

**AS TRANSFORMAÇÕES DA CONDIÇÃO
DE ARTISTA PLÁSTICO NA MODERNIDADE.
UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE
A PARTIR DO ESPAÇO DO ATELIÊ DO ARTISTA***

*Maria Lucia Bueno***

Resumo

Os artistas em seus ateliês constituem um recorte privilegiado para trabalharmos as transformações da condição de artista plástico no contexto globalizado da arte contemporânea, tendo como referência a tradição artística ocidental. O ateliê, compreendido como o lado oculto da produção, é o espaço do artista no exercício do seu trabalho onde transparecem as relações que estabelece com a cultura material e visual de seu tempo.

Palavras-chave

Arte contemporânea; história social; sociologia da arte; artistas e ateliês; transformações artísticas e culturais.

Abstract

The artists in their studios constitute a perfect domain for us to analyze the transformations in the condition of the plastic artist in the globalized context of the contemporary art, based on the Western artistic tradition. The studio, seen as the hidden side of the production, is the artist's space in the performance of his work, where the relationship he establishes with the material and visual culture of his time emerges.

Key-words

Contemporary art; social history; sociology of art; artists and studios; artistic and cultural transformations.

(...) o irmão de Houbraken desejava fazer uma pintura representando o arrependimento de Pierre: para realizá-la precisava de um modelo plebeu para a personagem do santo. Ele foi ao mercado com o objetivo de ali encontrar um mendigo que aceitasse segui-lo. Um pobre coitado, que esperava certamente alguma retribuição o acompanhou sem compreender o que esperavam dele. Logo na entrada do ateliê ele ficou transtornado pelo que viu. Apavorou-se com os crânios, os manequins sem cabeça e com os acessórios tradicionais do pintor que se encontravam ali. Achava que o haviam conduzido ao reino dos mortos diante do diabo em pessoa. Suplicava que o libertassem e foi só após ser acalmado (e pela promessa de um pouco de dinheiro) que ele aceitou ficar. O pobre homem permaneceu contudo em estado de choque. E foi assim que ele posou desesperado e apavorado como modelo de São Pedro. Houbraken introduziu esta anedota verídica no capítulo sobre a maneira de representar os sentimentos humanos em pintura. E ele termina sua narrativa salientando que este mendigo, tão assustado e desamparado quanto o próprio São Pedro, era exatamente o modelo que lhe convinha.

Ateliê de Hourbraken, aluno de Rembrandt (Amsterdã, século XVII)
Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt*, Paris, Gallimard, 1991

Em seu ateliê em Nova York, Robert Longo trabalha com ajuda de assistentes paralelamente na execução de grandes pinturas, no planejamento de obras futuras e, ocasionalmente, produzindo vídeos e roteiros cinematográficos. Enquanto trabalha, mantém quatro aparelhos de tevê sempre ligados – “costumam ser minhas janelas” – junto com um aparelho de som em pleno funcionamento. (...) na exposição “Homens da cidade”, que o projetou em 1981, os quadros mostravam homens e mulheres vestidos com roupas representando algo entre uniformes de negócios e uniformes de frequentadores de clubes, tomando estranhas posições espasmódicas. Podiam estar dançando ou se contorcendo de dor – algumas figuras pareciam ter acabado de ser mortas a tiros. Robert Longo criou esta série fotografando – e em seguida desenhando – seus amigos enquanto lhes atirava pedras e bolas de tênis.

Ateliê de Robert Longo (Nova York, década de 1980)
L. Hirscheberg, Os quatro cavaleiros do Apocalipse, *Arte em São Paulo*, n. 37

A surpreendente colcha de dejetos que recobria o ateliê de Bacon era feita de sapatos velhos, recortes de livros de arte, pincéis ressecados, jornais, pullovers de cachemire coagulados de pintura seca, óculos de leituras, tubos de acrílico, pratos e frigideiras que serviram de palhetas de emergência. Mas o mais notável era a quantidade de fotografias, manchadas de pintura e amarrotadas, que se destacavam com intensidade nesta desordem visual, lançando dezenas de mensagens urgentes e contraditórias. Era o que Bacon gostava de chamar de “detonador de idéias” e quando ele trabalhava, fazendo movimentos incessantes de ida e volta em direção ao seu cavalete, permanecia atento ao modo como este mar de atletas e animais, de velhos mestres e de amantes, de amigos e de catástrofes publicadas na imprensa se transformava sucessivamente e na proporção de seus movimentos.

Ateliê de Francis Bacon (Londres, década de 1960)
Michael Peppiatt, *Francis Bacon à l'atelier*, Paris, L'Échoppe, 1999.

Até pouco tempo atrás, nos meus cadernos de anotação, as imagens dominavam. Hoje o que predomina é o texto. Muito texto. Mas tenho usado também muita foto... eu gosto de fotografar as paredes do ateliê. Elas são para mim como páginas do meu caderno onde construo relações e associações. Se eu tivesse vindo trabalhar todos os dias nesta semana, elas estariam diferentes a cada dia, porque fico mudando as coisas de lugar o tempo todo, procurando estabelecer constantemente novas relações. As paredes do ateliê para mim são um elemento muito dinâmico.

O hábito de fotografar vem desde o ateliê anterior, onde trabalhei durante 12 anos. Neste aqui, estou há dois anos. Eu costumo fotografar bastante estas paredes... É como voltar as páginas do meu caderno. Às vezes, por exemplo, fico pensando: como é que era aquela paredinha no outro ateliê? Ela tinha alguma coisa que eu acredito que tenha relação com o que estou fazendo agora.

Então eu vou lá nas fotinhos e encontro!

Ateliê de Flavia Ribeiro (São Paulo, 1997)

Entrevista realizada por Maria Lucia Bueno

O ateliê é um lugar estratégico para trabalharmos as transformações da condição de artista, procurando identificar até que ponto os conceitos de arte e de artista se transformaram no contexto globalizado das artes plásticas contemporâneas, tendo como referência a tradição artística que se desenvolveu a partir do movimento renascentista europeu. Nessa ocasião, deu-se a descoberta do mundo como realidade geográfica, pelas das grandes navegações, e a construção de uma civilização européia que se converteu no centro político e cultural desse universo até o século XX. A cultura artística moderna foi uma das expressões desse processo histórico e representou uma revolução em sua esfera. A transformação do personagem anônimo do artesão em artista reconhecido socialmente,¹ o aparecimento de uma história da arte operando como instrumento de construção do mundo da arte² e a passagem das antigas oficinas medievais, locais de trabalho, para os ateliês, locais de trabalho e criação,³ foram produtos da revolução renascentista. No século XIX, em torno dos artistas românticos e dos realistas surge a concepção de ateliê corrente até a contemporaneidade, que na língua inglesa é designado como *studio*, compreendido como o espaço privado da criação artística (seja ele coletivo ou individual), em contraposição ao caráter público dos ateliês nos palácios e nas academias (*workshop* em inglês), que predominaram no cenário artístico até essa ocasião.

Consideramos que o processo de globalização, impondo uma nova dinâmica cultural, abalou a centralidade da cultura européia, colocando em questão a visão de arte corrente na modernidade. O objetivo deste texto é propor uma abordagem das transformações sofridas pela produção artística na modernidade – do século XIX ao contexto globalizado – tendo como referência o processo de produção do artista, apreendido a partir do seu espaço de trabalho, que na maioria das vezes ainda aparece associado ao termo ateliê. A análise

tem uma dupla finalidade: desenvolver um olhar sobre a condição de artista e o processo de mundialização na modernidade na longa duração, ou seja, compreendendo a modernidade que emerge no final do século XIX como parte de um processo histórico mais amplo que se inicia no Renascimento, e a globalização como uma nova etapa do movimento de mundialização que emerge com a cultura renascentista.⁴

A origem desta reflexão foi uma pesquisa que desenvolvemos em torno dos artistas plásticos brasileiros na condição globalizada,⁵ tendo como recorte uma geração que se iniciou profissionalmente na virada dos anos 70 para os 80, ou seja, no contexto globalizado. Enfocamos a trajetória pessoal e profissional dos artistas considerando a inserção no mundo da arte e as relações que mantêm, pelo trabalho, com as tradições e a cultura visual de seu tempo. Levantamos um material considerável coletado a partir de pesquisas em arquivos, da aplicação de fichas de investigação, da realização de entrevistas com artistas e do registro fotográfico de alguns ateliês. Essa documentação, muito elucidativa para traçarmos um perfil da situação do artista plástico brasileiro contemporâneo, revelou os limites de nossa abordagem. No contexto globalizado, não podemos mais trabalhar as questões culturais fora da dinâmica globalizada em que estão inseridas, sem a referência de uma perspectiva comparativa. Em Paris, pesquisando para escrever um ensaio introdutório para uma publicação – reunindo as entrevistas coletadas com os artistas brasileiros e a documentação dos seus ateliês –, deparamo-nos com um material relativamente volumoso em torno da condição do artista contemporâneo na França, considerando a sua relação com a produção e com o espaço do ateliê. Ao mesmo tempo, localizamos uma produção recente da história social em torno do ateliê do artista. A descoberta dessas fontes, que lançou uma nova luz sobre nossa reflexão, fundamentou a elaboração deste artigo.

Trabalhos que realizamos, abordando o mundo da arte da perspectiva da globalização,⁶ indicam que a ampliação de suas fronteiras e a transformação do universo material da produção artística são conseqüências do impacto desse processo. Um dos objetivos desta reflexão é avaliar até que ponto esses fenômenos resultaram em mudanças radicais na condição de artista e na visão de arte na contemporaneidade, tendo como referência a tradição moderna da arte ocidental.

A partir dos anos 60, e de forma mais acentuada no contexto globalizado dos anos 80, os canais de transmissão da história da arte e da tradição artística ocidental se desterritorializaram, parecendo ter finalmente atingido o estágio que Walter Benjamin designou de *reprodutibilidade técnica*. O que até então havia ficado restrito ao âmbito da cultura muscológica, localizada geograficamente na Europa e nos Estados Unidos, passou a ser veiculado pelo circuito poliglota das indústrias culturais. Livros, fascículos, revistas, *slides*, filmes, vídeos e *cd-roms* substituem a presença física das obras de arte e colocam em

circulação por todo planeta as imagens que estavam confinadas nos museus. Identificamos, em conseqüência, três processos particularmente importantes para este trabalho: uma ampliação em vários âmbitos do mundo da arte contemporânea, uma redefinição das relações dos artistas com a tradição artística ocidental e uma transformação da materialidade técnica da obra de arte.

Um dos efeitos da ampliação do mundo da arte contemporânea ocorreu no âmbito da diluição das suas fronteiras, entre arte e não arte, entre alta cultura e cultura de massa e entre diferentes tradições. Com a desterritorialização dos canais de transmissão da cultura, ocorreu também uma multiplicação dos pólos de produção artística em diferentes regiões do mundo, operando a partir de uma dinâmica própria e levando a uma diluição da centralidade exercida até então pelos europeus no âmbito da produção.

Um exemplo desse fenômeno foi a ampliação da população de artistas de tradição moderna no Brasil e a evolução de sua formação. Em São Paulo, na década de 1920, todos os artistas plásticos modernistas, que não chegavam a uma dezena, realizaram seus estudos na Europa. Desse período até o final da década de 1960, a população de artistas aumentou sensivelmente, enquanto a maioria deles continuava a realizar seus estudos no exterior.⁷ A partir dos anos 70, a indústria cultural se consolidou ao mesmo tempo em que surgiu uma estrutura universitária para o ensino das artes no país.⁸ Do grupo que pesquisamos, produto deste contexto, 95% dos produtores realizaram sua formação artística no Brasil, a maioria de nível universitário, e tiveram sua iniciação em história da arte realizada basicamente a partir de reproduções. Portanto, no contexto globalizado, a relação com a tradição permanece, mas passa por redefinições em virtude do novo modo de operação.

O século XIX, com o fim da cultura das cortes e a decadência da instituição acadêmica, assinalou a primeira grande redefinição nas relações com a tradição a partir da emergência de uma cultura de museus, fundada nas coleções. A tradição deixava de ser uma autoridade incontestável, que conduzia toda a cena artística, para se converter numa *tradição seletiva*⁹ – que, conforme Raymond Williams, seria a reconstrução da tradição de forma descontextualizada, operando com alguns elementos escolhidos, baseada em um determinado ponto de vista. Para Nestor Canclini, as coleções especializadas em arte culta e folclore foram uma forma de organização da cultura em grupos separados e hierarquizados. No século XX, “a história da arte e da literatura formou-se com base nas coleções que os museus e as bibliotecas alojavam”,¹⁰ num processo semelhante ao que Eric Hobsbawm designa “invenção das tradições”.¹¹ Canclini observa que conhecer a organização dessas coleções é uma forma de acesso e de domínio dessa cultura. Por meio de suas bibliotecas e museus, os europeus, bem como os norte-americanos, exerceram uma centralidade sobre o universo da produção cultural e artística até a segunda metade do século XX.

Com o início do processo de globalização da indústria cultural, na década de 1960, a desterritorialização se radicalizou, fazendo circular por todo o planeta, graças à reprodutibilidade técnica, uma informação que até então só era acessível em museus e bibliotecas. A forma aleatória como esses conteúdos circulam leva ao processo que Canclini designa *descolecionamento*.¹² As culturas já não se organizam em grupos fixos ou estáveis, entrecruzam-se o tempo todo, perdendo a sua fixidez, e, desde então, cada um pode fazer sua própria coleção. Assistimos a uma nova redefinição da relação com a *tradição seletiva*, na qual ela não aparece mais como uma realidade dada, mas é constantemente reconstruída, a cada vez com um novo arranjo, determinado pelo repertório dos diferentes usuários e não pelas instâncias especializadas.

O processo de globalização, consolidado a partir da década de 1980, é produto da radicalização de elementos latentes na modernidade – como a desterritorialização –, que impõe uma nova dinâmica à vida social,¹³ mas que só pode emergir a partir do desenvolvimento de uma nova base material na sociedade contemporânea.¹⁴ Se no Renascimento a noção de mundo despontou como produto das descobertas científicas e das explorações marítimas, no século XIX ela se converteu num projeto político que teve como principal consequência histórica os impérios coloniais. No entanto, foi somente depois da Segunda Guerra Mundial, no século XX, num contexto político de desagregação dos impérios coloniais, que essa idéia de mundo se concretizou.

A internacionalização da economia e da política no século XIX aconteceu respaldada num avanço tecnológico sem precedentes, que transformou os modos de vida e a base material da sociedade. A globalização é produto desse fenômeno, que se consolidou a partir de uma reorganização da estrutura da vida cotidiana das pessoas. No século XIX e na primeira metade do XX, as novas tecnologias, favorecendo os deslocamentos e a comunicação a longa distância, construíram a primeira base material dessa interligação mundial. Após a Segunda Guerra, os vínculos se aprofundaram com a implementação de uma rede de conexão instantânea, alimentada por componentes como a televisão, os satélites de telecomunicação e a informática.¹⁵

Essas transformações materiais afetaram a percepção das pessoas e o mundo da arte.¹⁶ Considerando este contexto, colocamos algumas questões, tais como: até que ponto grande parte das modificações imputadas à visão de arte na contemporaneidade não seriam decorrências dessas transformações na vida material e na percepção das pessoas? Até onde não estaríamos retomando nesse processo antigas propostas com novos meios no interior de uma nova sensibilidade? Será que o escopo da mudança foi assim tão radical? Por exemplo, a imaterialidade atribuída à arte contemporânea não seria apenas a manifes-

tação de uma nova realidade histórica, ou seja, da sociedade dos últimos 50 anos, que com a televisão e a informática vem assumindo configurações cada vez mais imateriais, que transparecem na vida cotidiana e na arte?

A análise do artista no interior do seu ateliê é um caminho no qual podemos encontrar respostas para essas questões. Trata-se de um espaço que nos permite abordar a condição de artista, a partir da esfera da produção e da experiência estética, pela história social e da sociologia, recuperando as relações da produção artística com a cultura visual do período em que foi gestada e com o estilo perceptivo das pessoas nesse período.

Estudos realizados pela história social no século XX demonstram que a experiência estética pode ser abordada histórico-socialmente, e que o seu estudo consiste numa fonte de subsídios importante para se realizar uma história social da cultura, tanto da perspectiva material quanto da mental. Erwin Panofsky,¹⁷ em seu trabalho sobre a arquitetura gótica, cunhou o conceito de *hábito mental*, compreendido como as disposições mentais apreendidas dominantes em uma sociedade e que se encontram subjacentes em diferentes modalidades de operação. Para Panofsky, a arquitetura gótica foi historicamente possível devido ao domínio de novos métodos de raciocínio introduzidos pela cultura escolástica. “A paixão pela *clareza* transmitiu-se (...) a todos os espíritos envolvidos em questões culturais – o que é perfeitamente natural, tendo em vista que a escolástica detinha o monopólio da formação intelectual – tendo-se tornado um *hábito mental*”.¹⁸ A explicação da produção artística, na perspectiva de Panofsky, não se encontra numa história da arte construída autonomamente, e sim no contexto das culturas específicas em que foram gestadas.

A reforma protestante, uma cultura comercial altamente desenvolvida, o conhecimento e o uso corrente do telescópio, do microscópio, da câmara escura e da cartografia foram, em um outro contexto, condicionantes fundamentais que possibilitaram, de acordo com Svetlana Alpers,¹⁹ o aparecimento, no século XVII, de uma pintura singular como a holandesa. A compreensão da pintura holandesa do período, para autora, é indissociável do modo de vida das pessoas nessa época, e só pode ser alcançada por um mergulho profundo nas nuances desse universo cultural, mesmo porque os seus contemporâneos jamais se preocuparam em realizar uma história dessa tradição artística, como o fizeram os italianos, uma vez que, diferentemente desses, para os holandeses as imagens estavam desvinculadas da idéia de progresso.

Na Holanda, a cultura visual era básica para a vida da sociedade. Pode-se dizer que o olho era o instrumento fundamental da auto-representação, e a experiência visual um modo fundamental de autoconsciência. (...) Os mapas impressos na Holanda descrevem o mundo e a Europa para ela mesma. O atlas é uma forma decisiva de conhecimento histórico através de imagens, cuja ampla divulgação na época devemos aos holandeses. (...) Isso envolve ques-

tões tanto de ordem pictórica como questões de função social. Enquanto em outro país uma batalha seria representada num grande painel histórico preparado para a corte e o rei, os holandeses difundem um novo mapa popular. Esses diferentes modos de representação envolvem também diferentes concepções de história. Uma está limitada às ações humanas heróicas da pintura italiana e privilegia os eventos únicos, enquanto a outra não.²⁰

O inglês Francis Klingender,²¹ num esforço semelhante, revelou como o desenvolvimento de novas tecnologias e de uma nova materialidade produzida pela revolução industrial, na Inglaterra do século XVIII, derivou no aparecimento de uma arte comercial altamente prestigiada, como a que floresceu em torno de indústrias de porcelana, como a Wedgwood, e que só pôde emergir graças a essas transformações. Uma das conseqüências desse processo foi a implementação de redefinições dos conceitos de arte e artista correntes até então. Para Klingender,

(...) a revolução que os pioneiros industriais produziram no gosto foi tão profunda como a que levaram a cabo na organização e nas técnicas de produção. (...) O que aconteceu em todas estas esferas é um excelente exemplo do princípio de divisão do trabalho de Adam Smith. (...) A divisão mais importante foi provavelmente a que ocorreu entre desenho e fabricação. No momento em que o desenho se converteu em tarefa especializada do *artista*, que não trabalhava pessoalmente no torno, no banco ou no tear, o gosto pessoal pelo artesanato se viu inevitavelmente minado. Em troca, a sua inventiva se colocou de forma manifesta na solução de problemas técnicos de execução.²²

Esse fenômeno, apontado por Klingender, veio a ser o embrião de uma das mais importantes revoluções na condição de artista, que se generalizou a partir do século XIX, convertendo-se num dos fundamentos da arte contemporânea. Trata-se da separação entre concepção e execução no processo de produção do artista. Mesmo que até hoje vários produtores continuem acumulando as duas atividades, o conceito de arte no universo contemporâneo está sempre associado à concepção, sem passar jamais pela questão artesanal. Até o século XIX, a definição de artista plástico esteve sempre vinculada ao domínio de um *métier*, ou seja, a pintura ou a escultura. Desde então, essa associação foi se desfazendo, e muitos dos artistas contemporâneos não passam mais por nenhuma espécie de iniciação nesse domínio. A análise histórica das transformações que perpassam os ateliês dos artistas torna patente esse processo, revelando-se um documento privilegiado pelo qual podemos apreender as modificações no mundo arte da arte a partir de uma convergência com as mudanças culturais e materiais da sociedade.

Na mesma direção, Michael Baxandall observa que uma pintura do *quattrocento* italiano pode ser lida como um documento sobre o estilo cognitivo da sociedade e da época em que foi realizada. Ela é informada pelas disposições mentais apreendidas – como a

geometria euclidiana –, mas também por toda sorte de disposições que constituíam a percepção, o *estilo cognitivo*²³ daquela época: das convenções dominantes, passando pelo repertório técnico e pela forma como as pessoas viviam nas mais diferentes experiências cotidianas – como dançavam, como rezavam, como percebiam a passagem do tempo, como utilizavam as imagens e assim por diante.

Uma parte do equipamento mental através do qual os homens organizam sua experiência visual é variável, e este equipamento variável depende em grande parte da cultura, no sentido de que ele é determinado pela sociedade que exerceu sua influência sobre a experiência estética. O que varia são as categorias com ajuda das quais o homem classifica os seus estímulos visuais, o conhecimento que ele utiliza para completar aquilo que lhe é imediatamente dado, e a atitude que ele adota frente ao tipo de objeto visual que ele vê.²⁴

Não apenas a construção das imagens, mas as leituras que se fazem delas são informadas pelo estilo cognitivo dos leitores. Para Baxandall “a visão não se limita a uma simples varredura óptica: ela supõe um pensamento, que por sua vez, supõe conceitos”.²⁵ O *estilo cognitivo* é o que torna historicamente possível uma determinada experiência estética e também o que vai fazer com que a imagem dessa experiência seja compreendida de forma diferente em contextos distintos.

Essas abordagens são importantes porque indicam um caminho por meio do qual poderemos trabalhar as transformações ocorridas na arte contemporânea do ponto de vista do artista na construção da sua obra, com um olhar sobre a sociedade e a cultura, e não do viés da filosofia estética e da crítica de arte. O ateliê se apresenta como um espaço privilegiado para enfocarmos esse fenômeno, uma vez que podemos apreendê-lo por meio de diferentes leituras: da ótica do *estilo cognitivo*, passando pelo mundo da arte e suas tensões, as transformações materiais e tecnológicas, mudanças no ritmo e no estilo de vida.

Na perspectiva sociológica, o ateliê pode ser tratado pelo conceito de *mundo da arte*, cunhado por Howard Becker,²⁶ como o meio que fornece uma vasta gama de informações, possibilitando assim uma reconstrução das relações do mundo da arte a partir da esfera da produção. Para Becker, o mundo da arte abarca um espaço mais amplo que aquele compreendido pelo circuito artístico propriamente dito. Ele se estende para além do artista e sua obra, considerando-os na sua interação com um universo maior que incorpora, além de outros artistas, do público, da crítica e dos *marchands*, toda a rede de pessoas cujas atividades, artísticas ou não, concorrem para a produção das obras, assim como o ambiente social no interior do qual todas essas atividades se constituem. É um espaço onde podemos coletar dados sobre: a organização da produção, as convenções dominantes, as relações sociais e econômicas envolvidas pela produção artística, o modo de operar e a condição de

artista em geral. Funciona como um arquivo dos materiais envolvidos na produção artística e também dos métodos e processos, mentais e artesanais, do artista de um modo geral. Essas informações podem ser obtidas por meio da investigação de vários elementos do ateliê, como a abordagem do seu espaço físico, da função ou da forma de utilização do espaço, do material de trabalho utilizado pelo artista (tintas, pincéis, plainas, vídeos, serras, computadores) e também do que o espaço de trabalho contém (livros, trabalhos nas paredes, gravuras, fotos, objetos coletados).²⁷

Na abertura do texto, a contraposição das epígrafes, com descrições de diferentes ateliês, fornece uma idéia de como a análise comparativa do material desses arquivos nos permite retrabalhar muitos problemas antigos. Esses ateliês tão distintos, separados por contextos históricos e espaciais tão diversos, podem ser aproximados se enfocados a partir de algumas características comuns. Por exemplo, em todos eles encontramos os artistas trabalhando, cercados por um repertório material e simbólico estrangeiro ao mundo da arte, produto da coleta individual de cada um, extremamente representativo do universo pessoal e cultural dos indivíduos que construíram aquelas coleções, bastante reveladora das relações que estabelecem com a realidade visual em que operam. Visto por esse ângulo, o ateliê se converte em um documento histórico e etnográfico pelo qual podemos focar sob uma nova perspectiva questões como: a autonomia da arte e do artista, as relações entre trabalho artesanal e intelectual, a constituição da autoria e as tensões entre o mercado e universo institucional da arte com a esfera de produção do artista.

Uma das características do ateliê do artista contemporâneo é a grande diversidade que existe de um universo para o outro, desde a forma de organizar o espaço até o tipo de material utilizado pelos artistas. Catherine Lawless²⁸ realizou uma pesquisa sobre ateliês de artistas contemporâneos localizados na França, concluindo que, apesar de algumas exceções que confirmam a regra, entre os contemporâneos o ateliê permanece uma instituição forte. Observa que

(...) o paradoxo é que a maior parte destes artistas não possui apenas um ateliê, mas vários, sejam eles espaços próprios ou então lugares que investem segundo as circunstâncias e as necessidades, particularmente por ocasião de uma ou outra exposição. Deste ponto de vista, o que chama atenção não é o desaparecimento do ateliê, mas sobretudo a sua expansão. Aquilo que era um lugar único, carregado de valores muito fortes e muito subjetivos, se expande em muitos lugares, às vezes secretos, às vezes anônimos, algumas vezes espalhados geograficamente, outras justapostos sobre uma mesma localidade ou no interior do próprio ateliê. Isto talvez seja uma decorrência da expansão da vida e das atividades dos artistas que não produzem mais forçosamente uma obra para eles mesmos em um lugar próprio deles, mas se adaptam à diversidade de encomendas e às ocasiões das exposições. Isto é também revelador da diversidade de materiais utilizados, escondidos, recuperados.²⁹

No século XX, essa diversificação se converteu em motivo de reflexão dos historiadores e dos artistas, tema esse que, a partir da década de 1990, adquire uma relevância cada vez maior. Identificamos nesta ocasião um crescimento significativo dos trabalhos realizados em torno desse tema, tanto na condição contemporânea quanto na perspectiva histórica. Um fenômeno recente ligado à valorização desse espaço é a conversão de alguns ateliês históricos em museus, como, por exemplo, o de Gustave Moreau, em Paris. Outro é a transformação de alguns ateliês de artistas do século XX em instalação museográfica – como o de Mondrian, remontado e exposto na Bienal de São Paulo, e o ateliê de Brancusi que faz parte do acervo permanente da coleção de arte moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris. O ateliê, nesses exemplos, adquire inclusive uma espécie de autonomia.

Na pesquisa que realizamos sobre os artistas plásticos brasileiros na condição globalizada, os resultados obtidos com relação ao trabalho e à condição de artista revelaram uma população que se caracteriza por uma produção muito heterogênea, construída a partir de universos igualmente distintos, mas que partilha de algumas experiências afins. Todos fazem parte, por opção pessoal, do circuito da arte contemporânea e, em decorrência, reconhecem uma ligação com a tradição moderna inaugurada no Renascimento europeu, e quase todos (97%) desenvolvem sua produção a partir de um espaço privado que recebe a designação comum de ateliê. A seleção da população de artistas obedeceu a dois critérios: o geracional, já mencionado, e o fato de atuarem a partir do circuito da arte contemporânea. Trata-se, portanto, de artistas reconhecidos pelas instituições e pelo mercado em que operam no âmbito da arte contemporânea no Brasil.

Existe muita controvérsia em torno da definição de arte contemporânea, oscilando entre uma simples periodização e diferentes critérios estéticos, ou da combinação dos dois, como é o caso da definição de arte pós-moderna de Frédéric Jameson e Andreas Huyssen.³⁰ A definição de arte contemporânea tem sido tema de acirradas polêmicas em torno da disputa do monopólio do conceito de arte hoje. Na cultura globalizada, encontramos uma pluralidade de produções reivindicando a atribuição de arte. A arte contemporânea é uma delas. Para Nathalie Heinich, trata-se de um *gênero*. “O *gênero* arte contemporânea constitui apenas uma parte da produção artística, ele é sustentado mais pelas instituições públicas do que pelo mercado privado, encontra-se no topo da hierarquia em termos de prestígio e de preço, e estabelece uma estreita ligação com a cultura erudita e o texto”.³¹ Complementa observando que arte contemporânea é uma designação social, construída pelos atores do mundo da arte contemporânea, mas que essa utilização corresponde também a uma realidade estética. “... se a *arte contemporânea* é um *gênero* da arte atual, não é apenas pelas características sociológicas que enumerei, mas também por suas propriedades artísticas”.³²

O reduto da arte contemporânea é o espaço de convergência de duas realidades distintas, o universo social da arte e o universo dos artistas. A definição corrente do que é arte se dá no domínio institucional e não na esfera da produção, apesar das transformações na produção motivarem constantes redefinições. No entanto, essas definições e redefinições não são contestadas abertamente pelos artistas que as convalidam no momento que adere, por iniciativa própria, ao circuito da arte contemporânea, esfera a partir da qual se constitui a recepção e a circulação de suas obras. Se na era clássica as instituições artísticas oficiais operavam diretamente sobre a produção, no contexto atual atuam numa etapa posterior, na seleção e na legitimação da mesma.³³

É fundamental salientar que o mundo da arte contemporânea se articula a partir do mercado institucional, ou seja, dos novos museus e das exposições internacionais, que operam como uma vertente recente da indústria cultural,³⁴ embora mantendo uma estreita ligação com o universo acadêmico. Esta estrutura institucional, que se desterritorializou, começou a se organizar no final da década de 1960 nos países ricos, com apoio do Estado, e coordena o circuito “globalizado” da arte contemporânea, que se processa ainda em torno de alguns pólos fortes – particularmente Estados Unidos e Europa Ocidental. No entanto, no âmbito da produção a desterritorialização é mais profunda, derivando num movimento crescente de diluição das fronteiras. O impacto desse processo sobre a condição do artista contemporâneo – que terá conseqüências futuras sobre a organização do mundo da arte – é uma questão que ainda precisa ser respondida

No decorrer do século XX, a produção cultural sofreu uma expansão sem precedentes. O fato de a indústria cultural ter se transformado na terceira economia do mundo revela a escala desse fenômeno. A partir da década de 1960, as artes plásticas, até então confinadas numa esfera restrita, passam, com a transformação da política dos museus, a operar no domínio da indústria cultural, convertendo-se em cultura de exposição. Em conseqüência, no âmbito da arte contemporânea, que é o espaço da nossa análise, assistimos a uma ampliação sensível da população de artistas, que nos países ricos se torna evidente com a multiplicação dos espaços de exposição e das publicações. No Brasil, apesar da precariedade do mercado e das políticas culturais, assistimos a fenômeno análogo, que se torna patente com a evolução dos institutos de arte e dos programas de pós-graduação.

A centralidade exercida pelos europeus e norte-americanos, no campo das artes plásticas em particular, está fundamentada na implantação, a partir do final dos anos 60, de políticas públicas de apoio às artes, responsáveis pela transformação do setor num pólo econômico e cultural importante.³⁵ A sociologia da arte e da cultura desempenhou um papel preponderante nesse processo, uma vez que essas políticas foram formuladas tendo como base um campo de pesquisas.³⁶

No Brasil, a precariedade se converteu numa marca histórica da organização do mundo das artes plásticas,³⁷ marca que se estende também para o domínio de seu campo de estudos. Temos poucas informações sobre a evolução da produção artística no país³⁸ – que se expande apesar das fragilidades da estrutura disponível³⁹ –, assim como sobre o impacto da globalização sobre essa produção. Esta proposta de reflexão representa um esforço para suprir algumas dessas lacunas enfocando o ateliê na modernidade, trabalhado numa perspectiva histórica e sociológica, como uma referência importante para identificarmos as transformações da condição de artista no contexto globalizado. Procuramos assim abordar o mundo da arte como veículo para se compreender a sociedade contemporânea sob a ótica das transformações culturais, pensando-o a partir do mundo do artista e de sua produção, tendo como referência principal o espaço do ateliê. No desenvolvimento dessa leitura da história da arte deveremos priorizar particularmente três perspectivas. As transformações da sensibilidade (da percepção) e da experiência estética na modernidade (na longa duração), procurando localizar as continuidades e as rupturas que se constituem nesse processo. A evolução histórica das tensões que se desenvolvem entre o mundo da arte e o mundo dos artistas, tomando essa relação como um dos *locus* da construção do conceito de arte em diferentes contextos históricos. E, finalmente, o processo de globalização, compreendido também como um agente de redefinição do conceito de arte, procurando detectar até que ponto a ampliação do mundo da arte que produz resultaria numa diluição da concepção eurocêntrica de cultura, colocando em questão as teses tradicionais sobre a autonomia da arte.

As transformações no mundo da arte, como universo social, derivam em transformações análogas na organização do espaço do ateliê, que podem incorrer em modificações substantivas na esfera da produção artística. A partir da análise do espaço de trabalho dos artistas podemos identificar – por sua forma de organização, dos objetos e documentos que povoam esses lugares, do tipo de utilização que os diferentes artistas fazem do espaço e dos elementos ali contidos, do impacto que esse universo exerce sobre os outros artistas, críticos de arte e demais agentes sociais que circulam nestes domínios – traços importantes do processo de trabalho do artista contemporâneo, assim como da transformação histórica que atravessam desde as matrizes da produção artística até a própria da condição social de artista.

Um elemento central de nossa abordagem metodológica é o fato de enfocarmos a produção artística não apenas como um produto da dinâmica do campo, conforme as análises tradicionais de Pierre Bourdieu,⁴⁰ mas considerando-a também nas conexões mais amplas que estabelece com a cultura visual da sociedade em que foi gestada. Por essa razão, priorizamos as reflexões de Nestor Canclini e Howard Becker, que evoluem nessa direção.

A nossa proposta é elaborar uma metodologia que possibilite realizar uma história social da arte tendo como foco principal o espaço de trabalho do artista, abarcando do ateliê do final do século XIX até o contexto globalizado, enfocando a evolução histórica de suas transformações para, por meio delas, apreender as sucessivas mudanças na condição de artista. Consideramos a modernidade como um processo cultural que se desenvolve historicamente associado à emergência da economia capitalista. Após a Revolução Industrial, no final do século XIX, temos uma nova fase da modernidade, que nas artes plásticas é assinalada tanto pela passagem da gestão acadêmica no mundo da arte para a gestão do mercado, como pela emergência de mudanças perceptivas profundas cujo impacto leva a redefinições do conceito de arte e da condição de artista.⁴¹ Um dos objetivos é averiguar até que ponto a arte no contexto globalizado não seria parte desse movimento ou, então, se ela representaria de fato uma mudança radical, expressa pela emergência de um novo período na modernidade nas artes plásticas.⁴² Fundamentados nas pesquisas que desenvolvemos até então, somos levados a crer que a primeira hipótese parece ser a mais acertada, na medida em que compreendemos a arte contemporânea como a radicalização de uma nova condição artística que emerge no decorrer do século XIX na Europa.

*Artigo recebido em nov/01 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em dez/01*

Notas

* A base deste artigo foram duas pesquisas. A primeira delas foi um trabalho de pós-doutorado, financiado pela Fapesp, em torno dos artistas brasileiros na cultura globalizada, realizada entre 1996 e 1998. A segunda, desenvolvida em Paris, entre 1999 e 2000, em torno da arte contemporânea e da evolução histórica do ateliê do artista plástico, teve o apoio institucional do CRBC/EHESS

** Professora do Pós-Graduação em Artes do IA-Unicamp.

¹ Ver Heinich, N. *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris, Minuit, 1993, e *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksieck, 1996.

² Belting, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Paris, Jacqueline Chambon, 1989 e *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris, Éditions du Cerf, 1998.

³ Ver Cassanelli, B. (org.). *Les ateliers de la Renaissance*. Saint-Léger-Vauban/Paris, Zodiaque/ Desclée de Brouwer, 1998.

⁴ Ver Braudel, F. *Civilización material, economía y capitalismo; siglos XV-XVIII*. 3 vol. Madri, Alianza, 1984; Elias, N. *O processo civilizador – uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Zahar, v. 1, 1990.

- ⁵ Desenvolvida entre agosto de 1996 e agosto de 1998, no Instituto de Artes da Unicamp, com financiamento da Fapesp.
- ⁶ Bueno, M. L. *Artes plásticas no século XX – modernidade e globalização*. Campinas, Editora da Unicamp, 1999 e “Artes plásticas, fluxo visual globalizado e mudanças na percepção”. In: Moreira, A. (org.). *Sociedade global – cultura e religião*. Petrópolis, Vozes/São Francisco, 1998.
- ⁷ Ver Bueno, M. L. *Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado – de 1917 a 1964*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.
- ⁸ Ver García, M. A. B. *Artes plásticas, participação e distinção: Brasil anos 60 e 70*. Tese de doutorado em História. São Paulo, Universidade de São Paulo, FFLCH, 1990.
- ⁹ Williams, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- ¹⁰ Canclini, N. G. *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 1995.
- ¹¹ Hobsbawm, E. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- ¹² Ver Canclini, op. cit.
- ¹³ Ver Ianni, O. *A sociedade global*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992 e Giddens, A. *As consequências da modernidade*. São Paulo, Unesp, 1991.
- ¹⁴ Ver Ortiz, R. *Cultura e modernidade*, e Mattelart, A. *L'invention de la communication*. Paris, Éditions La Découverte, 1994.
- ¹⁵ Ver Mattelart, A. *comunicação mundo*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- ¹⁶ Ver Bueno, M. L. Das vitrines ao vídeo: as matrizes da arte moderna. *Revista de arqueologia e história da arte do IFCH-UNICAMP*, 2000.
- ¹⁷ Panofsky, E. *Arquitetura gótica e cultura escolástica*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 25.
- ¹⁹ Ver Alpers, S. *A arte de descrever*. São Paulo, Edusp, 1999.
- ²⁰ Idem, *ibidem*, pp. 39-40.
- ²¹ Klingender, F. D. *Arte y revolución industrial*. Madri, Ediciones Cátedra, 1983.
- ²² Idem, *ibidem*, p. 74.
- ²³ Baxandall, M. *L'oeil du Quattrocento*. Paris, Gallimard, 1985.
- ²⁴ Idem, *ibidem*, pp. 64-65.
- ²⁵ Idem, *Formes de l'intention – sur l'explication historique des tableaux*. Paris, Jacqueline Chambon, 1991, p. 26.
- ²⁶ Becker, H. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1987.
- ²⁷ Ver Cassanelli, R. “L'artiste dans son atelier”. In: Cassanelli, op. cit.
- ²⁸ Lawless, C. *Artistes et ateliers*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- ²⁹ Idem, *ibidem*, pp. 6-7.
- ³⁰ Ver Jameson, F. *Post-modernism or the cultural logic of late capitalism*. Londres, Verso, 1992 e Huyssen, A. “Mapeando o pós-moderno”. In: *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.
- ³¹ Heinich, N. *Le triple jeu de l'art contemporain – sociologie des arts plastiques*. Paris, Minuit, 1998, p. 11.

³² Idem, *ibidem*, p. 12.

³³ Ver Bueno, *op. cit.*, 1999.

³⁴ Ver Huyssen, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

³⁵ Ver Crane, D. *The transformation of the avant-garde: the New York art world – 1945-1985*. Londres/Chicago, University of Chicago press, 1987 e Moullin, R. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris, Flammarion, 1992.

³⁶ Como exemplos mencionamos particularmente as pesquisas realizadas por Pierre Bourdieu, como *L'amour de l'art* (com Alain Darbel, financiada pelos museus franceses) e *L'art moyen* (encomendada pela Kodak). Sobre a questão, consultar Moullin, R. *Sociologie de l'art*. Paris, La Documentation Française, 1985.

³⁷ Ver Bueno, *op. cit.*, 1990.

³⁸ É importante mencionarmos a pesquisa coordenada por Tadeu Chiarelli, no Idart, sobre a produção dos artistas jovens na década de 1980, que não foi publicada.

³⁹ Conforme pesquisa que realizamos sobre os artistas plásticos brasileiros e a globalização na segunda metade da década de 1990.

⁴⁰ Ver Bourdieu, P. *Les règles de l'art – genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992.

⁴¹ Ver Bueno, M. L. A modernidade nas artes plásticas. *Cultura Vozes*, v. 89, n. 1, jan./fev. 1995; *op. cit.*, 1999; As matrizes da arte moderna. *Revista de arqueologia e história da arte/IFCH-Unicamp*, 2000.

⁴² Ver Bueno, M. L. “Artes plásticas, fluxo visual e mudanças na percepção”. In: Moreira, A. (org.). *Sociedade global – cultura e religião*. Petrópolis, Vozes/USF, 1998.