

MOSTRA DO MUSEU HÍBRIDO: CASA DO ARTISTA, OBRA, ATELIÊ E MUSEU

Denise Maria Chane Buzetto
Mestranda em Artes/UFES

RESUMO: Vemos nascer uma mistura de identidades locais e nacionais, e na mesma síntese está sociedade tem novos comportamentos, novas maneiras de morar, trabalhar e divulgar seus trabalhos são estas questões que observamos se configurando nesta sociedade pós-moderna. Nas artes citamos o pintor e seu ateliê, onde a obra é produzida e que na nova concepção de casa, ateliê e museu da pós-modernidade aqui neste trabalho chamaremos de Museu híbrido.

Palavras-chave: *Museu híbrido; Artista; Obra; Sociedade pós-moderna.*

ABSTRACT: We see the birth of a mixture of local and national identities, and the same synthesis is society has new behaviors, new ways to live, work and make their work are these issues that we see shaping up in this postmodern society. In the arts we quote the painter and his studio, where the work is produced and that the new conception of home, studio and museum of postmodernity here call this work of hybrid museum.

Key words: *hybrid Museum; Artist, Work, Society postmodern.*



Todo processo de pesquisa parte de um ponto de referência, que se tem como certo, para deduções comparativas de dados semelhantes ou não. Neste artigo o objetivo é discutir a construção de sentidos ou funções dos espaços usados pelos pintores, ou seja, seus ateliês e depois da obra pronta e fora deste espaço, os museus. Este estudo será feito a partir da pintura de interior do ateliê do final do século XIX, partindo da obra de Almeida Junior, O Importuno. Objetiva-se destacar a importância do sentido da produção da obra pelo artista em seu ateliê-moradia daquela época e comparando-a aos dias atuais, vinculando à obra e o espaço em que ela foi produzida e sua representação de uma imagem da relação do artista com o ambiente e do progresso em relação à época em que foi idealizada e a sociedade que a solicitava, dentro de um domínio privado, o ateliê do artista. Assim, mais que a própria obra, nos interessa o debate de como os ateliês se revelam ainda hoje tão distantes do museu e da obra produzida, perdendo esse vínculo obra e artista. Com relação às reflexões de Daniel Buren em seu artigo A Função do Ateliê, o autor parte do problema em que se coloca contra o museu no sentido em que a instituição “os-sifica” a arte, retira a obra de arte do seu contexto inicial e a padroniza em função de parâmetros próprios ao museu e não à obra de arte, daí ele entender o museu como cemitério.

Quanto ao ateliê ele diz que é o lugar no qual a obra estaria completa, em seu contexto de criação, mas que, paradoxalmente, se a obra fica no ateliê, onde ela nasce, ela acaba morrendo, já que não atinge sua meta final que é a relação com o espectador. Porém, todo esse raciocínio está ligado à obra de arte portátil, móvel, que é feita assim já pensando na necessidade de mobilidade da obra imposta pelo sistema de arte (museu, galerista, colecionador), por isso, a obra do próprio Buren é lidar com o espaço expositivo diretamente.

Não discordando totalmente de Buren este artigo fará parte de um questionamento atual que solicita a revisão da volta do ateliê como o espaço de produção, mostra das obras do artista e de sua moradia, trazendo o galerista e o público para o próprio ateliê do artista. Devido à vida contemporânea solicitar esta proximidade entre artista, ateliê, obra, galerista e museu, este questionamento fará parte de um projeto que propõe uma mostra de arte onde a partir do ateliê de Almeida Junior, para uma nova visão de ateliê será aventado um possível lugar que se autodenominara

Museu Híbrido¹, termo cunhado para esta mostra como suposto espaço do artista, sendo este moradia, ateliê e museu. Buscando em mais alguns autores textos sobre ateliês e museus descobrimos que em 2003 Israel Pedrosa contemporâneo de Daniel Buren escreve o livro O Universo da Cor onde ele faz uma citação:

Hoje o ateliê do pintor não é apenas um organismo vivo ligado à produção de imagens visuais da sociedade contemporânea. Ele é também uma relíquia renovadora de toda a História da Arte. (PEDROSA, 2003, p.97).

Essas relações, a proximidade, as fronteiras entre ateliê e museu são discussões recorrentes e instigantes em um campo que, sendo complementar um ao outro, estabelece um rico diálogo com estas questões. Muitas vezes encontramos em alguns discursos da área quase a necessidade de estabelecer obra e ateliê ou obra e museu como campos oponentes e contraditórios e também como esta discussão toma importância nos dias atuais e ocorre como uma necessidade de afirmação para que cada setor destes citados ser respeitado como um campo independente. Talvez pela indicação histórica do surgimento do ateliê e do museu como independentes um do outro, mas necessários entre si a partir do campo da arte. Devemos lembrar a atuação do artista antes da ideia do museu se efetivar, as artes e ofícios eram geralmente produzidos no ateliê do artista ou no próprio local a ser executado e ali mesmo mostrado ao expectador, funcionando como o próprio museu e visto como uma unidade, um conjunto que não necessariamente estaria separado.

O artigo se divide em três capítulos, todos tendo como ponto de partida o espaço do ateliê e o texto de Daniel Buren, que será bastante discutido. Sendo assim, o primeiro capítulo trata das possíveis interpretações do que é ateliê e alguns ateliês na história da arte. O segundo capítulo visa discutir a opinião de Daniel Buren, sobre a obra de arte e o ateliê e sua passagem para o museu e outras possíveis interpretações de outros críticos. Já no terceiro capítulo pretendesse explicitar de que maneira fazer um evento que resgate a casa do artista como ateliê e museu, em contraste com a vida moderna, buscando resgatar o atelier antigo, aquele que contemplava a casa o ateliê e o museu como um espaço único. Concluímos o artigo indagando sobre os efeitos políticos da proposta defendendo o entendimento da palavra Museu Híbrido não como um lugar apenas, mas como vários lugares em um só, onde o artista cria, expõe e vive, ou seja a casa do artista, o seu ateliê.

O ateliê do artista na história da arte

A etimologia da palavra “ateliê” é de origem francesa, e segundo o dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (2011), ateliê quer dizer: “local onde os artesãos ou operários trabalham em conjunto, numa mesma obra ou para um mesmo indivíduo“ [...] pode também ser oficina. Ainda no dicionário, menciona a definição de “local preparado para a execução de trabalhos de arte, fotografia ou mesmo estúdio”. Em certos autores, podemos encontrar tais definições diferentes da apresentada, mas a essência é a mesma na valorização de local para trabalho sobre uma determinada arte como segue na (figura 1), nos séculos passados a casa do pintor será também seu estúdio ou ateliê e que estes também serviam além de local de trabalho como campo institucional da arte, pois eram visitados por críticos e compradores na época, como se fossem uma galeria de arte, para Jean Genet poeta, dramaturgo e escritor, o ateliê de alguns artistas a exemplo de Alberto Giacometti em Paris seu amigo, é como se fosse um espaço vivo: “é todo o ateliê que vibra e vive”, (OLIVEIRA,2011, apud GENET, 1959).



Figura 1. Adriaen Van Ostade o pintor em sua oficina, Auto-Retrato, 1663.

Óleo sobre madeira, 58 x60 cm, (Alemanha).

Antes da revolução industrial, a maior parte da produção de bens de consumo de artesanato e arte era realizada nas residências dos artesãos ou profissionais envolvidos, e compreendia-se a casa como um lugar que incorporava o trabalho às atividades de morar, comer, dormir e assim por diante. Porém, quando o trabalho produzido foi removido para as fabricas e escritórios e lojas, o lar tornou-se um lugar

exclusivamente doméstico. A casa adquiriu um caráter novo e diferenciado, que foi representado em sua decoração e design de objetos. Pensando num ambiente de um ateliê moderno que se instala na casa do artista, podemos pensar que não é só visto com um lugar apenas para instalação de objetos e outros instrumentos artísticos, mas também com um ambiente que proporciona visualizar imagens sobre objetos e desses objetos estipular uma maneira de descrevê-los através de fotografias, gravuras ou principalmente pinturas retratadas em telas. Na fenomenologia de Bachelard, encontramos os ambientes, da casa e do quarto dos poetas e artistas, relacionados intimamente com sua produção estética. O acolhimento proporcionado pelo lar e seus ambientes, nos quais o artista busca trazer o universo externo para dentro de seu universo interno, torna-se uma demonstração de sua generosidade, do gosto pelo colorido, pela natureza e pela multiplicidade de elementos que traduzem conforto físico – como almofadas, poltronas, *chaise*, o ambiente acolhedor da minúscula piscina e do jardim de inverno e, até mesmo, da churrasqueira que se abre para integrar-se à sala de jantar unindo todos os espaços em um só. A comunhão dinâmica entre o homem e a casa faz transcender os espaços geométricos (BACHELARD, 1989. p.62).

Falando da obra escolhida como a que abraça essa mostra *O Importuno* (figura 2) de Almeida Junior (1850-1899).



Figura 2. Almeida Junior. O Importuno. Óleo sobre tela, 145 x 97 cm, 1898, Pinacoteca.

Pintor e desenhista brasileiro nasceu em Itu. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes com desempenho brilhante. Mais tarde, com auxílio de Dom Pedro II viajou para Europa, onde frequentou Escola Superior de Belas Artes em Paris. Ao retornar, fixou-se em sua cidade natal. Almeida Junior retratou a cultura caipira e foi influenciado por Courbet. Morreu assassinado em Piracicaba. (DUQUE-ESTRADA, 1995).

No ateliê acontecem cenas que também podem ser consideradas como uma ce-

nografia teatral, onde os personagens se movimentam e o cenário permanece intacto, mudando apenas quando acontece uma nova cena. A imagem é inspiradora, conforme Bachelard, 2000 (p.68), “os espaços amados nem sempre querem ficar fechados! Eles se desdobram. Parece que se transportam facilmente para outros lugares, para outros tempos, para planos diferentes de sonhos e lembranças”. E é o que se percebe nesta tela de Almeida Junior as lembranças vividas e sua história presente retratada na pintura, através de objetos e sentimentos que o artista deixa transparecer na obra como se ele nos desse como noção de cenografia teatral, no seu amplo sentido, a compreensão da representação desse lugar desse momento e até incluindo as relações entre personagens do ambiente descrito. Pode-se dizer que o ateliê de um artista, além de se constituir em seu espaço de trabalho, revela a intimidade de seu processo de criação

Segundo Daniel Buren em seu artigo intitulado Função do Ateliê de 1971, “os ateliês são espaços privados e são dirigidos pelo artista-residente e apenas as obras que ele desejar e permitir sairão do ateliê.” Neste ponto a obra O Importuno de Almeida Junior se enquadra neste contexto de Buren, a obra assim produzida, indo de um refúgio para outro, deve ser portátil e manipulável, isolada do mundo real. É no ateliê que a obra está mais próxima de sua própria realidade, da qual irá se distanciar cada vez mais, a obra pode tornar-se, contra a intenção de seu autor, apenas lucro ou ideologia. A obra então pertenceria apenas ao ateliê. Daí o paradoxo mortal da obra de arte, que precisa se distanciar de sua origem para que sobrevivam, ela e o artista. (BUREN,1971).

Comparações entre Daniel Buren e outros autores sobre obra de arte, ateliê e sua passagem para o museu.

Ainda por Buren a obra é feita num lugar específico, o qual não é levado em conta é que no ateliê que a obra é forjada, e é somente ali que estará em seu verdadeiro lugar. E esse lugar na obra O Importuno é a casa do artista o seu ateliê, Bachelard diz que a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, para Almeida Junior o local em que sua obra foi forjada era um local sagrado, onde seu gosto e lembranças do passado, presente e futuro se encontravam em evidencia, havia uma poética naquele lugar e ele com a maestria de um poeta passou para a tela com a tinta um pouco das suas memórias.

Em *O Importuno*, obra de caráter narrativo, Almeida Junior utiliza sua qualidade técnica para organizar a composição da cena, visando conduzir o espectador ao contato com a intimidade da personagem ou com o acontecimento que pode envolver o que se passou antes e depois da cena e isso tudo acontece dentro da sua casa do seu ateliê, existe uma grande intimidade ali, Nas obras narrativas, o pintor retrata episódios do cotidiano, momentos menos idealizados que, nos limites de uma cena, revelam sua beleza, junto ao imprevisto e a naturalidade. (CRIVILIN, 2008)

Buren sugere a contradição que é impossível uma obra ser vista em seu lugar, que o lugar onde a vemos influencia mais a obra do que o lugar no qual foi feita e de onde foi banida, assim, quando a obra está em seu lugar, ela não “acontece” (para o público), ao passo que só “acontece” (para o público) quando não está em seu lugar, ou seja, no museu. Expulsa da torre de marfim, lugar de sua produção, a obra acaba em outra torre, sai de um lugar fechado, o mundo do artista, para outro, ainda mais confinado: o mundo da arte. As paredes do museu são como um cemitério de obras: o que quer que digam, de onde quer que venham, qualquer que seja seu significado, no final, é lá que chegarão, onde estarão perdidas. Uma perda relativa se comparada ao total esquecimento da obra que nunca emerge do ateliê, daí, o indizível comprometimento da obra portátil. (BUREN, 1971).

Talvez o capitalismo seja o motivo principal do discurso separatista de ateliê e museu. Porém, hoje o ateliê tanto quanto o museu já estão mais do que estabelecidos e respeitados como campo de atuação institucional cada um com sua função distinta, mas parecem em muitas ocasiões não necessariamente terem que estar separados como acontece hoje. Com efeito, refletindo sobre o crescimento da indústria da cultura global alguns teóricos afirmam que os piores pesadelos de Adorno e Horkheimer² têm se tornado realidade. A produção de símbolos é hoje a meta central do capitalismo e, através do desenvolvimento das indústrias criativas, as pessoas são agora submetidas ao controle do capital. Não apenas consumidores mas também produtores culturais são prisioneiros da indústria cultural dominada pelas organizações de mídia e diversão. Elas foram transformadas em agentes passivos do sistema capitalista. (CHARNEY, L; SCHWARTZ, V. 2001).

Assim estas questões sempre me inquietaram, quanto mais dentro do campo da arte mais ouvia o discurso renitente e a necessidade das justificativas e explicações do

porque da separação tão eloquente entre duas instituições tão próximas. Ao mesmo tempo me defrontava com o discurso e a prática do fazer e do expor como coisas autônomas e não concomitantes que fala no rompimento de fronteiras e de barreiras que levam a uma troca positiva entre diferentes campos do fazer e que estes se some e resultem em propostas mais complexas e abrangentes e ao mesmo tempo complementares.

A preocupação deste texto não é a de estabelecer limites e nem delimitar os espaços ateliê e museu como oponentes e contraditórios nem se são públicos ou restritos mas sim questionar como estes campos podem voltar a estabelecer relações de proximidades de modo a se somar, como eram no passado da produção artística e contribuir e ampliar a ação da própria área. Ao invés de dividir e fragmentar, somar e possibilitar a abertura de horizontes. Especialmente nestes tempos pós-modernos ou hipermodernos, como defende Buren em seu artigo “*A Função do Estúdio*” ao dizer que o ateliê de um artista, além de se constituir em seu espaço de trabalho, revela a intimidade de seu processo de criação:

Na maioria dos casos, o estúdio é mais necessário (fundamental) para o artista do que a galeria ou o museu. Por uma questão de facto, que precede a ambos. Mais importante ainda, veremos que o estúdio por um lado, e da galeria e do museu, por outro lado, estão completamente ligados. Eles formam duas fundações do mesmo edifício e do sistema mesmo. Questionando um (como o museu ou galeria) sem tocar no outro (o estúdio), inevitavelmente, implica questionar absolutamente nada. Todo o questionamento do sistema de arte pelo que terá de reexaminar o estúdio como um lugar único onde o trabalho se origina, assim como o museu precisa ser re-examinado como o único lugar onde o trabalho é visto. Ambos precisam ser questionada novamente, como hábitos, costumes rígidos, de arte. (BUREN, 1971).

Por outro lado, exigiu uma postura investigativa para que desconstruíssemos as visões idealizadoras desse espaço, pois, como nos aponta a citação de Marisa Flório César:

A natureza do ateliê é ambígua: ele pertence ao universo artístico, mas é extrínseco à obra de arte. Como a moldura, insere-se nos domínios da margem, dos apensos à obra de arte. (CESAR, 2007).

O teórico belga Thierry De Duve, no texto *Andy Warhol or The Machine Perfect*, de 1989, aponta o ateliê como um laboratório, uma “ambiência profícua”, citando a boemia como uma possível fomentadora desse processo, como possibilitadora de uma condição mais vaga e ampla de aprendizado e troca (DE DUVE, 1989).

E assim buscando mais questões e opiniões sobre estes espaços, ainda por Marisa Flórido César:

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 (A&E, 2002, pg. 18).

Enquanto De Duve aponta o Ateliê como um laboratório e Buren afirma o museu como o cemitério das obras produzidas no ateliê, para Luiz Sérgio de Oliveira são coisas distintas ³Oliveira aponta, inclusive, esta diferença como sendo derivada das distintas visões que cada um dos autores tem do contexto.

Falando de museu e dos objetos expostos no texto *Limites Críticos* Daniel Buren diz que o que ocorre de fato é que a arte e como está se posiciona, o objeto continua a existir enquanto objeto de apropriação. A função do Museu/Galeria de conforto habitual é reafirmada, posto que impõe-se como o único revelador possível da obra. Os limites culturais de forma geral a sociedade e em particular os meios de informação atingiram uma acuidade decisiva; ignorá-los enquanto limites é necessário à sobrevivência da arte, ao menos de sua vanguarda mais em voga (BUREN , 2001, p. 71). Mas Buren coloca uma questão, se todas as obras de arte não são a mesma coisa, devemos reconhecer que são instaladas da mesma maneira, de acordo com o gosto dominante da época. Por outro lado, se aceitamos a singularidade de cada obra de arte, devemos admitir que nenhum museu se adapta totalmente à obra; fingindo defender a singularidade da obra, o museu paradoxalmente age como se tal singularidade não existisse e lida com a obra como quer. Nos discursos obliterantes⁴ de Buren a arte que se nos apresenta recusa-se, portanto, a revelar seus suportes, seus quadros, seus limites sob a múltipla forma da ‘pura obra-prima, a

pintura esconde o suporte, que esconde o verso = ilusão em pintura. Ao esconder seu próprio processo, a pintura também esconde seu ponto de vista (Museu/Galeria), tornando-o secundário, neutro, como se ele não influenciasse o conteúdo/obra. Como desdobramento de suas proposições visuais, que procuram dar conta destas injunções seguiu-se um intenso trabalho de formulação escrita. Em um destes textos Buren formula aquilo que para ele constitui a função do museu. Segundo Buren, o museu é um lugar privilegiado por ser capaz de assumir simultaneamente três papéis distintos para si. Em primeiro lugar assume um papel estético, pois é suporte da obra de arte e o centro onde se processa a sua fruição/percepção constituindo-se, assim, como ponto de vista único da obra tanto topograficamente como culturalmente. Assume um papel econômico, pois o museu atribui, no ato de sua escolha, valor simbólico a obra escolhida, que, posteriormente pode ser convertido em valor econômico pelos agentes que compõem o meio artístico, como as casas de leilão e galerias especializadas. (BUREN, 2001, p. 71)

Por fim é um lugar místico, pois assegura para os objetos que adentram seu espaço o status de obra de arte, afastando todo questionamento sobre os próprios fundamentos dos múltiplos processos históricos que levaram a constituição de um determinado objeto como de obra de arte. Segundo Buren, o museu é o corpo místico da arte. Estes papéis estão articulados a três instâncias distintas que buscam no seu conjunto criar a ilusão das obras eternas. A primeira delas é a conservação, a segunda é a instância da reunião, que cria no espaço expositivo um ponto de vista único onde às obras são apreendidas, e a terceira instância da função dos museus é o refúgio. Para Buren a arte, tal como a entendemos desde a Renascença, seria inconcebível sem este lugar que abriga o objeto das intempéries e das oscilações simbólicas que percorrem o corpo de toda a sociedade histórica.

A mostra: resgate da casa do artista como ateliê e museu, em contraste com a vida moderna.

Pausas, deslocamentos, contemplações, bate papo, casa, moradia, arte, obra e trabalho, ações que se ramificam num único espaço a casa do artista, resgate a um tempo em que a casa também era oficina, ateliê e moradia.

Partindo da inquietação presente no cotidiano da cidade, ou da confusão eufórica

do transito de uma grande cidade e de seus habitantes, a mostra que propomos é para resgatar os bons tempos em que a casa do pintor era seu ateliê e seu museu também. A partir da escolha do artista e da obra do século XIX no Brasil iremos propor um espaço onde o apreciador de uma obra de arte poderia se deslocar até a casa do artista e vislumbrar a obra ou através da mídia eletrônica fazer essa visita ao Museu Híbrido. O século XIX tempos remotos em que os ateliers de pintura tinham grandes prestígio e que ainda eram vistos como uma instituição viável será o ponto de partida de nossa mostra e para tanto o artista e obra escolhidos foram Almeida Junior e a obra O Importuno, com uma cena que passa no ateliê do artista que é localizado em sua própria casa. Na atualidade as obras saem dos ateliês já como um prazo de validade, para exposições que muitas vezes duram semanas, a obra já é programada muitas vezes para aquele evento naquele museu. O artista ou no caso aqui o pintor se desloca muitas vezes para produzir a obra, e esse é o grande ponto de nossa mostra a mobilidade urbana, que nas grandes cidades se encontram cada vez mais difícil, o tráfego anda caótico, e as pessoas modernas muitas vezes demoram muito para se deslocar de um lugar a outro. Isso ocasiona um desgaste muito grande no homem moderno, que não vê a hora de chegar à sexta feira para poder ir para casa, o trabalho massificante que o texto do Fordismo já citava, agora nos dias atuais está cada vez pior.

As pessoas estão buscando cada vez mais o refugio do lar nos finais de semana, e até buscando maneiras criativas de trabalhar em casa, pois as tecnologias modernas nos permitem hoje esse tipo de trabalho. Muitas vezes se deslocar é perder tempo de trabalho, é estresse desnecessário, se pode ficar em casa e produzir mais e melhor. O Atelier Híbrido, traz o ateliê para dentro do contexto institucional do museu, e dentro da intimidade da casa do artista, com a presença do artista trabalhando *in situ*. Como um processo contínuo, proporciona uma produção que caracteriza aquele espaço como seu local de trabalho e moradia. Desta forma, há, simultaneamente, uma subversão da lógica do ateliê como um espaço de exposições, uma vez que este se encontra num espaço privado a casa do artista, mas também institucional o Museu Híbrido, onde a obra idealizada, criada será vista *in situ*.

Pensando no museu híbrido o uso da linguagem hipermídia seria implementada no museu que seria o caminho “online”; e dentro do museu seria a incorporação de

elementos interativos na narrativa do museu, em suas próprias instalações. Hoje isso já é fato em grande parte dos museus, em escala internacional, fazendo com que obra instituição, artista e público interajam em segundos por meio de recursos multimídia. Na verdade, existem museus que já nascem interativos, e seu discurso se baseia no digital e na participação ativa do visitante. Pensando nesta sociedade pós-moderna em que vivemos hoje a mostra busca resgatar o atelier do pintor como um espaço híbrido, um local onde o artista pode aliar o trabalho ao lazer e ao comércio de suas obras. Mas o que diria Daniel Buren desta nova versão de museu-casa, casa-ateliê ou até ateliê-museu? A tecnologia de ponta nos permite levar a obra ao comprador, ao galerista em segundos de maneira digital, hoje o deslocamento a espaços institucionais como o museu talvez não sejam de todo necessário, é bem possível que soluções mais rápidas e menos estressantes a todos possam ser alcançadas. Concluímos o trabalho indagando sobre os efeitos políticos e sociais da proposta defendendo o entendimento da palavra Museu Híbrido não como um lugar apenas, mas como vários lugares em um só, onde o artista cria, expõe e vive, ou

1 Museu Híbrido, termo cunhado aqui para justificar um ambiente que comporte mais de duas funções para a obra de arte e artista, ou seja, moradia, trabalho e lazer.

2 Conceito de Indústria Cultural em Adorno e Horkheimer :A indústria cultural, segundo Adorno e Horkheimer, possui padrões que se repetem com a intenção de formar uma estética ou percepção comum voltada ao consumismo

3 Luiz Sergio de oliveira escreve em seu artigo, O artista exposto às armadilhas do mundo, sobre opiniões distintas de alguns críticos, citando entre eles Daniel Buren e diferente dele dele o teórico da arte norte-americano Brian O'Doherty, que afirma que a obra de arte somente acontece como um processo de consolidação e somente começa quando estas são localizadas nas paredes da galeria.

4 Objeto de apropriação da ideia ou da natureza num puro estilo colonizador.

REFERÊNCIAS

FABRIS, A. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

OLIVEIRA, Sérgio de Oliveira. O artista exposto às armadilhas do mundo. In: CAIA. VI Congresso Internacional de Teoría e Historia de lãs Artes, 10,2011. Buenos Aires, Argentina. La autonomia Del arte: debates em La teoria y em La práxis. Rio de Janeiro, Brasil: UFF, 2011. P.173-182.

PEDROSA, Israel. *O Universo da Cor*. São Paulo: Ed. Senac, 2003.

AURÉLIO, A. Dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Positivo, 2011.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço . Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes, 1989.

BUREN, Daniel. “Limites críticos”. In: BUREN, Daniel; DUARTE, Paulo Sergio (ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.

BUREN, Daniel. *The Function of the studio*. Disponível em: <http://www.djk.nu/aktiviteter/filer-aktiviteter/DanielBurenTheFunctionoftheStudio.pdf>, acessado em 01/07/2012 às 10:15hs.

CESAR, Marisa Flório. O Ateliê do artista. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

CRIVILIN, Tania Maria. Almeida Júnior: a afirmação de uma subjetividade moderna. 2011, 157f. Dissertação (Mestrado em Artes). Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES, 2011.

DE DUVE, Thierry. Andy Warhol or the machine perfect. In: *October 48*, Nova York, primavera de 1989.

DUQUE-ESTRADA, Luiz Gonzaga. A Arte Brasileira. Campinas-SP: Mercado de Letras, 1995.

Denise Maria Chane Buzetto: Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes-UFES. Especialista em Design de Interiores - Faculdades Espírito Santense FAESA(ES); professora no Departamento de Design e Arquitetura (FAESA). E-mail: denisechane@gmail.com