



O ateliê do artista

Marisa Flório Cesar

Como a moldura, o ateliê insere-se nos domínios da margem, dos apensos da obra de arte. Analisar os ateliês e seus desaparecimentos é tentar compreender a arte por suas mediações, buscar perceber o que ata o processo artístico ao mundo, o que rege a passagem de um a outro, evidenciando as constantes flutuações entre o centro e a margem, entre o intrínseco e o extrínseco à arte, expondo as descontinuidades, fissuras e ficções que construíram seu universo.

Ateliê, artista, moldura.

O rapaz experimentava essa sensação profunda que deve ter feito vibrar o coração dos grandes artistas quando, em pleno zênite da mocidade e do amor pela arte, enfrentam um homem de gênio ou alguma obra-prima. (...) – Bom dia mestre. Porbus inclinou-se respeitosamente; deixou o rapaz entrar, por julgá-lo trazido pelo ancião, e preocupou-se tanto menos com ele, por ter o neófito permanecido sob o encantamento que devem experimentar os pintores de vocação ante o aspecto do primeiro ateliê que vêm e onde se lhes revelam alguns dos processos materiais da arte.

Honoré de Balzac
A obra-prima ignorada

Essa espécie de mal-estar quando tentamos imaginar a vida cotidiana dos grandes homens... Por volta das duas horas da tarde, o que fazia Sócrates?

Cioran
Silogismos da amargura

Um espaço que não cessa de exercer seu fascínio: o ateliê do artista. Ao ingressar no ateliê, espera-se penetrar o espaço sagrado da criação artística, testemunhar o momento intrigante da epifania da obra, flagrar o artista em sua secreta intimidade.

"Há, então, um mistério",¹ murmurou Poussin no conto de Balzac, encantado ao entrar pela primeira vez em um ateliê. Por seus laços com a gênese da obra de arte, o fascínio do ateliê está intimamente associado à busca de uma revelação do que é originário à arte, do que é a essência da criação artística.

No entanto, um olhar aproximado, uma atenção mais demorada, e logo aquele encantamento turva-se por uma espécie de mal-estar. Um mal-estar próximo àquele a que se refere Cioran ao imaginar a vida cotidiana dos grandes homens. Afinal, às duas horas da

tarde, o que fazia Sócrates? O que fazia Mondrian? Se aguardamos o momento excepcional da aparição de uma obra, ela também se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia a dia, desprotegida das molduras que a fazem, confundida ao senso comum. E logo percebemos que o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a trivialidade da vida e dos dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista. O ateliê guarda os dilemas e as traições. O ateliê abriga o clandestino da arte.

A natureza do ateliê é ambígua: ele pertence ao universo artístico, mas é extrínseco à obra de arte (*ergon*). Como a moldura, insere-se nos domínios da margem, dos apensos à obra de arte. Daquilo que Derrida, relendo Kant,² chamou de seus *parergas*: "moldura, *passer-partout*, título, assinatura, museu, arquivo,

discurso, mercado".³ Daquilo que Jean-Claude Lebensztejn, aderindo a Derrida e a Kant, chamaria de os "anexos da obra de arte", identificando aqueles "abstratos (as nomeações, categorias, escolas)" e aqueles "concretos (a assinatura, a moldura, a montagem)".⁴ Anexos nos quais "a lógica afetiva do *parergon* opera um deslizamento do abstrato ao concreto e em retorno, da periferia ao centro e em retorno". E, apesar de Derrida e Lebensztejn não incluírem o ateliê entre os anexos, não há como deixá-lo à margem.

Entre a origem (na qual ecoa a promessa de uma revelação da essência artística) e a margem (como o intermediário que inscreve a obra em um campo, em uma circunstância), o ateliê é uma passagem. É, sobretudo, um **entre**, uma trama que articula e confunde os universos que deveria delimitar: um intervalo e um trânsito entre o sagrado e o profano, a arte e a vida, a arte e o mundo, o íntimo e o público, o centro e a periferia. O ateliê é uma moldura habitável.

Examinar as mudanças na configuração do ateliê na arte ocidental, suas diversas noções e funções, é, portanto, investigar as transformações do sentido da arte, do estatuto do artista e do espectador. Analisar os ateliês e seus desaparecimentos é tocar a arte por suas imediações, tentar perceber o que ata o processo artístico ao mundo, o que rege a passagem de um a outro, evidenciando as constantes flutuações entre o centro e a margem, entre o intrínseco e o extrínseco à arte: expondo as descontinuidades, fissuras e ficções que construíram seu universo.

Flutuações dos limites o ateliê como moldura da obra em Brancusi e Mondrian

Tentar compreender o processo artístico por intermédio do ateliê deflagra que não podemos extrair uma essência da arte isolando a obra de suas adjacências, dos limites que a definem, ou mesmo colher uma essência qualquer. A criação artística pulveriza-se em infinitas, mutáveis e dúbias significações. Não a podemos isolar das exterioridades flutuantes, das quais o ateliê é o elo temporário, a intermitência.

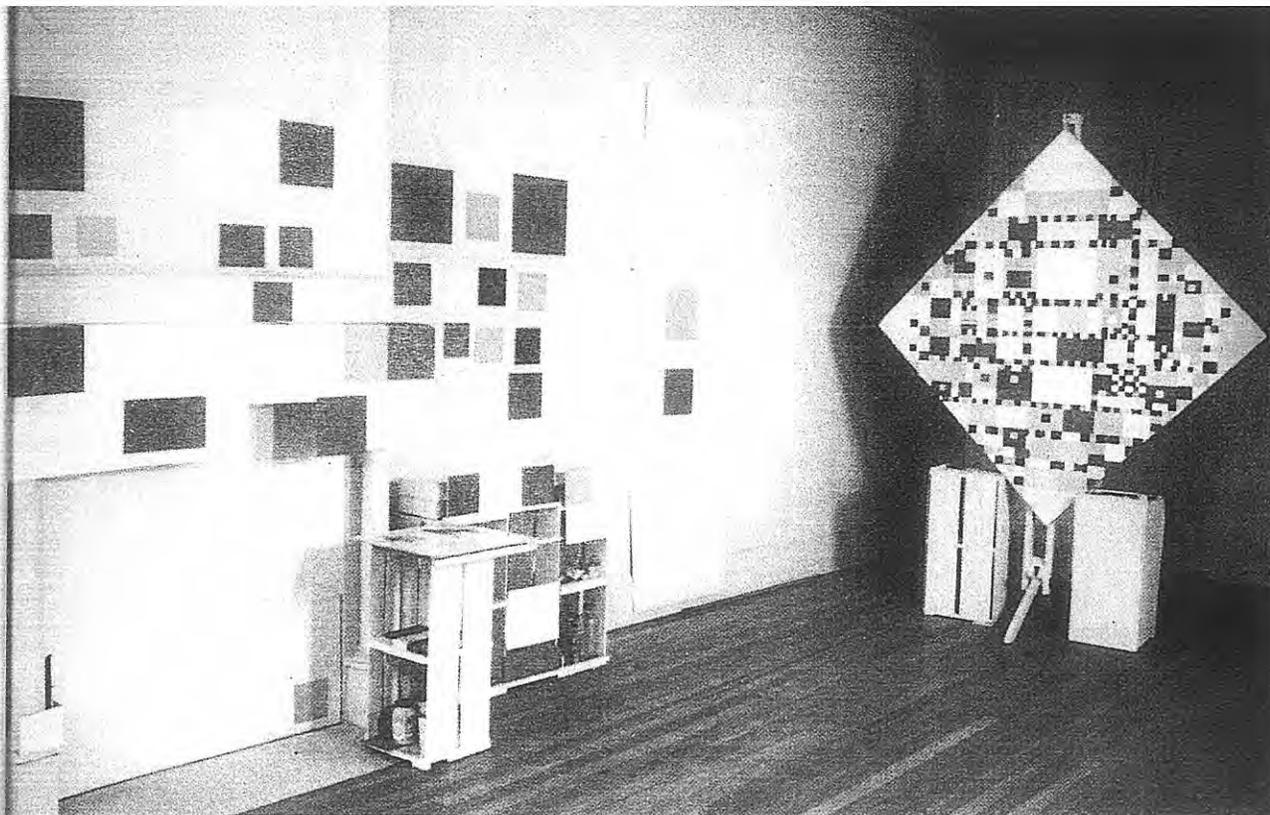
Não fosse assim, por que então Brancusi, que buscava a essência elementar do espaço, tentaria neutralizar, no ateliê, as condições mutáveis das circunstâncias em que se insere a obra? Minimizar a individualização da percepção, os inúmeros pontos de vista de cada sensibilidade pela fotografia de seus *groupes mobiles*? E por que Mondrian faria do ateliê uma prefiguração, um ensaio experimental de sua dissolução entre a arte e a vida, a comungar os universos dialéticos?

Brancusi e Mondrian repensariam a moldura e a base em sua estrutura, sua função e sua forma. Refletir sobre a base e a moldura significava cogitar o estatuto ontológico da arte, definir seu papel no mundo e na vida. Em suas investigações, o ateliê seria assumido como o novo enquadramento da obra, como sua moldura, como os limites experimentais que preceituavam a inscrição da obra no mundo. Incorporando o ambiente no processo artístico, o ateliê é, para eles, uma extensão experimental da obra e condição para sua completude.

O ateliê de Mondrian: pulsação e harmonia

Desde os primeiros manifestos, já estava evidente, na teoria evolucionista de Mondrian, a finalidade histórica da arte: a liberação progressiva das características essenciais. – "A arte separada da vida é demasiado trágica!". Seria então preciso purificar as artes por seus meios específicos, extrair o trágico da vida, esvaziar o lirismo expresso no natural. O caminho da purificação compreenderia então uma dialética entre os contrários em busca de um equilíbrio universal e dinâmico, a reconciliação de ambos no futuro. Esse equilíbrio, uma vez realizado, exigiria o suicídio do quadro e da escultura, a substituição da "opressão individual da forma singular", como previra Mondrian, "pela expressão universal do ritmo".⁵ Por isso a figuração e a cena pictórica deveriam ser exiladas da pintura; a melodia, por sua vez próxima à aparência natural, da música. O ritmo, estrutura subjacente, conduziria a humanidade a um equilíbrio vivo e real, no qual as coisas particulares (aí incluídos o quadro, o ateliê, a arte) desapareceriam na





pulsção universal. A arte, enfim dissolvida na vida, a harmonizaria ao eliminar seus conflitos. Entre a pintura como matriz da metafísica projetiva de Mondrian e a finalidade enfim realizada, o ateliê seria a ocasião de experimentar e concretizar parcialmente sua concepção de "ambiente total", no qual arte e vida estariam indissociadas. A maioria dos quadros neoplásticos de Mondrian emoldura-se de *baguettes* de madeira branca, recuadas do primeiro plano, e algumas vezes uma segunda moldura atrás dobra a primeira. O verdadeiro enquadramento de suas obras seria o ateliê: a estrutura pictórica iria para o ambiente; o ambiente, reformando-se constantemente, obrigava-o a reformular a pintura; a pintura reformulada fornecia os fundamentos para um passo adiante em sua teoria evolucionista,⁶ como observará Yve-Alain Bois.

No ateliê de Paris, 26 Rue du Départ, retângulos de cor primária e de não cor (branco, cinza e negro), sobre as paredes, integravam-se formando uma composição com as aberturas. O interior ascético parecia desejar separar a arte da realidade objetiva,

tanto do utilitarismo das coisas inúteis quanto de seus costumes cotidianos e banais. Mas o silêncio do ateliê, que tanto impressionava seus visitantes, não reinava enquanto Mondrian estivesse pintando: a janela aberta deixava os ruídos da Gare Montparnasse penetrarem, um disco tocava *fox-trot* em volume ensurdecedor. Sobre as paredes do ateliê parisiense, a disposição precisamente estudada dos retângulos era turvada pelos reflexos aleatórios de pequenos espelhos dispersos entre eles. Era época do neoplasticismo clássico, fundado sobre uma dialética dos opostos em busca de um equilíbrio dos contrários: o silêncio opunha-se ao barulho, a rigidez da composição à fugacidade do reflexo e do brilho das superfícies especulares, os retângulos de cor aos de não cor.⁷

Mondrian ocuparia o ateliê de Nova York em 1944, quatro meses antes de sua morte. Trabalhando na *Victory Boogie-Woogie* há um ano, seria no novo ateliê, todavia, que encontraria um estímulo revigorado: ele teria a velocidade e a pulsção de sua nova obra. Nas telas *Boogie-Woogie*, Mondrian abandonará a metafísica dos contrários, que não mais se

anulam: suprime-se a distinção entre grelha e fundo; a cor não aparece como secundária, mas como uma estrutura cintilante, que pulsa multiplicada, recuando e se projetando, para frente e para fora, ao infinito. No ateliê, os cartões vermelhos, amarelos e azuis, fixados nas paredes por pequenos pregos, deslocavam-se freneticamente, formando novas composições em um diálogo constante com a obra pictórica. Um processo em que pintura e ambiente, em influência mútua, modificavam-se todo o tempo. Os inúmeros furos deixados pelos pregos na parede branca, como relata Harry Holtzman, testemunham as numerosas mudanças que o artista efetuou em suas composições naqueles últimos quatro meses de sua vida, ao som ininterrupto do jazz. A música que, para Mondrian, estava mais próxima de sua concepção artística neoplástica, pois ultrapassava a separação entre natureza e espírito em favor de um ritmo contínuo: o jazz desprezava a melodia, era puro *beat* e latejar vital. Em Nova York, o ateliê é o espaço no qual a pintura, a arquitetura, a música do jazz se interpenetram, em uma quase-dissolução de suas singularidades no ambiente e na pulsação infinita da vida. Cintilações e vibrações rítmicas. O ateliê de Nova York nos surpreende como uma epopéia de seu processo, de seu legado à humanidade.

O ateliê de Brancusi: luz, espaço e movimento

A atmosfera singular do ateliê de Brancusi tem uma fonte: a luz, "a causa e a fonte de todos os assombros",⁸ como disse Man Ray. A grande clarabóia em seu interior denuncia o destaque que o escultor atribuía à luz natural e às sombras que de sua ausência se formavam. Era a luz que corporificava o ar, delimitava o objeto e desenhava o espaço como um todo. Era a luz que espiritualizava o espaço, imaterializava o objeto, tomando-o uma superfície reflexiva a espelhar o ambiente que o envolve.

Se a fotografia é "a escrita da luz", poderíamos dizer que a ação de Brancusi em registrar as etapas sucessivas de seu trabalho é uma escritura de sua criação, de sua busca de um espaço puro, universal, contínuo e infinito.

Uma récita das ações efêmeras da luz sobre o espaço, as imagens sucessivas das fotografias, contudo, tanto querem imobilizá-lo, inferir-lhe uma espécie de permanência, quanto testemunham o nomadismo no interior do ateliê e a sucessão impiedosa do tempo. Adquirindo uma função na percepção, a fotografia seria fundamental na experimentação de seus "*groupes mobiles*": conjuntos de obras independentes, reunidas em grupos no ateliê, para o escultor, e apenas ele, meticulosamente fotografar. O artista era o único apto a revelar os sentidos originais das obras no espaço de sua criação. Cada grupo móvel deslocava-se várias vezes pelo ateliê, confrontado a diferentes situações no espaço e no tempo, ressaltadas principalmente pela fugacidade dos jogos de luz e sombra sobre os objetos no ambiente.

Ora, segundo Rosalind Krauss, a escultura moderna separou-se do que denomina "lógica do monumento" e de sua função comemorativa, isto é, desvinculou-se do referente exterior que ela representava e do local em que se situava e que lhe conferia, por laços significativos, um *status* único entre os lugares da cidade. A escultura entraria "no espaço de sua condição negativa", diz a autora, "na ausência do local fixo ou de abrigo e na perda absoluta de lugar".⁹ Abdicava de sua base, o elemento que fazia "a mediação entre o lugar e o signo que a escultura representava", ou a absorvia no trabalho: grande parte da escultura do século 20 instalava-se paradoxalmente em um espaço ideal, no espaço auto-referente da arte, no espaço privado da consciência do artista. Paradigma dessa ascense é, para Krauss, a *Coluna sem fim*, de Brancusi, na qual a escultura é a própria base. *Coluna sem fim*, uma base que se multiplica na vertical, é a abstração/sublimação desse lugar em direção a um espaço que transcende a si mesmo.

No entanto, ao olharmos as fotografias de Brancusi de seu ateliê, tanto observamos o propósito do escultor de dominar as condições mutáveis do ambiente, de subjugar o acaso dos encontros efêmeros das esculturas no tempo e no espaço, como vemos a coluna inscrita em uma situação específica. Se percebemos o artista à procura de uma escultura/espaço arquetípicos,

tentando neutralizar os efeitos das exterioridades fortuitas e imanentes pelas fotografias, estas também exibem a errância potencial das esculturas. O artista incorpora essa errância, intrínseca à perda de uma ancoragem fixa ao solo, a seu processo artístico e a exercita no interior do ateliê.

O espaço do mundo que acolherá as esculturas de Brancusi está longe de ser neutro: o processo no ateliê o atesta. Se assim não o entendesse, por que então o artista tentaria antecipar, controlando-a, a casualidade mundana no ateliê? Por que tentaria antever suas inúmeras possibilidades para evitar o choque mais radical, o desajuste mais nocivo, a ameaça externa a perturbar a essência? Por que deixaria expresso o desejo de as obras serem exibidas tais e quais como no ateliê, a preservá-lo, e assim guardar suas esculturas mais próximas a sua verdade original? Exatamente por saber que o ateliê é uma passagem que lhe promete a criação ideal, mas na qual o mundo real vem perturbar seu sonho, é que o escultor exercitava seu domínio. As fotografias do ateliê testemunham que entre obra e exterioridade há uma passagem incessante. Uma passagem que o escultor quer controlar, sujeitar o fortuito da circunstância, mas que também faz recordar que do acaso e do imprevisto não nos desvencilhamos.

Duchamp: profanações

Sempre houve um subsolo sem palavras, um ponto obscuro que ameaçava os limites do universo, que atravessava sua consistência enigmática e difícil. Um ponto obscuro que se estendia sobre a ordem do humano e da arte abalando seus domínios. Um ponto obscuro que Duchamp transformou em arte.

Apontar o caráter arbitrário do juízo da arte, as ficções dos discursos que afirmavam tanto uma verdade auto-referente para a arte, sua pura visualidade, quanto uma recepção estética transitada imediatamente e sem palavras foi justamente a tarefa da qual se investiu Duchamp. Tarefa que a arte contemporânea tomou como herança, enfrentando e aprofundando seu legado. Com sua lucidez inigualável, Duchamp explicitaria

como o valor artístico é produzido, como seu juízo não é autônomo, mas enredado em uma teia de relações que o *ready-made* colocava em evidência para ali operar. Esta seria, segundo Thierry de Duve, a equação do *ready-made*: sendo dados – *Étant donnés* – um objeto qualquer, um autor, um público e a instituição artística, o que define uma obra de arte?¹⁰

Seu *ready-made* consistia em apropriar-se de um objeto qualquer, dissociá-lo de seu contexto habitual e inseri-lo no sistema de arte como objeto artístico. Mas é a palavra, o nominalismo percebido por Thierry de Duve, que define convencionalmente o *ready-made* como objeto artístico ao enunciar: "Isto é arte". Não a boa ou a má arte, mas arte em geral. Enunciar "isto é arte" concederia à arte um nome próprio. Um nome que classifica, sob a alcunha de Arte em geral, um objeto qualquer.¹¹

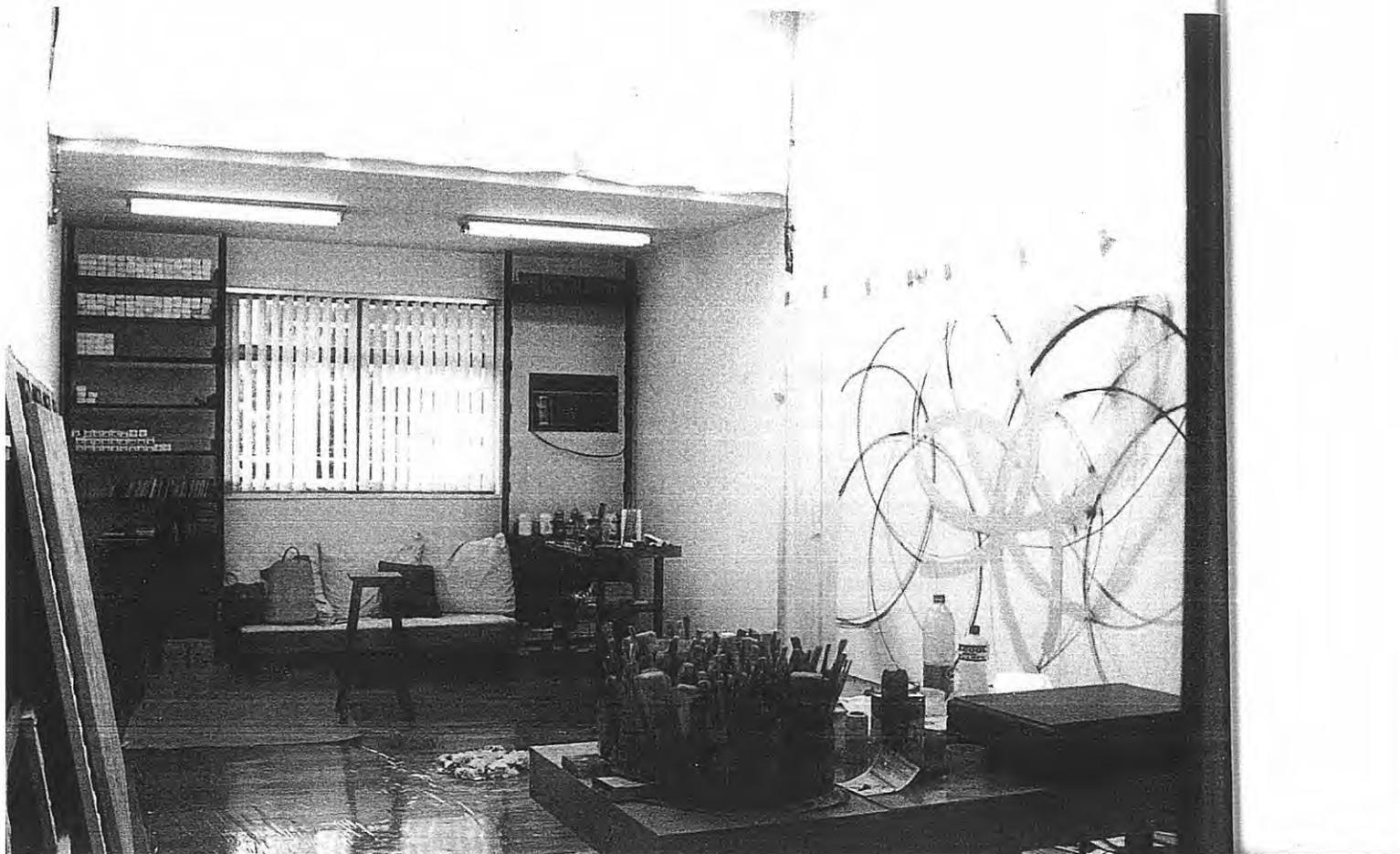
A argumentação radical de Duchamp é no fundo sofisticada: o juízo sobre o objeto, que permite seu reconhecimento como artístico, não é universal, mas é um critério construído em uma dada circunstância, estabelecido por convenção e por um pacto entre sujeitos; portanto, submetido a argumentos ambíguos, encontros e combinações acidentais e insólitos. Aceitar esses encontros e combinações é permitir a infinita possibilidade da experiência artística ou reduzi-la à fronteira do arbitrário que a define, o ténue limite do *ser* e *não ser* arte.

Duchamp afirmaria "não acreditar na função criativa do artista".¹² O gesto do artista não é mais pictórico ou escultórico, artesanal ou inspirado, nos sentidos tradicionais dos termos. O artista é algo entre um manipulador de objetos, palavras e sentidos, e um juiz absoluto em seu arbítrio. Os espectadores, por outro lado, são aqueles "que fazem o quadro".¹³ Contudo, "vão ao museu como vão a uma igreja",¹⁴ dirá. Se o museu é o espaço sagrado da Arte, a profanação é evidente.

Se a obra é um objeto existente qualquer, que prescinde de fabricação; se o artista não é o criador, o artesão ou aquele que tem o dom da inspiração, mas é um dado da

equação, sem talento especial ou interioridade; se o espectador é aquele que "faz o quadro", que re-julgará ao repetir, ou não, o dêitico "isto é arte"; se a instituição é a instância pública que sanciona socialmente e registra tal enunciado... é inequívoco que Duchamp não iria conferir ao ateliê qualquer valor excepcional – a arte não se origina no espaço íntimo e sagrado, por um ofício inspirado ou por uma artesanía. Tampouco se constitui apenas por uma estratégia mental, o que suporia a consciência do artista como um ateliê abstrato: a arte constitui-se por um encontro entre as quatro condições de que fala Thierry de Duve. A arte é um ponto obscuro em uma rede de relações. "De fato, falta um elo na cadeia de reações que acompanham o ato de criação (...). A arte é, na realidade, esse elo que falta, não o elo que existe. **Arte é o que se vê, arte é a lacuna.** Gosto dessa idéia e, mesmo que ela não seja verdadeira, eu a aceito como verdadeira",¹⁵ declararia Duchamp.

Mas estamos aqui falando do ateliê: há sempre uma conjunção adversativa que ele põe a descoberto, um **porém** quando olhamos pelo orifício da fechadura, algo que desconcerta, que trai os discursos sobre a obra. Como, afinal, explicar o *Étant Donnés*? O "berçário obscuro",¹⁶ como apelidou Jean-François Lyotard a obra enigmática de Duchamp: a obra última daquele que dispensara o ateliê como lugar da artesanía da obra ou como espaço sagrado de sua concepção; que rejeitara a produção artística como pura visualidade; que, clamando pela Beleza da Indiferença (visual), construiria durante 20 anos em sua casa em Nova York, em silêncio, em segredo, a equação final de uma proposição sobre a arte que não cessa de nos solicitar uma exegese e de nos frustrar com a insuficiência de qualquer interpretação. Eis talvez o legado dessa obra, só revelado após sua morte, como se fora um ateliê clandestino: sendo dados... ficamos prisioneiros de seu mistério.



Não entraremos no complexo diorama que constitui o *Étant donnés*. Duchamp parece fazer as engrenagens da equação *ready-made* rangerem. No *ready-made*, o olhar ficava absolutamente relegado; o *Étant donnés*, ao contrário, constrói-se em torno da visualidade. No *ready-made*, a palavra nomeia o objeto; no *Étant donnés*, o silêncio atravessa duas décadas: não faltam na obra as ironias enviesadas de Duchamp.

Não faltam ainda interpretações as mais diversas da obra. A mensagem pictórica não se esgota em uma exegese nem no "isto é arte". E, apesar das instruções lacônicas para sua montagem, a mensagem "solicita as narrativas que regem o próprio cenário do berçário obscuro".¹⁷ Um acontecimento que o público tem dificuldade em ver e por mil astúcias explora em vão seus enigmas. O espectador, pelos orifícios da porta, olha olhando-se olhar: como um *voyeur*, ele se sente olhar sem permissão. O lugar que o acolhe não possui a instância pública do museu, *Étant donnés* está além do quarto e aquém do mundo, além da intimidade mais inconfessável do corpo e aquém da instância mais pública e expositiva: está no entre, está no interior do ateliê.

Dissoluções e expansões contemporâneas

Com Duchamp, os limites entre fazer e julgar arte, entre autor, espectador e juiz foram reduzidos ao quase-nada (*infra-mince*) do enunciado "isto é arte". Limites que a arte contemporânea só iria problematizar, por exemplo, ao reivindicar a obra de arte não mais como um objeto autônomo e finalizado, não mais como o arcabouço de uma presença preexistente, mas como uma incompletude que exige a proximidade do espectador.

Os anos 60 seriam prósperos pela diversidade da produção artística. A *Pop*, a *Minimal*, a Arte conceitual, o *Fluxus*, o Neoconcretismo no Brasil já não identificam uma verdade da arte, sequer distinguem qualquer verdade. Como os idiomas distintos que se formam após o fracasso da Torre de Babel, nenhuma tradução pode asseverar-se como legítima, como pretendeu toda uma tradição crítica que construiu a compreensão da arte vinculando-a

à revelação de sua realidade auto-referente, demandando um afastamento do mundo para que conservasse seu valor soberano e delineasse seus contornos em um real que se dissolvia no próprio espectro.

Tampouco esse "algo", que talvez se chamasse arte, tem limites ou constitui-se precisamente: nenhum signo possui apenas uma interpretação, nenhuma palavra se esgota em uma única designação, nenhum silêncio garante sua transparência. As fronteiras entre arte e os eventos cotidianos são fluidas, como sugeriria o nome *fluxus*. A moldura e a base deverão ser dissolvidas, como reivindicaria a arte neoconcreta na teoria do não-objeto¹⁸ de Ferreira Gullar. A arte reclama interações, trocas, contaminações com o ambiente do mundo. Desalojada das narrativas de legitimação, perde o privilégio de qualquer unidade residual em sua produção ou o conforto de uma distinção evidente: ou todos os meios são aceitáveis, ou nada pode mais se constituir, nem a própria arte. Invadindo-se pelas exterioridades, deslocando-se para os espaços do mundo e para as contradições da vida, atravessando-se pela palavra escrita e falada, explora suas ambigüidades e perversões – a arte contemporânea amplia sua própria questão, reflete sua existência e a do mundo, encara seus conflitos, suas ausências, suas impossibilidades.

Na arte contemporânea, a distinção entre objeto e prática, produção e recepção, tende, por vezes, a quase desaparecer: há uma imprecisão e um comércio entre as categorias artísticas; entre vários saberes e campos da experiência; entre a obra, o artista e o espectador; entre a arte e o mundo. A indefinição da arte arrasta a figura do artista nessa dissolução, expondo-o em muitas ocasiões como uma ilusão nostálgica. Nesse período, não se esgotariam os anúncios das dissoluções na arte, entre as quais a do próprio ateliê. Como compreender o ateliê nessas dissoluções? Como, se com ele se confundia a essência de uma atividade que perdeu seu *status* sagrado entre as atividades humanas? Como percebê-lo, se o ateliê, como a moldura, era um limite que separava os universos que cada vez mais se

confundem ou desaparecem? Qual é sua destinação na atualidade?

O ateliê, não sendo mais o refúgio do artista em seu ofício solitário, todavia desaparece como nas práticas artísticas *in situ*? Ou apenas, como dirá Jean-Marc Poinçot, ele perdeu seus muros:¹⁹ o espaço do ateliê, no qual se dá a aparição original da obra ou onde esta se processa, é o espaço do mundo. E de forma bastante distinta daquela saída do ateliê na pintura de paisagem ou do ateliê ao ar livre dos impressionistas. Não é a percepção subjetiva do artista em uma Natureza que guarda o devir do espírito, uma espontaneidade que se refletirá na alma do pintor romântico ou o instante da percepção natural em que os invólucros luminosos das coisas imprimem na retina a fugacidade do momento para o impressionista: agora é a percepção do espectador que está evidenciada, é ele que também realiza a obra de arte na concretude imanente do mundo.

Portanto, se o ateliê desaparece na dessacralização da atividade artística, na dissolução dos limites entre arte e exterioridades, no predomínio da concepção sobre a feitura da obra (como a arte conceitual); se o ateliê é desprezado porque a arte só se constitui evidenciando a trama de relações que a sanciona como arte (como o *ready-made* de Duchamp), se o ateliê é ou não é (como um simulacro, a *factory* de produtos artísticos de Andy Warhol, ironizando a mítica que envolvia o artista do expressionismo abstrato e suas demandas existenciais), se o ateliê perde seus muros porque a obra se realiza no espaço do mundo (na coincidência da produção e da recepção como as obras *in situ*)... Como é possível estabelecer um só paradigma para o abandono do ateliê ou mesmo para o ateliê? Como a arte, o ateliê poderá ser qualquer coisa ou não ser.

Reformulações

Incapazes de isolar uma essência para a arte, tampouco de determinar uma essência ao ateliê, um modelo, uma única noção. Sequer afirmar um único paradigma para seu desaparecimento. O que faria a arte contemporânea senão revelar o clandestino

oculto no ateliê, o subsolo afótico da Arte? Ela revolve os subterrâneos, explicita as ficções dos discursos que construíam uma verdade para a arte e os dados hibernados em sua autonomia, que escamoteavam os clandestinos que a rondavam.

Se a arte contemporânea arrasta nessas dissoluções, expansões, dessacralizações, as denominações de seus termos em uma ciranda de esquecimentos, a ponto de quase os deixar inomináveis (como criação, obra, espectador, artista)... Se a arte estende seus domínios ao quase arbitrário de si mesma, poderíamos afirmar que o ateliê, essa moldura habitável e temporária que os separava, desapareceria por inutilidade.

Para Daniel Buren, por exemplo, o ateliê insere-se no repertório dos limites, envelopes e molduras que encerram e "fazem" a obra de arte, como o museu e a economia de mercado. Uma espécie de primeira moldura, que conduz a recepção estética. Um filtro de seleção do artista, do crítico e do *marchand* em visita ao ateliê: "uma *boutique* (...) o purgatório das obras", sua "triagem".²⁰ Colocar o sistema de arte em debate significa, para o artista, questionar o ateliê como **lugar único** em que o trabalho **se faz**, tal como o museu como o lugar único em que o trabalho **se vê**. É a "potência eletiva"²¹ do ateliê, que Buren contestará, rejeitando-o; fazendo coincidir o lugar da produção com aquele da recepção estética, investindo contra a especialização dos lugares. Partindo dessas molduras, o trabalho de Buren constrói-se, desvenda e confronta os enquadramentos que fazem a obra. Ou seja, evidencia o campo de inscrição de uma obra em seus limites, físicos e visuais ou abstratos e ideológicos, e que os põe a operar. E, desvendar esses limites, dirá Glória Ferreira, "é inscrever a obra em um lugar, em uma história e uma economia, o *in situ* evidenciando assim que a especificidade e a autonomia da obra não passam de uma ficção ideológica".²²

Tão impreciso e plural quanto é a arte, não será também o ateliê? Se Buren critica-o como um limite que recalca a obra que, ao conduzir

a recepção estética, não permite uma seleção, Carlos Zilio vê o ateliê como "um parêntesis entre o caos e o caos",²³ um parêntesis no qual ainda pode exercer uma crítica ao mundo e à arte. Um distanciamento no qual o artista exercita uma vigília lúcida, para aí sim ser possível qualquer autonomia e alguma responsabilidade social para se fazer uma escolha.

O ateliê de Carlos Zilio: um parêntesis entre o caos e o caos

*O genealogista necessita da história para conjurar a quimera da origem, um pouco como o bom filósofo necessita do médico para conjurar a sombra da alma.*²⁴

Michel Foucault

A definição de Carlos Zilio é uma paráfrase da sentença de Sartre: "a vida é um parêntesis entre o nada e o nada". O artista ocupa hoje o ateliê de seu primeiro mestre: o artista Iberê Camargo. Zilio faz parte da geração de artistas que, nos anos 60, transformaria o cenário artístico nacional, então dividido entre uma concepção de arte construtiva e outra expressiva, questionando o universo auto-referente da arte moderna. Pertencendo ao movimento de resistência à ditadura, realizaria "uma pesquisa conceitual com a produção de objetos e instalação", persistindo nos anos seguintes, em "uma linguagem ascética, uma reflexão mediada pelo universo político",²⁵ como descreveria Paulo Sergio Duarte.

A opção pela pintura a partir do final dos anos 70, a opção por ocupar o ateliê do antigo mestre, sua atuação como professor e como teórico da arte, as razões, os acasos e os afetos que o conduziram a essas escolhas, o modo como percebe a função do ateliê, os hábitos de sua existência ali demonstram sua necessidade em reposicionar-se nestes tempos, após o desaparecimento do sentido evolucionista e teleológico da História. "Só através da conformação histórica da obra se estabelece a sua necessária compreensibilidade; não fosse o trabalho de Zilio, ele próprio, uma meta-história pessoal da pintura que se auto-verifica reagindo constante e incansavelmente aos últimos grandes nexos da pintura moderna e contemporânea",²⁶ diz Paulo Venancio Filho.

Como o processo artístico de Zilio, seu ateliê tem seus laços com uma meta-história pessoal. "Muitos mistérios envolvem este ateliê, além de ter sido o ateliê do Iberê, que para mim era então o oráculo. Essa rua é muito De Chirico, parece que não existe. Não tem muita presença, se chama rua das Palmeiras, e não há palmeiras aqui. Essa rua foi onde comecei a me politizar de forma mais doutrinária. Foi nessa rua também que fiz a minha primeira individual",²⁷ diz o artista.

Mas a história como encadeamento natural ou mobilização teleológica é ali recusada: a história como reencontro com a origem como predição absoluta de um sentido, como continuidade causal, como finalidade cerrada é agora inconcebível. O mundo, após a dissolução do supra-sentido na história, não é mais um apagar das particularidades e do ocasional para que apenas seu traço essencial, seu sentido original e último, prevaleça e resplandeça em nossa memória. O mundo é um entrelaçamento de acontecimentos que perderam seus elos inequívocos de significação. E se buscássemos ainda um fundamento único para aquele acontecimento (ocupar o ateliê do antigo mestre), para a raiz de uma identidade (o território que demarca a individualidade), para a arte (o enigma que determinou sua gênese), descobriríamos, sob a máscara genérica, miríades de outras almas sombreadas, um sentimento de irrealidade, uma Presença que não retorna, uma rua De Chirico.

Para Zilio, a história é, sobretudo, "processo": jogos e disputas dos acasos e das ascendências. O artista crê que uma emergência ocorra nos intervalos, nos interstícios, nos parêntesis. Como um genealogista, ele a espreita, entre as outras que sincronicamente afloram, mas para fazer sua **escolha**. Afinal, aceita a história não como um tempo linear, mas como a simultaneidade das ocorrências. O artista tem consciência do lugar circunstancial que ocupa quando as espreita, de que sua percepção mudará de um outro ângulo (de outro local, em outro momento, sob o humor de outra ocasião). Ele volta às obras do passado, colhe uma entre muitas, fá-la dialogar com aquela outra: um encontro que a cadeia evolutiva da História jamais permitiria. Um encontro do

qual extrai novos sentidos, outras histórias: o genealogista não se opõe à história, mas a seu sentido metafísico, a seu desdobrar-se entre uma *arché* e um *telos* agora quiméricos. O genealogista não deseja a origem, mas persegue os múltiplos começos, ventila o solo imóvel da memória, dissemina a causa de um acontecimento (ocupar o ateliê do antigo mestre) em muitos inícios (o aprendizado de arte, o início de sua atividade política, a primeira exposição). Por isso o artista necessita ouvir a história, para perceber nela suas fissuras e esquecimentos, seus desejos e seus temores, seus atavismos e legados, suas hesitações e seus frêmitos.

Onde então "situar o sentido da individualidade – o ser artista – (e, conseqüentemente, da própria obra de arte)"²⁸ na sociedade do espetáculo? pergunta o artista e professor. Interrogações sobre o indivíduo, sobre a arte, sobre um mundo que se furta a uma compreensão inteligível, que se desvela radicalmente absurdo, não podem ser respondidas em meio às falácias que esse mundo produz. Não podem ser refletidas em meio à profusão dos discursos fáceis, às vozes das deduções rápidas, às novidades e ao brilho ofuscante das imagens vertiginosas e descartáveis. É preciso um silêncio, uma atenção às minúcias, um demorar-se. Exige uma concentração e um recolhimento: exige um acolher-se entre os parêntesis. É necessária uma gestação das obras no ateliê, um distanciamento crítico para seleção entre as indistincões e os comentários sem lastro que nestes tempos proliferam: "É responsabilidade social do artista decidir se a obra sairá ou não do ateliê, antes de colocá-la em circulação", afirma. "É um escrúpulo mínimo".²⁹

E se Daniel Buren condena, no ateliê, "o purgatório das obras", pois vê nele a moldura que conduz a recepção estética, que legitima a obra como artística, Zilio percebe sua "potência eletiva" não como recalque da arte, mas como a liberdade de uma seleção, como seu possível desígnio. Se, para Buren, o ateliê domestica a obra, para Zilio, é lá que as obras se emancipam. Compreender o sentido do artista e da arte, hoje, é, para Carlos Zilio, verificá-los como possíveis. É verificar a

sobrevivência de um sujeito como a possibilidade e o compromisso de uma escolha, como aquele que pode julgar: reivindicar sua liberdade, e seu poder de interferência no mundo, e na vida, é seu direito de resistência.

O ateliê de Tunga: o alquimista e sua rede

Tão plural e esquizofrênicos como a arte e o mundo em que vivemos, é o ateliê contemporâneo. Artur Barrio, compreendendo a arte como processo, como acontecimento, como "situação", como diz, dispensa o ateliê. Ao menos em sua concepção tradicional, como um abrigo arquitetônico do qual a obra só sairá para o mundo após finalizada: Barrio não chamaria seus *cadernos* de ateliê?

Tunga não concede ao ateliê qualquer valor extraordinário e eventualmente declara que o ateliê é seu "espaço mental". Em outras ocasiões, diz que o ateliê é a rede na qual se deita e desfruta a preguiça; em outras, que seu processo é análogo "ao modo de operar do desejo".³⁰ Com Barrio, o artista realizaria *Há sopas no Atelier Finep*: entre desenhos e objetos estranhos como arames, cordas e caldeirões cheios com caldos efervescentes espalhados pelo espaço da galeria, apenas um dos caldeirões servia a sopa para ser digerida por um outro, por quem se candidatasse a participar, com os artistas, do processo contínuo de produção artística. "A sopa estava em permanente estado de cocção, então era uma metáfora para o estado mental do artista, como a alquimia que produz a arte e é produzida pela arte",³¹ diria o artista. E, para além das ironias sobre a cozinha artística, sobre o ateliê visto como laboratório do alquimista, tão comum nas representações do tema no século 16, há algo de alquimista no reino insólito de Tunga. Sua obra está repleta de objetos, materiais, seres e palavras que se encontram e se imbricam, como se fundassem ou movessem um universo em contínuo processo de bizarras transmutações. Nesse universo, não faltam animais estranhos, como lagartos e serpentes hipnóticas; personagens curiosos, como paleontólogos e gêmeas

xifópagas capilares; objetos cotidianos, figuras e ícones, matérias e narrativas, que se encontram do modo mais improvável, para se entrelaçar aleatoriamente, como se tomassem desvios arbitrários nos destinos de sua passagem pelo mundo. Um universo composto de infinitos sistemas que, nesse tecer perpétuo, se metamorfoseia e escorre em fluxos ininterruptos.

Mas, é claro, a alquimia era a arte da transmutação dos elementos, que compreendia o conhecimento secreto das substâncias. As operações de sua física simbólica objetivavam, sobretudo, a purificação espiritual do homem, colocando-o no centro absoluto do cosmo. As transmutações de Tunga, se são de fundo simbólico, são antes contaminações cujos sentidos precisos nos falham ou se multiplicam sem cessar. São transtornos infiltrados na antiga ordem das causalidades da Natureza e da História. Mas os elos ou os nós que estruturam esses sistemas de relações, erigidos por desvios incessantes, não permitem revelar sua natureza ou sua história. Nesse universo de relações trançadas por infinitos sistemas, fenômenos e coisas que se interpenetram, tanto nos falta como se exclui um centro.

Paulo Sergio Duarte dirá que a questão central da poética de Tunga é pensar o contínuo do tempo no mundo da pós-História. O que significa pensá-lo tanto desprovido de seu desenvolvimento linear e de sua teleologia, quanto da circularidade de um tempo arcaico.³² É sobre esse retorno impossível a uma *arché* ou sobre essa irrecuperável continuidade da estrutura temporal clássica como um passado-presente e futuro – à qual Paulo Sérgio Duarte se refere – que se tece essa espécie de cadência convulsa e pródiga em metáforas e analogias sem fim, de enlaçares e digressões que constitui a obra de Tunga.

Contudo, retornemos à rede, ao espaço mental, ao desejo como modo de operação de sua arte. Se a operação de amarrar também envolve uma fisiologia simbólica, não há por que estranhar que o ateliê de Tunga seja também essa tessitura de fios e nós:

a rede material na qual se deita. Recusar o ateliê como abrigo físico supõe rejeitar o trabalho artístico como artesanato ou como criação poética. Elegê-lo como espaço mental sugere compreender a atividade artística como intelectual. Mas essa seria uma resposta muito fácil, manteria a velha dualidade entre sensível e inteligível, entre matéria e forma, significante e significado, na ordem do mundo e dos signos.

De que suspeitamos nesse reclamar a virtude à preguiça em Tunga? A preguiça escapa do fazer manual ou do trabalho mecânico como produto ou alienação da condição humana em mercadoria. Mas rejeita também uma associação à acuidade mental e à afirmação de uma consciência individual. Nem se vincula a uma intuição que desperta o demiurgo interior enquanto se produz, ou a uma paixão que se lança em desespero sobre um outro, com o qual se quer uma fusão absoluta, um apagamento do passado e do futuro naquele presente intensificado. Entre a acuidade mental e o desarrazoado da paixão, a preguiça instala um terceiro estado que dilui ou ignora a diferença. Como um torpor, uma sutil narcose, é um trânsito entre o "espaço mental" e o momento em que "o desejo atuará". A preguiça é um tempo desacelerado, um tempo sem finalidade, um tempo sem progresso e sem História. Experimentamos, na preguiça, o próprio gozo do tempo.

E, se a preguiça é o gozo do tempo, entendamos de que espécie é sua fruição, de que substância é seu afeto, de que consistência é seu desejo. Entre o espaço mental e o desejo atuante, está a languidez, essa espécie de preguiça na qual o desejo só faz esperar. Esse estado em que o desejo está ubiquamente espargido. Defina-a Barthes:

*Estado sutil do desejo amoroso, fora de qualquer querer-possuir (...) na languidez amorosa, algo se vai, sem fim; é como se o desejo não fosse outra coisa senão essa hemorragia.*³³

Uma delicada narcose, a languidez é um desejo por toda parte, à espera que se dê o encontro, o enlace dos nós, a transmutação do alquimista. Mas deixemos de lado tantos personagens e metáforas, seus elos e torções, essa cadência delirante. Abandonemo-nos

extenuados nos braços da preguiça. Abriguemo-nos em sua rede, experimentemos essa "suave queimadura".³⁴

Opacidades

Talvez a arte seja justamente o elo que, nessa trama de relações – na qual o ateliê teve a função predominante de articulá-las –, nos falta, como o disse Duchamp. Esse entre, esse transitivo do intervalo, que a arte contemporânea coloca em evidência. Uma evidência que nem assim nos resgata do ponto obscuro, da falta, do enigma da criação artística que o ateliê nos prometia desvendar. Talvez não seja mais um enigma envolvido no sagrado, insuflado pelo sopro divino da inspiração, desperto no momento privilegiado da graça. Não mais uma criação, aparição original. Quem sabe um sagrado negativo como o berçário obscuro de Duchamp?

Como o ateliê e a arte, o enigma expandiu seus limites, ampliou sua opacidade. Do mistério não nos desembaraçamos. E permanecemos, dele, seus prisioneiros.

Resumo de alguns capítulos da dissertação de Mestrado em Artes Visuais – EBA/UFRJ, defendida em maio de 2002, sob a orientação da Prof.ª Dra. Glória Ferreira, a quem especialmente agradeço.

¹ Balzac, Honoré de. A obra -prima ignorada. In: *A comédia humana* / volume XV, Estudos filosóficos. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1992: 408.

² Kant, Immanuel. Crítica do Juízo Estético. § 14. In: *KANT*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (coleção Os Pensadores).

³ Derrida, Jacques. *La vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978: 4.

⁴ Lebensztein, Jean-Claude. *Annexes – de l'oeuvre d'art*. Bruxelles: Editions La Part de l'Oeil, 1999: 5.

⁵ Mondrian, Piet. Realidade natural e realidade abstrata. 1919. In: *Teorias da arte moderna*. Chipp, H.B. (organização). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁶ Bois, Yve-Alain. Introduction. In: *L'atelier de Mondrian / recherches et dessins*. Bois, Yve-Alain [org.]. Paris: Macula, 1982: 6.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Citado por Penders, Anne-Françoise. *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme "groupe mobile"*. Bruxelles: La Lettre Volée, 1995: 10.

⁹ Krauss, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Góvea I*. Rio de Janeiro: PUC/RJ, s/d: 89.

¹⁰ Duve, Thierry de. *Ressonances du ready-made / Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989: 19.

¹¹ Duve, Thierry de. Kant depois de Duchamp. In: *Arte & Ensaios n° 5*, ano V, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998.

¹² Cabanne, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva: 24.

¹³ Duchamp, Marcel. Le Processus Créatif (palestra na convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, 1957). In: *Marcel Duchamp: La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. Schwarz, Arturo. Éditions George Fall, 1974: 266.

¹⁴ Cabanne, Pierre. *Op. cit.*: 21.

¹⁵ Citado por Schwarz, Arturo. In: *Marcel Duchamp: La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*. *Op. cit.*: 268.

¹⁶ Lyotard, Jean-François. O instante, Newman. In: *O inumano / considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1997: 86.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Gullar, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: *Abstracionismo geométrico e informal, a vanguarda nos anos cinquenta*. Cocchiarella, Fernando e Geiger, Anna Bella (org. e texto). Rio de Janeiro: Funarte, 1987: 237.

- ¹⁹ Poinso, Jean-Marc. *L'atelier sans mur*. Paris: art édition, 1991.
- ²⁰ Buren, Daniel. *Fonction de l'atelier, 1979*. In: *Les écrits (1965-1990)*. Textes réunis et présentés par Jean-Marc Poinso; publication préparée par Marc Sanchez. Bordeaux: Cap. Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1991: 197-198.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Ferreira, Glória. *Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos*. In: *Arte & Ensaios n° 8*, ano VIII. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2001: 88.
- ²³ Zilio, Carlos. *Entrevista concedida em setembro de 2001 em seu ateliê*.
- ²⁴ Foucault, Michel. *Nietzsche, a genealogia e a história*. In: *Microfísica do Poder*, Roberto Machado (org.). Rio de Janeiro: Graal, 1995: 19.
- ²⁵ Duarte, Paulo Sergio. *Apresentação*. In: *Carlos Zilio / catálogo da exposição realizada no Centro de Artes Hélio Oiticica de 23 de agosto a 5 de novembro de 2000*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2000: 9. Catálogo da exposição do artista realizada no segundo semestre de 2000, e que reunia parte de sua produção da última década.
- ²⁶ Venancio Filho, Paulo. *Convicção e pintura*. In: *Carlos Zilio / catálogo da exposição realizada no Centro de Artes Hélio Oiticica de 23 de agosto a 5 de novembro de 2000*. Rio de Janeiro: Centro de Artes Hélio Oiticica, 2000. p. 9. Catálogo da exposição do artista realizada no segundo semestre de 2000, e que reunia parte de sua produção da última década.
- ²⁷ Zilio, Carlos. *Entrevista concedida em setembro de 2001 em seu ateliê*.
- ²⁸ Zilio, Carlos. *Artista, formação de artista, arte moderna*. In: *Arte & Ensaios n° 5*, ano V, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1998: 78.
- ²⁹ Zilio, Carlos. *Entrevista concedida em setembro de 2001 em seu ateliê*.
- ³⁰ Citado por Canton, Kátia. *Novíssima arte brasileira / um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001: 150.
- ³¹ Citado em Artur Barrio e Tunga, novembro de 1997. In: *Atelier Contemporâneo Projeto Finep no Paço Imperial*. Op. cit.: 78.
- ³² Duarte, Paulo Sergio. *A poética de Tunga*. In: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Basbaum, Ricardo (org.). Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001: 124.
- ³³ Barthes, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997: 205-206.
- ³⁴ *Ibidem*.