

O ATELIER MUSEALIZADO: TRÊS CASOS DE ESTUDO [BRANCUSI,
SCHWITTERS, BRUSCKY]
THE MUSEALIZATION OF THE STUDIO: THREE CASE STUDIES [BRANCUSI,
SCHWITTERS, BRUSCKY]

Guy Amado

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre iniciativas que, a título de difusão da obra ou visando a conservação de *ateliers* de renomados artistas, acabam incorrendo no que se poderia chamar um movimento de “institucionalização” de tais espaços, num processo de musealização frequentemente não isento de problemas. Os casos aqui comentados são os da reconstituição do estúdio de Constantin Brancusi e das remontagens para fins expositivos da *Merzbau* de Kurt Schwitters e do atelier de Paulo Bruscky.

Palavras-chave: Musealização, Atelier de Artista, Instituição de Arte, Exposições

Abstract

This paper aims to present a brief look over enterprises which, undertaken on purposes of the exhibition and preservation of renowned artists studios, end up incurring into the so-called *musealization* of such spaces, often not without arousing some controversy. The case studies here presented are Brancusi’s atelier reconstitution in Paris and the reassembling – for exhibitional objectives – of Kurt Schwitters famous *Merzbau* and brazilian artist Paulo Bruscky’s studio.

Keywords: Musealization, Artist’s Studio, Art Institution, Exhibitions

DO ESTATUTO DO ATELIER

Inicialmente referido como marca da Modernidade artística, no século XIX, em sua conjugação gradualmente híbrida de espaço a um só tempo privado e público (privado porque local da práxis artística, tradicionalmente solitária; e público porque, sobretudo a partir de meados do séc. XIX, o atelier torna-se também ponto de exibição e comercialização de obras e de subsequentes instâncias de integração social), o estúdio ou atelier de artista teve seu estatuto alterado, ou alternado, ao longo do último século e meio [Apesar de pequenas nuances guardadas entre os termos “atelier” (de origem francesa) e “estúdio” (do latim “studium”, derivada para o inglês “studio”), serão ambos entendidos neste texto como de aplicação equivalente, designando especificamente o lugar ou o espaço físico de atividade criativa do artista plástico]. Passa a ser tanto o lugar da prática de criação como também o espaço de afirmação social do artista; e por vezes confundindo-se ainda com a própria moradia, movimentação que colabora no estabelecimento de certa mítica em torno destes locais. Lugares emblemáticos da atividade criadora, “de estados da consciência alterados” na percepção de certo imaginário popular e portanto dotados de uma inerente qualidade de certo mistério e solenidade.

Apesar da mística alcançada por estes espaços ter seu apogeu no período moderno, esta seguirá razoavelmente mantida até meados dos anos 1960, com a emergência de novas modalidades de práticas artísticas e as decorrentes transformações que aí se deram no campo ampliado da arte – em seus processos mas igualmente se estendendo a suas instituições, como museus e galerias de arte. É então que a noção tradicional de atelier ou de “estúdio” começa a ser parcialmente abalada; despontam, afinal, outras formas e lugares para a criação artística, conduzindo à ideia do que viria a ser descrito como “post-studio practices”. Terminologia informal atribuída a Carl Andre e popularizada por John Baldessari que abrange a produção de artistas díspares como Robert Smithson, Richard Serra, Bruce Nauman e sobretudo Daniel Buren, que decide abdicar de um estúdio “fixo”, passando a atuar apenas e diretamente sobre os lugares ou instituições que recebem sua produção. A lacuna que desponta entre o nascimento de uma obra de arte no atelier e o que se perde com sua entrada na galeria ou museu é abordado no ensaio seminal do artista francês Daniel Buren “The Function of the Studio” ([1971]1979), onde sustenta que uma conexão essencial se rompe quando a arte deixa o local em que foi gerada. Em sua crítica, o autor reflete sobre a transição, que vê como problemática, da obra de arte de seu “habitat natural”, a saber o atelier, para o isolamento do ambiente da galeria,

definindo o estúdio como instância primordial e (à época) minimizada: “Of all the frames, envelopes and limits...which enclose and constitute the work of art... there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: the artist’s studio” (Buren 1979, 51). A premissa é a de que, uma vez em âmbito institucional, o enquadramento de uma obra passa a ser determinado segundo as convenções da instituição. O que estaria em jogo é a tentativa de se superar o *gap* entre o trabalho de arte produzido no atelier e as convenções que determinam seu contexto institucional (Smith, 7). Dinâmica que, se não chega a representar propriamente uma novidade em si, ganha novos e densos contornos com a introdução de práticas artísticas em cujas metodologias de trabalho este fator converte-se em um mote a ser explorado.

Mas o atelier nunca “se foi embora” de fato; antes tem sido continuamente reinventado, em resposta às novas dinâmicas e demandas a regerem o circuito da arte contemporânea. Talvez uma forma mais adequada de referir seu estatuto atual esteja na “expansão” ou alargamento desta noção, tal como propõe o curador Jens Hoffmann, responsável por exposições tematizando o assunto, autor/ editor de *The studio* (2012), publicação inteiramente voltada sobre a análise do papel e função do estúdio em práticas artísticas contemporâneas.

O ponto central que aqui se pretende discutir é todavia ainda mais específico: o comentário acerca de um processo de “institucionalização”, por que alguns estúdios ou ateliês de artistas passaram, em diferentes contextos, desde a modernidade. Ou por outras palavras, o que acontece quando o espaço de trabalho de um artista é apresentado como uma “obra de arte” em um ambiente institucional? O evento envolvendo as circunstâncias de preservação, ou antes da reconstituição do atelier de Constantin Brancusi pelo governo da França – atualmente em um prédio anexado ao Centro Georges Pompidou, em Paris -, em princípio seguindo o desejo do artista, é paradigmático do que se busca aqui discutir, e é dele que partiremos. A este iremos acrescentar dois outros casos para análise: o da reconstrução da *Merzbau* de Kurt Schwitters para fins expositivos e o do artista brasileiro Paulo Bruscky, que teve seu atelier integralmente deslocado para o âmbito da 26.^a Bienal de São Paulo (2004). A ideia é tentar apontar similitudes no que tange às circunstâncias problemáticas em torno dos processos de “institucionalização”, aqui entendida como musealização temporária ou definitiva, operados sobre os espaços de trabalho – e de vida, em sentido literal; aspecto a ser também ressaltado – destes três artistas. Na opção por definir o recorte nestes três exemplos, exclui-se casos paradigmáticos como é o da transposição integral do atelier de Francis Bacon de Londres para a Hugh

Lane Gallery, em Dublin, em processo concluído em 2001. Tal decisão, deliberada, se pautou por critérios de ordem prática e subjetiva, quais sejam: ater-nos a casos visitados presencialmente e, em outra medida, o facto de se considerar que o caso do estúdio de Bacon, da maior relevância, terá sido já amplamente comentado e debatido. De se assinalar ainda, seguindo esta mesma tendência “musealizante” em tono do atelier, mostras como *Mapping the Studio*, no Stedelijk Museum (Amsterdam 2006); *The Studio*, coletiva referencial na Hugh Lane Gallery (Dublin 2006); *Production site. The artist’s studio inside out*, realizada no Museum of Contemporary Art, Chicago (2010); e *The King, The Island, The Train, The House, The Ship*, individual de Paul McCarthy na galeria Hauser & Wirth, em 2009. Ali, uma gigantesca instalação escultórica reunia o resultado de mais de seis anos de produção e trazia o espaço de trabalho do artista para a galeria, tensionando os limites entre a obra e o local de criação. A estes poder-se-ia apor ainda outros tantos exemplos de interesse no que se refere a esta relação entre obra, estúdio e “institucionalização” de espaços de artistas: pensa-se aqui em Marcel Broodthaers e seu *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles*, ou no *Museu imaginário* de Malraux, por exemplo.

O CASO BRANCUSI - CENTRO GEORGES POMPIDOU

Quase em frente ao Centro Georges Pompidou, em Paris, num pequeno prédio, situa-se o *Atelier Brancusi*. No ano de 1956, cansado e já com a saúde abalada, o escultor legou todo o conteúdo de seu atelier no 15.^o *arrondissement* ao estado francês, sob a condição de que fosse conservado exatamente como se encontrava aquando de sua morte – o que ocorreu no ano seguinte. Após duas mal-sucedidas tentativas anteriores, uma no Palais de Tokyo e outra já nas novas instalações do Musée National d’art Moderne, o projecto enfim ganhou forma em definitivo em 1997, pelas mãos do arquiteto Renzo Piano, que reproduziu o estúdio de Brancusi tão fielmente quanto possível a estes termos, instalado como um anexo do Pompidou (Fig. 1). O *layout* do atelier foi reconstituído minuciosamente, incorporando esculturas, fotografias, manuais, discos e ferramentas de modo a satisfazer o desejo do artista em ter sua obra apresentada em sua totalidade. Mais precisamente, abarcando 137 esculturas, 87 pedestais, 41 desenhos, duas pinturas e inúmeras fotografias e placas de vidro do acervo pessoal do artista, além de uma vasta gama de livros e peças de mobília. Uma primeira galeria dedicada a abrigar a produção de Brancusi foi inaugurada no Palais de Tokyo em 1962, em iniciativa capitaneada pelo então curador-chefe do Musée de l’Art Moderne, Jean Cassou. Contudo, inadequações espaciais e alguma precariedade nas condições de conservação das peças levam à decisão posterior de se

reconstruir o atelier do artista de modo mais fiel ao prédio original. O projeto da nova versão foi levado a cabo em 1977 numa iniciativa conjunta do MNAM e do Centre Georges Pompidou e instalado em um sítio adjacente ao CGP. Esta configuração assumia como meta a replicação do espaço de trabalho de Brancusi e esteve em atividade até 1990, quando foi encerrada.



Figura 1. Vista interna parcial do *Atelier Brancusi*. Mai 2011. Autor anônimo

O atual complexo “Atelier Brancusi” compreende um conjunto de quatro salas; duas das quais estão repletas das proverbiais esculturas fluidas em bronze e mármore altamente polido, formas de colunas e pássaros abstratos, marca registrada do artista, bustos estilizados e objectos como “em suspensão”. Brancusi tinha notória obsessão com as relações espaciais entre suas esculturas no estúdio, chegando ao ponto de substituir cada peça vendida por uma cópia em gesso, no que as quatro salas interconectadas da atual re-montagem atendem de modo correto a suas disposições. Contudo, os espaços estão isolados do público por enormes janelas de vidro, quase à maneira de um aquário, o que de saída confere uma talvez incompatível sensação de esterilidade e distanciamento àquele

sítio. Na reconstrução do atelier efetivada em 1977 (quando foi instalado em frente ao Centre Pompidou), este acesso ao conteúdo do local era direto, sem a mediação de vidraças, o que foi agora impedido pelos óbvios motivos de resguardo de peças de valor milionário; os tempos são outros. Mas ao negar o acesso ao interior do espaço, o que é dado ao público é uma experiência distorcida: como argutamente observa Jon Wood (2005), há que se ter em mente que falamos de um artista para quem metáforas de interioridade e encapsulamento eram centrais a sua obra, fato que era sutilmente ecoado no ambiente original de seu atelier (Wood 2005, 164). Talvez as salas mais satisfatórias, do ponto de vista das premissas em questão, sejam as que remetem originalmente às alas privativas do artista, onde suas ferramentas são hoje exibidas numa parede quase como obras de arte elas próprias; o que por outro lado reforça uma desnecessária apreensão estereotipada da ideia de artista e de seu *metiér*.

No cômputo geral, a sensação que se tem é a de que a empreitada terminou por incorrer numa caricaturização de toda a vitalidade original daquele espaço. Decerto houve enorme empenho logístico e rigor detalhista na tentativa de se reproduzir e/ou transpor tão fielmente quanto possível o conteúdo original do atelier para esta nova configuração; mas o que se percebe é que nem todos os fatores envolvidos numa operação desta natureza são passíveis de serem transpostos ou resolvidos no plano técnico. Em todos os ambientes do que se pretende ser a recriação fidedigna do estúdio do grande escultor, a tônica dominante é de uma assepsia e limpeza extremas, gerando uma impressão absolutamente incompatível com o que se seria suposto esperar de um local carregado da intensidade de um artista que ali viveu, produziu e instalou uma tradição de convívio e sociabilidade por mais de três décadas. Para além do virtuosismo logístico, o que ali se experiencia, apesar do esforço envolvido, é a prevalência das demandas do espetacular-cenográfico sobre a presença daquilo que não se pode afinal reproduzir deliberadamente; esse espaço da falta é a impossibilidade de captação da aura, do *genius loci*.

O CASO SCHWITTERS: MERZBAU NA PINACOTECA DE SÃO PAULO

Em outubro de 2007, a Pinacoteca de São Paulo inaugurava uma exposição retrospectiva de Kurt Schwitters. Para além de um consistente (e pouco visto, ao menos no Brasil) conjunto de obras apresentadas cronologicamente, o grande atrativo da mostra – a correr o mundo naquele ano – era uma réplica da famosa *Merzbau*, supostamente tal como montada em 1933, a partir de fotos. Não seria a primeira ocasião em que irá se proceder a remontagens da *Merzbau*.

A mais conhecida deu-se no período de 1981-83, quando o influente curador Harald Szeemann encomendou ao designer cénico Peter Bissegger um projeto de reconstrução da “Merzbau proper”, no âmbito de sua famosa exposição *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopian seit 1800*. Ciente da virtual impossibilidade de reprodução fidedigna da empreitada, até pela condição de permanente incompletude em que a plataforma *merzbau* implica, Szeemann chamou a isso uma “tentativa de reconstrução”. Pelo que se pôde verificar das imagens consultadas, a configuração final desta re-montagem é extremamente similar, em sua aparente assepsia, ao caso da Pinacoteca de São Paulo que é aqui comentado. O projecto seguia portanto a configuração da primeira versão engendrada pelo artista, ainda dos tempos de Hannover, de onde Schwitters irá partir às pressas por conta da guerra rumo a Oslo, em 1937, e de lá para Londres, em 1940. Esta “primeira *Merzbau*” seria destruída em bombardeio no ano de 1943. Assinale-se que nestes dois outros locais onde viveu, o artista seguiu desenvolvendo novas versões de seu projeto pessoal. Permitamo-nos então recontextualizar brevemente as origens e a aventura da *Merzbau* na trajetória do artista germânico.

A *Merzbau*, ou “construção Merz” é uma obra que o artista considera como síntese de seu projeto de vida, uma espécie de “autobiografia construída”. *Merz* era um termo utilizado por Schwitters em registo ambivalente: ora como um conceito, ora como uma persona, muitas vezes de ambos os modos. O significado, como a própria obra, alternava-se e se transmutava de acordo com suas próprias demandas. O processo de elaboração da *Merzbau* é fundado no contínuo acúmulo de objetos e imagens formando esculturas, que geram colunas, que ganham gradualmente uma conformação orgânica “totalizante”. Cabe notar que a ação de recolha do material, que em grande parte Schwitters apanhava diretamente das ruas, embutia um singular acto de “purificação”, análogo ou simulacro de um ritual de sacralização. Como se esses materiais descartados [“o lixo da civilização”], ao serem retirados do ambiente “profano” do mundo, passassem por um equivalente de consagração religiosa. O que propicia a conhecida relação que o artista estabelece entre a *Merzbau* e as catedrais góticas – ele chega inicialmente a utilizar a expressão “cathedral of erotic misery” referindo-se aos componentes estruturais do que viria a ser a *Merzbau* -, uma vez que a idéia de catedral pressupõe a construção de um mundo à parte do mundo dito profano. Poderia-se então compreendê-la como uma espécie de *templo*, mas um templo “sujo”, marcado pelo excesso de acúmulo e extrema organicidade, tanto material como estrutural. Características que confluem para uma compreensão da *merzbau* como construção autobiográfica, carregada de fragmentos e registros

da vida pessoal do artista alemão. Schwitters estava engajado em tentar fazer a arte chegar à superfície do real; e as *merzbau* seriam a personificação deste anseio. A plataforma da *Merzbau* anuncia-se ainda, nos termos do artista, como eminentemente interminável, confundindo-se radicalmente com a própria vida.

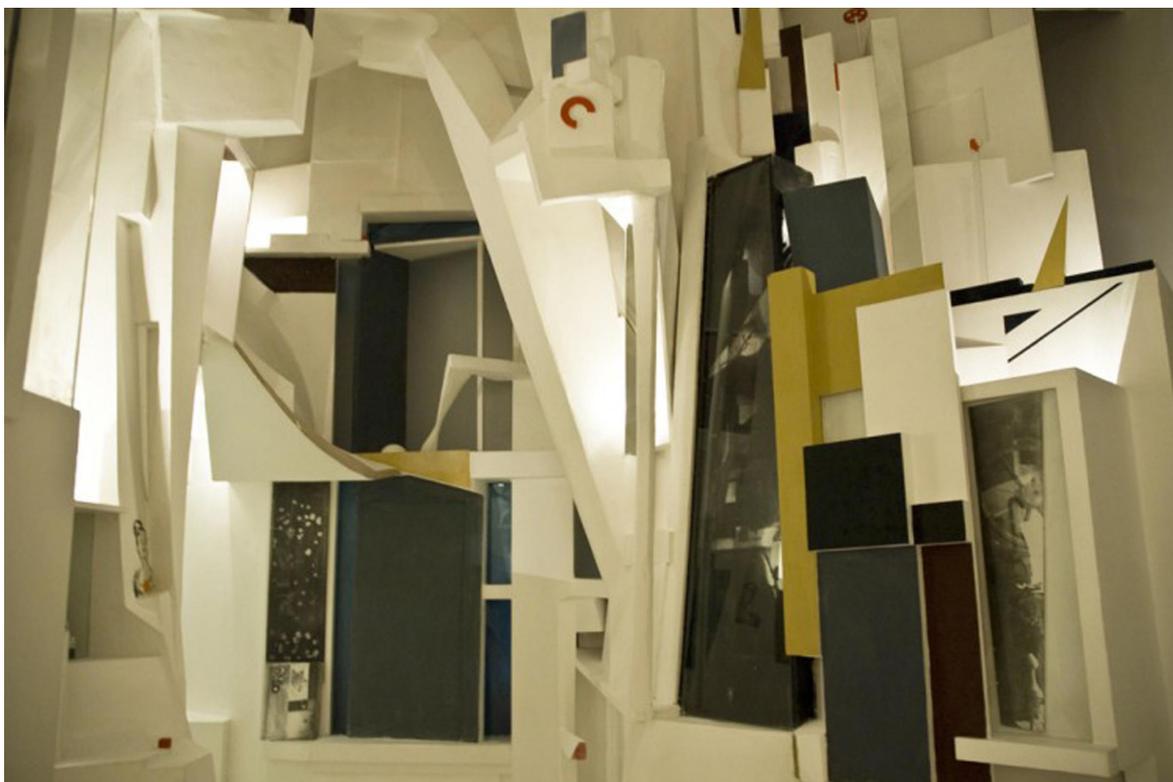


Figura 2. Vista parcial de réplica da *Merzbau* na Pinacoteca de São Paulo. Out 2007. Foto: divulgação

Retornando ao ponto: a réplica da *Merzbau* (Fig. 2) – cujas possibilidades de aferição de registo fidedigno em relação ao original são ainda mais remotas que no caso de Brancusi, com quem aliás o artista estabelece inusitada referência – que se apresenta na Pinacoteca de SP é, antes de tudo, imaculada. Num texto intitulado *Ich und meine Ziele* (“Eu e Minhas Metas”), de 1931, Schwitters comenta o processo embrionário da *Merzbau*, cujo epicentro seria uma coluna que cresce à maneira de uma árvore, tomando os cômodos do estúdio do artista, em Hannover, crescendo indefinidamente em direção ao céu do mesmo modo que a *Coluna infinita* de Brancusi. Um grande conjunto cenográfico de uma alvura reluzente; seus nichos cheiram a novo, e para se adentrar o espaço a fim de

experimentá-lo há que se sacar os calçados e calçar sapatilhas especiais. O pavimento é revestido por uma película sintética branca que reforça a sensação de se estar num espaço de pureza, em que a condição de assepsia se impõe como fundamental para a apreensão - fruição estética? - de seu conteúdo. O que, se quisermos, por um lado vai de encontro à orientação semi-religiosa que Schwitters imprimia em sua relação com a experiência da *Merzbau* como detentora de certa qualidade do sagrado; sentimento este construído a partir de critérios absolutamente idiossincráticos, como se observa nos aspectos já comentados acima. Entretanto, inversamente, tal configuração parece impôr-se como antitética a algumas premissas desta apaixonada empreitada de uma vida, imprimindo certo amortecimento, ou uma pré-sensibilização dos sentidos problemática no que tange à observação das muitas camadas de sentido [e de matéria] que a *Merzbau* oferece. A experiência gera um duplo incômodo: primeiro pelo fato de se saber tratar de uma réplica da obra, por princípio muito limitada. Depois, e ainda mais importante, pelo fato de a obra já não mais existir e de carregar na sua pulsão geradora a condição de uma eterna incompletude, condição essa que é totalmente desconsiderada naquele contexto.

Iniciativas como essa, apesar de certamente fundadas em propósitos edificantes, apoiadas na argumentação – de resto lícita – da conservação, preservação e difusão de patrimônio cultural e artístico, por vezes desconsideram as especificidades e fatores subjacentes à natureza original dos objetos que elegem, terminando por comprometê-los fortemente, quando não se descaracteriza o projeto por completo. É pena, já que talvez o viés que mais interesse numa aproximação crítica da *Merzbau* é o desta se apresentar como um exercício de constante atualização imaginativa. Como dá a entender Ernst Nündel, especialista na obra de Schwitters, ao resumir a potência da dimensão especulativa ativada pela *Merzbau* e sua promessa de infinitude: “The *Merzbau*, destroyed in 1943, continues growing, in the memory of those who saw it [...] in the speculations of art historians. To each his/her own (concept of the) *Merzbau*. In this state it approaches the idea of *Merz*, the idea of continuous recasting, of an artistic process without bounds, without beginning and without end” (Nündel 1981).

O CASO PAULO BRUSCKY - BIENAL DE SÃO PAULO

De outra ordem é a problematização em torno do terceiro caso a ser aqui comentado: o do artista brasileiro Paulo Bruscky e a análise das peculiares instâncias de transposição de seu apartamento-atelier para o espaço expositivo da 26.ª Bienal Internacional de São Paulo (2004).

Pernambucano do Recife, nordeste do Brasil, Bruscky (nascido em 1949) é conhecido por sua atitude experimental e postura vanguardista e contestadora em seu contexto, ao longo de sua carreira, características que sua diversificada produção sempre fez transparecer. Artista e *performer* impossível de restringir a uma determinada categoria ou modalidade estilística, era também poeta e inventor. É um dos pioneiros na prática de mail-art, ou arte postal no Brasil, com intensa produção neste formato. Editou ainda alguns livros de artistas e mantém em seu atelier um vasto arquivo bibliográfico e documentos relativos à arte, dentre os quais uma densa e preciosa correspondência com integrantes do grupo Gutai e com diversos membros do Fluxus. O artista possui um extenso arquivo de registros de ações e de correspondência pessoal desenvolvida com membros do Fluxus, com aproximadamente 300 originais, bem como cerca de 100 peças o grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo. Para mais detalhes, ver Matos, Lídice. 2007. “Museu contemporâneo de arte”. Tese de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

De espírito irrequieto, o artista empenhou-se em dar voz a questões políticas por meio de seu trabalho, especialmente no período dos anos 1970, em que imperava a ditadura militar e a repressão oficial era parte da experiência cotidiana. Fazia-o por meio de estratégias e procedimentos artísticos no mais das vezes extremamente simples e pouco ortodoxos, mas de grande potência reflexiva: ações efêmeras no tecido social da urbe, ou pequenas intervenções em escala urbana, experiências com arte postal, áudio-arte e videoarte e xerografia, áreas ou procedimentos nos quais é apontado como um pioneiro no país. Sua produção do período incorporava procedimentos regularmente descritos por analistas como “arte pública”, terminologia frente a qual apresentou, no entanto, algumas ressalvas; nomeadamente por sua insuficiência ou inadequação semântica - afinal, em última instância “toda arte é pública”. É reconhecido como um dos mais importantes renovadores da cena artística contemporânea do Recife, embora, de modo geral, tenha permanecido um tanto à margem da historiografia oficial da arte brasileira até a década de 1990. A circulação da imagem pública de Bruscky viria a crescer exponencialmente justo a partir desta exposição na Bienal SP. Assim como a difusão de sua rica e singular produção em âmbito nacional, até então eclipsada por sua personalidade idiossincrática e por sua obra ter se desenvolvido em boa parte à sombra do que acontecia nos grandes centros do sudeste brasileiro (RJ-SP).

A convite do alemão Alfons Hug, curador-geral da 26.^a Bienal de São Paulo, - que tinha como mote temático daquela edição o bordão “Território livre” -,o

artista pernambucano teve seu espaço de criação deslocado temporariamente “na íntegra” para o pavilhão onde transcorria a Bienal. Numa operação paciente e meticulosa, onde se utilizaram mais de 300 caixas para transportar os 5 mil livros do artista, uma grande quantidade de obras do próprio Bruscky e de outros artistas, além de toda sorte de objetos e até alguns móveis do ateliê-apartamento do artista em Recife, a transposição foi levada a cabo com sucesso. Em sua totalidade, o conjunto apresenta-se como um verdadeiro arquivo, vivo e multifacetado. Foi remontado como uma instalação por toda a duração do evento (cerca de 3 meses), e disposto no segundo pavimento do pavilhão da Bienal, no prestigioso setor das Salas Especiais – estatuto consentido, naquela edição, à produção de apenas oito artistas. Cada centímetro do ateliê de Bruscky foi refeito. Lá estavam os três dormitórios, duas casas de banho e cozinha, cada ambiente repleto de *memorabilia* e objetos diversos - do artista e de conhecidos deste -, livros de arte e montes de papéis espalhados por toda parte. “Minha vida inteira está aqui. Até projetos que eu estava desenvolvendo estão em umas pranchetas que ficaram em um dos quartos”, disse o artista à Reuters na ocasião (informações disponíveis no CD-Rom *Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004*, organizado e produzido pelo Centro Cultural Brasil-Alemanha de Recife/Pernambuco, 2004).

A conformação geral deste atelier-arquivo era estruturada como um “caos ordenado”, em que sobressaíam a absurda quantidade de informação visual produzida pelo acúmulo de objetos e documentos, e a novamente incontornável ambientação cenográfica, uma vez que, apesar do rigor no conteúdo, foi preciso construir as paredes (falsas) que simulam ser as do apartamento real. Aspecto que potencializa a incômoda – e certamente indesejável, no caso - sensação de estar numa cidade cenográfica, à maneira das que abundam em novelas brasileiras. Mas o que realmente chama a atenção é o contraste gerado pela minúcia em reproduzir de modo preciso o ambiente de trabalho de um artista sabidamente intenso e despojado e o anseio curatorial em enfatizar o que chamarei algo intuitivamente de efeito de “suspensão do tempo”; a criação de uma atmosfera evocativa da presença do artista como se ele ali estivesse estado há poucos minutos, ou que ele pudesse ali se materializar a qualquer momento (Fig.3). A mesa semi-posta, os papéis cuidadosamente esparramados pelo chão, os objetos de uso pessoal como que à espera de serem guardados: uma aura de “displícência calculada” transbordava daquela ambientação. E apesar de relativo sucesso na tradução da atmosfera “caseira” na solução expositiva adotada, nada do que ali se via apresentava-se ao toque ou ao contato direto do público: todos os elementos eram resguardados por faixas ou cintas de segurança. Um *sentido de fluxo*, tão característico da atividade de Bruscky, está ausente.



Figura 3. Vista parcial do atelier de Paulo Bruscky tal como remontado na 26.ª Bienal de S.Paulo. Nov 2004.
 © Fundação Bienal de São Paulo

Se tais efeitos terão sido ou não efetivamente pensados como artifícios indutores da percepção, é difícil afirmar: todavia, o fato é que claramente enfraqueciam a experiência de imersão no universo de criação do artista - neste “acervo vasto de quase tudo”, nas belas palavras de Moacir dos Anjos (2004, 272) - em detrimento de favorecer demandas da ordem de um *voyeurismo* improvável. É preciso reconhecer que algum grau de fetichismo é um fator inerente a uma proposta desse tipo; sobretudo quando se trata de protagonistas em que a práxis artística e a dimensão da vida fundem-se de modo tão contundente, e se reforçam expectativas no sentido de acessar o espaço privado, e “mágico”, do artista. Contudo, poderia-se talvez ter minimizado a dinâmica de, digamos, anódino exotismo em que foi imersa a obra áspera e despojada, mas extremamente consistente e dotada de alto teor crítico, de Paulo Bruscky.

No caso específico do atelier de Bruscky, deve-se assinalar que, diferentemente do que ocorre nos exemplos anteriormente relatados, o que se passava aqui não estava a serviço de disposições objetivamente reprodutivas ou relacionadas à conservação da obra do artista em tempo passado, de cunho evocativo ou celebratório da “mítica do atelier”. O artista - e guardadas as devidas distâncias entre o corpo de sua obra e a estatura canônica dos outros dois nomes já comentados, aspecto que ademais não possui relevância para a abordagem que ora se propõe - afinal, estava, como está, vivo e atuante. E de resto, o processo de “institucionalização” de seu espaço de trabalho foi de ordem temporária, no contexto pontual de sua incorporação a uma determinada proposta curatorial. Tais

aspectos indicam uma singularidade que ora aproxima, ora distancia o caso de Bruscky de seus dois colegas de *métier* anteriormente comentados.

CONCLUSÃO

O que se pode afirmar ao olhar em movimento panorâmico sobre as três situações relatadas é que estes casos, embora apresentem particularidades contextuais, tendem a convergir no que se refere às esferas de institucionalização a que foram submetidas. Ou ao menos em alguns pontos. A remontagem, ou recriação dos espaços de trabalho de Brancusi, Schwitters e Bruscky, que eram também espaços eminentemente domésticos, ainda que movidas por uma pulsão em princípio defensável do ponto de vista das práticas de difusão e conservação do patrimônio cultural, incorrem em deslizos, como se tentou sustentar. Nos exemplos citados houve por um lado o patrocínio e a ingerência do Estado (francês), no caso da reconstrução do atelier de Brancusi, como da iniciativa privada (em parceria com equipamentos culturais públicos), nos projetos sobre as obras de Schwitters e de Bruscky.

A instrumentalização operada nas formas adotadas para gerar a (nova) visibilidade pública destas produções encerra aspectos problemáticos sob um viés, em última análise, ético. A essa altura só se pode especular sobre os juízos que o mestre romeno e o artista alemão emitiriam a respeito de tais operações, mas é lícito supor que as referidas empreitadas realizadas em sua homenagem, nos termos que foram executadas, apresentem aspectos antitéticos em relação a seu espectro de valores e convicções pessoais e estéticos. Ambos partilhavam, por exemplo – e em graus diversos – da importância da dimensão espiritual em suas práticas; fator que entretanto terá sido em grande medida obliterado ou transfigurado na execução das réplicas, ao sabor da versão do *corpus* de suas obras que se decidiu [re]elaborar.

Já Paulo Bruscky estaria em outra posição, em vários sentidos: um cético esclarecido, de vocação transgressora, provocador inteligente e comprometido com uma agenda libertária – que todavia não prescinde da sutileza e mesmo da delicadeza em algumas de suas propostas artísticas –, teve a oportunidade de poder opinar e autorizar (como Brancusi) e acompanhar as instâncias de desenvolvimento da breve *musealização* de seu atelier-arquivo-espaco-de-convívio. Sua aquiescência, ou ao menos aparente indiferença acerca do que foi aqui compreendido como um exercício fetichista-estereotipado em torno do clichê da “aura do artista” sugere que talvez o artista em si não tenha se incomodado, ou que ao fim e ao cabo lhe terá sido uma experiência positiva, pesados os

fatores em jogo. Posição que sem dúvida deve ser respeitada [a propósito de sua participação na Bienal, o artista afirmaria: “Ele [Alfons Hug, curador da 26a. Bienal] foi, entrou e ficou andando, para cima e para baixo. Ele voltou e propôs levar todo o ateliê [...]. Foi o trabalho mais caro da Bienal”. “[...] Me interessava mostrar como é a vida de um artista. É como se fosse um “múltiplo” do ateliê” (em entrevista à revista *Arte & Ensaios* n.º 19, 2009)]; mas que por outro lado não impede a emissão de juízo externo, mesmo que à luz de seus próprios preceitos. Por outro lado, claro está que articular a contento e harmoniosamente todas as idiosincrasias inerentes a um processo desta natureza e escala pode ser tarefa ingrata, quando não inviável.

Tais empreitadas, sobretudo quando envolvem artistas já falecidos, trazem à baila algumas questões, algumas das quais deixo agora no ar: dados os fatores e demandas ali envolvidos, processos de musealização deste gênero (mesmo os temporários) não podem por vezes incorrer no risco de se ver convertidos, de “lugar vivo” da memória de um artista, em esquemáticas “armadilhas para turistas”, estimulando uma nostalgia inadequada acerca das agora irrecuperáveis condições originais da prática artística nestes sítios? E de um ponto de vista mais didático, o que se pode realmente aprender da experiência de contato com estas reconstruções? À parte seu eventual papel cultural-educativo, parece de extrema importância estar-se atento às limitações e mesmo ao potencial ficcional contido nestas reconstruções.

Frente a casos como os ora apresentados, a impressão que resta é a de estarmos diante de um impasse. Por um lado, não há como não reconhecer as dificuldades inerentes a processos que pretendem equacionar memória pessoal afetiva e trajetória pública distinta, patrimônio cultural, carga histórica e a – de resto irrecuperável – dimensão primordial da experiência daquele ambiente de criação. Como também não é possível ignorarmos aspectos positivos nas premissas que regem algumas destas iniciativas, nomeadamente as perspectivas de preservação cultural (seja ela material ou imaterial) e as ricas relações de nexos que podem aflorar quando confrontados com a produção do artista e o ambiente de sua gênese. Por outro lado, pode-se especular que talvez o que tenha sido aqui apontado como equivocado ou descompassado nas reconfigurações museológicas destes espaços (seja como réplica, reconstrução, remontagem, etc.) possa ser ao menos amenizado desde que as demandas por trás das empreitadas sejam mais claras. E neste processo, que os princípios dos artistas não sejam ignorados, ou solapados por quaisquer outras demandas.

A propósito do peso das variáveis aqui em jogo, cabe ainda retomar a fala de Daniel Buren, agora no texto “The function of the studio revisited” (2010), em que o artista atualiza seu já comentado ensaio de 1971. No afã de expressar o que pensa das remontagens-transposições dos ateliês de Brancusi (em Paris) e F. Bacon (em Dublin) para fins expositivos em caráter permanente, vai direto ao ponto e é incisivo: “Reconstructions of artists studios made you feel a little closer to the artist, as a film might do; it’s sentimental, it’s curious, it’s charming, it’s negative, or it’s positive.[...] In leaving his studio to the French state he [*Brancusi*] decided to keep the very lively aspect of the artist in the studio where the work was more comprehensible. He wanted to show that it is this site where the work is most readily understood. [...] In the case of Brancusi studio, in its first incarnation, you had a conceptual totality as designated by the artist rather than a reconstruction *that was never requested by him*, when the studio was reconstructed outside the Pompidou Centre in 1977 and again and even worse in 1997” (Buren 2010, 164-165). Na verdade Buren já tinha se pronunciado a respeito do caso do atelier de Brancusi no seu texto de 1971 (“The function of the studio”), que considerava exemplar ao equacionar integridade artística e condições expositivas dignas. Mas referia-se, contudo, a montagem anterior à transposição definitiva de 1997, que veio a deplorar. Pelo que agora aproveita para “atualizar” sua opinião a respeito.

Ainda que seja uma leitura bastante personalista sobre esta linha de procedimentos, o “desabafo” de Buren não deixa de traduzir sentimentos potencialmente latentes a qualquer visitante. Resta a expectativa de que futuras iniciativas deste perfil, voltadas para a conservação ou exposição privilegiada de patrimônio artístico diferenciado, mostrem-se tão sensíveis às demandas espetacularizadas – que por vezes comprometem o sentido histórico em jogo – quanto às pulsões originais do autor e a elementos estruturantes da produção em questão.

BIBLIOGRAFIA

- Anjos, Moacir dos. 2004. “O ateliê como arquivo”. In *Catálogo 26a. Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Buren, Daniel. 1979. *The function of the studio*. October 10 (Autumn), (51-54).
- Buren, Daniel. 2010. “The function of the studio revisited: Daniel Buren in conversation”. In Jacob, Mary Jane e Grabner, Michelle (ed.). *The Studio Reader: On the space of Artists*. Chicago e London: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Edemariam, Aida. 2008. "Francis Bacon: Box of tricks". In *The Guardian*, Friday 5, September.

"EM OUTRA VIDA acho que fui arquivista". 2009. Entrevista com Paulo Bruscky. Simone Michelin et al. In *Arte & Ensaios* n.º 19. Rio de Janeiro: UFRJ.

Freire, Cristina. 2006. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.

Hoffmann, Jens (ed.). 2012. *The Studio*. Documents of Contemporary Art Series. London e Cambridge: Whitechapel Art Gallery e The MIT Press.

Jacob, Mary Jane e Grabner, Michelle, (ed.). 2010. *The Studio Reader: On the space of Artists*. Chicago e London: University of Chicago Press.

Kennedy, Christina. 2007. "Exhibiting the Studio." In *The Studio*, Jens Hoffmann and Christina Kennedy (ed.), (23-29). Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane.

Matos, Lidice. 2007. "Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional". In *Concinnitas*, V. 1, (119-132). Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Nündel, Ernst. 1981. "Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg". In Webster, Gwendolen. *Kurt Merz Schwitters: A Biographical Study*. Cardiff: University of Wales Press, 1997.

Smith, Steve. 2011. *Contemporary Post-Studio Art Practice and its Institutional Currency*. Dissertação de mestrado. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/236335460/Contemporary-Post-Studio-Art-Practice-and-Its-Institutional-Currency> (Último acesso em 18/08/2014).

Wood, Jon. 2005. "The studio in the gallery?". In *Reshaping museum space*, Suzanne MacLeod (ed.). New York: Routledge.