

O despejo do artista

Luiz Sérgio de Oliveira

1

Os dedos brincam ao longo da estátua. E é todo o ateliê que vibra e vive. Tenho a curiosa impressão de que, se ele ali está, sem que as toque, as estátuas antigas, já terminadas, alteram-se e transformam-se porque ele trabalha numa de suas irmãs. (...) Só quando deixo o ateliê, quando estou na rua, é que percebo que nada mais à minha volta é verdadeiro. Será que o digo? Nesse ateliê, um homem morre lentamente, consome-se, e sob nossos olhos se metamorfoseia em deusas.

Jean Genet, O ateliê de Giacometti¹

Naquele ateliê escuro, Rothko parecia mais a vítima de sua obra que seu criador. Quanto mais tinha sucesso em sua missão, mais parecia excluído de seu próprio produto, como se pudesse revelar o segredo, mas dele não partilhar.

Brian O’Doherty, Studio and Cube²

Na segunda metade da década de 1950, Jean Genet foi visitante assíduo do ateliê de Alberto Giacometti em Paris, inicialmente com o objetivo de realização de um retrato proposto pelo artista, mas logo vendo as visitas se espriarem em amizade e intercâmbio intelectual a aproximar dois ícones do modernismo: de um lado, Genet (1910-1986), poeta, dramaturgo e escritor de *Nossa Senhora das Flores* (1944), *Querelle – amar e matar* (1947), *Diário de um ladrão* (1949), e peças de teatro como *O balcão* (1956), entre outras; do outro lado, Giacometti (1901-1966), autor das indefectíveis figuras de caminhantes esguios e torturados por sua própria humanidade. O ateliê de Giacometti, descrito por Genet como um espaço que “que vibra e vive”, parece querer usurpar as prerrogativas dos deuses ao outorgar um sopro de vida a materiais antes inanimados; um espaço mágico que faz crer que na vida que corre do outro lado da porta, que passa nas ruas, “nada é verdadeiro”.

Dentre os mitos que permeiam o universo modernista, o ateliê do artista se destaca como o espaço em que a beleza é perseguida e encetada sob a bênção dos deuses, em processo que não ocorre sem que seja demandada ao artista compensação sacrificial,



fazendo-o assumir o papel de mártir do “homem [que] morre lentamente, [que] consome-se”, mito que encontra na tragédia de Vincent Van Gogh sua “mais completa tradução”. O espaço mítico do ateliê do artista, o lugar de isolamento em que a arte ganha existência, é importante elemento na composição mítica do artista, solidamente fundada no paradigma inaugurado por Van Gogh, que “incorpora uma série de mudanças no valor artístico, da obra para o homem, da normalidade para a anormalidade, do sucesso para a incompreensão, da trivialidade para a raridade”.³ É justamente nesse espaço íntimo e silencioso do ateliê que o artista constrói e exercita sua persona mais singular, adiante oferecida ao público como complemento de sua obra, como um selo a garantir sua procedência “artística”, em conformidade com a percepção do artista pela sociedade que incorpora a “normalização do anormal”, processo em que “a anormalidade [relacionada estritamente ao comportamento do artista] não é valorizada como uma exceção, mas como a regra”.⁴

Essa vinculação entre ateliê, persona do artista e obra tem sido evidenciada pela recriação de ateliês de artistas dentro dos espaços museológicos, colapsando as distâncias e os tempos que apartam os lugares de produção e de exibição da arte. É bem verdade que nessas transferências dos ateliês para suas reinstalações nos museus de arte a presença do artista é apenas residual, espetacularizada na ‘fetichização’ de seus apetrechos profissionais. Esse espaço outrora ocupado pelo artista, carregado do “mistério artístico solitário e da inacessibilidade do impulso criativo”,⁵ espaço que já foi domínio absoluto do artista e que se organizava em torno de sua presença e decisões, agora se oferece desenergizado e domesticado à apreciação mansa no interior do cubo branco, desembaraçado do incômodo da personalidade impertinente do artista.

Essas reinstalações parecem tentativa de enfrentamento de contradições apontadas pelo artista francês Daniel Buren, para quem a obra de arte só está em seu lugar enquanto não se realiza como obra, enquanto permanece no ateliê distante dos olhos do público; quando em exposição, a obra de arte finalmente se efetiva com tal, mas estará fora de lugar. Nesse sentido, para Buren, o universo privado do ateliê do artista, em sua autorreferencialidade e clausura, seria o refúgio da obra antes da obra.

No ateliê, a obra está isolada do mundo real. Enquanto isso, é exatamente neste momento, e somente neste momento, que ela está mais próxima de sua própria realidade. Subsequentemente a obra não parará de se distanciar dessa realidade, eventualmente tomando emprestadas outras realidades que não poderiam ser antecipadas por ninguém, nem mesmo pelo próprio artista que a criou. Esta realidade pode até mesmo ser totalmente contraditória à própria obra, em geral

acabando por servir a benefícios mercantis e à ideologia dominante. Dessa maneira, é quando a obra está no ateliê, e somente nesse momento, que a obra está em seu lugar.⁶

No entanto, conforme reconhecido pelo próprio Buren, essa formulação se instaura como “contradição moral”, sem chance de superação, uma vez que uma obra de arte não é produzida para ser mantida enclausurada no ateliê do artista, à distância do olhar público em seu recinto privado, sendo necessário que seja lançada no mundo, confrontada pela realidade desse outro mundo, mesmo que por mediação e pelos anteparos das instituições de arte.

A reinstalação – asseada, asséptica e elegante – do ateliê do escultor romeno Constantin Brancusi no Centro Georges Pompidou, Paris, em 1997, é exemplo consistente dessa transferência anódina, que enquanto tem a pretensão de dar visibilidade ao lugar da produção da arte, como se revelasse um pouco do processo de criação do artista, acaba por oferecer ao público tão somente uma imagem pasteurizada e descontaminada [figura 1 - página 24], uma vaga referência do lugar em que Brancusi produziu suas magníficas esculturas. O que acaba por ser oferecido ao público visitante do Musée National d’Art Moderne de Paris é menos do que uma sombra do que teria sido o verdadeiro ateliê de Brancusi na capital francesa, capaz de provocar “uma impressão que, como muitos escritores atestaram, era irresistível, com suas paredes brancas e a luz caindo sobre objetos preciosos brilhando entre blocos toscos de madeira e pedra. Ele [o ateliê] parecia ao mesmo tempo um templo e um laboratório de arte”.⁷

No início de 2001, o ateliê do pintor irlandês Francis Bacon [figura 2 - página 28] foi inteiramente reinstalado na Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, em Dublin, cidade natal do artista, incluindo a remontagem de pilhas de detritos, de pincéis endurecidos, potes de tinta ressecada, livros e revistas desconjuntados pela manipulação descuidada, caixas de papelão, etc., em processo (e esforço que incluiu a construção de um anexo para abrigar a remontagem do ateliê) que deixa muitas dúvidas quanto a sua efetividade para melhor leitura e compreensão das pinturas de Bacon, correndo o sério risco de ser mera instauração nos territórios da espetacularização.

O ateliê do artista se configura, acima de tudo, como lugar privado em que obras de arte são produzidas na expectativa de se tornar públicas, em seu sentido mais generoso que engloba até mesmo os limites circunscritos das coleções particulares. O ateliê do artista integra um sistema segmentado, fechado e perfeitamente conectado de produção,

circulação e comércio da obra de arte, ao lado da galeria, do museu, da crítica e das coleções. O sistema de arte modernista, alicerçado em torno do objeto artístico, é impensável sem o ateliê, lugar de criação desse objeto. Segundo Daniel Buren, “em muitos casos, o ateliê é mais necessário (crucial) para o artista do que a galeria e o museu. De fato, ele precede a ambos”⁸ e “serve a uma dupla seleção, primeiro a do artista, distante dos olhos dos outros, e depois, a dos curadores e marchands.”⁹ Seguramente podemos afirmar que o ateliê é indispensável não só para o artista, mas para todo o sistema de arte modernista, dependente – como é – da produção do objeto de arte.



Imagem 1: Ateliê de Francis Bacon em Londres.

Diferentemente de Buren, para quem a obra de arte só encontra sua verdadeira realidade, mesmo que insustentável, enquanto ainda mantida no espaço de sua criação, o ateliê do artista, o teórico da arte norte-americano Brian O’Doherty, também artista (como Buren) que se apresenta sob o nome de Patrick Ireland, depois de lembrar que uma das primeiras tarefas da galeria é separar o artista da obra, enquanto a mobiliza para o comércio, afirma que no ateliê as “obras são esteticamente instáveis (...) vulneráveis a um olhar ou a uma mudança de luz. Elas ainda não determinaram seu próprio valor”.¹⁰ De acordo com O’Doherty, esse processo de consolidação dos significados da obra de arte

começa quando [as obras] são socializadas nas paredes da galeria. Se o artista é o primeiro espectador, o fator inicial de estabilização é o visitante do ateliê. A visita ao ateliê tornou-se clichê no modernismo e assim permanece (...). O visitante do ateliê é o prefácio do olhar público (...). A visita ao ateliê pode ser um tremendo sucesso ou um desastre, uma muito desejada “descoberta” ou uma intrusão horrorosa”.¹¹

Dessa forma, o ateliê do artista está extremamente conectado à galeria e ao museu de arte, sendo impensável a existência de um sem a do outro; como, aliás, a obra de arte que, produzida no isolamento do ateliê do artista, acabou por determinar a necessidade de criação de um espaço de exibição que a acolhesse, que a mantivesse parcialmente apartada do mundo real, relativamente isolada das realidades e contaminações do “mundo mundano”, o que deflagrou a necessidade de criação do cubo branco. Como se o isolamento que acompanhou a obra de arte em seu processo de gestação e maturação no ateliê do artista necessitasse agora, quando de seu descolamento da presença do criador, de uma correspondência no espaço da galeria, que, mesmo não sendo um ambiente absolutamente vedado à visitação, às contaminações do mundo – afinal trata-se de um espaço público –, funciona como um filtro a selecionar os fluxos de realidades aos quais a obra de arte é exposta. Dessa maneira, formatou-se o espaço da galeria de arte moderna, na qual, conforme apontado por Brian O’Doherty no clássico *No interior do cubo branco*, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz (...) Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética”.¹²

Dois ateliês clássicos tiveram grande influência na formatação dos espaços de exibição da arte no modernismo: os de Constantin Brancusi e Piet Mondrian em Paris e Nova York, embora sejam bastante distintos: o de Brancusi, um “ateliê de acumulação” que nos propõe a “estética da redundância”, enquanto o de Mondrian se caracteriza como um “ateliê de despojamento monástico” a nos orientar em direção à “estética da eliminação”, enfatizando que “o puritanismo de Mondrian foi transposto para o cubo branco, no qual o visitante é sempre transgressivo. O que quer que interferisse em sua vida era removido. Na parede, cada pintura autocontida (...) tinha uma cota de espaço ao redor”.¹³

Certamente o rigor do ateliê de Mondrian, em seu despojamento radical que tendia a eliminar qualquer elemento (de qualquer ordem ou categoria) que pudesse trazer distúrbio ou distração para o equilíbrio perseguido pelo artista, parece mais bem evidenciado nas arquiteturas e fisicalidade dos espaços de exposição modernistas. A ideia de que cada obra de arte precisa de um espaço em torno que lhe seja próprio e exclusivo para evitar contaminações é seguramente um dos preceitos perseguidos nas montagens de exposição. No entanto, a “estética da redundância” do ateliê de Brancusi é igualmente (senão mais) rigorosa quanto aquela apresentada no ateliê de Mondrian; rigor que denotava a tentativa de mais controle sobre a recepção da obra de arte, não permitindo que ela se

distanciasse do ateliê, o que o transformava em espaço de exposição: “foi, de fato, um ateliê que se transformou em galeria, e Brancusi, em seu diretor.”¹⁴

Em passado mais recente, a ‘desenfatização’ da arte fundada na produção do objeto de arte, em especial as tradicionais pinturas e esculturas, gerou a crise do ateliê que acompanha pari passu a crise do espaço da galeria de arte, espaço que se havia transformado em meio de arte: “a pintura foi o melhor amigo da galeria branca, o avatar do modernismo. Não importa quão radical fossem suas inovações, a tela era docilmente pendurada na parede. Com o declínio da pintura como modo dominante, entretanto, a pureza do espaço branco ficou comprometida.”¹⁵

A crise do modernismo, inaugurada com a morte emblemática de Jackson Pollock em 1956 e instaurada em definitivo nos anos 60, acabou por transformar substancialmente a natureza da produção da arte, jogando o ateliê tradicional em crise de inadequação ou mesmo de desnecessidade, parecendo inviabilizar sua permanência como espaço preferencial para a produção da arte, parecendo embargar o ateliê do artista por sua própria inutilidade. Some-se a isso as novas demandas políticas deflagradas no campo das artes e teremos um cenário no qual o artista parece itinerar – sem-teto e sem pouso – em busca de interação social que dê mais sentido à existência de sua arte.

A crise do modernismo, materializada na desmaterialização do objeto artístico, acentuou a inadequação do espaço do ateliê para a geração de uma arte mais avançada, promovendo como consequência a inviabilidade do ateliê, acabando por decretar o despejo do artista.

2

Para ser contemporânea, a arte deve ser específica ao máximo e funcional, isto é, deve relacionar-se com o mundo real – política, show business, música, prática analítica, medicina, etc. Isso não significa que a arte deva ser subserviente a essas atividades; refiro-me a sua mútua transgressão.

Anatoly Osmolovsky, Rejection of Museums!¹⁶

Um sentido de lugar se mantém distante para a maioria de nós. E essa deficiência pode ser vista como a causa primeira de nossa perda de contato com a natureza, da desconexão com a história, da vacuidade espiritual e do estranhamento diante de nós mesmos.

Miwon Kwon, *One Place after Another*¹⁷

Cada vez mais e mais artistas buscam aventurar-se no universo dos espaços públicos como lócus de instauração de sua criação artística, em experiências que se sucedem tanto no Brasil quanto mundo afora, em projetos que se caracterizam, em sua maioria, pelo “interesse artístico em coletividade, colaboração e comprometimento objetivo com um grupo social específico”.¹⁸ Esse transbordamento em direção ao mundo ocorre como se o artista tivesse sido expelido de seu antigo domínio, de seu antigo abrigo – o ateliê modernista. Como se o acúmulo de realidades a invadir o ateliê do artista – exemplo máximo oferecido por Kurt Schwitters e sua Merzbau – acabasse por contaminar aquele espaço até então reservado ao isolamento da arte antes de sua afirmação como arte. Como se diante dessas invasões o artista se visse obrigado a seguir as pistas daquela contaminação de realidades. Ou, mais do que isso, como se diante do abarrotamento de realidades, o espaço físico do ateliê não mais comportasse o artista, e o despejasse, o desalojasse, o desabrigasse. E essa seria a nova realidade a ser enfrentada pelo artista na contemporaneidade: um desabrigado itinerante a buscar, com sua arte, respostas às realidades com as quais é confrontado. Essa mudança do paradigma do lugar do artista na sociedade foi intuída por Albert Camus, falecido nos primeiros dias de 1960, para quem, “ao contrário da presunção corrente, se existe algum homem que não tem o direito à solidão, é o artista”.¹⁹

Na esteira desse processo de despejo de seu próprio ateliê, o artista tem voltado sua produção em direção às comunidades, empurrado por um chamamento para que assuma responsabilidades maiores no âmbito da sociedade.

Segundo a crítica e historiadora norte-americana Lucy R. Lippard, as práticas de arte pública crítica sugerem uma “arte acessível de qualquer espécie que cuida, desafia, envolve e consulta a audiência para a qual ou com a qual é produzida, respeitando a comunidade e o ambiente”.²⁰ Em seu processo de produção, essa arte se deixa banhar por práticas dialógicas, salientando que essa produção de arte é realizada com a comunidade, afirmando-se como práticas de participação democrática. Nesse cenário em que as comunidades são trazidas para o centro das inquietações no próprio processo de criação, cumpre-se igualmente um deslocamento de audiências, conforme explicitado por Mary Jane Jacob:

Posto que os artistas têm dado maior consideração à audiência no desenvolvimento de seus projetos, trazendo para dentro de seus trabalhos aqueles usualmente ausentes das instituições de arte (...) muitos da audiência [tradicional]



da arte têm escapado. [Dessa maneira] a audiência não tem sido ampliada, mas substituída. De fato, é essa mudança na composição da audiência, bem como sua posição no centro criativo, que faz dessa arte pública algo tão novo.²¹

Como apontado por Miwon Kwon, “muitos dos envolvidos em tais esforços não veem suas obras dentro do universo histórico da arte pública. Ao contrário, inscrevem suas práticas – uma forma contemporânea de arte política ativista e socialmente consciente – no escopo da vanguarda estética [dos anos 60]”.²² De maneira a enfatizar o descolamento da arte produzida no espaço público na contemporaneidade daquela mais tradicional de caráter celebratório, a performer e teórica da arte Suzanne Lacy cunhou a expressão “novo gênero de arte pública” – “artes visuais que usam tanto meios tradicionais como não tradicionais para comunicar e interagir com uma audiência ampliada e diversificada acerca de questões diretamente relevantes para suas vidas”.²³ Para Lacy, essa nova arte pública apoia-se sobretudo no compromisso. Com isso, os artistas passam a articular seus projetos (quase não é possível falar em obra, tal o grau de desmaterialização desses processos) em estreita colaboração com as comunidades, catapultadas eventualmente para a posição de coautores.

As práticas diferenciadas dessa nova arte pública acabaram por acarretar o deslocamento do artista de sua posição de isolamento, aparentemente por inadaptação ao mundo, paralisado por interesses obscuros que preferem a arte desconectada da realidade, e em consequência, menos crítica.

Os novos processos de cooperação introduziram dinâmica nada habitual ao processo criativo da arte, substituindo procedimentos que centralizavam nas mãos e mente de um ser singular, pretensamente dotado de dons especiais – o artista –, por um processo de negociações, sob a injunção de interesses múltiplos, que empurram o artista para a posição de mediador; nesse novo cenário, “o artista, acostumado a ser um produtor de objetos estéticos, é agora transformado em facilitador, educador, coordenador e burocrata”²⁴ de encontros com a comunidade que podem resultar em obra permanente, efêmera ou, mesmo, em obra nenhuma, nos quais o processo é o que importa e é efetivamente valorizado: a prevalência do verbo sobre o nome, como observado por Miwon Kwon.

Dessa forma poderíamos reconhecer que estamos diante de um processo de inclusão social, algo tão decantado nas relações das sociedades contemporâneas complexas com suas miríades de periferias. No caso específico da arte, parece tratar-se exatamente da

inclusão social de uma categoria profissional que, por “livre arbítrio induzido”, vinha-se mantendo à margem: o artista.

A arte, ao ser percebida em sua potencialidade de diálogo e expressão em direta conexão com as comunidades no território ampliado da sociedade, busca dedicar-se, através do diálogo e das negociações, ao levantamento, compreensão e questionamento de demandas, anseios, desejos e sonhos dessas comunidades. Ao abandonar as grandes narrativas do discurso da arte em favor de um diálogo no plano do cotidiano, em que coisas simples são ditas de forma simples por pessoas simples (que não mais acreditam em sua própria “genialidade”) de maneira que sejam compreendidas por pessoas igualmente simples, observamos um processo de “horizontalização” da arte, sinônimo para democratização, em substituição à relação verticalizada que colocava o artista fora de alcance do mundo, isolado em outro plano.

Por outro lado, o projeto desenvolvido pelo artista em contato direto com a comunidade caracteriza-se como prática artística pós-ateliê, deixando de ser exercida/desenvolvida no confinamento do ateliê e passando a realizar-se in situ, situação em que tempo e espaço são comprimidos no processo de produção, circulação e consumo da arte. No processo mais tradicional de produção da arte, que envolve a confecção de objetos de arte no ateliê, a circulação e o consumo desses objetos acarretam seu deslocamento para que possam ser exibidos em museus ou galerias de arte, perfazendo assim (parcialmente) o ciclo da obra, até que venha repousar em uma coleção. Nas práticas pós-ateliê da nova arte pública crítica, desenvolvida em colaboração com as comunidades, não são mais as obras que se deslocam, mas os artistas que, deixando os ambientes protegidos dos ateliês, se inserem nas comunidades para com elas realizar projetos de arte compartilhados. Nesse contexto, os projetos – eventualmente obras – são desenvolvidos nos próprios locais em que são consumidos, e, na maioria das vezes, a própria comunidade interagente e coautora é também o único público de arte, empurrando o “público secundário”,²⁵ conforme identificado por Claire Doherty, para uma situação de não lugar.

3

Tão logo o culto da arte orientada para os negócios dos anos 80 acabou, muitos viram a necessidade de um renascimento moral. Hoje, a tenebrosa mercadoria está em processo de expurgo, e a correção é promovida como um novo valor estético supremo. Como consequência, a infraestrutura da arte de vanguarda – a galeria, o galerista e o colecionador – está sendo substituída por uma “alternativa”: o espaço



sem fins lucrativos, o curador e a fundação. Sintonizado com o recente enrabichamento do país com o ativismo conciliatório, a arte se transformou em valor meramente instrumental para esse conglomerado institucional – tão valoroso quanto o peso de seus benefícios sociais.

Yishai Jusidman, inSITE²⁶

A democracia não é uma alternativa a outros princípios da vida associativa. Ela é a própria ideia da vida em comunidade.

John Dewey, Creative Democracy²⁷

Se o ateliê do artista foi “refúgio”, “torre de marfim”, “santuário” ou algo que o valha, um lugar protegido do mundo capaz de levar o artista a acreditar que, em seu domínio, podia quase tudo, a transferência do campo da prática artística para o espaço público carregou mudança imediata de posicionamento do artista diante do processo artístico e da própria sociedade. Diferentemente do ateliê, o espaço público é o espaço de negociação por excelência.

Ao desenvolver seus projetos diretamente nos espaços públicos, o artista, despejado de seu ateliê modernista, é lançado por inteiro em um processo de interação que demanda negociação com o “outro”, alguém que geralmente desconhece quase por completo. Além dessa negociação desabrigada e suas implicações, o artista passa ainda a correr o risco de ser levado a articular a arte para além de suas reais possibilidades, ressignificando a envelhecida crença na ação redentora da arte, em sua capacidade curativa no enfrentamento das mazelas sociais. Nesse processo, muitas vezes o artista passa a acreditar e aceitar o papel de alguém que, sendo reconhecido como “criativa, intelectual, simbólica, expressiva, financeira e institucionalmente, entre outros aspectos, empoderado”, é capaz de promover o bem-estar e a bem-aventurança daquele que é definido a priori como estando “em necessidade de empoderamento”.²⁸

Esse é seguramente apenas um dos riscos que a arte e o artista passam a correr quando deixam os ambientes protegidos do ateliê para enfrentar o mundo. No caso, o risco de serem os dois – arte e artista – instrumentalizados na geração de práticas compensatórias de sociedades francamente injustas que se recusam a distribuir com equidade suas próprias riquezas.

Esse messianismo, ou evangelismo estético, como destacado por Grant Kester, parece negligenciar as causas superestruturais e sistêmicas que estão na origem dos

problemas enfrentados por muitas comunidades “periféricas”, cujas resoluções estão muito além das reais possibilidades de intervenção da arte. Em geral bem intencionado, o artista, ao intervir nesses ambientes sociais, acredita estar “em posição de remediar esses infortúnios [sociais], e de fornecer ao indivíduo o capital social necessário para uma vida civilizada”.²⁹

Mary Jane Jacob e Michael Brenson, curadores da importante mostra *Culture in Action*, realizada em Chicago em 1993, deram alguns bons exemplos dos discursos messiânicos de quem crê e prega o caráter curativo da arte:

Não apenas estradas, pontes e edifícios necessitam agora ser consertados na América; também as estradas e pontes entre as pessoas. Construir a infraestrutura humana e social é a meta da arte baseada na comunidade.³⁰

Nos anos 90 o papel da arte pública mudou daquele que promovia a renovação do ambiente físico para aquele que aperfeiçoa a sociedade, da promoção da qualidade estética para contribuir com a qualidade da vida, de uma posição de enriquecer vidas para salvar vidas.³¹

Após enfatizar as armadilhas à espreita das boas intenções do artista quando, em colaboração com as comunidades, propõe serviços simplórios nunca solicitados e que são amarrados em interações frívolas, Stephen Wright aponta a possibilidade de uma ação mútua profícua fundada na “diversidade complementar”, na qual o artista traz para o processo de colaboração suas melhores habilidades, tais como o “senso de autonomia individual altamente desenvolvido”, enquanto os movimentos sociais das comunidades são “altamente proficientes em termos de ação coletiva”, na tentativa e expectativa de “compor habilidades complementares, em que as inabilidades de um parceiro complementam as habilidades do outro”.³²

Essa tentativa de melhor distinção entre competências, habilidades e identidades é também enfatizada por Hal Foster, quando analisa o novo papel do artista em seus processos de interação comunitária. Para Foster é necessário evitar a superidentificação com o outro, ao mesmo tempo em que a reflexividade “pode levar ao hermetismo e até mesmo ao narcisismo, em que o outro é obscurecido, e o eu, proclamado, e também pode conduzir a uma total negação de qualquer engajamento”.³³

Foster pergunta também se “essa distância é ainda desejável ou mesmo possível”, para responder logo em seguida que “provavelmente não, mas uma

superidentificação reductiva com o outro é igualmente indesejável. Muito pior, entretanto, é a aniquiladora desidentificação do outro”.

Diante dessas ponderações que opõem de um lado a excessiva identificação e de outro a total impermeabilidade reflexiva que nos distancia de qualquer possibilidade de entendimento do outro, acreditamos ser possível encontrar um caminho que aponte para uma “interação crítica”, em que o artista procure efetiva interação com as comunidades, sem perder de vista, no entanto, sua própria identidade de artista, tentando trazer para o processo de colaboração suas melhores habilidades e recebendo em troca competências em territórios do saber que não foram por ele desenvolvidas. A viabilização dessa “interação crítica” pode ser potencializada pelo próprio distanciamento sociocultural existente entre artista e comunidades, em geral mantidos apartados por interesses tão distintos.

De qualquer maneira, são muitos os riscos a rondar as práticas cotidianas do artista que, ao ser despejado de seu ateliê-bolha-apartada-do-mundo, deixou para trás não apenas sua condição de isolamento, mas igualmente sua impermeabilidade às complexas redes de expectativas e projeções que tentam instrumentalizar sua arte. Conforme observado por Miwon Kwon, esse “artista itinerante (...) não mais um criador de objetos atado ao ateliê, trabalhando agora essencialmente sob demanda”,³⁴ precisará de muita cautela e perspicácia para simplesmente não naufragar diante das ilusões e armadilhas dos contextos conforme se lhe apresentam.

Portanto, essa transposição do ateliê para o mundo é, por certo, conjuntura de muitos riscos. Enquanto os objetos de arte, criado pelos artistas a partir de seus ateliês-enclaves no mundo, circulavam por diferentes situações e universos, abrigados pelas instituições de arte – galerias, museus e coleções –, envolvidos em sua autonomia, tanto uns quanto outros – artistas e obras – pareciam protegidos. Nessa nova situação, é o artista e não mais a obra que se expõe; que se expõe aos riscos e às armadilhas da incompreensão, da superficialidade, da simplificação, da manipulação e do equívoco.

¹ Genet, 2001, p. 92.

² O’Doherty, 2007, p. 22.

³ Heinich, 1996, p. 146.

⁴ Idem, ibidem, p. 143.

⁵ Rodenbeck, mar. 2009, p. 54.

⁶ Buren, 2004, p. 18.

⁷ Sidney Geist citado por O'Doherty, 2007, p. 37.

⁸ Buren, 2004, p. 16.

⁹ Idem, ibidem, p. 17.

¹⁰ O'Doherty, 2007, p. 19.

¹¹ Idem, ibidem, p. 19.

¹² O'Doherty, 2002, p. 4.

¹³ O'Doherty, 2007, p. 34-35.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 38.

¹⁵ Idem, ibidem, p. 39.

¹⁶ Osmolovskyly, nov. 2004, p. 646.

¹⁷ Kwon, 2002, p. 158.

¹⁸ Bishop, fev. 2006, p. 178.

¹⁹ Citado por Gablik, 2002, p. 158.

²⁰ Lippard, 1997, p. 264.

²¹ Jacob, 1996, p. 59.

²² Kwon, 2002, p. 106.

²³ Lacy, 1996, p. 19.

²⁴ Kwon, 2002, p. 51.

²⁵ De acordo com Claire Doherty, a audiência secundária seria formada pela segunda camada de público de um projeto de participação comunitária, em seguida às comunidades participantes transformadas em coautores. Doherty, 2004, p. 9.

²⁶ Jusidman, jan.-fev. 1995, p. 46.

²⁷ Citado por Wright, nov. 2004, p. 545.

²⁸ Kester, jan.1995, p. 10.

²⁹ Idem, ibidem, p. 11.

³⁰ Brenson, 1995, p. 29.

³¹ Jacob, 1995, p. 56.

³² Wright, nov. 2004, p. 535-537.

³³ Foster, 2005, p. 148.

³⁴ Idem, ibidem, p. 146.

Referências bibliográficas

- BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, v. 44, n. 6, fev. 2006, p. 178-183.
- BRENSON, Michael. Healing the Time. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva. *Culture in Action*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 16-49.
- BUREN, Daniel. The Function of the Studio. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 16-27.
- DOHERTY, Claire. The New Situationists. In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 7-13.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, 2005, p. 136-151.
- GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Nova York: Thames and Hudson, 2002.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HEINICH, Nathalie. *The Glory of Van Gogh*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- JACOB, Mary Jane. Outside the Loop. In: JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva. *Culture in Action*. Seattle: Bay Press, 1995, p. 50-61.
- _____. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996, p. 50-59.
- JUSIDMAN, Yishai. *inSITE. Art Issues*. San Diego: n. 36, jan.-fev. 1995, p. 46-48.
- KESTER, Grant H. Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage*, v. 22, jan.1995, p. 5-11.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.
- LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*. Nova York: New Press, 1997.
- O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube*. Nova York: Bueli Center/Columbia University, 2007.
- _____. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OSMOLOVSKY, Anatoly. Rejection of Museums! *Third Text*, Londres, v. 18, n. 6, nov. 2004, p. 645-648.

RODENBECK, Judith. Studio Visit, *Modern Painters*, Londres, v. 21, n. 2, mar. 2009, p. 53-57.

WRIGHT, Stephen. The Delicate Essence of the Artistic Collaboration. *Third Text*, Londres, v. 18, n. 6, nov. 2004, p. 533-545.