos artistas, invertendo seu sentido consensual e transformando-o metaforicamente em piso, chão. “Ao expor o efeito do contexto na arte, do contingente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada” (O'DOHERTY, 2002:75). Essa inversão do contexto deu início a uma série de manipulações que desenvolvem a ideia da galeria como uma peça única apta para ser especulada. Com “Milhas de Fio”, de 1942, o mesmo artista intervém em toda a dimensão espacial da galeria, decompondo-a sem nenhuma preocupação formal, separando o visitante das obras expostas¹⁴. No entanto, as salas alteradas de Duchamp¹⁵ ainda reconhecem a galeria como um lugar legítimo para a comunicação.

¹³ Notemos que o trabalho de El Lissitzky também possui um caráter antecipatório, pois a noção da categoria instalação só se institui definitivamente na arte contemporânea.

¹⁴ Essa separação já configura o prenúncio de uma das principais diretrizes do modernismo: a hostilidade com o público, que deve obedecer a regras comportamentais para estar no espaço.

¹⁵ Sabemos que as contribuições de Duchamp para os mecanismos da arte vão muito além dos trabalhos “1200 sacos de carvão” e “Milhas de fios”, mas nossa abordagem nesse momento aponta para suas ações que atingem fisicamente o espaço expositivo.

Já Yves Klein, em uma tentativa de transpor para o ambiente suas pesquisas sobre a pintura monocromática e a sensibilidade pura, muda a leitura da galeria como espaço nulo ao criar uma intervenção na Galerie Iris Clert, em 1958. Ele coloriu a fachada de azul, serviu bebidas azuladas aos visitantes, internamente pintou de branco as paredes, removeu todo o mobiliário e deixou uma vitrine sem nenhum objeto. A exposição chamou-se "O Vazio" ou "O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica". Ao se apresentar como tema e lugar, a galeria acolheu fundamentalmente uma intervenção metafísica. Na galeria vazia, as paredes brancas se apresentam cobertas dessa "sensibilidade pictórica em matéria-prima".

"Essa foi a primeira de várias intervenções que usam a galeria como contraponto dialético. Essas intervenções têm história e origem: cada uma nos revela um pouco dos pactos sociais e estéticos que preservam a galeria. Cada qual utiliza uma única obra a fim de chamar atenção para os limites da galeria ou a abrange como uma única ideia." (O'DOHERTY, 2002:105)

O trabalho formula novamente a questão de separar os objetos artísticos das relíquias de um culto, da força de sacralização do recinto, poder esse comprovado, por exemplo, pelos *ready mades* duchampianos, contra a arte retiniana eram objetos comuns, sem o labor da produção do artista, que, ao serem inseridos na galeria, eram inevitavelmente "artificados" e colocados em destaque, colocados entre parênteses. Em uma ação oposta ao esvaziamento, mas tangendo o mesmo mote conceitual investigativo sobre o poder legitimador da galeria, o mesmo espaço Iris Clert, em 1960, foi preenchido pelo "O Pleno", de Armand Arman, um acúmulo de entulho, lixo e sucatas, uma espécie de colagem às avessas. Uma instalação, agora mais hostil e mundana, usa o espaço como uma máquina alegórica. Arman faz uma crítica que revela que a galeria e seu conteúdo são tão inseparáveis quanto o pedestal e a obra de arte. Em "O Pleno", esse "conteúdo" é indigesto. Nesse sentido, seria o recinto capaz de absorver toda essa massa simbolicamente densa contida em seu interior para retornar a seu estado de pernicioso neutralidade e polidez? Na verdade, o recinto não se rebaixa para executar essa ação que considera secundária, basta aguardar a retirada de toda matéria poluente, para que, em instantes, como de modo mágico, retorne a sua posição superior e estável,

dissolvendo a memória dos fatos. Mas o acontecimento deixa uma grande marca: pela primeira vez, o espaço encontrava-se inacessível ao visitante.

Enquanto no hemisfério norte os artistas promovem ações que impedem o acesso ao espaço expositivo, podemos citar também Robert Barry, que anuncia que, durante a exposição, a galeria Eugenia Butler, em Los Angeles, permanecerá trancada, e Daniel Buren, que lacra a Galeria Apollinaire, em Milão, com suas faixas bicolor. No Brasil, podemos narrar um fato em que são a obra de arte e seus corpos ativadores os elementos impedidos de permanecer ou se realizar no espaço expositivo. Era a exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, levantando a bandeira, que objetivava demonstrar uma resistência ao estado opressor que o país estava vivendo, porém pareceu contraditória a esse discurso ao barrar os Parangolés de Hélio Oiticica. Os assistas da Mangueira, vestidos com as “capas” de Oiticica, foram convidados a se retirar. A justificativa: essas obras, humanizadoras e literalmente humanizadas, poderiam comprometer a segurança das demais, ou seja, para uma obra de arte estar segura, é preciso estar distante do homem, do seu toque, do seu movimento corporal, das suas atitudes. Então, o muito sugestivo nome da exposição, Opinião 65, que se opunha ao regime militar, mostra que a própria “opinião” regida no interior do cubo branco também estava debruçada sobre regimes ditatoriais controladores. Mesmo não havendo o fechamento físico do espaço moderno da arte, esse episódio demonstra que ele permanece continuamente fechado em outros sentidos.

Outro fator relevante sobre a discussão das transformações do espaço expositivo foi quando Jan Van der Marck, diretor do Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MAC), convida Christo e Jeanne-Claude, por volta de 1960, para expor na instituição. Na ocasião, o casal convocado sugeriu o embrulhamento completo do edifício sede. Devido às dificuldades encontradas, o trabalho só se concretizou após nove anos, pois fundamentalmente se tratava de uma combinação de estética refinada, sutileza de negociações políticas e métodos administrativos. Van der Marck e a dupla de artistas

perceberam o mal-estar de uma arte sempre asfiziada por um estabelecimento da cultura que tende a ser um empreendimento empresarial.

Entretanto, no conjunto de obras que intervêm no espaço expositivo em sua totalidade, impedindo o acesso, talvez esse projeto de empacotamento realizado no MAC de Chicago seja o ápice da discussão, porque, ainda que as portas estivessem abertas, permitindo ao sujeito penetrar seu interior arquitetônico, o piso e as escadarias também estavam cobertos. Se, de todas as relações físicas e sensoriais estabelecidas, focarmos na experiência tátil, que nesse momento parece mais relevante para a discussão, podemos destacar que, ali, o único ponto de toque entre o corpo humano e o edifício, mesmo mediado pelo acessório calçado nos pés, não podia se consumir. O tecido, como parte do dispositivo artístico, se configura como uma barreira que impede o contato real. O MAC, mesmo sendo um espaço destinado à arte contemporânea, ao sofrer a intervenção que evidencia essa obstrução ao toque, pode nos sugerir que, na verdade, essa é uma convenção própria, para não dizer naturalmente requerida, que a priori já estava determinada no interior do cubo branco modernista. Quais seriam as respostas do modernismo sobre essa colocação? O'Doherty (2002), brilhantemente, disserta sobre essa réplica, chegando à conclusão de que, nesse espaço, olhos e mente são bem-vindos, mas corpos não o são.

O ato de embalar sugere a prisão tanto do espaço como de tudo aquilo que ele contém, dos elementos físicos aos valores conceituais. Na verdade, é uma espécie de congelamento: nada sai, nada entra e nada se altera a partir daquele instante. Nesse sentido, a obra dos Christo, assim como as outras que vedam o espaço expositivo, deixam como resquício a inevitável ou almejada quebra da lógica de afastamento entre espectador e espaço.

São potentes proposições que alegam um “stop”, mas o que deve mudar? O que acontecerá a partir dali (tempo e espaço)? Permitem abranger o motivo pelo qual o recinto de exposição foi usado como tema: o desejo de compreender, através do isolamento, da descrição e do desnudamento, as estruturas pelas quais a arte transita e

habita – quão inconstantes essas estruturas podem ser: ora extremamente frágeis, ora agressivamente imponentes –; de apontar que, mesmo diante da ação dos artistas que impuseram ou sugeriram o afastamento do trabalho artístico e/ou de seu público, era preciso tornar mais humano o interior delimitado pelas paredes brancas no lugar modernista, ao interferir nas relações que se sucedem entre sujeito e obra; e, também, de demonstrar que, pelas consecutivas conquistas transformadoras, a obra de arte, na qualidade de proposição, passa a ser livre para alçar voos e pousar em outros endereços. Essas considerações permitem-nos anunciar que a obra de arte pode, quem sabe, promover a humanização e criar “situações táticas” ao se fixar em ou simplesmente passar provisoriamente pelos espaços expositivos, sejam eles institucionais ou não, tradicionais ou não, formais ou não, especiais (como, por exemplo, a própria cidade) ou não, transformando-os permanente ou provisoriamente em seus lugares.



Fig. 09 - Ninféias, Claude Monet
 Fonte: http://www.flickr.com/photos/vt_professor/1304634910/

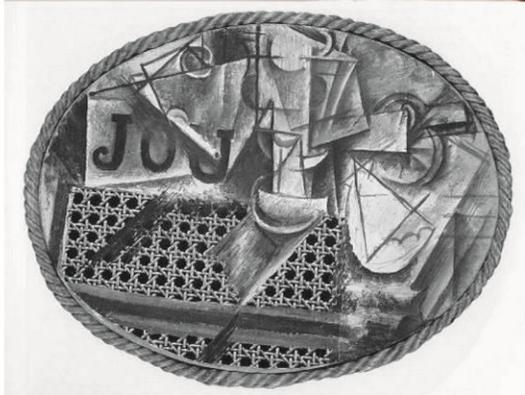


Fig. 10 - Natureza Morta com Palhinha de Cadeira, Pablo Picasso
 Fonte: O'DOHERTY (2002:34)



Fig. 11 - Merzbau, Kurt Schwitters
 Fonte: O'DOHERTY (2002:42)



Fig. 12 - Proun Room, El Lissitzky
 Fonte: <http://www.designishistory.com/1920/el-lissitzky/>



Fig. 13 - 1200 sacos de carvão, Marcel Duchamp
Fonte: O'DOHERTY (2002:74)

Fig. 14 - Milhas de fios, Marcel Duchamp
Fonte: O'DOHERTY (2002:84)

Fig. X - O Vazio, Yves Klain



Fig. 15 - O Pleno, Armand Arman
Fonte: <http://www.gkm.se/arman/target.htm>



Fig. 16 - Galeria Apollinaire lacrada, Daniel Buren
Fonte: <http://territoiresinoccupes.free.fr/icono.html>

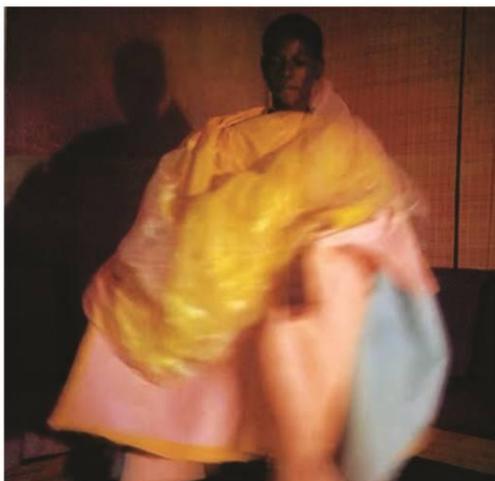


Fig. 17 - Parangolé, Hélio Oiticica

Fonte: <http://www.livingdesign.net.br/2010/06/origens-do-neoconcretismo.html>

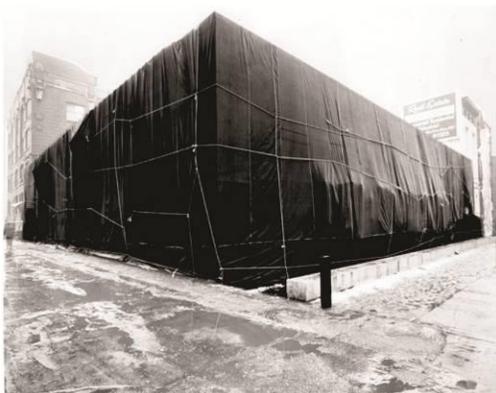


Fig. 18 - MAC de Chicago embrulhado,
Christo e Jeanne-Claude (vista externa)
Fonte: O'DOHERTY (2002:120)



Fig. 19 - MAC de Chicago embrulhado,
Christo e Jeanne-Claude (vista interna)
Fonte: http://liternet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm

RELATO 2: A (RE)ATIVAZÃO DO ESPAÇO EM ESPERA

Ao determinar que a galeria de arte seria trabalhada como uma intervenção artística na cidade, e após compreender a produção do lugar da obra de arte num sentido conceitual em que se faz imprescindível a presença do homem, a etapa seguinte consistia em pensar um espaço físico onde a Galeria Boliche iria se instalar. Não era de interesse a construção de uma nova arquitetura, pois, além de isso ser inviável e impossível financeiramente, o projeto desde o início tinha a intenção de ser efêmero, de percorrer diferentes cidades. Ademais, uma nova construção levaria tempo e, acima de tudo, modificaria a paisagem da cidade, apresentando-se em um aspecto inaugural de atraente pela novidade. A atração deveria surgir talvez pelo estranhamento, que se desdobra em curiosidade, onde uma arquitetura já existente recebe uma logo e um título na fachada que determina novos usos no seu interior. Assim, era necessário escolher o bairro e a edificação sede.

Como o projeto já aconteceu em duas cidades, Coronel Fabriciano – MG e São Paulo – Capital, as experiências pela busca do espaço/arquitetura serão agrupadas aqui. Não existia um padrão que determinava a escolha, mas alguns fatores norteavam a decisão: o edifício deveria estar vazio, desocupado, despovoado; seria necessário um entendimento do entorno imediato, que deveria trazer aspectos relevantes sobre a característica do lugar; o posicionamento deveria ser central, de fácil acesso ao público, que seria tanto os espectadores quanto os protagonistas das obras de arte, ao terem suas histórias materializadas de alguma forma.

Assim, foi fundamental pesquisar possíveis espaços na cidade. Ao entender sobre o funcionamento de uma galeria de arte, principalmente pensada como um lugar autônomo produzido por artista, cheguei à resposta de que ela poderia estar em qualquer lugar, em um edifício de escritórios, em uma garagem, em um ponto comercial, em uma barraca de feira livre, no entanto defini que queria um espaço com histórico de utilizações diversas, não uma arquitetura determinadora de funções ou

rotulada pela sucessão de repetidas formas de uso; além disso, era de interesse uma edificação já implantada na paisagem e na complexidade da cidade.

Muitas foram as conversas com as pessoas nas ruas. Em um desses diálogos, coincidentemente, encontrei um funcionário da prefeitura de Coronel Fabriciano. Estávamos no grande galpão ocioso do Bairro Santa Helena, onde anteriormente funcionava um hipermercado. Em uma parte anexa de suas dependências, existia uma lanchonete, um boliche e algumas poucas lojas. Expliquei-lhe sobre o projeto artístico e perguntei se poderia me ajudar cedendo ou disponibilizando temporariamente um espaço qualquer de posse da prefeitura, ou se conseguiria me fornecer um espaço naquele galpão. Ele disse que aquela área estava interdita devido a problemas de legalização com a prefeitura, mas que poderia tentar arrumar um espaço próximo ao boliche e sugeri: sua galeria de arte pode se chamar Galeria Boliche. Dessa conversa surgiu o nome do projeto. Por fim, não consegui realizar o trabalho naquela localidade, mas o nome se manteve. Sobre esse acontecimento, um texto:

Galeria Boliche, nome sugerido espontaneamente por um desconhecido em uma conversa breve, um insight. Remete a um jogo, à elaboração de estratégias, não no sentido de disputa, mas como tática de diversão, de descontração, de interação. Jogar boliche pode ser uma prática corriqueira, mas, para muitos, soa como novidade interessante, de mistério ou até mesmo de status. É um ritual, uma manifestação que transposta para um universo semântico; insinua movimento, sensibilidade, contato, vibração, determinação, ciclo, ação, mutação, aproximação... uma lista de sinônimos ou conceitos muito pertinentes a uma galeria de arte contemporânea.

Depois desse acontecimento, continuei a busca pela edificação, indo para o Bairro Caladinho de Baixo, também em Coronel Fabriciano. Elegei esse distrito por conter uma grande variedade de edificações, tipologias arquitetônicas e uma mistura de espaços residenciais, comerciais, institucionais e de serviços. Nesse local habitam vários estudantes, mas, sobretudo, antigos moradores da região. Apresenta uma diversidade de hábitos e modos de morar. Além disso, há nesse limite um grande fluxo de pessoas, veículos, mercadorias e informações, um efervescente palco de vivências e sensações. Está próximo ao Centro Universitário de Minas Gerais (Unileste-MG) e à BR 381, que

liga Ipatinga, Coronel Fabriciano e Timóteo, principais cidades que conformam o complexo urbano do Vale do Aço.

Em minhas caminhadas, descobri a Praça José Maria de Man, um ambiente que é palco de microeventos: comemorações de aniversários e dia das crianças, romances de casais apaixonados, pula-pula em camas elásticas, leitura sob a sombra das árvores, vacinação de cães e gatos, brigas, bebedeiras, brincadeiras, estudo, bate-papo, jogos, descanso e soneca após almoço, canto de passarinhos, momentos de espera, lugar para fazer refeições... Rodeada por bares, sorveteria, pizzaria, salão de beleza, posto policial, costureira e residências, configura-se como um local importante no espaço público urbano, que propicia convivência, interação e recreação para os moradores do bairro, uma colisão diária entre pessoas conhecidas, estranhas, amigas, inimigas.

Havia nessa “pracinha” (como os moradores a tratam carinhosamente), no número 80C, uma edificação amarela, de dois pavimentos e aproximadamente 65m², que possui uma ampla história de ocupação e uso: bar, fliperama, moradia, oficina de eletrodomésticos, atelier de artista, sinuca, bordel, república de estudantes, lanchonete, tornando-se instigante a tarefa de transformá-la mais uma vez, agora em uma galeria de arte, incorporando os elementos existentes em sua arquitetura a instalações artísticas que iria abrigar. Aluguei a edificação durante três meses, por R\$150,00 mensais, após fazer a negociação com os pais do Luiz, proprietário que morava nos EUA, além de me comprometer a regularizar as contas da concessionária de energia elétrica que estavam atrasadas.

Já em São Paulo, percorri os bairros Bela Vista e Paraíso. Outros, como Lapa e Bixiga, também foram cogitados, entretanto, pelo fato de o projeto estar ligado à mostra do edital Rumos Artes Visuais, havia uma sugestão por parte da equipe produtora do Itaú Cultural de que a Galeria Boliche estivesse próxima à sede do Instituto, que fica no início da movimentada Avenida Paulista. O que foi sugerido como metodologia para a escolha do espaço foi aceito não como imposição, mas como uma possibilidade interessante, que poderia gerar questões acerca do paradoxo da aliança e/ou

interminável rivalidade entre espaço expositivo tradicional e espaço expositivo elaborado por artista; então, essa busca por um lugar próximo ao Itaú Cultural passou a ser uma predeterminação.

A partir disso, para realizar a pesquisa, optei pelo bairro Paraíso, localizado na chamada Espigão da Paulista – uma região elevada da cidade –, entre a Avenida Paulista e o Parque do Ibirapuera. É uma das áreas mais desenvolvidas e nobres de São Paulo, com importantes centros financeiros e sede de empresas, como IBM, TVA e Telefônica, contando, ainda, com hotéis e flats e três estações de metrô. É uma localidade privilegiada culturalmente, onde se situam o Centro Cultural São Paulo, a Casa das Rosas e o Instituto Itaú Cultural, assim como edificações religiosas relevantes – a Catedral Metropolitana Ortodoxa e a Catedral de Nossa Senhora do Paraíso. Possui diversos núcleos de saúde, incluindo os hospitais do Coração, Beneficência Portuguesa, Oswaldo Cruz e Santa Helena. Além de prédios residenciais, existem ainda estabelecimentos de educação, como o Colégio Maria Imaculada e o campus da Unip. Alguns logradouros do bairro possuem o metro quadrado mais caro da cidade, classificado como "Zona de Valor B" pelo CRECI-SP 2009¹⁶. Enfim, um bairro no coração pulsante de uma megametrópole.

Ao percorrer, pela primeira vez, essa circunvizinhança, senti-me um estrangeiro, mas fui aos poucos tentando estabelecer aproximações, percebendo os fluxos, as sutilezas, os acontecimentos rotineiros que movem a gigantesca cidade. Após selecionar algumas possíveis edificações que considerava potenciais para se tornarem Galeria Boliche, enviei uma lista para a equipe do Itaú Cultural, que, burocraticamente, ficou responsável em estabelecer as negociações de locação. Um tempo depois, comunicaram-me que haviam conseguido fechar o contrato de aluguel de uma casa na Rua Tomás Carvalhal, número 273. Tratava-se de um dos lados de uma casa geminada de dois pavimentos, no estilo sobrado. Era um espaço escuro, sem janelas, que, no passado, funcionava como escritório e gráfica copiadora.

¹⁶ Disponível em <http://www.crecisp.gov.br/pesquisas/capital/2009/pesquisa_capital_abril_2009.pdf>

Assim, a edificação amarela da Praça Padre de Man e uma das partes do edifício espelhado na Rua Tomás Carvalhal foram as arquiteturas trabalhadas, ativadas em lugar da obra de arte, em intervenção urbana artística e efêmera na cidade de Coronel Fabriciano e na Capital Paulista, respectivamente.

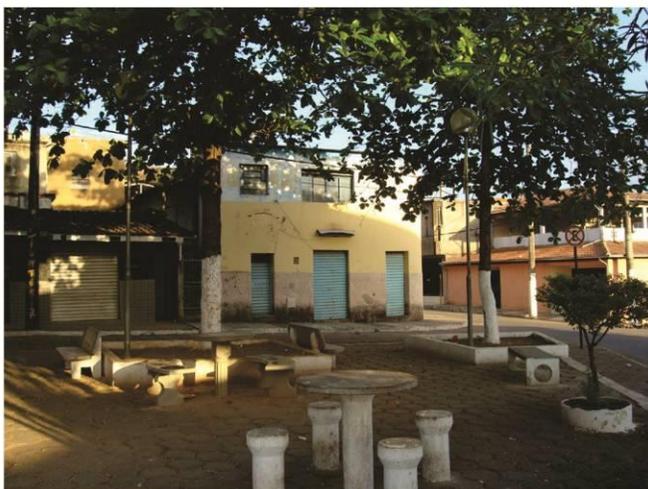


Fig. 20 - Edifício sede da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor



Fig. 21 - Edifício sede da Galeria Boliche - SP
Fonte: Foto do autor

2.1 A produção do “lugar da obra de arte”

Para enriquecer a discussão sobre a Galeria Boliche e a produção do lugar da obra de arte, sugiro que entremos no território movediço dos campos disciplinares. Essa é uma tarefa com certa complexidade. Até mesmo Bourdieu usa metaforicamente o campo da alta costura para se referir à cultura, justificando ser este último um assunto sacralizado ou "protegido por sua legibilidade contra o olhar científico e contra o trabalho de dessacralização que o estudo científico dos objetos sagrados pressupõe" (BOURDIEU, 1983:1). Imaginemos, então, a Galeria Boliche, uma galeria de arte, ou seja, um ambiente ora sagrado, ora sacralizador e ora as duas competências ao mesmo tempo, e ainda um projeto artístico autenticado por uma instituição com competência legitimadora, que é o Instituto Itaú Cultural.

É curioso que as reações estéticas do sujeito passam a ser diferentes quando sabe que está em um lugar institucional da arte, principalmente os lugares tradicionais da cultura, ou diante de um produto artístico. Para exemplificar, Danto diz: “É bem possível que, ao saber que estamos diante de uma obra de arte, passemos a adotar uma atitude de respeito e reverência.” (DANTO, 2005:157). O’Doherty ainda acrescenta: “Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística”. (O’DOHERTY, 2002:4). Mas, como veremos, a Galeria Boliche apresenta-se a seu público de forma a quebrar essas regras ou preceitos modernos.

Todavia, na conjectura desenvolvida até o momento, podemos assentar a Galeria Boliche como um desses espaços sagrados/sacralizadores na confluência do campo da arte com o campo da arquitetura, pertencendo a ambos simultaneamente. No entanto, cada campo age dentro de um microcosmo, existindo muitas possibilidades de penetração, mas, mesmo assim, são criadas especificidades e mecanismos de delimitação de acesso, barreira à contaminação e de defesa. Nesse sentido, terá a arte enredado a arquitetura como sua grande sentinela? É fácil destacar essa posição se

voltarmos mais uma vez nosso olhar para a galeria modernista (cubo branco), com sua assepsia e atemporalidade, mas, ao mesmo tempo, esse lugar nega a própria massa arquitetônica que o conforma, sublimando todas as nuances, uma ação contrária ao espaço expositivo da Galeria Boliche, que incorpora em suas instalações os elementos presentes na arquitetura sem a pretensão de escondê-los, pelo contrário, objetivando fazê-los participar de modo efetivo das instalações artísticas. Ao considerar o idealismo do “cubo branco”, podemos levantar a seguinte questão: Será a arquitetura pertencente a um campo de enorme fragilidade para permitir tal afrontamento de ser usada, mas, ao mesmo tempo, negada? Ou essa ação resulta da falta de autonomia¹⁷ e integridade destinadas a ela? Para Kapp,

no âmbito ético, integridade designa a virtude da coerência entre os princípios e valores de uma pessoa e suas ações práticas. No âmbito das obras de arte, [...] a integridade está relacionada a ambos os aspectos e, ainda, a sua conjunção: integridade material ou sensível, integridade formal ou intelectual e coerência entre uma coisa e outra. (KAPP, 2006:8)

Quando a autora diz “obras de arte”, aqui validamos seu entendimento também como “arquitetura”. Esse jogo pendular de definições contraditórias e ambiguidades que envolvem atribuições de importância e notoriedade na gênese da arte e da arquitetura prescreve afastamentos e aproximações que já se arrastam há muito. Diante dessa indissolúvel comprovação, declaro não uma assertiva, mas uma indagação que, na sequência, nos disporemos a tentar desvendar: Como os “lugares da obra de arte” foram gerados ao longo da história? E como são produzidos na contemporaneidade?

Sobre os aspectos históricos, não nos ateremos aqui a dissertar a respeito da arte rupestre e egípcia, seus significados e a noção de lugar ou a falta dela. Partiremos da Antiguidade Clássica, quando a definição de “lugar da obra de arte” começa a delinear um sentido talvez mais próximo às nossas pretensões. Quanto ao item 2.1.3 “O lugar da obra de arte na contemporaneidade”, apesar da abrangência sugerida, não serão discutidas as arquiteturas dos espaços expositivos em especificidades. Faremos uma

¹⁷ Faço alusão a Silke Kapp, que formula: "Quem diz 'autonomia da arquitetura' em geral se refere a um status artístico ou a certas possibilidades artísticas" (KAPP, 2004) e, ainda, arquitetura "é uma disciplina que nunca encontrou lugar nos sistemas e subsistemas da sociedade moderna" (Idem).

abordagem que coloca em choque a produção de lugares realizada por artistas de maneira independente e a produção de arquiteturas monumentais desenvolvidas por entidades institucionais tradicionais. Além disso, não abarcaremos a produção dos “lugares da obra de arte” na modernidade. Sabemos da importância, por exemplo, da fundação do MoMA, de Nova Iorque, e seu financiamento e incentivo em propagar a arte moderna pelo mundo. Sabemos, inclusive, de sua atuação, no contexto brasileiro, para o nascimento do MAM – SP e da Bienal de São Paulo, entretanto sugerimos essas questões para estudos futuros ou desdobramentos desta pesquisa, restringindo nosso foco aqui às questões e transformações mais internas do “cubo branco” modernista.

2.1.1 O “lugar da obra de arte” no passado

Etimologicamente, o termo museu se origina do latim *museum*, que, por sua vez, deriva do grego *mouseion*, que corresponde ao templo, localizado em Atenas, devotado às musas. Segundo a mitologia grega, as musas são nove entidades consideradas “filhas da memória”, que inspiraram e presidiam, cada qual, uma das chamadas artes liberais: história, poesia épica, poesia lírica (elegia), música, tragédia, comédia, dança, eloquência e astronomia. Esses templos, bem como os de outras divindades, recebiam muitas oferendas em objetos preciosos ou exóticos, que podiam ser exibidos ao público. “A palavra *mouseion* é usada durante o helenismo no sentido de indicar a tentativa de coligir conhecimentos produzidos pelo homem; o que é reunido, colecionado e exibido volta-se para a busca de um saber universal” (GONÇALVES, 2004:14). Sendo assim, a figura humana se faz presente e importante desde os primeiros conceitos museológicos, mesmo que, nesse momento, os valores de exibição ao grande público ainda não sejam considerados. Nesse sentido, os museus estão dedicados à preservação de patrimônios da cultura, da história, da ciência e da arte. Essas instituições são formadas em meio a um processo histórico de expansão da memória escrita e iconográfica, com o qual contribuem as enciclopédias, os dicionários, as bibliotecas e os arquivos.

Apesar de já conterem uma variedade diversa de objetos, como estátuas de filósofos, equipamentos de medicina e de astronomia, além de um parque botânico e zoológico, e, ainda, um exímio repositório de livros, esses primeiros museus conotavam, sobretudo, uma instituição de ensino e pesquisa. Entretanto, no Renascimento, essa noção original do termo inicia sua alteração, quando surge, por parte da nobreza, a prática do colecionismo de elementos dos templos antigos e das igrejas medievais como itens preciosos. Os nobres e os clérigos são os detentores da arte e da cultura até fins do século XVIII, configurando um monopólio em que quase a globalidade do conjunto de bens artísticos estava alojada em palácios e em áreas religiosas, em locais de acesso restrito. Entretanto, colecionadores começaram a voltar-se para a cultura e o prazer pessoal de possuírem determinadas peças, passando a exibí-las aos estudiosos para que fossem analisadas e avaliadas.

É no século XVIII que, influenciadas pelo pensamento iluminista, transformações funcionais do estatuto da arte e dos artistas são respondidas através do surgimento das teorias da arte na Alemanha, com o desenvolvimento de repertórios fundamentais para discussão, como a história da arte de Winckelmann e a estética de Alexander Baumgarten, Lessing e Kant, e, na França, o conceito de crítica de arte especializada, elaborado por Diderot, que se apoia em formulações teórico-filosóficas, mas traz a marca do comentário feito no calor da hora sobre a produção. Nesse período de reestruturação da ontologia da arte, surgem os grandes museus, a partir de doações de “tesouros culturais” privados a entidades ou governos¹⁸, compra de coleções particulares pelo Estado¹⁹ e, ainda, abertura por membros da monarquia de seu aglomerado de riquezas artísticas para a população²⁰. Entretanto, não há, nesse momento, a construção de edifícios para sediarem museus ou “lugares da obra de arte”,

¹⁸ Como as peças de John Tradescant, que, ainda no final do século XVII, foram transferidas por Elias Ashmole para a posse da Universidade de Oxford, quando é criado o *Ashmolean Museum* (1683), reservado a visitantes credenciados, constituindo-se num local de pesquisa destinado prioritariamente aos alunos da Universidade, e as coleções familiares cedidas por Anna Ludovica Médici, em 1769, para o Estado toscano, que, um pouco mais tarde, permite que a sociedade visite a *Galleria degli Uffizi*.

¹⁹ O Parlamento Britânico adquire, em 1759, a coleção do naturalista e médico da corte real Sir Hans Sloane (1660-1753), dando origem ao *British Museum*.

²⁰ Em 1719, na Rússia, Pedro (o Grande) inaugura um gabinete público, com um amplo acervo de arte, “para que o povo veja e se instrua”. O rei da França Luís XV, em 1750, abre para visitaçãõ uma das galerias do Palácio Luxemburgo, configurando o primeiro museu de arte francês.

como chamamos neste estudo. Os trabalhos artísticos habitavam os espaços existentes a priori, que eram, na sua maioria, repartições de edifícios da nobreza ou da igreja, no entanto, o que acontece de relevante são as aberturas de acesso ao grande público, permitindo, assim, acontecer de forma mais potente a junção dos três elementos que configuram nossa problemática: espaço, obra de arte e pessoas.

De acordo com Gonçalves (2004), no final do século XVIII, principalmente no momento posterior à Revolução de 1789, na França, há uma série de ataques destrutivos aos monumentos. Para abrandar a consequência dessas ações, obras significativas são abrigadas nos recém-batizados museus, que se constituem como espaços neutros²¹. Após um grande inventário das coleções de arte, o Estado, na posição de proprietário, assume o papel de conservador desses acervos.

Entretanto, o primeiro museu completamente aberto ao público foi o *Musée du Louvre*, criado em 1793, na França, oferecendo um novo modelo de democratização de acesso aos patrimônios culturais, até então bem mais restrito. A transformação do Palácio do Louvre em instituição museológica inicia-se em 1692, quando Luís XIV determina a criação de uma galeria de esculturas antigas na Sala das Cariátides. No mesmo ano, a corte se transfere para Versalhes e se instalam, no complexo de edifícios deixados, a Academia de Letras e a Academia Real de Pintura e Escultura, sendo esta última responsável por criar os tradicionais salões de arte, periodicamente, a partir de 1699. Inicialmente, eram organizados na Grande Galeria, mas as mostras posteriores a 1725 passaram a ser sediadas no Salão Quadrado (*Salon Carré*), local que deu origem ao nome dessas exposições – “Salão”. Esse é mais um exemplo de espaço/arquitetura preexistente adaptado para se tornar “lugar da obra de arte”.

O século XIX é considerado a idade do ouro dos museus, quando diversas instituições são criadas: Museu Nacional (Criado por D. João VI, em 1818, no Brasil); Museu de Versailles (1833); Museu de Cluny e Museu de Saint-Germain (ambos fundados por

²¹ Mas essa noção inicial de neutralidade que surge contígua ao discurso museológico pouco se aproxima da pseudoneutralidade da galeria comercial de arte moderna.

Napoleão III em 1862); Museu de Antiguidades Nacionais de Berlim (1830); Museu Gemani de Nuremberg (1852); Museu Nacional de Bargello, Florença (1859); *Kunsthistorisches Museum*, em Viena (1891), entre outros. Nesse período, a escultura antiga é valorizada, instituindo-se, através dela, uma verdadeira fascinação pela arte, e o museu se torna o seu templo. “Na Inglaterra, na Alemanha e nos Estados Unidos, o modelo arquitetônico para a construção dos edifícios dos museus são o templo grego, o Panteão romano e as vilas renascentistas de Palladio” (R. Schaer, p. 75-97, apud GONÇALVES, 2004:16). Ainda nesse mesmo século, a especialização passa a ser a marca distintiva da museologia, que, fundamentalmente, estabelece a distinção entre "beleza" e "instrução", resultando na criação de duas classes: os que trabalham com artefatos científicos (como museus de história natural) e os que lidam com objetos estéticos (os museus de arte). É notável também o aparecimento de museus de artes decorativas e aplicadas e a forte inclinação didática dessas instituições, pensadas em estreita relação com as escolas de arte. No correr do século XX, os museus conhecem novas especializações, originando instituições dedicadas especificamente a determinados períodos históricos, artistas ou temas.

Apesar dessa categorização, na contemporaneidade, o Conselho Internacional de Museus (ICOM – *International Council of Museums*) retoma uma definição mais abrangente, que se aproxima das características originais do termo, reconhecendo como Museu a instituição "que conserve e apresente coleções de objetos de caráter cultural ou científico, para fins de estudo, educação e satisfação". Assim, essa denominação abarca

as galerias permanentes de exposição, dependentes de bibliotecas ou de centros de documentação; os monumentos históricos, as partes de monumentos ou suas dependências, assim como os tesouros das igrejas, os locais históricos, arqueológicos e naturais, desde que abertos oficialmente à visitação pública; os jardins botânicos e zoológicos, aquários e aviários e outras instituições que apresentem espécimes vivos; os parques naturais. (§ 2.º, arts. 3.º e 4.º do Estatuto).

Além da efetiva lógica de especialização estabelecida por parte dos museus a partir do século XIX, devemos considerar na discussão o relevante contexto industrial,

principalmente, na segunda metade desse período. Novas pesquisas e tecnologias possibilitaram à indústria contribuir tanto em termos construtivos arquitetônicos quanto de montagem das exposições. O desenvolvimento de elementos pré-fabricados permitiu emergir novos conceitos, como rapidez, praticidade, flexibilidade e liberdade espacial, viabilizando a elaboração de inúmeros espaços conectáveis ou independentes, características que também foram levadas para a produção do “lugar da obra de arte”. Como confirma Gonçalves:

Esses pré-fabricados proporcionam a realização de um interior mais amplo, iluminado, asséptico, desprovido de elementos decorativos, cuja montagem e desmontagem deveria significar economia de tempo e dinheiro. Seu espaço era contínuo, livre de pilares internos, permitindo distribuir e ampliar, por toda a volta de seu perímetro retangular, inúmeros pavilhões de dimensões variadas, com a finalidade de expor não apenas a produção industrial, como também artística [...] (GONÇALVES, 2004:33)

Com o impulso moderno, a arquitetura se revela “bem formada e graciosamente nua”, como expressava Sullivan nos fins do século XIX. Esses preceitos atingem também as concepções museológicas, que sofrem alterações, chegando, nas primeiras décadas do século XX, ao padrão “cubo branco”, renunciando a todo e qualquer aparato decorativo e assumindo uma solução ambiental clara e supostamente neutra, a serviço da obra de arte, exclusivamente” (Agnaldo Farias, *apud* CASTILLO, 2008:17), padrão este negado conceitualmente pelo projeto Galeria Boliche.

Vale ressaltar que, evidentemente, esses avanços tecnológicos não foram as razões predominantes para o surgimento da neutralidade do espaço expositivo. As transformações, para alcançarem esta tal característica, “qualidade” ou idealismo da arte moderna, foram realizadas dentro da própria disciplina artística, como veremos a seguir.



Fig. 22 - Museu do Louvre

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louvre_Aile_Richelieu.jpg



Fig. 23 - Ashmolean Museum

Fonte: <http://www.timetravel-britain.com/articles/museums/ashmolean.shtml>



Fig. 24 - British Museum

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:British_Museum_from_NE_2.JPG



Fig. 25 - Palácio Luxemburgo

Fonte: <http://www.mundocity.com/europa/paris/luxemburgo.html>



Fig. 26 - Museu Nacional - UFRJ

Fonte: <http://www.museunacional.ufrj.br/>

2.1.2 A conquista da autonomia do artista

O artista, como sujeito atuante nos mecanismos da arte, conquistou, principalmente através de suas obras, de suas ações e do teor crítico que estas apresentavam, a capacidade de transformar a própria arte, de se posicionar contra determinações e de se ver livre para gerar obras que intervêm em diversas instâncias. Na contemporaneidade, a autonomia e a autoridade do artista para produzir são facilmente destacadas, como no caso da Galeria Boliche, um trabalho artístico que comprova a independência do artista e a capacidade para atuar em outros campos. Entretanto, esse panorama começa a se conformar bem antes, nos anos setecentistas.

Nesse período, a obra de arte efetivamente abandona o isolamento do ateliê e das salas particulares e se apresenta ao grande público. A necessidade do homem de exibir suas riquezas, e exibir-se ao mesmo tempo, e a conquista do pensamento Iluminista, que pretendia socializar o conhecimento e a cultura, foram alguns dos responsáveis por essa mudança. Com isso, por meio da transmissão e vinculação de seus trabalhos, os artistas adquirem uma nova posição social, incorporando-se ao âmbito das artes autônomas e ao campo da reflexão.

Forjando a instituição de seu valor artístico no mercado, os artistas produziram, paralelamente aos conceitos expositivos, mudanças significativas capazes de esclarecer não apenas as transformações ocorridas nas concepções de espaço e montagem, mas o próprio papel das exposições ao longo da história da arte. (CASTILLO, 2008:25).

Desde os salões parisienses, principalmente a partir do século XIX, os artistas já começam a desvelar a sua importante autoridade de alterar os rumos da arte e sua recepção estética. Nesse momento, a visibilidade da produção artística se elevava em proporção à popularidade e à espetacularidade que envolviam tais mostras, permitindo extinguir quase terminantemente a condescendência ao gosto monárquico. Contudo, é relevante trazer à tona a importância da rede mercadológica da arte instaurada nesse período, o valor social da arte e obras como objeto de especulação financeira. Durante décadas, o artista permaneceu limitado a atender às vontades dos clientes (poder),

uma vez que sua produção estava vinculada ao regime de solicitação de obras predeterminadas.

O mercado será decisivo para a liberação do artista, visto que, a partir de sua consolidação, sobretudo na Paris do século XIX, o artista deixa progressivamente de atender às encomendas e passa a criar o que seu processo de trabalho determina. Então, deve encontrar uma galeria para vender sua obra a um público agora afastado do velho convívio direto e frequente proporcionado pela encomenda. (COCCHIARALE, p. 186).

Nesse sentido, segundo Castillo 2008, emergia a autonomia do sujeito artista, colateralmente à formação de um público de arte e as primeiras críticas impressas. Mas ainda assim, são os salões parisienses que inauguram a noção de circuito e tornam-se uma entidade reguladora da arte. Eles passam a atrair os interesses da elite que, nesse momento, é formada principalmente pela burguesia, em razão do progresso industrial. Com isso, as mostras se tornaram gradativamente fonte de investimentos e lucros e valorizavam mais a disputa artística, sob os critérios de um júri duvidoso, do que o verdadeiro sentido das exposições: dar concretude às ideias e às convicções artísticas.

Diante desse impasse, em meados do século XIX, os artistas, buscando um público efetivamente interessado em arte, passaram a abrir seus ateliês para visitação e promoveram exposi oes individuais e independentes. Surgem, assim, novos lugares da obra de arte e outros são reativados, como as oficinas particulares onde os artistas produzem. Em 1855, Gustave Courbet, pioneiramente, abriu um pavilhão próprio, sob o título Realismo, e exibiu seus quadros. O recinto marcou uma posi o política em favor da autonomia do circuito artístico. Em 1863, foi organizado o *Salon des Refus s* (Salão dos Recusados), com obras dos artistas que não haviam sido selecionados para o Salão principal, dentre eles Manet e Cézanne. Essas a oes continuaram, podendo-se citar como exemplos O *Salon des Ind pendants* (1884), O *Salon de la Nationale* (1890) e O *Salon d'Automne* (1903).

Esses atos pretendiam escapar “tanto da degrada o artística promovida pelo caráter especulativo daqueles salões quanto da desvaloriza o das obras em razão do excessivo número de trabalhos expostos naquelas apresenta oes.” (CASTILLO,

2008:27) Dessa forma, foram organizados os primeiros grupos de vanguarda – com destaque para os impressionistas –, que se opunham conceitualmente aos salões. Estes foram responsáveis por criar critérios espaciais muito peculiares e obras de arte que estimulavam transformações nas concepções expositivas, uma vez que necessitavam desenvolver estratégias de montagens originais para atrair a esfera pública.

As salas expositoras caracterizavam-se, inicialmente, pela descontinuidade e pela divisão em categorias. Nelas, as paredes estavam recobertas por quadros de cima a baixo, como nos confirma a ilustração de Pietro Antonio Martini, exposição do salão do Louvre, em 1787, cuja organização da montagem apresentava uma lógica herdada dos Gabinetes de Curiosidade, muito difundidos na Europa, a partir de 1550, lógica que era determinada pela reunião dos trabalhos de forma cumulativa no espaço. Assim, posicionavam as “obras-primas como se fossem papel de parede” (O’Doherty).

Castillo afirma, ainda, que esta prática estava ligada à lógica de mercado: “isso ocorria em razão da praxe de montagem utilizada na época, na qual o interesse do decorador responsável era dispor por temas e formatos o máximo de trabalhos num mínimo de espaço possível.” (CASTILLO, 2008:38). O que se conformava era um verdadeiro mosaico, onde cada tela existia como entidade independente isolada pela robusta moldura e por todo um sistema de perspectiva em seu interior. Cada peça (pinturas de cavalete) se impunha como uma janela transportável e criava a profundidade do ambiente, uma vez que determinava toda a experiência estética dentro dos limites emoldurados.

Se esse padrão de obra exercia uma verdadeira atração ao olhar, reduzindo a percepção da espacialidade a níveis inferiores, os artistas da vanguarda iniciaram suas experimentações. Entre 1890 e o início do século XX, várias associações artísticas enveredaram por caminhos considerando a importância do espaço para a apresentação da obra e recusando a referência do gosto decorativista dos interiores burgueses. Esses grupos fixavam poucos quadros nas exposições e, com isso, “adquiria-se, tanto

para o objeto artístico quanto para o espaço expositivo, um único paradigma: a arte como unidade.” (CASTILLO, 2008:43).

A fundação da Secessão Vienense, em 1897, foi uma iniciativa de protesto dos artistas contra as normas tradicionais, artísticas e étnicas da sociedade transitória da época. Suas mostras propunham um sentido de homogeneidade absoluta entre artista, obra, espaço e montagem, objetivando uma obra de arte total. Essa diretriz alcança seu ápice na Secessão de Viena, em 1902, quando Olbrich projeta o edifício sede, uma arquitetura cúbica e alva, no qual a iluminação da cúpula central, planejada para garantir a mesma intensidade de luz em todo o espaço e a total ausência de reflexos, fazia predominar as tonalidades brancas e zenitalmente douradas. Era o afloramento das primeiras características do “cubo branco”, adotado incisivamente nos espaços de exibição da arte moderna.

Apesar de os artistas terem fundado a conquista do espaço ideal no modernismo, esses mesmos agentes autônomos, nos anos seguintes, iriam lentamente transformar esse lugar, chegando ao ponto de colocá-lo em xeque e, conseqüentemente, a própria arte abrigada por ele.



Fig. 27 - Ilustração de Pietro Antonio Martini, exposição do salão do Louvre em 1787
Fonte: <http://www.univ-montp3.fr/pictura/GenerateurNotice.php?numnotice=A3302>



Fig. 28 - Gabinete de curiosidades
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Musei_Wormiani_Historia.jpg

2.1.3 O “lugar da obra de arte” na contemporaneidade

O artista Robert Barry publicou, em dezembro de 1969, nas páginas do *Art & Project Bulletin # 17*, a frase: “Durante a exposição, a galeria estará fechada”. E assim fez na Eugenia Butler Gallery, durante três semanas de março de 1970, colocando a mesma frase do lado de fora. Mas como seria possível fruir um ambiente sem adentrá-lo? Na galeria trancada de Barry, o espaço invisível só pode ser penetrado pela mente.

Discorrendo sobre essa obra de Robert Barry, O’Doherty alega que “a arte obriga o vazio atrás da porta fechada a se manifestar. Do lado de fora, a arte é preservada e se recusa a entrar” (O’DOHERTY, 2002:114). Essa citação pode também ilustrar, de forma coerente, um sentimento de revigoração que impera em muitas manifestações artísticas da década de 60. Elas negam os espaços institucionais e se lançam para fora – em direção às possibilidades que oferece o espaço urbano e a natureza – em busca de novos lugares para executar ou depositar a obra de arte. Entretanto, muitas obras continuam a subverter e questionar a própria essência da arte ao se estenderem para o espaço público das ruas, incorporando a arquitetura e a paisagem e explorando suas possibilidades de relações, como é o caso da Galeria Boliche.

A Galeria Boliche, como um “lugar da obra de arte”, surge a partir da instauração de uma nova lógica do espaço, onde é criada a prática do *site-specific* (sítio específico), em que as relações com o entorno e o ambiente tornam-se um componente indissociável do objeto artístico e intervir no espaço passa a significar compreender sua dinâmica, como veremos adiante, o entendimento que nasce através do trabalho etnográfico de campo em favor da produção da obra de arte propriamente dita e de seu lugar. A Galeria Boliche distancia-se dos mecanismos institucionais que compõem a criação de espaços expositores na atualidade.

Nesse sentido, podemos sugerir os questionamentos: A produção dos lugares tradicionais (no sentido de contrários às experimentações artísticas) da obra de arte na atualidade parte de desejos reais ou de falsas necessidades impostas pelo capitalismo

às massas? São meros produtos da indústria cultural? Impulsionados por novos tipos de ações institucionais – promovidas pela máquina da indústria cultural, sobretudo a partir de 1980 –, os museus não só foram ampliados, como também passaram a requerer uma estética diferente daquelas características do museu histórico.

Em síntese, o papel do museu conservador e propagador de uma narrativa histórica deu lugar ao de museus hoteleiros, ou seja, hospedeiros e difusores de pacotes expositivos. Nesse contexto, a ideia de exposição permanente perde espaço na cena museológica, enquanto o conceito de exposição temporária ganha importância, permitindo a proliferação de outra espécie de espaço expositivo: os centros culturais. Nesse polo cultural, a experiência individual é substituída pelo fascínio coletivo sob a forma de espetáculo, forma questionada por pensadores como Certau e participantes do CIAM.

Vistos pelo viés do capital, os espaços da arte – galerias e museus, que aqui podemos ampliar um pouco mais, englobando teatros, cinemas, feiras de exposições – são intitulados locais de lazer e entretenimento.

Os museus e as galerias encontram-se na situação paradoxal de intervir numa produção que abra a consciência, contribuindo, assim, livremente, para o necessário entorpecimento das massas – que se dá sob o pretexto do entretenimento, por sua vez uma consciência *laissez-faire* do lazer. (O'DOHERTY, 2002:106).

Porém, atrelados a meios publicitários, esses espaços geram o encantamento por objetos, o fetichismo por mercadorias, a aceitação de bens como forma de distinção e a formação de desejos em todas as instâncias. As pessoas têm o direito de satisfazer suas falsas necessidades, mas esse deleite tem um preço. A representação cultural, normalmente, está atrelada aos grupos dominantes – arte e cultura a serviço do poder – que usam dispositivos de submissão como formas de adestrar o pensamento e gerar a chamada disneyficação, com seus critérios rígidos de vigilância e controle.

A galeria de arte, por exemplo, com toda sua rigurosidade – não tocar, andar lentamente, mãos instintivamente presas às costas –, é um elemento que afirma a arquitetura como instrumento disciplinar do corpo. Para exemplificar, Thomas McEvelley escreveu: “Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz, não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme, não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor”. (*apud* O’Doherty, 2002:XXII). Isso nos remete a um tipo de produção do lugar da obra de arte realizada por institutos ou grandes incorporações. Marcadas por uma arquitetura extraordinária²², nascem como uma verdadeira excisão austera da malha urbana, elementos icônicos de um futurismo inalcançado. Segundo Frampton, desde sempre, “a primeira ambição da arquitetura foi a de criar monumentos. O monumento é um arquétipo ideológico da história da arquitetura; a simbolização recorre à monumentalização e equivale a representar” (*apud* HUCHET, 2004a:63).

Nesses preceitos de monumentalidade, podemos citar o projeto de Daniel Libeskind para nova ala do Museu de Arte de Denver, nos EUA, o Museu Kunsthaus, em Graz, dos arquitetos Peter Cook e Colin Fournier, e o conhecido Museu Guggenheim, em Bilbao, projetado por Frank Gehry. No entanto, esse tipo de produção é fortalecido ao se sustentar nos incentivos fomentados pelo turismo, que exerce categoricamente suas influências, uma vez que o faz para benefício próprio e, além disso, sugere uma investida que aciona uma elevada circulação de bens de várias ordens no mercado. Esse mecanismo, em sua maioria, proporciona ao espaço transpor sua função primordial e elevar-se a um grau de importância superior ao das obras por ele abrigadas. Seria apenas uma arte dos arquitetos, que insistem, talvez ilusoriamente, em se manter no posto de criadores de arte? Ou ainda, apenas se encontrar em um estado enganoso, se considerarmos quando Eisenman nos diz que “a essência da arquitetura é a de ser uma ficção” (*apud* HUCHET, 2004a:65).

²² Apropriamo-nos da definição de Silke Kapp, que conceitua como "extraordinário o espaço dos objetos excepcionais, monumentais, destinados ao culto, à representação política ou à guerra, em contraposição ao espaço da vida cotidiana, que poderíamos denominar ordinário, no sentido em que os anglófonos entendem o termo." (KAPP, 2006, p. 8).

Nesse contexto, os artistas mostram-se mais conscientes da integridade daquilo que produzem, até mesmo porque devaneios e desvios são bem-vindos. "As margens de sua atuação são mais livres porque o artista não sofre os imperativos da finalidade pragmática que é essencial na arquitetura." (HUCHET, 2005:173). Assim, não seria em certos trabalhos artísticos que encontraríamos a relação do binômio arte/arquitetura elaborada de forma mais potente? Talvez esse tipo de reflexão seja mais aberto no campo das artes para elaborar questionamentos formais, visto que, na arquitetura, sua materialidade permanece encarcerada em programas, demandas, desafios práticos e encomendas (como aos antigos artistas do século XVII). Além disso, em certos momentos, "fica evidente que não há como criar objetos coerentes e baseados na satisfação de necessidades, se essas necessidades se contradizem entre si." (KAPP, 2005:136). Assim, extrapolações conceituais tornam-se ficções irrealizáveis. Sabemos de sua valia, como os projetos hipotéticos do grupo Archigram²³, quando propunha que a obsolescência e a prática constante da substituição – implantada pelo mercado – fossem refletidas na atividade de criação espacial, gerando uma nova arquitetura descartável, móvel, mutável e aberta. O Archigram seria um vetor coerente na exposição do que está em cena na arquitetura como monumento, porque, sendo uma arquitetura ficcional, uma espécie de manifesto do irrealizável, seus trabalhos também se colocariam como instâncias críticas ao estado de coisas. Mesmo assim, podemos afirmar que essa arquitetura que não sai do papel (mantém-se no pensamento, na ideia, não é materializada) certamente não tem a mesma potência que produtos artísticos tateáveis, visuais, experimentáveis, ficando em segundo plano.

Considerando a produção tangível ou dada à percepção, voltemos aos artistas. Como já explicitado, foram eles os primeiros agentes capazes de modificar as relações com o espaço onde depositam suas obras, reinventando novas convergências conceituais entre lugar, trabalho artístico e espectador. É relevante ressaltar as contribuições dos

²³ Os questionamentos do Archigram nascem através da concordância de que a sociedade está vinculada à noção de produção e consumo massivos, que surgiu pelas formas de organização do trabalho, primeiramente imaginadas por Taylor e colocadas em prática por Ford. Os projetos do grupo pretendiam subverter o sistema dominante e eram entendidos como uma subcultura arquitetônica, mas não foram desenvolvidos visando à construção concreta. Com a propagação das telecomunicações e de novas teorias científicas, o Archigram parte da percepção de um espaço-tempo alterado pela reprodutibilidade técnica de novos artefatos frutos da tecnologia.

minimalistas, que, com seus volumes geométricos desprovidos de contaminação ornamental e de traços autorais, preocupavam-se quase exclusivamente com as relações entre o posicionamento da escultura moderna e a unidade espacial em que estava inserida, estabelecendo critérios de proporcionalidade. Essa reflexão permitiu elevar a condição de percepção do espectador, que, perturbado em seu deslocamento, podia penetrar o dispositivo artístico.

Além dos autores do Minimalismo, alguns artistas contemporâneos lidam diretamente com questões espaciais usando a arquitetura como material suscetível à concepção de suas ideias, podemos citar o caráter cartográfico e efêmero de Gordon Matta-Clark, com seus recortes radicais no corpo de edifícios, e Rachel Whiteread, cujas intervenções preenchem o vazio interno de imóveis e arrancava as cascas para revelar os negativos internos, trabalhando em uma escala mais doméstica e objetual. Apesar de possuírem questões distintas e contextos históricos diferentes, são citados aqui por serem, de fato, confrontações artísticas com corpos arquitetônicos.

E há, ainda, uma terceira categoria que se aventura a produzir “lugares da obra de arte”, geralmente, apropriando-se de construções obsoletas, como é o caso do projeto Galeria Boliche e do grupo Kaza Vazia. Ambos trabalham com um sistema de ocupação temporária em edificações. Iniciam suas práticas realizando mapeamentos de imóveis privados ociosos que poderiam ser transformados em recinto de experimentação e de reflexão em arte. Geram uma intervenção pensando a arquitetura e o local público como espaço de interação e convivência. Definem estratégias que brotam das qualidades do lugar e do seu entorno urbano, fundando um processo de reconfiguração do ambiente cujas propriedades já se encontram em trânsito constante.

Da mesma natureza, porém com um caráter mais subversivo e abrupto, o projeto Espaço Autônomo Alvorada consiste em invadir edificações abandonadas e transformá-las em espaço experimental de (anti)arte até os idealizadores serem expulsos pelos proprietários. Com fortes evocações sociopolíticas, a construção, tanto na fachada

quanto no interior, recebe frases como "Toda propriedade é um roubo", "Contra a especulação imobiliária – okupe o mundo" e "Se morar é um luxo, okupar é um direito!".

Os três casos apresentados podem ser lidos como agrupamentos de dispositivos que geram experiências e situações arquitetônicas, artísticas, sensoriais, políticas e sociais, cada qual com subjetividades e questões poéticas distintas. Configuram-se como uma modalidade de ação que amplifica o potencial do trabalho de arte, colocando-o sobre novas bases e novas possibilidades de desdobramento, e, ainda, permite alcançar altos níveis de envolvimento nos fenômenos de apreciação e fruição. Nesses projetos, o lugar da obra de arte é definido como o meio, o suporte e, ao mesmo tempo, o produto final, repercutindo mais uma vez em questões que tangenciam platôs estéticos, teóricos e filosóficos.

Na pluralidade de conceitos a que chegamos, podemos dizer que esse tipo de realização artística se configura como uma maneira de intervir na cidade e no meio sociocultural. Sabemos que a arte é o único campo na nossa sociedade em que podem ocorrer em conjunto: a fusão de trabalho material e intelectual, a indeterminação do resultado e o prestígio social da atividade e de seus produtos. Já na arquitetura elaborada nos moldes convencionais, é pressuposto que trabalho material e intelectual não se misturam. Todas as vezes que se fazem espaços segundo um processo em que essa separação não ocorre, o "tratado" do campo arquitetônico é rompido, ficando à mercê de receber outras atribuições. A arquitetura que colocamos em cena, a apropriada pelos artistas, é desprovida de quaisquer subordinações, por ser, antes dos atos que a transforma, elemento neutro e passivo no tecido da cidade. Esta ainda pode ser considerada símbolo de memória, uma vez que seus ambientes não existem totalmente vazios ou isentos de modificação, seja exercida pela ação do próprio homem ou mesmo pelas intempéries, mas, sobretudo, estão impregnados de camadas de reminiscências que se sobrepõem, memória do tempo, das histórias, dos usos, das vivências, das espacialidades. São lugares heterotópicos²⁴, interpretados por Foucault como sítios que relacionam com todos os outros sítios, de uma forma que neutraliza,

²⁴ Veremos, em itens posteriores, uma definição de heterotopia de modo mais aprofundado.

secunda, ou inverte a rede de relações por si designadas, espelhadas e refletidas. “Esses espaços, que por assim dizer estão ligados a todos os outros, contradizendo, no entanto, todos os outros posicionamentos” (FOUCAULT, 2006:414).

Podem ser, ao mesmo tempo, um lugar para dormir, estar, fruir, emocionar, descansar, perceber, experimentar, comer, banhar, viver, apreciar, deleitar, como foi a Galeria Boliche, tanto em Coronel Fabriciano quanto em São Paulo. Ações que, reunidas, proclamam afinidades, fusões, integrações de uma arquitetura-lar com uma arquitetura-galeria, que se conjuga com a presença do homem. Entretanto, nesse espaço arquitetônico – que se conformou em “lugar da obra de arte”, agora pelos artistas, através de ações simples como ocupar e/ou colocar uma placa na face da edificação –, pouco importa a plasticidade externa extraordinária, colossal e imponente da concepção espacial, como vimos ser desejada pelas instituições “legítimas” da arte. O que interessa é a (re)ativação dos espaços, seja no interior das arquiteturas ou no corpo da cidade, em “lugares da obra de arte”, ao proporcionar relações com a comunidade, transformando as pessoas em espectadores vivenciadores do lugar e da obra simultaneamente. E, para o futuro imediato, a aceitação da coexistência de uma infinidade de “lugares da obra de arte” sem determinações idealistas.



Fig. 29 - Robert Barry, página do Art & Project Bulletin # 17
Fonte: <http://anca.pair.com/sjleiber/pic.php?photo=040.jpg&bg=FFFFFF>

Fig. 30 - Museu de Arte, em Denver, Daniel Libeskind
 Fonte: <http://turismo.culturamix.com/cultural/museu-de-arte-de-denver>



Fig. 31 - Museu Kunsthaus, em Graz, Peter Cook e Colin Fournier
 Fonte: <http://dailyicon.net/2008/12/kunsthau-graz-austria-by-peter-cook-and-colin-fournier/>



Fig. 32 - Museu Guggenheim, em Bilbao, Frank Gehry
 Fonte: <http://www.arquivodeviagens.com/bilbao/>

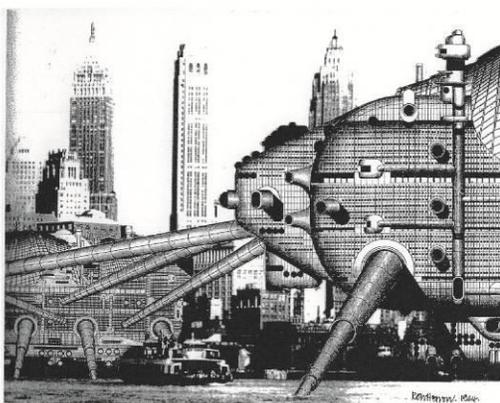


Fig. 33 - Desenho do grupo Archigram
 Fonte: <http://lagraphicdesign.wordpress.com/2009/11/16/archigram/>



Fig. 34 - Conical Intersect, Gordon Matta-Clark
 Fonte: <http://openhousebcn.wordpress.com/tag/gordon-matta-clark/>

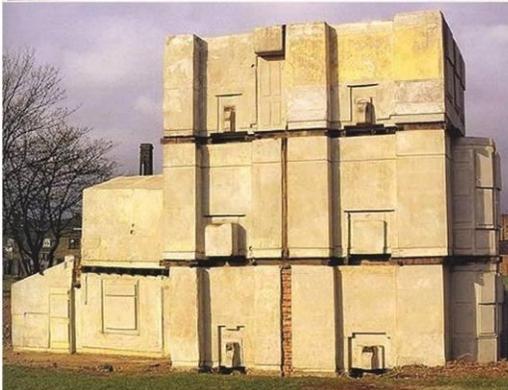


Fig. 35 - House, Rachel Whiteread
 Fonte: http://www.damonart.com/myth_uncanny.html

Fig. 36 - Galeria Boliche - SP
 Fonte: Foto do autor



Fig. 37 - Kaza Vazia
 Fonte: <http://kazavazia.blogspot.com.br/>



Fig. 38 - Espaço Autônomo Alvorada
 Fonte: <http://alvoradada.blogspot.com.br/>





II – Sobre sujeitos



RELATO 3: TÁTICAS DE APROXIMAÇÃO

Venho desenvolvendo há algum tempo trabalhos no campo da arte relacionados a um interesse pela vida privada, pelas micro-histórias, pelos eventos cotidianos e pelos personagens comuns. Visitar casas de desconhecidos, conversar com estranhos na rua ou até mesmo adentrar lugares vazios em busca de objetos e vestígios de vivência em momentos anteriores fazem parte das estratégias que traçam experimentos no nível socioespacial. O projeto artístico Galeria Boliche apresenta-se como a mais emblemática dessas experiências.

Partindo disso, na fase embrionária da Galeria Boliche, paralelamente à escolha da edificação que abrigaria sua primeira edição, realizada em Coronel Fabriciano – MG, no ano de 2007, uma questão muito importante precisava ser resolvida: a definição dos trabalhos de arte que seriam expostos em seu interior. As práticas de apreensão dos espaços pelas ruas já davam indícios sobre a comunidade de uma forma geral. No entanto, senti a necessidade de entender ainda melhor o público-alvo, ou seja, (re)conhecer os moradores locais que se configuravam como o principal receptor imediato do projeto e como a fonte primeira do material que fomentaria a realização das obras artísticas.

Nessa busca, foi fundamental estabelecer táticas de aproximação, promover momentos de encontro. Decidi que a base para elaboração das obras a serem apresentadas na Galeria Boliche seria instituída mediante um estudo antropológico realizado através de visitas às casas do bairro Caladinho de Baixo, em Coronel Fabriciano – MG, que serviriam para o almejado reconhecimento do público, mas, acima de tudo, a intenção era que os trabalhos artísticos surgissem a partir desse contato. O ambiente doméstico, visto como um pulsante universo plural, traria muitas informações relevantes sobre as vidas existentes ali, suas crenças, medos, sonhos, anseios, além da possibilidade de entender as tramas de relações comunitárias, a rede de histórias que se comunicam e se cruzam. A escolha das residências acontecia de maneira subjetiva e aleatória. Algum elemento curioso na fachada que se destacava na paisagem local, a indicação feita por

alguém com quem eu já havia me comunicado ou a presença do proprietário nas proximidades eram fatores que podiam definir a seleção.

Sobre as entrevistas, que prefiro chamar de conversas, apesar de conduzi-las para alguns temas de interesse, não havia perguntas preestabelecidas, o diálogo fluía naturalmente, as questões eram simples. Eu não indagava, por exemplo, “o que é arte pra você?” E sim: “você gosta de arte?” Havia um senso de alteridade, no sentido de que eles também podiam fazer perguntas abertamente. E eu não portava equipamentos eletrônicos de gravação, para evitar inibição e constrangimentos. Assim, através de uma abordagem intimista dentro das casas e conversas informais, registrava contos corriqueiros, fatos quase banais do dia a dia, além de investigar como as pessoas se relacionam com a arte, levando em conta seus modos de viver, de morar e seus afetos.

A partir dessa relação estabelecida entre artista e comunidade, surgiram algumas especulações sobre o que poderia ser exibido na Galeria Boliche: levar objetos dos lares que os próprios moradores considerassem ser obras de arte ou escolhidos por mim por esse mesmo método (como uma forma duchampiana de legitimá-los)? Pedir que os indivíduos confeccionassem produtos artísticos? Estabelecer trocas simbólicas relativas ao artesanato realizado por eles? Essas possíveis ações tinham potencial para se desdobrar em questões pertinentes a serem discutidas no âmbito artístico, entretanto considerava que essas primeiras possibilidades evidenciariam a ingenuidade daquelas pessoas perante a produção de obras de arte na contemporaneidade, o que ficava claramente comprovado quando, ao citarem elementos artísticos, evocavam apenas quadros, esculturas e, no máximo, fotografias como exemplos. A intenção era não instrumentalizá-los e, ao mesmo tempo, não desmerecer ou desacreditar no que eles escolheriam ou produziriam, mas quebrar o saber comum sobre arte, superar a situação de um entendimento pequeno, tradicional e generalizado, colocá-los diante de diferentes realidades artísticas que ainda não conheciam.

Defini, então, que, a partir das visitas, seriam escolhidos relatos e histórias para serem interpretados e, na sequência, materializados plasticamente em trabalhos das artes

visuais (instalações), como manifestações de vidas comuns ligadas às identidades e lembranças dos moradores. Essa transposição dos elementos intangíveis pode ser considerada uma expansão das casas ou do cotidiano, como vestígios da vivência prosaica da cidade e das residências. Haveria, nesse sentido, uma produção artística crítica e reflexiva sobre como as histórias pessoais, intimidades, afeições, poderiam ser tratadas como matéria-prima para confecção de produtos da arte, além de uma inquirição de como exercícios próprios da disciplina etnográfica teriam capacidade de contribuir para o exercício artístico.

Assim, o estudo de campo trouxe uma mostra valiosa desses materiais a serem trabalhados. Atrás de uma fachada frontal coberta por uma variedade de geladeiras, fogões, armários e máquinas de lavar, encontrei a história do Aritana, o caminhão azul turquesa da Aparecida e do Sr. Eupídio, moradores que falavam saudosamente sobre a importância daquele veículo para a família e para a comunidade. Deparei-me com a invasão da natureza artificial no humilde lar de Dona Nair, uma mistura de plantas e flores artificiais que indicam abordagens sobre o verdadeiro e o falso e seus laços de aproximação. Na Rua Araguaia, número 32, tive a satisfação de conhecer os quitutes da Noeme e seu incrível ritual de cozinhar, como também o fabuloso álbum de receitas, onde guarda velhas fórmulas culinárias datilografadas, anotações em papéis diversos, folhas de revistas recortadas, rótulos de produtos com processos de preparo de alimentos e as atuais impressões de páginas da web. Deleitei-me com a nostalgia do passado evocada por retratos em preto e branco já amarelados e cartas antigas de familiares desconhecidos que Marinete e seu marido guardam zelosamente em uma caixinha de metal. Na pequena casa de Dona Maria e Sr. Milton, moradores mais antigos do bairro, descobri a gentileza urbana de compartilhar diariamente uma TV com os vizinhos, prática comunitária que, no passado, gerava a expansão de um ambiente doméstico para a cidade e proporcionava muitos acontecimentos. Pude ver a “Amiguinha”, boneca da Margarida que acompanha sua vida há quase 50 anos e que sugeria pensamentos sobre o mundo infantil e o adulto e suas transições.

A partir dessa primeira experiência em Coronel Fabriciano, ficou estabelecido que os trabalhos artísticos apresentados na Galeria Boliche partiriam das memórias narradas pelos moradores locais e que não seriam levados os objetos referentes a essas memórias, mas apenas uma fotografia e um texto que as evocassem. Como uma forma de agradecimento, o título das obras levaria o nome das pessoas com quem eu conversei e que dividiram comigo suas histórias. Assim, “Visita à Marinete”, “Visita à Noeme” e “Visita à Margarida” são alguns exemplos de nomes das instalações artísticas. Resolvi que essas memórias seriam recolhidas através de uma pesquisa etnográfica nas casas que circundavam a edificação onde o projeto seria instalado. Essas definições se estenderiam a todas as edições posteriores.

Entretanto, já na segunda montagem da Galeria Boliche, patrocinada pelo concurso Rumos Itaú Cultural, em 2009, dessa vez no Paraíso, bairro de São Paulo – Capital, o projeto sofreu algumas alterações. O novo experimento comprovou os pressupostos de mutação metodológica do trabalho de acordo com as novas características do meio em que ele se insere e, sobretudo, segundo as diferentes reações das pessoas abordadas. Se, em Minas Gerais, os diálogos aconteceram dentro das residências, em um espaço privado, na capital paulista isso não foi possível, certamente devido a medo e insegurança.

Em uma conversa com o arquiteto Augustin de Tugny sobre os impasses da pesquisa em São Paulo, percebemos que, naquela cidade, minha figura se apresentava extremamente estrangeira, sendo necessário um tempo muito maior para me envolver com a comunidade local, para me aproximar da maneira que o projeto demandava. No entanto, não havia tempo suficiente para uma aproximação mais lenta e sutil, já que os prazos de execução do projeto eram curtos. Inclusive, a equipe de produção do Rumos Itaú Cultural redigiu uma carta de apresentação, assinada pela diretora geral do núcleo de artes visuais, para que eu pudesse entregar para os moradores locais, como um meio formal de tentar estabelecer relações, mas eu não queria um mediador entre pesquisador/artista e moradores/público, e principalmente que não houvessem esse tipo de separação. Assim, a solução foi trabalhar através das reflexões do primeiro

momento de negação, barreira e limite, gerando a instalação “Visita ao Paraíso”, e, em seguida, traçar uma nova estratégia para gerar contatos. Nesse contexto, foi investigado um diferente “habitante” do bairro: os comerciantes informais, os funcionários de prédios e de outros estabelecimentos, os transeuntes. Passando diariamente horas imersos na dinâmica urbana, esses indivíduos possuem outro tipo de percepção da cidade, do movimento rotineiro, da rua, que, somados à suas bagagens pessoais de fatos do passado, acontecimentos e memórias, originaram também um precioso material a ser explorado.

Nessa nova empreitada, emocionei-me com os contos do Abdias, ao descrever seu romance, que envolve flores e presentes, ou a ausência deles. Encontrei outra delicadeza urbana, agora praticada por José, ao ajudar constantemente cegos a atravessarem perigosas ruas movimentadas. Foi despertado em mim, mais uma vez, o instinto de colecionador, ao ver os papéis, fotos, cartas e bilhetes guardados, deixados, esquecidos dentro de livros... objetos singulares descobertos, encontrados por Moacir. Acabei me reconhecendo nas histórias das chaves, e seu constante desaparecimento, contadas pelo Antônio. E acompanhei de perto a ação diária do Jorge, de fixar uma lona azul, que se estendia no corpo da cidade para formar uma espacialidade muito particular. Assim, mais uma vez, esse catálogo de informações íntimas, fatos, ações, histórias e estórias foram transportadas para a Galeria Boliche no formato de instalações artísticas.

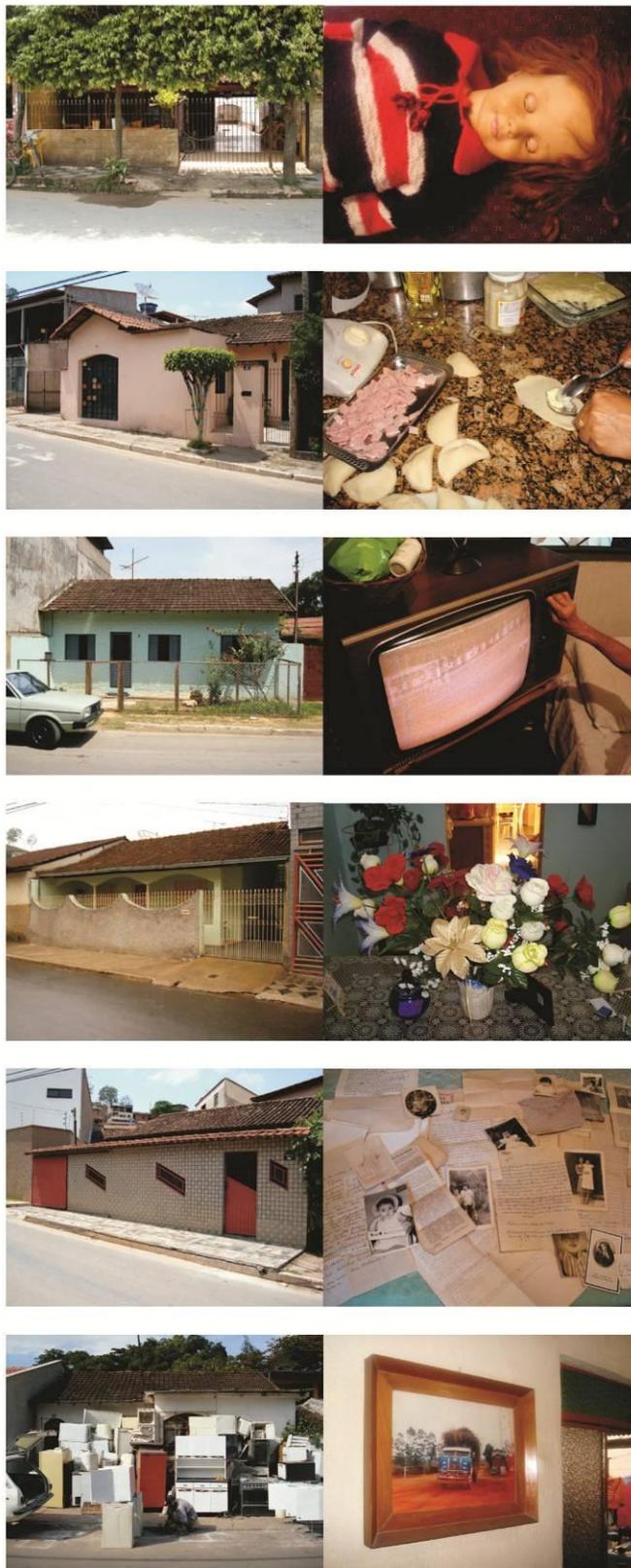


Fig. 39 a 50 - Casas visitadas e fotografia referente às histórias - Galeria Boliche - MG
Fonte: Fotos do autor

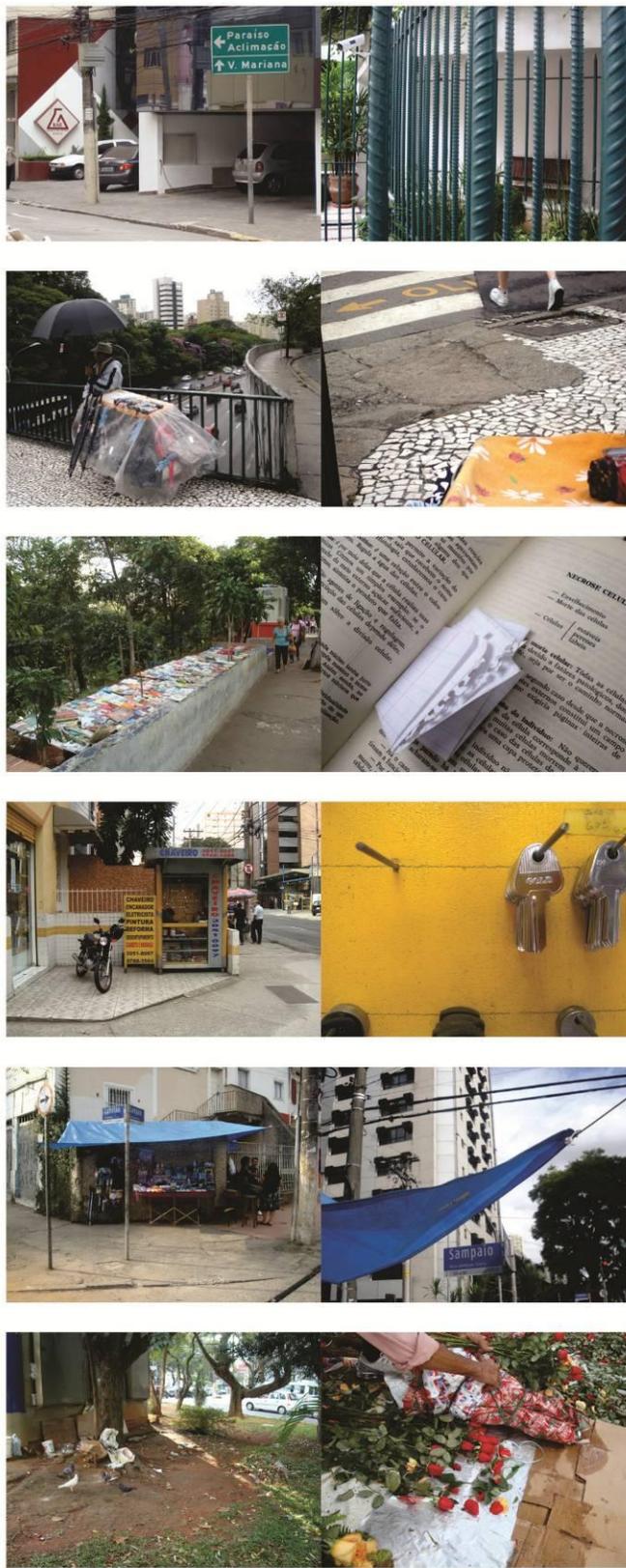


Fig. 51 a 62 - Lugares visitados e fotografia referente às histórias - Galeria Boliche - SP
 Fonte: Fotos do autor

3.1 Etnografia a serviço da arte

O projeto Galeria Boliche, como exercício interdisciplinar, abarca arte, arquitetura, sociologia, ramos da antropologia cultural (como a arqueologia) e, sobretudo, a etnografia contemporânea. Os arqueólogos, por exemplo, ao analisarem sistematicamente restos materiais de um povo já desaparecido, pretendem compreender o pensamento, os valores e a própria sociedade à qual as amostras pertenceram.

Partindo disso, o principal artifício de pesquisa durante o processo de desenvolvimento da Galeria Boliche é a realização de um extenso trabalho de campo, que inicialmente se articula em dois momentos: um de ordem visual generalista e outro na escala do toque. Esse primeiro momento de apreensão pelo olhar consiste em vagar pelas ruas, como uma deriva situacionista, para entender as dinâmicas dos moradores em meio ao espaço público, ou seja, compreender a maneira pela qual as pessoas se apropriam desse espaço/lugar como formas de usufruir e/ou humanizar a urbe. Além disso, os objetos encontrados ao acaso na cidade ou até mesmo os elementos que podiam ser vistos dentro das residências continham indícios de histórias e traziam algum tipo de informação sobre os usuários e proprietários. Esse modelo “quase arqueológico”, que sugere uma reflexão a partir dos objetos e das cargas simbólicas neles contidas, poderia ter sido um método de estudo adotado. Entretanto, considerando que o trabalho de campo antropológico exige algo a mais do que apenas atravessar o lugar (James Clifford), a contingência de estar em contato direto com a comunidade pesquisada, e não apenas com os vestígios de sua existência, apresenta-se como uma possibilidade mais completa ou, no mínimo, mais interessante.

A aproximação intersubjetiva com as pessoas e, conseqüentemente, com seus artefatos implica uma dinâmica complexa confrontada pela prática etnográfica. Claude Lévi-Strauss, já nos anos 50, adverte-nos quanto ao erro clássico do etnógrafo, que, ao se posicionar no posto de observação, gera um tipo de distanciamento através da visão que o leva a formar uma imagem idealizada da realidade, ou seja, uma maneira de

conhecimento tendenciosa, superficial e subjetiva. Assim, a proximidade com os moradores locais, o ato de visitar suas casas escolhido como método e a criação de intimidade entre “pesquisador” e “pesquisado” configuram o segundo momento do projeto Galeria Boliche, um estudo na escala do toque, do olho no olho (olhar e ser olhado), que permite abstrair o generalismo e estabelecer uma posição contrária ao equívoco etnográfico apontado por Lévi-Strauss.

Na década de 50, também em oposição a uma metodologia antropológica ultrapassada, abstrata e distante da realidade encontrada no campo, Clifford Geertz desenvolve a teoria da Antropologia Interpretativa (ou Simbólica ou Hermenêutica), pautada na ideia do trabalho de campo como prática espacial corporizada, contrária, por exemplo, ao corpo profissional disciplinado e às práticas de viagens literárias e periódicas. O autor compreende a cultura como um texto no qual o ser humano está envolto e evidencia a vinculação do homem aos símbolos. “A cultura humana é um conjunto de textos (...) o antropólogo deve saber ler por sobre os ombros daqueles a quem esta cultura pertence.” GEERTZ (1978).

Assim, o modelo de pesquisa de campo usado no projeto Galeria Boliche se apõe aos ensinamentos de Clifford Geertz, pois pretende traçar leituras e finalidades cognitivas da emoção e das memórias relativas a acontecimentos e/ou objetos, para, a partir desse conhecimento, gerar os trabalhos artísticos.

Os artefatos, em seus contextos de subsistir e de uso, ou seja, dados à experiência *in loco* e em tempo real, evidenciam, de forma mais potente, seus valores semiológicos e afetivos do que os objetos desconectados de seu lugar. Além disso, reativá-los ou reconfigurá-los a partir das memórias recuperadas durante o diálogo com os indivíduos e somadas a uma narrativa expressada por eles, que envolve e intensifica os objetos, permite que estes últimos sejam avaliados em quesitos que vão muito além dos seus limites materiais e formais. De maneira curiosa, as memórias sempre nos remetem a objetos, e o contrário também se aplica, ou, pelo menos, isso aconteceu durante a Galeria Boliche. As pessoas eram identificadas a partir de objetos e, do mesmo modo,

os objetos remetiam às pessoas. Nair flores (flores Nair), Aparecida caminhão (caminhão Aparecida), Marinete cartas, Noeme álbum de receitas, TV Maria, Margarida boneca, presentes Abdias, livros Moacir, chaves Antônio, Jorge Iona, José cegos²⁵. Essas foram as junções de mão dupla encontradas ao inventariar as memórias.

É a partir da importância de estar diante e em ligação com “o outro”, no intuito de capturar memórias, que, para realização da Galeria Boliche, fez-se necessário usar metodologias e princípios das ciências sociais, a etnografia como ferramenta na busca de um entendimento sobre as maneiras de habitar, vivenciar e usar (sejam objetos, casas ou cidades) na atualidade bem como das ações das pessoas sobre esses “lugares” e “coisas”. Tudo isso para gerar trabalhos artísticos a partir do entendimento consolidado. Mas, trabalhar de maneira etnográfica na arte implica uma série de questões que merecem ser esclarecidas.

²⁵ Em um significado mais amplo, estes sujeitos com deficiência visual podem, sim, ser considerados como objetos no meio urbano em nossa discussão.



Fig. 63 a 66 - Memórias em álbuns e porta-retratos
Fonte: Fotos do autor

3.2 APROXIMAÇÕES E DIVERGÊNCIAS DISCIPLINARES

A atividade etnográfica clássica, principalmente sua pesquisa de campo, esteve, por muito tempo, vinculada à tradição empirista. Marcus (2004) lembra-nos que essa era “uma tradição comprometida com uma função documental e uma representação naturalista, impulsionadas pela participação e observação distanciada e disciplinada nos e dos mundos vitais de outros tomados formalmente como ‘objeto’ de pesquisa.” A fim de construir ou manter sua “autoridade etnográfica”, os autores/pesquisadores mantinham-se ausentes, inclusive ao longo do texto e das anotações produzidas durante e após o estudo, ou, no máximo, relatavam rapidamente e de forma secundária como se aproximaram do “objeto” de pesquisa e como se estabelecera a convivência.

No entanto, no final da década de 60, antropólogos manifestaram intensas insatisfações tanto políticas como metodológicas sobre a maneira como o trabalho de campo era realizado e o modo como os dados etnográficos eram produzidos. Os autores posicionavam-se contrários ao etnocentrismo e às práticas autoritaristas. Como aponta Marcus (2004), a pesquisa de campo tradicional apresentava-se errônea diante da nova modalidade de assuntos de interesse da antropologia em um mundo de complexidades, integrações e fragmentos gerados pela globalização.

Nesse contexto, o afloramento nos EUA de ações em favor dos direitos civis de minorias, a batalha contra o colonialismo, movimentos pacifistas e de consciência ecológica, as exigências políticas e epistemológicas do feminismo, etc., permitiram que novos instrumentos conceituais transformassem, de maneira definitiva, a antropologia e as ciências sociais em geral.

Clifford Geertz cunha o termo metaetnógrafo, ao estabelecer formulações representativas, que iluminam novas concepções, com implicações metodológicas, determinando, por exemplo, que o diagnóstico antropológico é sempre temporal, efêmero e com cargas subjetivas, porque os “nossos dados” são nossa própria interpretação, nossa construção das construções de outras pessoas. Assim, a cultura

apresenta-se como um emaranhado de significações semióticas que podem ser colacionadas a um texto. O autor revisa a história normativa de viagens euro-americanas e a noção de comunidade, interior e exterior, pátria e estrangeiro, campo e metrópole, em seu processo de desconstrução da etnografia clássica. Questiona e reelabora os conhecimentos relativos a fronteira, corresidência e interação que são definidos em campo.

Essas investidas críticas que alcançaram a pesquisa de campo, no sentido de como era formulada e concebida, tornaram-na artifício de veemência e de apropriação por parte de outras disciplinas. A pesquisa de campo converteu-se em prática constante e da moda no universo artístico e nas ciências humanas. Para Foster (2005), a virada etnográfica na arte contemporânea foi alcançada em decorrência de uma série de transformações internas e de ações investigativas no mundo das artes, que abrangeram a condição espacial de fruição e recepção, os materiais que constituem a obra de arte e as modalidades corpóreas de perceber. O espectador não estava mais somente balizado em adjacências da fenomenologia. Ele passa a ser assinalado por distinções, que podem alternar entre raciais, de classe, de gênero, sexuais, etc., e, ainda, torna-se um indivíduo definido em uma linguagem. Já a instituição, que se configura como uma trama de argumentação silogística de diversas práticas com outras subjetividades, não podia mais estar delineada em terminologias espaciais, sendo superado esse tipo de determinação. Os desenvolvimentos teóricos e os movimentos de cunho social pressionaram o conflito das definições limitadas e taxativas do universo artístico. O autor conclui: “a arte deslocou-se para o campo ampliado da cultura, espaço esse pensado pela pesquisa antropológica.” (FOSTER, 2005:144). Segundo Marcus:

os tropos clássicos da pesquisa de campo foram remitologizados conforme as sensibilidades e teorias do momento, e não apenas para antropólogos, mas também para outras comunidades intelectuais que a consideraram útil para seus projetos e apertos. Em certo sentido, desde então, a antropologia vem lidando com essa revitalização e apropriação combinadas de seu método clássico. (MARCUS, 2004:135).

É a partir dessa constante revitalização e apropriação por outras áreas do conhecimento que podemos perceber que o segredo da “virada etnográfica” apontada

por Foster (2005) está na criação de outros interlocutores. O autor indica cinco pontos que caracterizam a inclinação sobre o método etnográfico, principalmente pela comunidade artística, o qual estabelece novos e potentes diálogos. São eles:

1. A antropologia, como ciência da alteridade, é, junto com a psicanálise, a língua franca da prática artística e do discurso crítico.

2. A antropologia é a disciplina que considera a cultura seu objeto, e esse campo expandido de referências é o domínio da teoria e da prática pós-moderna.

3. a etnografia é considerada contextual, uma demanda muitas vezes automática que artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes, muitos dos quais almejam desenvolver um trabalho no dia a dia.

4. A antropologia é pensada como reguladora da interdisciplinaridade, outro caminho habitual na arte contemporânea e na crítica.

5. A recente autocrítica da antropologia torna-a atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, preservando um romantismo “do outro” nas margens.

Acompanhando essa linha de raciocínio, percebemos que é nela que a ousadia crítica sobrevém de maneira sensível. Nessa comunhão, nesse fluxo, no intercâmbio entre arte e etnografia, podemos lançar o paradigma do “artista como etnógrafo”, elaborado por Foster.

Na produção de obras de arte [...], ela [a reflexividade crítica] tem sido um meio poderoso e aberto de introduzir o propósito de crítica social e cultural em diversas manifestações. Em nome da quebra de todas as formas de representação e atuação naturalista [...], ela tem rompido limites, questionado efeitos e elevado a arte para domínios onde nunca esteve. (MARCUS, 2004:136).

A arte pública, na qual podemos enquadrar a Galeria Boliche como prática infiltrada no tecido urbano e seus contextos, é uma possibilidade artística que se encontra confrontada com uma realidade desamparada do conforto trazido pelo espaço institucional legitimador, ou seja, está imersa em um novo domínio, como sugere Marcus.

Essa aparente liberdade da arte pública em transpor fronteiras formais pode ser vista como um frescor para a prática da reflexividade crítica, que, “em sua forma antropológica, não pôde romper com o propósito de documentação e interpretação realista ou naturalista historicamente imbuído na etnografia e que dela emerge” (MARCUS, 2004:137). Além disso, a arte pública investida como opositora ao contexto museológico tradicional, apesar de muitas dessas propostas retornarem ao espaço institucional de alguma forma, reforça sua aproximação com o paradigma do “artista como etnógrafo”, considerando que, nesse novo paradigma, justamente “o objeto de contestação continua sendo, em grande parte, a instituição da arte burguesa/capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia) bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade” (FOSTER, 2005:138).

No entanto, Foster nos alerta que o paradigma não se trata apenas de uma vontade subversiva de se manter contrário à instituição e suas forças, mas sim e principalmente, de uma busca artística por um “outro cultural ou étnico”, em outras palavras, a procura de um sujeito definido em termos de sua identidade cultural que substitui o sujeito determinado em termos de relações econômicas (como, por exemplo, a classe operária). A Galeria Boliche almeja alcançar exatamente esse sujeito cultural imerso em sua vida cotidiana, mas Foster ainda nos adverte de que, apesar dessa substituição entre determinações dos sujeitos, o lugar da transformação artística continua coexistindo com o lugar da transformação política e, sobre esse lugar, pressupõe-se que seja sempre um lugar no campo “do outro”, um lugar a partir de onde haverá a subversão da cultura predominante.

Se o artista existe atuando marginalmente, no sentido de estar fora do seu contexto, mas se apropriando do lugar “do outro”, poderá haver, por parte do artista, uma vontade, necessidade ou interesse em estabelecer proteção a esse lugar ou ao seu objeto de estudo que se configura “no outro”. O risco do mecenato ideológico pode surgir daí, ou, como advertido por Foster, pode surgir precisamente da separação presumida na identidade entre o artista e “o outro”, e, ainda, esse perigo pode atenuar-se quando o artista for solicitado a assumir as regras do nativo e informante bem como

do etnógrafo. Segundo o autor, uma alteridade relacionada pode acontecer com o artista em relação ao outro cultural, vez que “a alteridade da identidade é crucial para práticas críticas na antropologia, arte e política”. (FOSTER, 2005:141), mas lembra que identidade é diferente de identificação. Identificar-se com “o outro” não é e não pode ser assumir a identidade dele.

É lançada uma contradição: o pesquisador que não pertence ao contexto trabalhado (Galeria Boliche em São Paulo) é indiciado em ter uma visão distanciada e imaginativa do objeto contemplado, enquanto o pesquisador contextualmente posicionado (Galeria Boliche em Coronel Fabriciano) é julgado por não possuir a distância necessária para estabelecer uma crítica eficiente. E, ainda, se o artista convocado não for apreendido como um outro social e/ou cultural (Galeria Boliche em São Paulo), terá acesso restrito à alteridade transformadora, ou terá acesso imediato se é percebido como outro (Galeria Boliche em Coronel Fabriciano). A partir dessa complexa localização do artista/pesquisador e do outro social e/ou cultural, podemos acionar novamente Foster, quando diz:

Eles [antropólogos, artistas e críticos] podem assumir os disfarces de um semiólogo da cultura e de um pesquisador de campo contextual, eles podem perpetuar e condenar a teoria crítica, eles podem relativizar e recentralizar o sujeito, tudo ao mesmo tempo. (FOSTER, 2005:143).

Esses disfarces, que são aparentemente capazes de contornar situações contraditórias e paradoxais, podem nos remeter à figura do “pseudoetnógrafo”. Foster (2005), ao lançar esse termo em seu texto, descreve que a reflexividade na antropologia, para manter-se correta, é capaz de incomodar os pressupostos sobre a posição do sujeito, ou mesmo invocar o mascaramento desse distúrbio. Tal mascaramento pode ocorrer de duas formas: uma convergência para confissões traumáticas ou tendência para falsos relatórios etnográficos fomentados pela arte e seu mercado, surgindo os “testemunhos do novo intelectual empático ou dessas *flâneries* do novo artista nômade” (FOSTER, 2005:141), que Miwon Kwon chamou de “artista itinerante”. Sobre essa denominação, trabalharemos mais atentamente no relato 5.

A partir de agora, sugiro pensar o conceito de pseudoetnógrafo em outro ou em novo aspecto, além do entendimento do nomadismo do artista itinerante, mesclando os termos de Foster e Kwon, respectivamente. Em que sentido uma prática etnográfica pode se tornar falsa? Seria essa uma convicção do próprio artista que se apropria dos métodos da antropologia justamente para subvertê-los?



Fig. 67 - Marinete
Fonte: Foto do autor



Fig. 68 - Maria e José
Fonte: Foto do autor



Fig. 69 a 83 - Mimos, bibelôs, cantos e objetos afetivos
Fonte: Fotos do autor

3.3 A aceitação da pseudoetnografia

Durante o processo de configuração total da Galeria Boliche, ou seja, das primeiras caminhadas pelas ruas, a abertura do espaço, seu posterior fechamento, até a itinerância no Rumos Itaú Cultural, muitos procedimentos etnográficos podem ser apontados. Consideraremos, nesse momento, os processos iniciais. No primeiro, que consiste em vagar pela cidade em busca de um espaço/edificação para sediar o projeto, foi necessário investigar a paisagem local e as tipologias arquitetônicas, estabelecer contatos com os proprietários para realizar negociações, fotografar, determinar espaços de interesse, fazer um mapeamento, uma cartografia geral da área. Colateralmente a isso, houve a apreensão da cidade e dos seus habitantes de uma forma visual e afastada, como já dito, uma ação situacionista que permite apreender as pessoas em meio ao espaço da cidade. Esses dois métodos, salvo, talvez, o instante de contato com os moradores para negociar o aluguel, remetem-nos aos tão criticados métodos clássicos de etnografia com um olhar distanciado, quase indiferente.

Já o segundo momento conforma-se no contato direto com “o outro” através dos diálogos, aconteçam estes dentro das casas (Coronel Fabriciano) ou mesmo na rua ou nos locais de trabalho (São Paulo). A aproximação apresenta-se como outra possibilidade etnográfica que permite um tipo de relação interpessoal, como sugere James Clifford, uma mescla de observação, conversa e amizade, uma estratégia que infiltra o pesquisador no universo íntimo de pessoas e seus lugares, compostos por momentos, memórias, afetos e práticas cotidianas. “Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valor de sonho, nunca somos verdadeiramente historiadores, somos sempre um pouco poeta e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.” (BACHELARD, 1996:26).

Estar diante “do outro”, adentrar e conhecer seus lugares, sejam casas ou espaços na cidade, funciona como a imersão em um mundo cultural, que nos sugere quase a obrigação de trabalhá-lo para revelar essa “poesia perdida”, que, de modo provável, está guardada justamente nas memórias. Foster comenta que esse tipo de trabalho é

uma maneira inovadora de contribuir com a comunidade ao descobrir e iluminar as suprimidas histórias situadas de formas particulares em meio à imprecisão da vida. A partir das contribuições do autor, podemos definir a Galeria Boliche como um trabalho de *site-specific*, que “pode recuperar espaços culturais perdidos e propor contramemórias históricas” (FOSTER, 2005:146), um sítio em que as especificidades se configuram a partir da comunidade trabalhada, pois as histórias capturadas pertencem àquele lugar e a tudo mais que o constitui.

Comparando as experiências da pesquisa de campo em Coronel Fabriciano e São Paulo, é possível perceber que o material mais importante para a Galeria Boliche não está abrigado no ambiente fechado dos lares, mas, acima de tudo, internalizado nas pessoas, em sua mente, independente do âmbito físico: casa, rua, local de trabalho, cidade. Esse conteúdo poderia ser projetado, alcançado em qualquer lugar, através das conversas, a partir da conquista da intimidade, atuando como uma ampliação da noção de *site-specific*; neste caso, *site-specific* é “o outro”. Tomar café com as pessoas, sentar no sofá da sala de estar, ver álbuns de fotos, abrir a geladeira para pegar água, ajudar a vender um livro, são provas de um contato muito intenso e próximo, de uma interação física e verbal que produz experiências.

Fazer um inventário de memórias simples e biografias comuns, que estão presentes nebulosamente em álbuns de família e porta-retratos, em contos urbanos e em narrações triviais do dia a dia, e que são contrárias à historiografia oficial dos grandes fatos que vão para os livros tradicionais, é uma possibilidade de compreender a sociedade através das microrrelações, do convívio diário na cidade, das pequenas ações, que, na verdade, movimentam o mundo. Essa outra possibilidade historiográfica de contar acontecimentos e atividades humanas é muito bem representada no documentário brasileiro “Nós que aqui estamos por vós esperamos”, de Marcelo Masagão, produzido em 1999. Através de imagens, cenas e vídeos, o cineasta traça a história de homens comuns paralelamente às figuras ilustres e aos momentos e transformações sociais que marcaram o século XX, como, por exemplo, as Guerras Mundiais, as mudanças trazidas pela industrialização, as descobertas científicas e as

conquistas dos vários direitos das mulheres. O diretor demonstra que, por trás de grandes acontecimentos, existem vidas anônimas e invisíveis, ou seja, os pequenos personagens também fazem parte das grandes histórias, mesmo que indiretamente e como coadjuvantes.

Diante disso, durante a pesquisa de campo para realização da Galeria Boliche e seleção das obras que seriam nela exibidas, foram produzidos relatórios completos, com descrição dos contatos e das primeiras impressões, fotografias de zonas de fronteiras que não aparecem nas cartografias tradicionais, relatos sobre cada local visitado com anotações diversas das características relevantes, fotografias e desenhos de objetos e de espaços como também a catalogação destes, diagramas de movimentos que não são desenhados nos mapas, lista das marcas e outros tipos de vestígios encontrados, enfim, um dossiê das memórias recolhidas e narradas pelos moradores.

Estes dois momentos, o caminhar distanciado pelas ruas e o contato imediato com as pessoas, podem ser considerados como práticas legítimas de etnografia como processo de pesquisa, seja clássico ou contemporâneo, mas o produto final deste estudo não são relatórios antropológicos precisos, exatos. O que foi produzido etnograficamente não dá conta de definir uma posição cultural do campo estudado segundo critérios aprofundados de antropologia, e nem existe essa ambição, pois o número de amostras é muito pequeno e o tempo de pesquisa muito curto. Como produto final da pesquisa, há uma reflexão sobre todo o processo e rastros, registros não pretensiosos das formas de vivenciar/habitar a casa ou a cidade.

Entretanto, todo o material recolhido, ou seja, o resultado da pesquisa de campo, é transportado para o universo da arte. O que vai para a Galeria Boliche não é o objeto/ação oficial propriamente dito, e sim uma fotografia e um texto que remete à história, à memória que serviu de base para a construção de cada instalação artística.²⁶

²⁶ Não ir o objeto, e sim uma foto dele, já é uma forma de deixá-lo entregue à memória que é despertada pela sua imagem fotográfica.

Assim, os objetos não são “transformados em artefatos de exibição antropológica”, como Foster (2005) comenta acerca de alguns trabalhos realizados na década de 90. Ao requerer objetos das pessoas, os artistas podem gerar um engajamento limitado da comunidade e, na maioria das vezes, entram no cenário “quase antropológico”, porque não elaboram questionamentos da autoridade antropológica e, menos ainda, sobre a autorrepresentação promovida pela atitude condescendente sociológica da comunidade ao doar o objeto. Com isso, “o projeto [desses artistas] desvia-se de uma colaboração para a remodelação do ser, de uma descentralização do artista como autoridade cultural, para uma reestruturação do “outro” em um disfarce neoprimativista.” (FOSTER, 2005:146).

No projeto Galeria Boliche, a atitude de não solicitar os objetos dos moradores, além das colocações de Foster, indica ainda: zelo e cuidado em preservar os objetos devido ao grande valor sentimental e afetivo que certamente é muito superior ao seu valor material e financeiro; não tentar transformar os objetos comuns em artefatos ou produtos artísticos, na maneira duchampiana de legitimar, ao colocá-los no lugar institucional legitimador; demonstrar a consciência de que realizar uma prática colaborativa em um contexto não artístico poderia instrumentalizar os corpos a partir da ação de confeccionar ou fornecer um objeto, ações que os indivíduos realizariam de maneira inocente, por serem pessoas não especializadas nem tampouco familiarizadas com a arte. Contudo, uma fotografia responde eficazmente a todas essas exigências.

É levada também para a Galeria Boliche, na forma textual, a memória escolhida de cada personagem, gerando-se, a partir dela, o díptico: texto e imagem. A fotografia é legítima, ou seja, o que é declarado por ela é a cena, objeto e/ou ação que se refere exatamente ao que foi descrito pelo morador, porém a memória escrita não é contada de maneira precisa, correta e real. Acontece uma apropriação, no sentido de intervir. Ela é arrancada, recortada do seu contexto original e levada para outro lugar. O texto é narrado em primeira pessoa, o que faz com que o autor se torne subentendido, ou seja, o relato poderia ser do artista, do morador ou, ainda, de uma terceira voz externa.

Acontece o mascaramento e anulação do autor “oficial”. Há uma sobreposição e junção de outras memórias, um jogo de velar e desvelar, que deixa frases nas entrelinhas, apresenta segundas intenções, permite múltiplas interpretações, subjetividades, e aceita o uso de mensagens subliminares.

Assim, toda essa transmutação das memórias recolhidas pode ser considerada uma falsificação do resultado etnográfico. Se o que é revelado é uma memória falsa, alterada e modificada, nesse instante, o próprio trabalho etnográfico apresenta para o público um resultado “errôneo”, que foi desconstruído artisticamente para se tornar elemento constituinte de uma instalação artística. Essa situação configura o que podemos chamar de outra possibilidade de pseudoetnografia, que se conforma na manipulação proposital do material resultante da pesquisa de campo.

A obra de arte aceita e defende essa interferência falsificadora do resultado etnográfico em benefício próprio, pois essa interferência acontece para tornar a memória/texto mais poética ou mais ficcional ou mais artística ou mais atrativa ou mais potente ou... para buscar a “poesia perdida”, que é traduzida pela emoção, como Bachelard sugere, e ainda e sobretudo, para construir uma maneira de ativar as memórias dos visitantes da Galeria Boliche, através de questionamentos contidos no texto que fazem o leitor refletir sobre determinados temas banais, como flores, caminhões, TVs, chaves, presentes, etc., um modo de acionar suas “memórias involuntárias”, que Proust define como aquelas que um fato qualquer pode fazer subir à consciência e que estão adormecidas em nós, não dependendo do nosso esforço consciente de recordar.

3.4 A lógica pós-etnográfica

Se Foster afirma que, na década de 90, o campo havia se tornado uma área transdisciplinar, com forte influência das ferramentas e das metodologias próprias da antropologia, seria pertinente pensar uma superação desse momento e indicar uma virada pós-etnográfica?

A Galeria Boliche propõe uma compatibilidade possível entre o exercício analítico antropológico e a atividade imaginativa artística. Nesse sentido, podemos trazer à discussão algumas objeções que Marcus faz ao texto de Foster. O artista como etnógrafo, segundo Foster, parece não trabalhar de maneira séria o exercício etnográfico, existindo apenas um empenho em reunir capital simbólico para a empreitada artística. Marcus considera essa posição de Foster generalista e redutora e sugere que muitos trabalhos da arte se apoiam na pesquisa de campo e em métodos antropológicos de maneira coerente, requintada e bem realizada segundo suas finalidades. E completa:

Há práticas investigativas e preparatórias que, embora similares à pesquisa de campo quanto à forma, têm, de fato, genealogia e propósito completamente independentes no modo como se encaixam em uma configuração característica das práticas artísticas. (MARCUS, 2004:140).

O projeto Galeria Boliche se adequa a essa posição de Marcus e seria um possível exemplo de trabalho indicador da virada “pós-etnográfica”, ou seja, um trabalho que, ao produzir uma experiência representacional, usa das atribuições e competências etnográficas para, depois, dissolver os resultados, falsificá-los. Funciona como uma ferramenta de apropriação simbólica e de manipulação do real para a produção de experimentos artísticos que não depende de um grupo de regulamentos lógicos e passíveis de verificação. Assim, ao materializar as histórias e memórias no campo artístico, ao desdobrá-las em acervo e material visual, aceita uma série de ações cambiáveis, complementares e consequentes – interferir, deslocar, completar, comentar, interpretar, reagir – e adiciona ficção à realidade.

Adolfo Cifuentes²⁷ sugere que o entendimento do conceito de “pós-etnografia” se encontra em trabalhos artísticos em que o autor se desloca do “lugar impossível” (ao lado do proletariado, do operário, da comunidade) para um lugar ao lado do patrão ou da instituição ou dos detentores do poder. Examina alguns artistas, como Santiago Sierra e Guillermo Habacuc Vargas, que não buscam combater desigualdades e dificuldades ou dar visibilidade para classes, gêneros e raças marginalizadas, reprimidas e constantemente ameaçadas. Esses artistas reforçam, evidenciam e reafirmam esses problemas. Como o autor assegura, o artista não pretende

lutar por elas [populações vulneráveis], para melhorar as suas condições ou aliviar a sua exclusão. Não se tem mais a pretensão de guiá-las ou de tornar-se seu patrono ideológico. Trata-se de repetir, com o distanciamento que permite a ‘Arte’, a galeria, o sistema arte, os mecanismos de exploração que os dominam. (CIFUENTES, 2011).

Podemos invocar as colocações de Foster quando avalia propostas artísticas dos anos 90, que, ao possuírem ambiguidade no posicionamento desconstrutivo-etnográfico e ao procurarem reenquadrar e expor as codificações institucionais e a legitimidade do museu, acabaram por transformar a instituição num local mais narcisista e hermético, ao invés de um lugar mais aberto, comunitário e público. Essa postura também evidencia uma aliança entre artistas e instituições e os malefícios dela.

Entretanto, na Galeria Boliche, também não há um mecenato ideológico ou uma sedução pela fantasia “do outro”, não se trata de um trabalho assistencialista com olhar colonial paternalista e tampouco de uma forma de exploração consciente para gerar uma posterior sensibilização. O que se apresenta com o projeto pode até ser uma vontade de manter a posição confortável de se sentar ao lado da arte²⁸, mas é, sobretudo, a possibilidade que ele traz de apropriação e intervenção em outras disciplinas, principalmente, no nosso caso, intervenção no campo da antropologia. Como descrevemos desde o início do texto, a Galeria Boliche é, acima de tudo, uma prática interdisciplinar e que reage a essas outras disciplinas.

²⁷Texto disponível em <<http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografia-no-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>>

²⁸ Sentar do lado da arte, do “poder,” aponta, mais uma vez, para a virada pós-etnográfica sugerida por Cifuentes.

James Clifford aduz que a antropologia sociocultural orienta-se pela fluidez, é relativamente aberta e “se orgulha da sua capacidade de provocar, enriquecer e sintetizar outros campos de estudo” (CLIFFORD, 1999:181). O autor evoca Eric Wolf, que, em 1964, a define como uma "disciplina entre disciplinas".

Sendo assim, há uma aproximação entre a Galeria Boliche (que está ao lado da arte) e a antropologia, no sentido de terem fronteiras permeáveis, que se tocam e se nutrem mutuamente. A antropologia, ao permitir que a Galeria Boliche se apoie em seus métodos etnográficos para a configuração tanto do “lugar da obra de arte” e da obra de arte propriamente dita quanto do projeto artístico no qual arte e lugar existem imanentemente. A Galeria Boliche, ao apontar que, de uma prática legítima de antropologia, podem resultar produtos não tão legítimos assim, ao gerar uma ficção enquanto exercício de subversão simbólica do real, que completa, invade, interpela, transforma a etnografia, trazendo novas discussões enriquecedoras para o campo antropológico. A antropologia e a Galeria Boliche evidenciam o quão híbridas são as produções contemporâneas de obras de arte, pesquisas, espaços e lugares, metodologias, campos.

Como citamos, o campo para a Galeria Boliche não é um espaço físico ou determinado por ele, não é a casa, a rua, a praça, a cidade, a galeria de arte... A partir de Deborah D'Amico Samuels, para quem “o campo está em todas as partes” (GEERTZ, 1999:181), e de James Clifford, que sugere que, “se o campo está em todas as partes, não está em lugar nenhum”, podemos afirmar que, no nosso caso, o campo é móvel, isto é, pode estar tanto em todas as partes como em lugar nenhum. O campo para a Galeria Boliche é “o outro”, que tem permissão para se deslocar dentro de vários campos, é e está independente de um lugar predeterminado, pode somar e sobrepor diferentes campos. “O outro” é o território de ação e percepção da Galeria Boliche.

Quanto à atuação em um campo, independente de ser um lugar ou um indivíduo, podemos considerar uma tarefa difícil ou equivocada determinar se o trabalho está

certo ou errado segundo as mutações que a disciplina antropológica sofreu. As práticas tradicionais de pesquisa de campo, por exemplo, que passaram por tantas oposições no passado, podem, sim, ser usadas ainda hoje, caso a análise demande um olhar distanciado, afastado, de observador vigilante. O importante é entender o momento e a necessidade do estudo etnográfico para determinar suas metodologias, sejam elas totalmente inovadoras ou retrógradas ou, ainda, a soma das duas possibilidades, que se cruzam e se completam.

A antropologia, como as demais constituições intelectuais, mantém-se atrelada aos condicionamentos históricos de suas manifestações e de sua formação, ou seja, está vinculada aos mecanismos teóricos, críticos e práticos que a modificaram até chegar a sua configuração atual. Como entendimento dessa constante transformação, é necessário verificar a função do pesquisador e o papel de seus sujeitos de pesquisa, de seus “outros” no trabalho de campo e no texto. Mas, ao se posicionarem diante “do outro”, tanto a antropologia quanto a arte encontram-se no lugar da incerteza, no lugar do risco. Lugar do risco porque a reação humana, diante de uma obra de arte, de uma situação, de um lugar ou de um “outro”, não é e não deve ser controlada; é instintiva. É preciso permitir a espontaneidade, a naturalidade das reações, segundo os sentimentos, o entendimento e a experiência de vida de cada um. Esse é um risco necessário.



Fig. 86 - Fotografia da instalação
"Visita à Marinete" da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor

Antes eram pilhas e pilhas de papel, intactos, brancos, virgens... meus dedos trêmulos arriscam rabiscos de letras sem fim e na minha mão branca manchas da caneta azul... um gesto simples, mas é tão difícil medir as palavras, nem mesmo as trenas que eu comprei me auxiliam nessa tarefa... nem o Aurélio consegue descrever a profundidade de meus sentimentos. **Como você se sente ao receber uma carta?**... não sei direito onde vão parar essas letras que criam paisagens, são tantas datas e lugares e olhos que me perco instantaneamente, e entre linhas e terceiras intenções me refaço... mas **por que você guarda suas cartas antigas?** Em meio à poeira e traças, retratos e relatos encontro memórias de um passado que talvez ainda não passou, histórias de uma vida inventada, destinatários sem destino... ler, reler, lembrar, relembrar, fechar os olhos para ver alguém e o tempo não existe e a distância não separa...

Fig. 85 - Texto da instalação
"Visita à Marinete" da Galeria Boliche - MG
Fonte: Imagem do autor

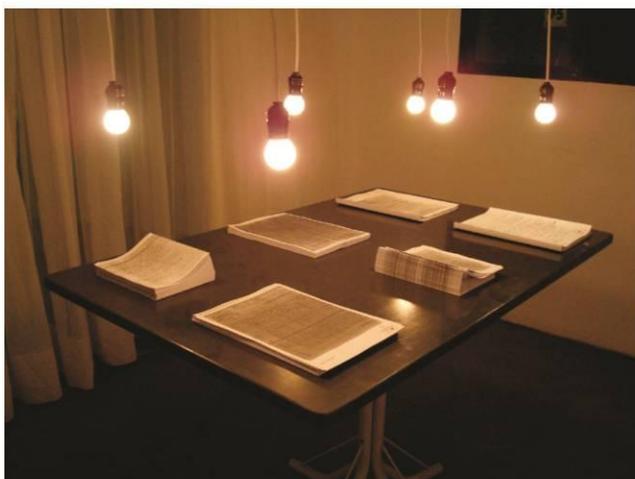


Fig. 86 - Vista da instalação
"Visita à Marinete" da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor



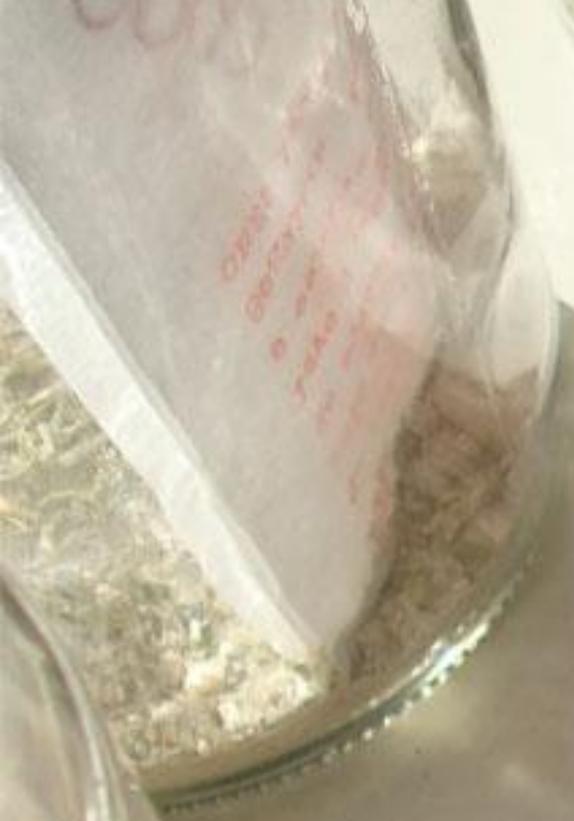
Fig. 86 - Fotografia da instalação
“Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor

Diariamente durmo sobre flores amarelas e é estranho não sentir as suas pétalas e espinhos, acho que vou trocá-las pelos lírios brancos da minha avó, são mais perfumados! E ao acordar quero recolher as flores dos pratos, das xícaras, do porta-retrato, dos quadros, do forro de mesa,... vou montar um buquê para te dar, com variadas cores, formas, odores... mas **por que é tão comum o tema floral em nossas casas?** Às vezes acho que deve ser muito bom morar em um jardim, por isso quero fazer canteiros por todos os lados, uma invasão natural da natureza artificial, mas estou tão indeciso ultimamente e não sei o que plantar, quero que todas as espécies tenham flores, flores, flores amarelas e azuis e vermelhas e rosas e lilás... nem tudo parece ser sempre exato, correto, verdadeiro, porque quem faz a realidade somos nós... por isso recolha todas as flores que encontrar pelo caminho e plante-as, sem medo, e faça o seu jardim.

Fig. 85 - Texto da instalação
“Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG
Fonte: Imagem do autor



Fig. 86 - Vista da instalação
“Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor



III – Sobre obras de arte



RELATO 4: A GALERIA ABERTA

Como já esclarecido, a Galeria Boliche é um trabalho artístico realizado no corpo do tecido urbano. Em Coronel Fabriciano, cidade da região Leste de Minas Gerais, ela surge em um contexto marcado pela ausência de equipamentos culturais e pela carência no desenvolvimento e recepção de produtos artísticos. Não existem salas de cinema, teatros e muito menos espaços expositivos significativos, e, como quase todas as cidades brasileiras, ela está completamente fora do circuito tradicional das artes. Muito da produção artística e intelectual parte do curso de Arquitetura e Urbanismo da Unileste-MG. Normalmente, para o envolvimento com trabalhos de arte, os moradores precisam se deslocar para a cidade vizinha, Ipatinga, que conta com grande apoio da siderúrgica Usiminas. A empresa criou um Shopping do Vale do Aço e, no interior dele, o Usicultura, centro cultural que se tornou um autêntico alicerce para diversos grupos locais, com amparo para a produção, através de patrocínios e apoios culturais, como o Fórum de Arte Contemporânea e o Prêmio Usiminas de Artes Visuais, além de respeitáveis mostras de arte. A Usiminas também é fundadora de outras instituições importantes em vários segmentos: Colégio São Francisco Xavier, clube esportivo e de lazer USIPA, Hospital Márcio Cunha e seu plano de tratamento médico Usisaúde, rede de supermercados Consul, entre outros. Ipatinga é uma cidade controlada pelo ritmo e pelas ações de uma indústria, mas se encontra em uma situação cultural muito superior se comparada com Coronel Fabriciano.

Também em São Paulo, cidade que sediou a segunda montagem da Galeria Boliche, a realidade é completamente oposta se comparada a Coronel Fabriciano. A Galeria Boliche instalou-se nos arredores do Instituto Itaú Cultural e do Centro Cultural São Paulo, e a uma distância relativamente próxima do Museu de Arte de São Paulo – MASP, três grandes núcleos de arte que se destacam no contexto nacional. Apesar disso, uma grande parcela da população se mantém afastada de tais espaços, por desinteresse, por falta de tempo ou simplesmente por considerá-los elitizados, o que acaba configurando uma barreira.

A necessidade de criar um espaço cultural em Coronel Fabriciano é justa e verdadeiramente aceita, no entanto, se pensarmos apenas a partir disso, a Galeria Boliche não se aplicaria em São Paulo, já que, nesta cidade, existe uma enorme riqueza de instituições culturais. Na capital paulista, onde se configura o distanciamento dos indivíduos, a Galeria Boliche surge como uma possibilidade de modificar esse cenário, mesmo que temporariamente, e estabelecer novos fluxos, em que o público consolidado de espaços expositivos é convidado a percorrer e descobrir outros lugares no meio urbano, ao mesmo tempo em que a população, digamos, não especializada, se depara com esses equipamentos de uma maneira simplificada e mais próxima de sua realidade, por não ser um corpo, uma massa arquitetônica nova na cidade, e, principalmente, pelas relações criadas ao longo do seu desenvolvimento, as conversas com os moradores e o período em que a galeria se encontra aberta ao público.

A Galeria Boliche não é um espaço monumental extraordinário. A arquitetura, que é apropriada, no sentido de apossada, não recebe reforma em sua face, para não se destacar na paisagem local ou parecer um elemento desconectado, um “elefante branco”. Somente seu interior é trabalhado, para receber e dialogar com as instalações artísticas. O espaço é convidativo, aberto ao público, sem restrições de visita, pensado como um equipamento urbano qualquer (padaria, farmácia, sorveteria, salão de beleza), com acesso livre. Curiosamente, em Coronel Fabriciano, uma senhora, pensando que se tratava de uma mercearia, entrou na Galeria Boliche e, após ver os potes de vidro com condimentos da instalação “Visita à Noeme”, que estava montada na entrada da exposição, perguntou: “Aqui vende leite de caixinha?”

As pessoas que tiveram suas histórias materializadas em obras de artes visuais, ao verem esses trabalhos batizados com seus nomes, se sentiam, de certa forma, homenageadas. Esse contentamento foi registrado tanto em Minas como em São Paulo. Em Coronel Fabriciano, por exemplo, os próprios moradores chamavam os parentes para irem até a Galeria para mostrar que faziam parte da exposição. Além disso, foram entrevistados pela mídia local, como emissoras de TV, rádio, jornais impressos e web sites.

Com tudo isso, a função social e artística da Galeria Boliche, o que o projeto pretende pesquisar etnograficamente, como ele tenta atingir as pessoas e como ele propicia e (re)ativa contatos de várias instâncias em uma comunidade, supera infinitamente a criação de um “lugar da obra de arte” apenas pela necessidade de uma população por um equipamento cultural. Podemos colocar a mediação da Galeria Boliche como ápice do trabalho, um novo elemento inserido no cotidiano que promove o convívio entre artistas, arquitetos, professores, alunos, visitantes do bairro, amigos, vizinhos, idosos, jovens, crianças. O projeto gerou envolvimento e interação dos sujeitos com “o outro”, com o artista/pesquisador, com trabalhos artísticos, com o próprio espaço expositivo e com a cidade, além das relações entre o “lugar da obra de arte” e o tecido urbano, em uma comunhão de acontecimentos que eram configurados no dia a dia, no complexo dinamismo da sociedade. A Galeria Boliche é, sem dúvida, uma experiência coletiva provocadora e receptora de afetos.

O objetivo do trabalho era investigar como um novo equipamento urbano cultural, uma arquitetura reavivada e transformada em galeria de arte pode modificar, intervir na cidade e estabelecer diálogos com o entorno e com a comunidade local, constituindo-se num elemento ativador de relações. A Galeria Boliche não intervém fisicamente no tecido da cidade, mas nas suas redes invisíveis, nas relações espaciais e humanas, no universo imaginário das pessoas, nas necessidades menos evidentes de uma comunidade. Essas ações deixam sinais de práticas artísticas que partem do lugar e não são para o lugar, no sentido de apenas depositado, sem um entendimento aprofundado das questões que o configuram.

Em Coronel Fabriciano, a Galeria Boliche foi inaugurada dia quatro de outubro e fechou dia cinco de dezembro de 2007. Já em São Paulo, ficou aberta entre doze de março e dez de maio de 2009. Nesses períodos, a Galeria Boliche foi, acima de tudo, o elemento de interface entre personagens, obras de arte e lugares/espacos.

Mesmo sendo uma atuação em um determinado período de tempo, certamente muitas relações estabelecidas se concretizaram na memória e deixaram marcas nas pessoas que as vivenciaram. Alguns desses momentos:

- o carinho da Noeme ao levar salgadinhos que ela faz para um dia de encontros e conversas na Galeria Boliche - MG;
- os professores universitários compartilhando com meninas do bairro a experiência deliciosa de ver nascer a imagem fotográfica feita através da Polaroid;
- o presente real deixado junto aos presentes invisíveis da instalação “Visita ao Abdias”;
- as crianças que pediam flores da instalação “Visita à Nair” para presentear as mães;
- o Eupídio chorando ao ver a história do seu caminhão representada na Galeria Boliche e seu filho lendo o texto da instalação em voz alta para ele;
- a Maria que, aos 83 anos, deu uma entrevista e apareceu pela primeira vez na televisão, aparelho eletrônico que por muito tempo dividiu com a comunidade na janela de sua casa;
- ...



Fig. 90 - Eupídio emocionado ao ouvir a história de seu caminhão
Fonte: Foto do autor



Fig. 91 - Maria sendo entrevistada para TV
Fonte: Foto do autor

4.1 O lugar/obra como mediador e a confirmação da estética relacional

A Galeria Boliche surgiu a partir de um interesse pela esfera pública, pelo tecido urbano e, sobretudo, pelas relações estabelecidas entre pessoas, obras artísticas e lugares. As ações pioneiras de artistas no final da década de 50 e ao longo dos anos 60 enriquecem essa discussão. Nesse período, verificamos uma inclinação sem precedentes pelo cotidiano e uma busca por novos locais para realização e apresentação dos trabalhos, que fundam uma revolução nos meios de produção, exibição e recepção de objetos artísticos, como eram entendidos anteriormente. Segundo Crimp (2005), dos anos 60 em diante, as manifestações artísticas da arte contemporânea esgotaram os recursos dos museus, não financeiramente, mas física e ideologicamente. Nesse sentido, os vestígios deixados permitem que na contemporaneidade seja a própria arte (artistas) que elege seus lugares: o corpo, a cidade, a floresta, a casa, o lote vago, o esgoto, a arquitetura vazia no meio urbano – como no caso da Galeria Boliche –, em uma lista infinita de possibilidades. Essa revigoração da afinidade entre arte e vida cotidiana colocou em diálogo obras visivelmente muito distintas, associadas tanto à *Pop Art* quanto ao Minimalismo.

Os artistas da *Pop Art*, como Roy Lichtenstein, Andy Warhol e Richard Hamilton, desde o fim dos anos 50, pretendiam demonstrar com suas obras a massificação da cultura popular do capital. A fotografia e as imagens, assim como os objetos industriais, inscrevem-se na esfera da reprodução que alimenta a massa capitalista, voltando-se menos para a forma que para as representações. Criavam-se novos padrões de experiência e percepção do mundo real pela reprodutibilidade, gerando implicações nos modos de receber e transmitir as obras de arte. As imagens podiam garantir imediatismo, por serem de fácil reconhecimento, mas isso não significava clareza de comunicação. Segundo McCarthy, a *Pop Art* era

uma arte reconhecível na superfície, mas também em profunda ressonância com aqueles observadores dispostos a contemplar cuidadosamente as imagens e os contextos selecionados pelos artistas. As imagens eram localizadas bastante em seu tempo para que não se precisasse de uma formação clássica ou religiosa para reconhecer sua iconografia. (McCARTHY 2002:76)

Os artistas da *Pop Art* propunham uma arte inovadora, aberta e acessível, contrária ao modernismo elitista restritivo. A *Pop Art* “ajudou a revitalizar temas aparentemente antiquados. A intenção de remover as fronteiras entre arte e vida, alargou o domínio da arte.” (McCARTHY 2002:65). E prenuncia o colapso moderno quando também banaliza a arte e quebra seu conceito de aura ao aproximá-la de uma linguagem cotidiana. A obra de arte sem sua aura pode sair do museu e ganhar a cidade e suas características mundanas.

Vale nesse momento também evocar os minimalistas, representados, principalmente, por Sol LeWitt, Frank Stella, Dan Flavin, Donald Judd e Robert Morris, e suas contribuições acerca da relação lugar, obra de arte e espectador. O conjunto de seus trabalhos foram agrupados e caracterizados de uma maneira geral por David Batchelor (1999): são arranjos tridimensionais geométricos simples e simétricos, mas vagamente austeros, sem complicações dinâmicas ou instáveis; possuem aparência geral abstrata, apresentando repetição e regularidade de uma unidade básica desprovida de ornamentação ou efeitos expressivos e emotivos; são realizados com material industrial sem disfarce ou qualquer manipulação que os faça assemelharem-se a outro elemento (matéria); são construídos a partir de ideias como despojamento, simplicidade e neutralidade; a maioria é monocromático, com a cor quase inexpressiva e com qualidade plana, aplicada de modo industrializado, ao invés de artístico; deixam de ser construídos e compostos, para serem reunidos e ordenados; são parafusados, soldados, colados ou empilhados em vez de moldados e esculpidos; não possuem molduras e nem são apoiados em pedestais, não se separando por esses elementos do espaço do espectador. “O trabalho é historicamente importante, creio, porque mudou substancialmente o aspecto que a arte poderia ter, como poderia ser feita e do que poderia ser feita” (BATCHELOR, 1999:7).

A influência do construtivismo russo no minimalismo é observada pelo caráter geométrico. A experimentação também almejava uma universalidade da arte possível de ser apreendida por todos os indivíduos. Por meio da redução formal, os minimalistas

buscam transmitir ao observador uma nova percepção fenomenológica do espaço/lugar: ao se deslocar diante das obras, o ponto de vista se faz fundamental para a fruição. Com isso, na realidade física com que se apresenta aos olhos e ao corpo do espectador, estão a verdade e a essência da obra. Com proeminência voltada para a percepção, a escultura nega a arbitragem do pedestal e habita o seu novo lugar efetivamente. É em decorrência das relações entre lugar, espectador e seu campo visual, tempo e obra de arte que a experiência estética é concretizada.

Assim, a escultura minimalista estabelece que o significado da obra é intrínseco ao local onde ela está instalada. O próprio espectador vivencia a subjetividade. Esse novo condicionamento de percepção passou a ser reconhecido como especificidade espacial. Segundo Crimp:

O idealismo da arte moderna, na qual o objeto artístico em si e por si mesmo era visto como tendo um significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar em particular, um não lugar que na realidade era o museu – o museu real e o museu enquanto representação do sistema institucional de circulação. (CRIMP, 2005:18)

Esse idealismo era questionado pela especificidade do lugar através da impossibilidade de circulação e da concordância do pertencimento da obra a um único espaço. O resultado que a peça artística obtinha era a extensão do domínio estético do próprio lugar. Conforme Crimp (2005) foi quando os artistas reconheceram o “lugar da obra de arte” como socialmente específico, e não institucionalmente específico, que começaram a opor ao idealismo um materialismo que não era mais fenomenologicamente fundado na matéria ou no corpo, e sim na expansão das possibilidades espaciais. Esse acontecimento também é visto como determinante para o rompimento do modernismo.

Da metade dos anos 60 a meados da década de 70, com a extrapolação das categorias e o dismantelamento dos limites interdisciplinares, possibilitou-se à arte adotar muitas formas e títulos diversos: Conceitual, Arte Povera, Processo, Antiforma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política. A arte pôde habitar outros novos lugares. Quando o padrão cubo branco é abandonado, quebram-se os mecanismos de proteção

e as redes mundanas começam a perpassar a obra, ou a ação ou a instalação (Marquez). Todo esse conjunto de obras desafiou a narrativa modernista da história da arte e uma consequência desse desafio foi a aceitação de que “o significado de uma obra podia às vezes surgir do contexto em que ela existia e não estar necessariamente contido nela”. (ARCHER, 2002: prefácio X).

O universo artístico que acolhe as novas experimentações relacionadas ao lugar, vindas da *Pop Art*, do minimalismo e da arte conceitual, permite que a obra de arte se desdobre em outras modalidades, como instalações, *happening*, performances, *land art*, *graffiti art*, etc. e conforma o surgimento da noção de *site-specific*. Como vimos, desde os espaços abstratos de Lissitzky às realizações de Shwitters, podemos encontrar operações artísticas por um análogo interesse pela unidade entre espaço, obra de arte e espectador. Ratificando nossas colocações, Castillo afirma: “com o minimalismo, entretanto, tal interesse [pela unidade] desdobrou-se, pois as obras *in situ* exigiam, para a sua totalidade, a experiência do sujeito fruidor, forçando uma operação baseada na relação entre obra e espaço-tempo.” (CASTILLO, 2008:177). A autora sugere que a condição de existência da instalação está atrelada à interdependência entre o espaço e a obra de arte e, ainda, à experiência real do vivenciador.

Em 1968, Daniel Buren, como Barry e Armand, opera sobre a ideia de inacessibilidade do espaço expositivo ao lacrar a Galleria Apollinaire, em Milão, durante toda a mostra. Na porta de entrada, foram colocadas verticalmente faixas de tecido listrado de branco e verde. O artista declara: “Tal cubo branco e ‘neutro’ não é tão inocente quanto parece [...]”, dando a ele um ar de perversidade e malícia. Nessa, como em outras obras em que usava suas listras, Buren pretendia estabelecer um “conjunto de negações – negação do interesse formal, negação do apelo estético, negação de um conteúdo emocional, e assim por diante, transferindo a atenção, comumente voltada à obra de arte, para o espaço” (WOOD, 2002:57). Revertendo essa afirmativa para nossa análise, podemos declarar que, ao lacrar o espaço, o objeto dado à percepção do espectador não eram apenas as faixas, e sim a própria galeria. O’Doherty (2002) indica que as faixas impediram o acesso de uma forma muito próxima à maneira pela qual o serviço

de saúde fecha os ambientes infectados. Nesse sentido, a galeria pode ser vista como “sintoma de um corpo social doente”. De forma paradoxal, a Galeria Boliche também é o objeto dado à percepção no espaço da cidade, porém, ao invés de se fechar como a galeria de Buren, ela se abre e convida o grande público a entrar.

Nesse contexto, a arte que se direciona para o espaço público, uma arte “extramuseológica”, como lhe chamou Danto (2005:183), se depara com uma realidade completamente distinta daquela encontrada dentro das instituições tradicionais. Isso faz com que a classe artística que envereda por esse caminho adequa sua posição operativa, processual, metodológica e ética diante do surgimento de diversas formas de atuação e negociação em uma infinidade de tensões afligidas pelas tênues fronteiras da cultura, da política, da sociedade. Essas novas orientações partilham uma tentativa de dirigir a criação artística às coisas do mundo.

Conforme Archer (2001), a arte dos anos 70 é vasta, constituída de gêneros sem hierarquias e soluções bastante transitórias, inconstantes, sendo a década assinalada por um extenso repertório de experimentos. Grande parte da produção desse período não busca certezas, pois aceita bem ambiguidades. O esforço maior estava concentrado em categorias mistas. Se, nas décadas anteriores, os artistas já vinham rompendo com os suportes habituais, esta, a década de 70, consagrou o corpo em performance e trabalhos realizados com o subsídio de aparatos tecnológicos, como o vídeo e o computador. Diante dessa diversidade de meios, o próprio conceito de arte se amplia, abrangendo novas linguagens.

A arte pública que entra para o vocabulário artístico nessa década mostrou que é pertinente abrir novas possibilidades de atuação e visibilidade para os trabalhos de arte fora dos espaços consagrados. Estar próximo da cena diária de uma comunidade, adentrar a esfera social, explorar a cidade de modos distintos, transformar a fisionomia urbana, permite ampliar e facilitar o acesso do público a bens culturais antes mercantilizados, alterar a paisagem tradicional e ordinária, no sentido de abrir para novos questionamentos, reaver espaços degradados e promover o debate cívico.

Presenciando as políticas de financiamento para a arte em locais públicos por parte de entidades governamentais, os artistas ressaltam o caráter engajado da arte que se direciona a intervir sobre situações e espaços cotidianos para fomentar modificações, reações ou situações, tanto no nível físico quanto no plano sensorial.

As intervenções urbanas são heterogêneas e podem ser ações temporárias, acontecimentos em lugares abertos com participação do público, ocupações em edifícios, inserções no cenário urbano, comprometidas política ou socialmente, conter apelo visual, etc. Entretanto, podemos classificar os artistas e seus trabalhos na cidade em duas categorias: uma que simplesmente deposita suas obras no espaço público sem que haja uma relação de troca, ou seja, um trabalho para o lugar, e não a partir do lugar; e um segundo grupo que funda sua produção apoiando-se em questões íntimas, intrínsecas, imanentes ao lugar, interpretações que incorporam, ainda, questões poéticas e plásticas no nível da experiência estética. Marquez (2000) descreve que esse primeiro grupo atua no corpo da cidade convertendo-o em museu através da inserção de “objetos estetizantes”, com um apelo decorativo, que não operam nas especificidades do meio urbano e admitem uma percepção contemplativa aos moldes tradicionais; já a segunda vertente propõe uma “arte crítica”, que age na formação de significados na e para a cidade e é entendida como “uma manifestação interativa com o seu meio, um evento capaz de criar deslocamentos semânticos nesse espaço preexistente e de atuar especificamente sobre o corpo da cidade, gerando frestas para a reflexão e a atenção” (MARQUEZ, 2000:8).

A Galeria Boliche, trabalho artístico que se apoia nos conceitos da intervenção urbana como discurso, pode se posicionar nesse segundo segmento. É um projeto que se desenvolve a partir de uma estética relacional, teoria elaborada na década de 1990, pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, cujo enfoco se direciona em predominância para inquietações acerca das relações humanas na arte, do artista com seu meio de atuação e com seu público alvo. A Galeria Boliche nasce justamente a partir do entendimento de seu entorno e, através das pesquisas etnográficas que fornecem repertório para a criação das obras de arte abrigadas em seu interior, já são

estabelecidas as estratégias de aproximação para criar relações. Assim, a atuação do visitante é um fator fundamental para a ativação ou efetivação da proposta artística, que, mesmo possuindo experiências e repertórios individuais, contribuem para a elaboração de acepções coletivas. Na estética relacional as ligações entre trabalho artístico e seu procedimento de concretização e apresentação são valorados, assim como as afinidades geradas entre artistas e público.

A Galeria Boliche atua como mediadora ao colocar em contato diferentes personagens sociais. Durante seu período de permanência nas cidades onde o projeto foi implantado, o espaço expositivo tornou-se um lugar de sociabilização e convivência. Como vimos, as obras expostas eram materializações de memórias, mesmo que retrabalhadas, modificadas, entretanto todo o dispositivo artístico gerado em torno delas estava ligado a um rito coletivo de mobilização de outras memórias, ou seja, o espectador se configurava como participante ao deixar-se interpelar pelas histórias apresentadas ali e ao relatar suas próprias experiências vividas no passado. Por parte dos entrevistados, existe um senso de pertencimento em relação à Galeria Boliche. Por parte do espectador, acontece a identificação com as memórias e, conseqüentemente, com outras identidades representadas pelos nomes das pessoas que batizam as obras. Essas memórias reativadas pelo conjunto de elementos das instalações também eram recolhidas e catalogadas, dando continuidade ao trabalho etnográfico, porém, em vez de o pesquisador buscar, ir até seu campo (que, no nosso caso, são as próprias pessoas), criaram-se mecanismos de atração, sendo o principal deles a própria Galeria Boliche como intervenção urbana. O diálogo entre pesquisador/artista e pesquisado/espectador nesse espaço com obras de arte confere à Galeria Boliche o status de lugar como interface. Grossmann define o “museu como interface” como um “espaço experimental, participativo, em diálogo direto com a cidade e seus habitantes”. (GROSSMANN, 2011b:203). Quando o autor diz museu, podemos expandir para “lugar da obra de arte”. Marquez contribui para discussão, dizendo:

À maneira construtivista, o caráter público da arte crítica reside na sua interface com os meios de comunicação de massa e com a arquitetura existente; na sua acessibilidade e visibilidade cultural, dado o seu lugar de atuação, configurado não simplesmente no espaço urbano, mas exatamente na cidade viva, isto é, no

pulsar de seus fluxos; e, por fim, reside na alteridade específica que lhe é reservada, no seu viés etnográfico: o homem comum das ruas, aquele que é surpreendido no seu trajeto. (MARQUEZ, 2000:8)

A Galeria Boliche, como “lugar da obra de arte”, mostra-se contrária ao idealismo do cubo branco modernista e diverge da monumentalidade e espetacularidade dos espaços expositivos contemporâneos, mas pode se apresentar como simpatizante a algumas modalidades tradicionais de espaços da cultura, como o conceito de *Maisons de la Culture*, desenvolvido por Malraux em conjunto com sua equipe do Ministério da Cultura, na França, no início dos anos 60. Mesmo sabendo que a *Maisons de la Culture* está vinculada a um sistema estatal extremamente potente e de grandiosidade infraestrutural, podemos, resguardando as devidas proporções, aproximar suas diretrizes e anseios do que almeja a Galeria Boliche. Esse equipamento cultural francês deveria ser um espaço de estímulo à sociabilização e ao espírito comunitário, além de motivar a experiência em arte. Pierre Moinot, assessor de Malraux, define a *Maisons de la Culture* como um

lugar pluridisciplinar de encontro entre o homem e a arte que promove uma familiaridade, um choque, uma paixão, uma outra maneira para que todos considerem sua própria condição. As obras da cultura são, em essência, o bem de todos, o nosso espelho, é importante que todos possam medir a sua riqueza e contemplá-las. A ideia é incentivar o encontro imediato, o confronto direto com a obra de arte. (GROSSMANN, 2011b:205)

A Galeria Boliche gerou um exercício de redimensionamento da realidade através de uma nova experiência urbana, funcionando como um laboratório aberto ao seu público, conformado e modificado diariamente por ele. Segundo Paulo Reis:

A Galeria Boliche transformou-se no espaço da sociabilização e das trocas, trazendo uma vitalidade inaudita, ao consistir num lugar de reconhecimento em que as histórias, reelaboradas e agregadas de um dado de ficcionalidade, são respostas para seus sujeitos. (REIS, 2009:304)

O sujeito é, portanto, atuante, um elemento ativo e propositivo na situação de diálogo, negociação e comprometimento oferecido pela interface. Assim, a Galeria Boliche se apresenta como um possível “lugar da obra de arte”, com diferentes (talvez novos, talvez outros) parâmetros para a produção, exposição e fruição da arte.

Fig. 94 - Robert Morris, Instalação na Green Gallery NY 1964
 Fonte: <http://www.arq.ufsc.br/historiaaaa2/minimalismo/minimalimagem36.html>



Fig. 95 - Dan Flavin, Untitled, 1987
 Fonte: <http://rrauri.com/blogs/tag/dan+flavin>



Fig. 92 - Four Colored Campbell Soup Cans, Andy Warhol
 Fonte: <http://tulsafood.com/talk/soup-at-the-movies/andy-warhol-pop-art-campbells>



Fig. 93 - Ohhh...Alright... Roy Lichtenstein
 Fonte: <http://www.fastcodesign.com/1670197/a-must-see-tribute-to-pop-art-hero-roy-lichtenstein#1>



Fig. 96 a 103 - Situações diversas dentro da Galeria Boliche
Fonte: Fotos do autor



Fig. 104 - Vernissage da Galeria Boliche - MG
Fonte: Foto do autor

RELATO 5: ARTISTA ERRANTE, OBRA EFÊMERA

A Galeria Boliche, desde o início, pretendia ser um projeto efêmero e itinerante. O trabalho não se direciona a uma região específica ou localidade única. Sua índole provisória permite emergir em várias cidades, de megametrópoles a vilarejos, em lugares com diferentes costumes, culturas, crenças, rituais, ideologias, sotaques, climas..., tornando-se um instigante meio de conhecer as variedades de produções artísticas e artesanais, entender como cotidianos diversos se aproximam da arte e criar intercomunicação entre diversos tipos de obras, pessoas e lugares.

Sendo assim, em 2008, ano seguinte à realização da primeira edição da Galeria Boliche, resolvi inscrever o projeto no concurso do 3º Prêmio Usiminas de Artes Visuais, organizado pelo Usicultura, em Ipatinga. O programa fornecia uma bolsa de estudo para dois artistas selecionados, que receberiam orientações das artistas Laura Belém e Isabela Prado, uma vez por mês, durante um ano, para, no final desse período, realizar uma exposição no Centro Cultural Usiminas. Fui um dos contemplados. Havia mandado, a princípio, o portfólio da Galeria Boliche realizada em Coronel Fabriciano e, durante a entrevista de seleção, relatei minha pretensão de executar o projeto em Ipatinga. Entretanto, no decorrer do programa, surgiu o edital do Itaú Rumos Artes Visuais e também enviei um material com informações sobre a Galeria Boliche e o esboço de um projeto piloto para realizá-la em Belo Horizonte. Mais uma vez, fui um dos selecionados.

Entendi que seria mais pertinente realizar a Galeria Boliche em uma cidade completamente diferente da primeira (Coronel Fabriciano), pois seria muito mais estimulante, desafiador e com resultados mais potentes. Assim, mudei os planos sobre o que iria produzir no Prêmio Usiminas. Interpretei todo o material etnográfico recolhido a partir da pesquisa de campo que já estava realizando no Bairro Bom Jardim, em Ipatinga, e desenvolvi outros trabalhos, que no momento não vêm ao caso.

Resolvi que levaria realmente a Galeria Boliche para o programa Rumos Artes Visuais em vez de executá-la em Ipatinga. Logo após a seleção, tive uma reunião com os curadores para esclarecer dúvidas sobre o projeto e resolver algumas pendências importantes, como, por exemplo, a definição da cidade que o sediaria. A partir de trocas de e-mail com a equipe do núcleo de artes visuais, anteriores à conversa com o núcleo de curadoria, pensei na seguinte hipótese: uma vez que o Rumos iria fazer uma itinerância por várias cidades do Brasil, começando por São Paulo, passando por Brasília, Rio Branco, Salvador, Curitiba e terminando no Rio de Janeiro, seria uma oportunidade única realizar a Galeria Boliche em todas essas cidades ou em um número máximo de destinos possíveis.

Os curadores concordaram com a sugestão, mas disseram que tudo dependeria de tempo e da verba do projeto. Entretanto, havia recortes curatoriais e a totalidade dos artistas participaria da apresentação em São Paulo e do encerramento no Rio de Janeiro. As demais ocorreriam em um prazo muito curto entre uma e outra. Pela falta de tempo e de verba, só realizei a Galeria Boliche na capital paulista. Fui selecionado no recorte da mostra em Brasília, denominada “um lugar a partir daqui”, organizada pelo Paulo Reis, e, como todos os artistas, participei da exposição de encerramento no Rio de Janeiro.

Como a Galeria Boliche é um trabalho no corpo da cidade em uma arquitetura ociosa, o espaço expositivo do Itaú Cultural contava apenas com as fotografias das fachadas das edificações transformadas em galeria de arte na cidade mineira e também em São Paulo, convites com um mapa indicando a localização e o percurso entre o Instituto e a Galeria Boliche, no bairro Paraíso, e o portfólio da ação em Coronel Fabriciano.

A partir disso, ficou estabelecido que não seriam expostos em Brasília e no Rio de Janeiro os trabalhos (instalações) que habitaram a Galeria Boliche em São Paulo. Participariam de tais mostras apenas as fotografias das fachadas e a documentação dos acontecimentos concretizados tanto em Minas Gerais quanto em São Paulo Capital.



Fig. 105 - Galeria Boliche na exposição Rumos do Instituto Itaú Cultural em São Paulo
Fonte: Foto do autor

Fig. 106 - Flyer da Galeria Boliche - SP
Fonte: Material do autor

5.1 Um lugar dentro do outro

A Galeria Boliche atua em duas escalas distintas no universo artístico, uma que podemos chamar de local e a outra de global. A primeira acontece no nível da comunidade, nas interações que o projeto proporciona durante seu desenvolvimento e durante o período de permanência como espaço expositivo naquela localidade, de modo a possibilitar a desmistificação da obra, ao ampliar a acessibilidade dos sujeitos aos produtos de arte contemporânea, permitir trocas, provocar pensamentos e sentimentos. Sua “valorização” nesta fase é diretamente proporcional ao envolvimento das pessoas, ou seja, quanto mais abertura, conhecimento e afetos forem gerados, maior o valor agregado à experiência investigativa discursiva.

No patamar global, a Galeria Boliche foi apresentada, no formato de projeto artístico, para o mercado legitimador da arte através dos concursos Prêmio Usiminas de Artes Visuais, ofertado pelo Usicultura, e Rumos Artes Visuais, programa do Instituto Itaú Cultural. Ao ser incorporado no circuito, lança-se como um ensaio de relações micropolíticas, discussões entre artistas renomados e grupos locais que produzem ou vivem a arte de modo distinto, apresentando o que se sucede em sua atuação na escala menor. Evidentemente, para ser levada a essa macroescala globalizada, a Galeria Boliche é transportada como ideia, ou seja, passa a interessar como procedimento e processo, muito mais do que as obras (intervenções) que foram agrupadas no seu interior se vistas de modo isolado. Por esse motivo, nas exposições itinerantes promovidas pelo Itaú Cultural em Brasília e no Rio de Janeiro, foi exibida apenas a documentação das ações realizadas em Minas Geras e São Paulo. Assim, nesse patamar da globalidade, a Galeria Boliche coloca-se disponível para emergir em outras cidades e não permite a remontagem de suas instalações, pondo, com isso, obviamente, também o artista em movimento, em estado ambulante.

Se tomarmos como referência o quesito de mobilidade, podemos dizer que a condição atual da sociedade é nômade, devido às suas características de transitoriedade e fluidez, praticadas naturalmente na vida diária, em diferentes hierarquias (de motivo, de

tempo, de espaço), que estão presentes nas diversas formas de transmigração, desde ir ao trabalho até os passeios internacionais. O aspecto vagante da sociedade pós-moderna, se estendido sobre o universo artístico tanto atravessa a concepção das espacialidades como também pode condicionar o papel desempenhado pelo artista, como exemplificado pela Galeria Boliche. Sobre esse assunto, Kwon pontua:

Não é somente o trabalho de arte que não está mais amarrado às condições físicas do lugar. É o artista-sujeito que está “livre” de qualquer vínculo às circunstâncias locais. Qualidades de permanência, continuidade, certeza, enraizamentos (físico e outros) são considerados retrógrados, portanto politicamente suspeitos, nesse contexto. Em contraste, qualidades de incerteza, instabilidade, ambiguidade e impermanência são considerados atributos desejáveis da prática artística de vanguarda e politicamente progressista. (KWON, 2008a:148).

Hal Foster, ao estruturar o paradigma do artista como etnógrafo, entre muitas outras contribuições para esta pesquisa, é quem noticia o surgimento do “novo artista nômade”. Com ações pontuais, esse agente que nasce na arte contemporânea atua no mundo. Segundo Peixoto (2002:20), “o próprio artista se converte em turista e os curadores passam a locar artistas etnógrafos nômades em diferentes sítios”. De maneira independente, nomeado em um edital público de seleção de trabalhos artísticos, como foi o caso da Galeria Boliche em Coronel Fabriciano e no Rumos Artes Visuais, respectivamente, ou ainda convidado por um curador para agir em uma localidade determinada, o artista executa sua obra, normalmente uma obra que está ligada à prática *site-specific* e, provavelmente, com forte inclinação para o *site-oriented*.

De maneira geral, a modalidade *site-specific* consiste na produção de elementos artísticos, físicos ou não, que estabelecem diálogos com o todo o espaço circundante – ou parte dele –, para o qual a obra é realizada, ou seja, tem o contexto como fator determinante. Na lógica da produção artística contemporânea, o *site-specific* destaca uma tendência voltada para as interferências no espaço, fazendo-o parte integrante do trabalho e/ou transformando-o permanentemente ou de modo temporário.

A definição que opera o sentido de site, em decorrência de um turbilhão de sucessivas investidas conceituais nas últimas três décadas, foi “transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – para um vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual” (KWON, 2008b:173). O *site-oriented*, procedimento artístico orientado para lugares específicos, trabalha exatamente com o caráter móbil discursivo do *site*.

O *site* é “estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade, cujo percurso é articulado pela passagem do artista”. (KWON, 2008b:172)

A Galeria Boliche enquadra-se nesses dois modelos artísticos em circunstâncias e momentos distintos. Como “lugar da obra de arte”, age aos moldes do *site-specific*, pois, ao determinar uma função específica (galeria de arte), temporariamente, para a arquitetura, elabora, no interior do edifício, instalações que incorporam as informações tanto físicas como sensoriais presentes no espaço, admitindo as especificidades e tornando-as parte constituinte das obras. A exemplo disso, o afresco da instalação “Visita à Nair”, o armário presente no recinto da “Visita ao Abdias” e o ambiente degradado da sala que abrigou “Visita à Noeme” foram peças ou aspectos indissociáveis da atmosfera ou conceito que cada instalação buscava sugerir.

Já como projeto artístico, a Galeria Boliche está além de uma investida apenas em questões espaciais. Ao operar sobre a lógica *site-oriented*, outras implicações são observadas, como, por exemplo, a intensa aproximação entre arte e vida e a atuação em instâncias, digamos, não oficiais. Sobre essa afirmação, acionamos Kwon, quando diz:

Um impulso dominante de práticas orientadas para o *site*, hoje, é a busca de maior engajamento com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (na realidade, borrando a divisão entre arte e não arte). Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social [...], as manifestações de *site-specific* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento

expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais. (KWON, 2008b:171)

A Galeria Boliche atua em uma determinada cidade ou bairro, infiltrando-se em redes espaciais e culturais divergentes das especializações que operam oficialmente; assim, estabelece articulações de experiências e práticas discursivas que justamente anunciam uma modalidade produtiva e de recepção artística externa às tradições e focada em uma natureza social ampliada, como apontou Kwon. Motivando uma comunidade a colaborar de forma espontânea e natural, torna a participação dos sujeitos primordial para o desenvolvimento do trabalho, uma vez que os seus primeiros produtos artísticos, no formato de instalações, derivam da pesquisa etnográfica de campo realizada anteriormente com o grupo contactado, o que evoca outra passagem de Kwon: “a arte *site-oriented* também é informada por uma gama mais ampla de disciplinas (por exemplo, antropologia, sociologia, crítica literária, psicologia, história cultural e natural, arquitetura e urbanismo, informática, teoria política)” (KWON, 2008b:171). Como vimos, a Galeria se apoia em outros campos disciplinares para alimentar seu discurso e estratégias processuais.

Ao propor um trabalho de arte que se recusa à “prisão” da galeria e do museu tradicionais, são estabelecidas investigações para fazer das especificidades do lugar trabalhado uma abordagem do *site* como uma narrativa discursiva, porque, mesmo participando de uma mostra institucional oficial, é o que acontece fora de seus limites a principal razão de ser do trabalho. Além disso, as pessoas que, de alguma forma, vivem naquela ou vivenciam aquela localidade constituem o principal público-alvo da Galeria Boliche, dando continuidade aos procedimentos investigativos com a galeria aberta à visitação, ou seja, com a galeria de arte em funcionamento, onde os processos narrativos se aglomeram.

Como fruto de todo o procedimento, há uma investigação e discussão acerca das relações que se sucederam. O lugar/obra foi constantemente modificado em fonte de conhecimento, referências das memórias e das identidades, permitindo, assim, emergir as desejadas, talvez novas para aquele contexto, experiências que expressam o valor

singular e documental do projeto artístico. É justamente esse resultado com caráter de documentação o produto levado para a macroescala. O trabalho Galeria Boliche se enriquece e se fortalece com a soma de sucessivas atuações em outras localidades, o que sugere, mais uma vez, que o artista se torna um viajante atirado em novas empreitadas artísticas pelo mundo.

Sob o título “artistas itinerantes”, Miwon Kwon (2008b), ao desenvolver argumentos sobre a nova condição da classe artística em fluxo, lançada por Foster, descreve claramente as etapas de construção da Galeria Boliche em São Paulo junto ao Itaú Cultural:

- o fechamento de um contrato que regulariza a ação e determina os direitos e deveres das partes (artista e instituição);
- a realização de sucessivas visitas e extensos períodos de estada na região onde o trabalho se desenvolve;
- a produção de análises referentes às singularidades da comunidade, à condição socioespacial e cultural do ambiente urbano e ao histórico dos diversos usos a que a arquitetura selecionada para sediar o projeto se sujeitou;
- a consideração dos parâmetros que envolvem a mostra, como o tema estruturador e a aproximação a outros artistas. (Aqui, refere-se ao compartilhamento do espaço com o artista pernambucano Kilian Glasner, que atuou em uma sala do 2.º pavimento enquanto a Galeria Boliche edição SP acontecia no térreo do edifício);
- a participação em reuniões e conversas com os curadores responsáveis, com a equipe de educadores e monitores, com o núcleo de produção e apoio administrativo e com os responsáveis pelo setor de artes visuais do instituto.

No entanto, em muitos desses “empreendimentos” artísticos, a verba é pouca, o tempo para execução é curto, as relações estabelecidas devem ser profundas e, conforme aduz Kwon (2008b), o artista e “sua presença têm-se tornado pré-requisito absoluto para a execução/apresentação de projetos *site-oriented*”. O artista faz de sua prática crítica uma nova mercadoria a ser comercializada pelas instituições. Ainda, segundo a

autora, o artista atua através de negociação, coordenação e organização, em vez, por exemplo, de ações físicas elementares que derivam em cortes, pingos, divisões, dobras, etc., como sugeridas por Richard Serra no passado.

Sendo um pouco mais retrógrados em relação a essas ações produtoras de obras, podemos citar: pincelar, gravar, esculpir, moldar, etc. Considerando que anteriormente todo o conjunto de ações possíveis para concepção de uma obra era diferente dos métodos atuais mais inovadores e aliados às práticas empreendedoras, as questões relacionadas à mobilidade também sofreram alterações. No modernismo, tomado como exemplo, a pré-condição de circulação das obras estava ligada ao fato de que elas, autônomas e sem lugar específico, não pertenciam a qualquer situação que as fixasse.

As obras modernistas não são feitas “a partir” de um lugar específico, mas “para” um lugar específico, que é o “cubo branco,” idealizado estéril, com suas paredes alvas imaculadas, iluminação artificial perfeita, temperatura controlada e arquitetura pura, desprovida de elementos “intrusos”. A obra de arte podia transitar por diferentes endereços “universais”, desde que os espaços obedecessem a essas convenções ambientais e conceituais específicas do hermetismo idealista do modelo moderno. Nas palavras de O’Doherty, “o cubo branco é [entre muitas outras definições] um lugar sem local” (O’DOHERTY, 2002:91).

Somente na década de 60, “a escultura minimalista estabelece que o local onde estivesse instalada dava o significado da obra” (CRIMP, 2005:18). Ao reconhecer o “lugar da obra de arte” como “socialmente específico”, os artistas iniciaram a oposição ao idealismo. Com o prestígio artístico simplificado, a subjetividade vivenciada pelo espectador e a aceitação de que a obra pode pertencer a um determinado lugar, é o minimalismo que faz brotar o princípio da especificidade espacial.

Essa definição que diz respeito às unicidades do local, que foi um dos fatores determinantes para o rompimento pleno da era moderna nas artes, ao recusar a mobilidade de circulação, evoluiu, atingindo situações cada vez mais extremas.

Retomando o conceito de *site-specific*, se a obra de arte é produzida segundo as condições de um lugar específico e não pode se deslocar, esse deslocamento seria sua destruição, como previu Richard Serra sobre a remoção da sua obra *site-specific Tilted Arc*, da Federal Plaza, em Nova York. E, ainda, se é o artista contemporâneo que está em constante deslocamento para realizar obras em “espaços genéricos”, para torná-los “lugares específicos” (lugares expositivos, “lugares da obra de arte”), certamente transformações também ocorreram na espacialidade arquitetônica dos lugares oficiais que hospedam obras de arte. Segundo Castillo,

se o objeto é substituído pela efemeridade e a obra é feita no lugar expositivo, como efeito, o conceito do cubo branco perdeu seu sentido e o espaço expositivo adquire flexibilidade semelhante à caixa cultural preta do teatro. (CASTILLO, 2008:326).

Evidentemente, o que se vislumbra na atualidade não são apenas os modelos de produção artísticas apoiadas no conceito de *site-specific*. Na verdade, há uma infinidade de outros mecanismos artísticos produtores de artefatos culturais das mais diversas modalidades. É justamente por esse motivo que o “lugar da obra de arte” encontrou apoio na noção de espaço cenográfico. Seguindo uma lógica de geração de sucessivos “cenários” e rearticulações espaciais, o “lugar da obra de arte” passa a estar preparado para abrigar provisoriamente uma enorme gama de pacotes expositivos diversos. Nessa instância, é o espaço, agora regido por uma cenografia, que se (re)adequa para receber a obra, essa ideia de mobilidade advinda do teatro.

Foucault (2006), ao traçar um trajeto conceitual sobre a noção de “espaço”, apresenta o palco teatral como uma heterotopia, que consegue sobrepor, num só espaço real, vários outros espaços, vários outros sítios, que por si sós seriam incompatíveis. Para o autor, os espaços podem ser utópicos ou heterotópicos. O primeiro conjunto refere-se aos sítios sem lugar real; são considerados pouco práticos ou irrealizáveis, mas fazem parte da sociedade talvez como um motor estimulante. As heterotopias são como contrassítios da sociedade; são menos perceptíveis e completamente distintas de quaisquer outros sítios que refletem e discutem; uma espécie de utopia executável, nas quais, segundo ao autor,

todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2006:415)

No tablado do teatro ou na galeria de arte que está filiada a um fundamento cenográfico de mutabilidade, os lugares se transformam sucessivamente e se apresentam um após o outro, um indiferente ao outro e ao mesmo tempo existentes em uma realidade. Entretanto, Foucault discorre também, especificamente, sobre um típico lugar da obra de arte, os museus tradicionais, que, para ele são, assim como as bibliotecas, heterotopias acumulativas de tempo dirigidas para uma noção de eternidade, fixação e estabilização.

Diretamente ligada às questões temporais, essa heterotopia alcança seu ápice quando fragmenta a tradição do tempo, que, para o homem, é linear e harmônica, tornando-se também heterocronia. O fascínio de agrupar tudo, arquivar, reter em um só lugar e proteger as coisas dos processos que as desgastam são implicações que imperam sobre o museu na modernidade, a partir do século XIX, enquanto no século XVII esses espaços culturais refletiam uma eleição pessoal distinta.

No entanto, se, no museu tradicional, existe a orientação para o acúmulo perpétuo e indefinido de tempos que se empilham e coexistem em um lugar imóvel, podemos dizer que a lógica que reina em grande parte dos “lugares da obra de arte” atualmente é antagônica a isso, ou seja, ao distinguir que certas ocupações artísticas contemporâneas utilizam-se da sucessão de cenários (cenográfica) e da adequação (reformulação) constante do espaço, pela aceitação de obras temporariamente, esses “lugares da obra de arte” passam a ser entendidos não como heterotopias temporais, mas como heterotopias eventuais ao modelo do festival.

Os espaços expositivos contemporâneos se rendem à cronicidade e à temporalidade, associam-se ao tempo em seu viés fugaz e passageiro, levantam a bandeira do transitório e justificam que a renovação constante, seja espacial e/ou dos produtos que

exibem, deve-se à necessidade de saciar uma sociedade também transitória e constantemente ávida por novidade.

Retomando a Galeria Boliche, ela pode ser analisada como uma possível reunião das duas heterotopias. Heterotopia acumulativa, pois, ao se propor (ou se dispor) a ser um receptor de memórias, agrupa também tempos, mas não são temporalidades datadas, tachadas, rotuladas pela época de produção de obras (como acontece no museu convencional), e sim uma junção de tempos através das histórias recolhidas, nas quais se redescobrem seus próprios tempos não lineares e inconstantes. Ao investir sobre o tempo fragmentado da memória, sugere a abolição do tempo cronológico ao qual estamos familiarizados. Em relação à heterotopia de festival, ao estar disponível para emergir em outras cidades e por existir temporariamente em uma arquitetura em certa localidade, a Galeria Boliche exprime, em seu caráter efêmero, sua orientação para o findável e sua absoluta cronicidade.

Quanto a essa inclinação a uma existência fugidia, a Galeria Boliche, através do ato apropriador de um agente da arte, que determina um uso provisório para um espaço arquitetônico, transforma um edifício em galeria de arte. Ao aceitar a temporalidade da atuação determinada por período de tempo definido, é o mesmo que admitir que o espaço volte a seu estado ocioso à espera de receber outros sujeitos que o transformarão em outros lugares, outras experiências, outras práticas discursivas. Essas colocações ajudam a confirmar tanto a transitoriedade da obra de arte e do artista como também o estado temporal da própria arquitetura.

Sobre esse apontamento, podemos trazer a experiência do projeto artístico “Espaço Contramão”, iniciado em outubro de 2005, em Florianópolis – SC, pelas artistas Adriana Barreto, Bruna Mansani e Tamara Willerding. O projeto contribui para pensar a ideia de que o sentido dos espaços é permanentemente negociado através de experiências e práticas discursivas. O projeto catarinense cria, momentaneamente, espaços públicos em ambientes privados, ao realizar exposições artísticas nas habitações das pessoas, que também exercem o papel de curadores. As exposições são migrantes, indo de casa

em casa, sendo cada mostra diferente da outra. É mais um exemplo da estabilidade física da arquitetura contrapondo-se à indeterminação ou flexibilidade funcional. Segundo Maffesoli,

o território só vale se se põe em relação, se remete a uma outra coisa ou a outros lugares, e aos valores ligados a esses lugares. Assim é que é preciso compreender o relativismo: é o entrar em relação. Nesse sentido é que o espaço pode ser uma base de exploração. Aquilo que em compensação o torna flutuante, nebuloso, quase imaterial. (MAFFESOLI, 2001:88)

O “Espaço Contramão”, equiparadamente à Galeria Boliche, não existe fisicamente. Em seu princípio, não são lugares, são “ideias” artísticas que se deslocam, para potencialmente gerar “lugares da obra de arte” temporariamente, ou seja, para se materializarem, necessitam de um corpo arquitetônico, podendo nascer em uma arquitetura vazia, aflorar em uma habitação com moradores ou até mesmo surgir dentro de uma instituição legítima da arte, apropriando-se, a seu modo, da espacialidade de cada ambiente, ganhando corpo e forma e produzindo um vasto universo de relações. São processos da arte que expressam combinações diversas: um “lugar da obra de arte” dentro de um lugar de apropriar, um “lugar da obra de arte” dentro de um lugar de morar, um “lugar da obra de arte” dentro de um “lugar da obra de arte”. Segundo Kwon:

Só essas práticas culturais que têm [...] sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels – para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro. (KWON, 2008b:184)

Como aduz a autora, apenas passar ou habitar uma sucessão de lugares não os torna relevantes, sendo preciso criar afetos e afinidades. Por isso, pensar um lugar coexistente ao outro é sugerir uma expansão das possibilidades de relações e encontros, sejam casuais ou premeditados, é sugerir colocar pessoas em contato. Devemos, assim, audaciosamente, colocar um lugar dentro do outro.

Expandindo a ideia, aparecem vários agrupamentos (simples ou múltiplos):

- um lugar de trabalhar dentro de um lugar de morar;
- um lugar de orar dentro de um lugar de divertir;

- um lugar de viver dentro de um “lugar da obra de arte”;
- um lugar de vagar dentro de um lugar de deliciar;
- um lugar de concentrar dentro de um lugar de confraternizar;
- um lugar de produzir dentro de um lugar de comemorar;
- um lugar de relacionar dentro de um lugar de trabalhar;
- um lugar de rir, um lugar de trabalhar, um lugar de dormir, um lugar de viver, um lugar de aprender, um lugar de orar, um lugar de morar, um lugar de sonhar, um lugar de imaginar, um lugar de esconder, um lugar de inventar, um lugar de explorar, um lugar de divertir, um lugar de deliciar, um lugar de concentrar, um lugar de vagar, um lugar de produzir, um lugar de imaginar, um lugar de relacionar, um lugar de... dentro de um “lugar da obra de arte”. Sobreposições heterotópicas infinitas.

A arquitetura permite uma acumulação de lugares, delineada pelos usuários e suas apropriações, que anuncia funções e relacionamentos. Mas os lugares não existem isoladamente. O acúmulo sugere diluição (conceitual, tradicional, formal) de um lugar em favor do outro lugar, processos de incorporação. As especificidades dos lugares não podem ser instituídas ontologicamente, nem tampouco pelas características físicas, funcionalidade, valores materiais ou sentimentais, caráter histórico e sociocultural, mas sim e sobretudo, a partir de uma globalidade, que produz um entendimento que contempla tudo isso, capaz de articular experiências, discursos, práticas, relações.



Fig. 107 a 109 - Armário, afresco e ambiente degradado incorporados nas instalações
Fonte: Fotos do autor



Fig. 110 a 112 - Experiências coletivas
Fonte: Fotos do autor



CONCLUSÃO



RELATO 6: ACONTECIMENTOS POSTERIORES E POSSIBILIDADES FUTURAS

Março de 2012, o edifício que sediou a primeira edição do projeto Galeria Boliche em Coronel Fabriciano está desocupado, ocioso, à espera de ser convertido em lugares, mais uma vez, pelas pessoas que futuramente serão abrigadas por ele e que o vivenciarão de modo afetivo.

Quando a Galeria Boliche fechou suas portas e finalizou o trabalho em Coronel Fabriciano, o lugar que era uma galeria de arte transformou-se novamente, desta vez em oficina de bicicleta. Houve, inclusive, a apropriação da logomarca do projeto, que estava desenhada na fachada.

Quanto ao edifício de São Paulo, não tenho notícias. Hoje, ele pode ser uma padaria de luxo, uma residência com pessoas bondosas, um cassino clandestino, um escritório de advogado com seus alinhados ternos... ou estar desocupado também.

São os devires arquiteturais. Como essas duas arquiteturas que abrigaram a galeria Boliche, outras, em qualquer parte do mundo (em perspectivas audaciosas), poderão ser ativadas, com atitudes autônomas ou fomentadas por instituições, em “lugares da obra de arte”, transitoriamente.

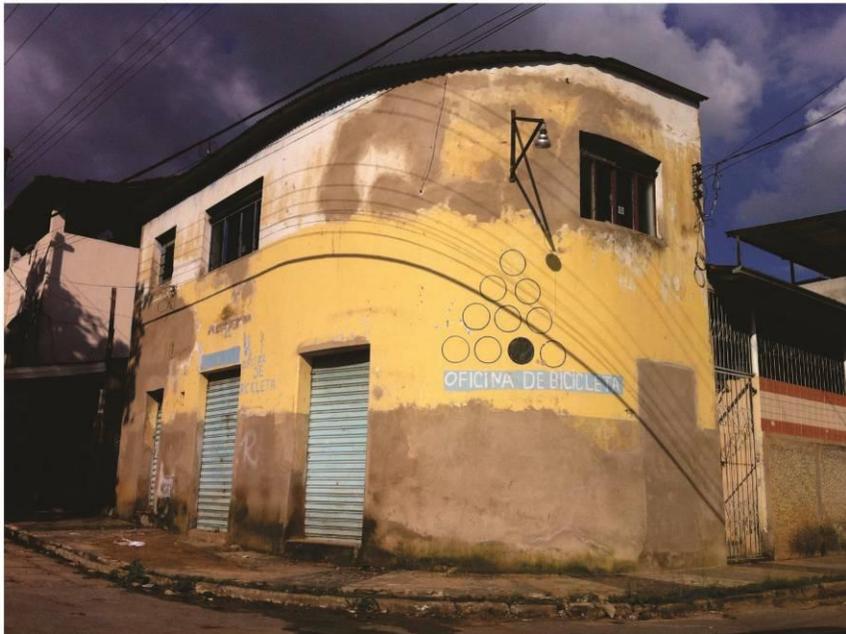


Fig. 113 - Edifício que sediou a Galeria Boliche vira oficina de bicicleta
Fonte: Foto do autor

UM POSSÍVEL “LUGAR DA OBRA DE ARTE”

No livro “Museu Arte Hoje”, Martin Grossmann apresenta o texto “Museu Ideal”, onde entrevista, em nome do Fórum Permanente, Jean Galard, Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e Marcelo Araújo, importantes personagens pensadores que atuam no campo das artes no Brasil e no exterior.

As entrevistas são organizadas individualmente e no fim de cada uma delas surge o questionamento: “Qual seu museu imaginário?” O termo “museu imaginário” faz referência a Malraux, que demonstra com exatidão o método de descontextualização da arte a partir do entendimento da clausura das obras nos interiores expositivos. Esse autor sugere que a reprodução de obras de arte pela fotografia proporciona novas possibilidades de leitura sobre os espaços destinados à exibição. Entretanto, a interrogação colocada por Grossmann, entre patamares utópicos e possíveis, sugere mais um interesse em imaginar o futuro do espaço expositivo tradicional da arte do que os conceitos propostos por Malraux propriamente ditos.

As respostas, num aspecto geral, discorrem sobre a superação de problemas de ordem organizacional, estrutural e política dos museus na atualidade. Preocupações com condições técnicas e financeiras, equipamentos, profissionalização dos funcionários e aquisição de acervo foram pontuadas. Mais do que gerar ideologias, trouxeram a discussão para a realidade contemporânea, considerando a internacionalidade da pergunta. Marcelo Araújo, por exemplo, comenta: “meu museu imaginário é bem possível”. (GROSSMANN, 2011:142). Na mesma linha, Fernando Cocchiarale: “sendo realista, eu teria que imaginar um museu possível, e não um museu ideal”. (GROSSMANN, 2011:138). Já Jean Galard pontua: “para mim, o ideal é uma espécie de museu como o Museu de Alexandria, trezentos anos antes de Cristo, com uma biblioteca, um lugar onde se passeia e tem esculturas, lugares para discussão, salas de conferência e vários pesquisadores em uma residência” (GROSSMANN, 2011:130).

Entretanto, podemos expandir esse assunto e trazê-lo para nosso debate, ao igualar o sentido de “museu” colocado por Grossmann à nossa definição de “lugar da obra de arte”. Assim, elaboramos novas indagações: Esse museu/lugar ideal e idealizado só estaria mesmo no campo das utopias, do pensamento, do imaginário, das idéias, ou podemos considerar a Galeria Boliche como um desses lugares? Ela se encaixaria nesse pressuposto de perfeição?

Como vimos ao longo desta dissertação, o projeto Galeria Boliche está filiado a um grupo de práticas artísticas que extrapolam a concepção de “obra de arte” e se direcionam a um caráter epistemológico, pois proporciona uma investigação da natureza, fontes e validade do conhecimento gerado por ele.

Sua admissível, para não dizer quase fundamental, efemeridade, nos confirma que o “lugar da obra de arte” não existe previamente, e sim é gerado pelo agrupamento dos seres (entidades) que a configuram, isto é, a soma do homem, obra de arte e espaço no instante em que se relacionam. Assim, qualquer espaço pode se tornar um “lugar da obra de arte”, a partir de ações críticas discursivas dos artistas e de seu trabalho, seja dentro de museus tradicionais, seja na cidade, seja em uma ambiente doméstico, seja até mesmo em meio à natureza modificada.

As ações críticas às quais nos referimos são aquelas que agem no sentido de causar interferências, deslocar significados, intervir na lógica do comum, na lógica do provável; são transgressões que atuam em várias ordens e conseguem interpelar o homem de alguma maneira, ao interromper, infringir e solicitar seu raciocínio, causando a humanização da cidade, do “lugar (tradicional) da obra de arte” (museus, galerias, centros culturais) ou de outros espaços genéricos; são atuações que geram situações táticas, fazendo do sujeito um vivenciador e transformando os espaços em lugares familiares e com cargas afetivas. O homem, nesse momento de percepção, fruição, vivência da obra no espaço, fecha a configuração do que chamamos de “lugar da obra de arte”. O projeto Galeria Boliche pode ser considerado um potente mediador, que fomenta, gera, sugere essas interações, ao atuar na esfera pública considerando o

contexto socioespacial e cultural de uma comunidade e, principalmente, ao colocar diferentes personagens em contato, convivendo entre si e com trabalhos artísticos, o que faz com que as fronteiras entre arte e vida se diluam quase literalmente, como almejavam alguns movimentos artísticos nos períodos áureos dos emblemáticos anos 60.

Fruto da “estética relacional”, essa mediação pode ser apreendida em dois momentos: (1) acontece em uma escala menor e íntima, artista/pesquisador e sujeito/pesquisado, durante o estudo etnográfico onde o campo é o próprio indivíduo e (2) nas estratégias de socialização pública, quando a galeria abre as portas para receber os espectadores, vivenciadores e suas histórias, contos, memórias, e proporciona um aglomerado de ricos encontros eventuais de figuras sociais diversas: moradores do entorno imediato, curadores que atuam internacionalmente, professores universitários, crianças, artistas, amigos, estudantes, visitantes do bairro, passantes temporários, jornalistas, parentes, etc.

A Galeria Boliche coloca as pessoas em fluxos: deslocamentos próximos e rotineiros, como ir até a casa do vizinho para convidá-lo para ver as pessoas conhecidas “representadas” nas instalações ou chamar os pais para “ver” a galeria de arte; movimentos do público típicos dos lugares institucionais (em São Paulo, por exemplo, guiados por um pequeno mapa, os espectadores eram induzidos a sair do Itaú Cultural e se deslocarem pela cidade até chegar à Galeria Boliche, em uma rua tradicional do bairro Paraíso); lançamento do artista nas redes migratórias do circuito da arte contemporânea, como um viajante itinerante nômade, às vezes acusado de realizar pseudoetnografias pelo mundo, procedimento falsificador que, para o projeto, é aceitável, uma vez que o material antropológico recolhido ganha doses de ficcionalidades para ser transformado em instalações.

São os riscos das valiosas aproximações entre disciplinas que também se movem e se esbarram, causando penetrações, repulsões ou até mesmo consequenciais filiações validadas, no mínimo, curiosas. Arquiteturas antropológica e artisticamente válidas, artes

arquiteticamente antropológicas, antropologias artisticamente arquitetônicas... vicissitudes conceituais fluidas.

Ser transitório é uma condição contemporânea. Deslocamentos em todos os sentidos. Obras migram por caixas culturais que deixaram de ser brancas para incorporar a mutabilidade do palco teatral negro e sua lógica de sucessão cenográfica. Artistas errantes que promovem, de modo independente, outros, talvez novos, “lugares da obra de arte”, em oposição aos monumentais extraordinários lugares expositores gerados pelas instituições, mas ambos podem, inclusive, produzir “lugares da obra de arte” com singulares qualidades. Buscariam estes beirar a perfeição em algum sentido?

Artistas que criaram também criticaram, atacaram física e conceitualmente o lugar ideal modernista, imprimindo em suas paredes imaculadas marcas de um descontentamento que sucessivamente promoveu o declínio da idealização e permitiu à obra alcançar outras novas moradas.

Sobre a pergunta a respeito da Galeria Boliche como um “lugar da obra de arte” ideal, se considerarmos que a condição de “essencialmente provisório” é quase uma convenção da atualidade, e que lugar e obra são instâncias em constante transformação e negociação, estacionar algo como absolutamente perfeito aparenta ser incorreto ou incoerente. A Galeria Boliche é uma plataforma de discussão sobre o assunto, mas está muito longe de alcançar um idealismo. Ao se materializar, foi, com suas qualidades e defeitos, “um possível lugar da obra de arte”, frente à infinita gama de possibilidades que a arte conquistou ao longo da história. O projeto talvez se apresente justamente como uma comprovação dessa conquista.

Nesse sentido, é pertinente espargir outras questões: Existiu, existe ou existirá um lugar ideal da obra de arte? Como era, como é e como será esse lugar? Seria possível e/ou pertinente estagnar o lugar da obra de arte, um conceito em perpétuo devir?

Falar que ideal é uma categoria inatingível também não é correto. Podemos dizer, sim, que existiram, existem e existirão lugares ideais, mas ideais não num sentido total e permanente; são, foram ou serão ideais para uma obra (exemplo: *site specific*), para uma modalidade artística (exemplo: a natureza, mesmo em sua amplitude, para a *Land Art*) ou para um período da arte (exemplo: o “cubo branco” para o modernismo). Esta pesquisa serviu para confirmar que o lugar da arte se configura em um momento no tempo e no espaço, lembrando que o lugar não se refere apenas à localidade física ocupada pelo homem e/ou pela arte, mas, acima de tudo, constitui-se através da efetivação das correlações entre essa tríade em um instante.

A Galeria Boliche seria apenas um desses momentos instantâneos (situações), não se compondo como um lugar ideal, com inclinações para a noção de eterno. Os “lugares da obra de arte” podem voltar a ser ou se tornarem lugares específicos ou espaços genéricos, lugares cheios ou espaços vazios, lugares ocupados ou espaços desocupados, lugares abertos ou espaços fechados, lugares de alguém ou espaços de ninguém, lugares parciais ou espaços neutros...

Os espaços ou arquitetura, como no nosso caso, continuam sendo transformados e sejam em “lugares da obra de arte” ou não, eles podem existir de forma independente, manter laços de ligação ou até mesmo ser colocados uns dentro dos outros. E, ainda, um espaço que foi “lugar da obra de arte” ontem, hoje já pode não ser mais, ou até mesmo nem existir. A vida de uma arquitetura, às vezes, é mesmo muito provisória, muito indeterminada.

Assim, a pesquisa não é/está cerrada, completa e terminada. É como uma arquitetura com um final ou finalidade em aberto. Ao inaugurar o debate sobre a Galeria Boliche, com toda sua essência complexa, este estudo se declara principalmente disponível para novas investidas, seja acerca da cidade e seus lugares, da arquitetura e suas formas, da arte e suas obras, dos personagens e suas ações, ou de todos ao mesmo tempo. Outras problemáticas podem ser anunciadas e até mesmo as descritas aqui podem sofrer aprofundamentos em outros estudos críticos.

Esta dissertação mostrou uma possibilidade metodológica pertinente para se discutir alguns assuntos interdisciplinares gerados a partir de uma prática, vindos de um exercício empírico. Todo o experimento artístico, sensorial, espacial, cultural e social produzido revela uma vontade ou desejo de sugerir aos arquitetos novas formas de compreender e/ou causar interferências críticas a partir de outros caminhos, pelo viés de outras áreas do conhecimento. Analisar e conhecer as relações entre as pessoas e os espaços, seja no nível da arquitetura ou da cidade, revela-se importante para o aprendizado e atuação em arquitetura e fazer isso através da arte, por exemplo, é passar por uma fissura onde é possível encontrar alianças ou até mesmo licenças poéticas para realizar intensas e profundas investigações.

A arquitetura, enquanto disciplina que se ocupa das questões espaciais, pode ver nas práticas artísticas um factível meio de experimentação que colabora para o entendimento das espacialidades em variados níveis, seja das domesticidades ao adentrar casas, seja da amplitude urbana ao percorrer a cidade e intervir nela, seja dos interiores ou outros espaços que abrigam obras de arte ao tanto produzir como avaliar esses sítios. São atuações, artísticas arquitetônicas, de alto valor que podem surgir a partir de despreziosas “caminhadas pela cidade”.



Fig. 114 - Um possível lugar da obra de arte
Fonte: Foto do autor

Experiência coletiva e afetos

Gosto de encontrar o outro, conhecer, conversar, descobrir, colher pequenas estórias, memórias simples, biografias comuns... gosto de criar laços, redes... sabe essas tramas que misturam, geram, criam, mesclam, conectam?... Em cada olhar, cada gesto, recolho fatos, ficções, falhas, formas... Mas, qual a sua história? Não sei se narro uma verdadeira ou uma mais divertida que me interesse mais... e continuo sempre a contar passos, a medir sentimentos, a pesar palavras... a produzir lugares...

LISTA DE FIGURAS

Acredito no uso social da imagem

FIG. 01 – Cartazes publicitários	28
FIG. 02 – Performance contra manicômios	28
FIG. 03 – Festa junina	28
FIG. 04 – Domesticidade na rua	28
FIG. 05 – Mapa Situacionista	37
FIG. 06 – Carrinho de flores	37
FIG. 07 – Livros na calçada	37
FIG. 08 – Rua humanizada segundo Hertzberger	37
FIG. 09 – Ninféias, Claude Monet	46
FIG. 10 – Natureza Morta com Palhinha de Cadeira, Pablo Picasso	46
FIG. 11 – Merzbau, Kurt Schwitters	46
FIG. 12 – Proun Room, El Lissitzky	46
FIG. 13 – 1200 sacos de carvão, Marcel Duchamp	47
FIG. 14 – Milhas de fios, Marcel Duchamp	47
FIG. X – O Vazio, Yves Klein	47
FIG. 15 – O Pleno, Armand Arman	47
FIG. 16 - Galeria Apollinaire lacrada, Daniel Buren	47
FIG. 17 – Parangolé, Hélio Oiticica	48
FIG. 18 – MAC de Chicago embrulhado, Christo e Jeanne-Claude (vista externa)	48
FIG. 19 – MAC de Chicago embrulhado, Christo e Jeanne-Claude (vista interna)	48
FIG. 20 – Edifício sede da Galeria Boliche - MG.....	54

FIG. 21 – Edifício sede da Galeria Boliche - SP	54
FIG. 22 – Museu do Louvre	62
FIG. 23 – Ashmolean Museum	62
FIG. 24 – British Museum.....	62
FIG. 25 – Palácio Luxemburgo	62
FIG. 26 – Museu Nacional - UFRJ	62
FIG. 27 – Ilustração de Pietro Antonio Martini, exposição do salão do Louvre em 1787	67
FIG. 28 – Gabinete de curiosidades	67
FIG. 29 – Robert Barry, página do Art & Project Bulletin # 17.....	75
FIG. 30 – Museu de Arte, em Denver, Daniel Libeskind	76
FIG. 31 – Museu Kunsthaus, em Graz, Peter Cook e Colin Fournier	76
FIG. 32 – Museu Guggenheim, em Bilbao, Frank Gehry	76
FIG. 33 – Desenho do grupo Archigram	76
FIG. 34 – Conical Intersect, Gordon Matta-Clark	77
FIG. 35 – House, Rachel Whiteread	77
FIG. 36 – Galeria Boliche - SP	77
FIG. 37 – Kaza Vazia	77
FIG. 38 – Espaço Autônomo Alvorada	77
FIG. 39 a 50 – Casas visitadas e fotografia referente às histórias - Galeria Boliche - MG	85
FIG. 51 a 62 – Lugares visitados e fotografia referente às histórias - Galeria Boliche – SP.....	86
FIG. 63 a 66 – Memórias em álbuns e porta-retratos.....	90
FIG. 67 – Marinete	97
FIG. 68 – Maria e José	97
FIG. 69 a 83 – Mimos, bibelôs, cantos e objetos afetivos	98

FIG. 84 – Fotografia da instalação “Visita à Marinete” da Galeria Boliche - MG	108
FIG. 85 – Texto da instalação “Visita à Marinete” da Galeria Boliche - MG	108
FIG. 86 – Vista da instalação “Visita à Marinete” da Galeria Boliche - MG	108
FIG. 87 – Fotografia da instalação “Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG	109
FIG. 88 – Texto da instalação “Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG	109
FIG. 89 – Vista da instalação “Visita à Nair” da Galeria Boliche - MG	109
FIG. 90 – Eupídio emocionado ao ouvir a história de seu caminhão	116
FIG. 91 – Maria sendo entrevistada para TV	116
FIG. 92 – Four Colored Campbell Soup Cans, Andy Warhol.....	125
FIG. 93 – Ohhh...Alright... Roy Lichtenstein.....	125
FIG. 94 – Robert Morris, Instalação na Green Gallery NY 1964.....	125
FIG. 95 – Dan Flavin, Untitled, 1987.....	125
FIG. 96 a 103 – Situações diversas dentro da Galeria Boliche	126
FIG. 104 – Vernissage da Galeria Boliche - MG	127
FIG. 105 – Galeria Boliche na exposição Rumos do Instituto Itaú Cultural em São Paulo	130
FIG. 106 – Flyer da Galeria Boliche - SP	130
FIG. 107 a 109 – Armário, afresco e ambiente degradado incorporados nas instalações	142
FIG. 110 a 112 – Experiências coletivas	143
FIG. 113 – Edifício que sediou a Galeria Boliche vira oficina de bicicleta	147
FIG. 114 – Um possível lugar da obra de arte	158

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Luiz A. Reis. **O conceito de lugar**. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>> Acesso em: 12 agos. 2011.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BATCHELOR, David. **Minimalismo** (Série Movimentos da arte moderna: Tate Gallery Publishing). São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BOURDIEU, Pierre. Alta costura e alta cultura. In: **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 154-161.

CASTILLO, Sonia S. Del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

COCCHIARALE, Fernando. **O espaço da arte contemporânea**. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13092951/O-espaco-da-arte-contemporanea>> Acesso em: 05 jun. 2010.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994 [Tradução: Ephraim Ferreira Alves].

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIFUENTES, Adolfo. **Depois da etnografia (no lugar do patrão)**: diálogo cruzado com Santiago Sierra e outros artistas “pós-etnográficos”, a partir de Foster e Benjamin. 2011. Disponível em: <<http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/depois-etnografiano-lugar-patrao-dialogo-cruzado-com-santiago-sierra-outros-artistas>> Acesso em: 20 set. 2011.

CLIFFORD, James. Prácticas Espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología. In: CLIFFORD, James. **Itinerarios transculturales**. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 71-119.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix: **O que é a Filosofia?** 2 ed. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DOS SANTOS, Carlos N. (coord.) **Quando a rua vira casa**. Rio de Janeiro: Ibam/Finep, Projeto, 1985.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços (conferência). In: MOTTA, Manuel B. da (org.). **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 411-422.

FOSTER, Hal. O Artista como etnógrafo (1996). Tradução de Alexandre Sá. In: **Arte e Ensaio**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XII, número 12, p.137-151, 2005.

GEERTZ, Clifford. "Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa." In: GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias**: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GROSSMANN, Martin. Museu como interface. In: Martin Grossmann; Gilberto Mariotti (org.). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011, v. 1, p. 193-226.

_____. Museu ideal. In: Martin Grossmann; Gilberto Mariotti (org.). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011, v. 1, p. 127-142.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HOLZER, W. **O lugar na Geografia Humanista**. Território, Rio de Janeiro, n.7, p. 7-78, jul./dez. 1999.

HUCHET, Stéphane. Horizonte tectônico e campo "plástico" – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram – pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 169-233.

_____. Durand, Duchamp e Eisenman. Paradigmas arquiteturais e seus devires. In: **Designio**. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, n.º 1, março de 2004, p. 59-79.

_____. Paradigmas arquiteturais e seus devires (II): Eisenman, Tschumi e outros. In: **Designio**. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, n.º 2, novembro de 2004, p. 115-130.

KAPP, Silke. **Autonomia heteronomia arquitetura**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 10, n. 11, p. 95-105, 2004. Disponível em: <<http://www.mom.arq.ufmg.br/>> Acesso em: 08 maio 2010.

_____. Por que teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia. In: MALARD, M. L. (org.) **Cinco textos sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 115-167, 2005.

_____. Contra a integridade. In: **MDC**. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-11, 2006.

KWON, Miwon. O lugar errado. Tradução de Jorge Menna Barreto. In: **Urbânia 3**. São Paulo: Editora Pressa, p.147-158, 2008.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre sitespecificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. In: **Arte e Ensaio**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, número 17, p.167-187, 2008.

MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia. In: **Revista de Antropologia**, volume 47, número 1, p.133-158, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v47n1/a04v47n1.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2011.

MARQUEZ, Renata. **Cidades em instalação**: arte contemporânea no espaço público. Dissertação de mestrado. 2000. FAU – UFMG, Belo Horizonte, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

McCARTHY, David. Arte Pop – Movimentos da arte moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Intervenções urbanas**: Arte/Cidade. São Paulo: SENAC, 2002.

REIS, Paulo. Um lugar a partir daqui. In: **Trilhas do desejo**: a arte visual brasileira. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1999.

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.