

ATELIÊS CONTEMPORÂNEOS: POSSIBILIDADES E PROBLEMATIZAÇÕES

Fernanda Pequeno da Silva - UFRJ/ UERJ

RESUMO

Discutir as possibilidades contemporâneas do ateliê parece muito necessária. A noção de espaço - conhecido como físico ou geográfico – vem sendo alargada para incluir aspectos ideológicos e simbólicos. Essa pesquisa gerou a curadoria de uma exposição e de um seminário.

Palavras-chave: Ateliês; Arte Contemporânea; Pesquisa; Curadoria.

ABSTRACT

To discuss the contemporary possibilities of the studio seems very necessary. The spaces' notion – known as physical or geographical – are being enlarged to include the ideological and symbolic aspects. This research generates a curatorship of an exhibition and a seminar.

Key-words: Studio; Contemporary Art; Research; Curatorship.

Muito se fala a respeito da dilatação das fronteiras da produção artística que se processou entre as décadas de 1960 e 1970, tornando mais plurais as possibilidades de execução e exposição dos trabalhos de arte. Dentro dessas mudanças o conceito de espaço passou a incluir os sentidos do lugar em que a obra de arte foi produzida e/ou exposta, passando mesmo a valorizar essas categorias e a abarcar aspectos históricos, culturais e físicos a seu próprio processo de feitura¹.

Dessa maneira, investigar a importância do ateliê para a produção contemporânea brasileira requereu que nos detivéssemos sobre as diferentes modalidades que este adquire, dependendo do uso e da forma de trabalho de cada artista, uma vez que não existem mais leis universais ou paradigmas norteadores para essa produção. 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:

“Se aguardamos o momento excepcional da aparição de uma obra, ela também se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção cotidiana, entre os objetos do dia-a-dia, desprotegida das molduras que a

fazem, confundida ao senso comum. E logo percebemos que o ateliê também encerra as exterioridades mundanas, a trivialidade da vida e dos dias comuns, o ordinário das horas, a rotina do artista. (...) 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 arte².

Refazendo o percurso: O Ateliê Vila Longuinhos

A presente pesquisa teve origem quando da curadoria, em parceria com Edson Borges, da exposição *Vida Longa ao Vila Longuinhos!*, no Museu Murillo La Greca, Recife, em 2009. Vila Longuinhos foi um ateliê que funcionou num sobrado no Morro da Conceição, centro do Rio de Janeiro, durante três anos e meio, por onde passaram diversos jovens artistas, muitos deles hoje com projeção internacional. Após o contato com o Vila Longuinhos houve importantes desdobramentos, tais como a realização do seminário Possibilidades do Ateliê Contemporâneo, no Parque Lage, em abril de 2010, financiado pelo Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 2009, ao qual nos referiremos mais adiante. O projeto de exposição englobou a produção dos sete cariocas que dividiram o referido ateliê, utilizando-no como laboratório de experimentação e criação artística, e como espaço de convivência e trabalho para visitantes ou artistas em trânsito [passagem] pela cidade.

Com três cômodos e pé direito altíssimo o sobrado foi a princípio ocupado em 2006 por Bianca Bernardo, Bruno Jacomino e Carlos Contente. Em 2007, Pontogor e Rafael Adorján passaram a dividir o primeiro espaço com Carlos Contente, e Elisa Castro a ocupar o segundo cômodo, junto com Bianca Bernardo. Em 2009, após a saída do ateliê de Bianca e Contente, que viajaram para programas de residência, o ateliê foi efetivamente utilizado por Bruno Jacomino, Elisa Castro, Elvis Almeida, Pontogor e Rafael Adorján, funcionando até julho de 2009.

Apesar de não assinarem obras como um coletivo artístico, o ateliê foi um espaço de troca incessante entre as linguagens e vários artistas realizaram trabalhos em parceria. Na exposição, a curadoria optou por projetos realizados individualmente para que o público pudesse visualizar cada uma das poéticas em suas especificidades, fomentando, assim, confrontos e diálogos. Com pesquisas extremamente diferentes, os artistas coabitavam o ateliê e faziam da convivência e interferência no e do espaço uma rica fonte de investigação artística. No recorte

curatorial, assim, privilegiou-se - dentro das linguagens individuais - trabalhos que valorizassem a experimentação, que talvez por isso se caracterizassem por um certo inacabamento ou precariedade, ou que tenham sido realizados no espaço do ateliê, de maneira a enfatizar os processos e não o resultado final.

A idéia de levar a produção do Ateliê Vila Longuinhas para o Museu no Recife teve origem numa investigação sobre a especificidade e a necessidade de manutenção de um ateliê coletivo, entendido como local de experimentação e criação, bem como de verificação da importância [física e simbólica] desse espaço na contemporaneidade. Que função o ateliê teria ainda hoje? Porque esses jovens artistas cariocas insistiram na sua manutenção, se Daniel Buren já indicara em seu texto *A função do estúdio*³, que nem o ateliê é mais esse espaço mítico de criação, nem o museu o único local possível de exposição?

Históricos e Teorizações sobre o Ateliê

Se esboçarmos um histórico do ateliê, perceberemos que a sua noção clássica - não apenas como espaço de trabalho do artista, mas também como lugar de aprendizagem de suas práticas - remonta-nos à Idade Média: a guilda era o lugar privilegiado do ensino e da produção de imagens, onde os artífices eram educados pelo mestre no mesmo espaço em que produziam as encomendas⁴.

No Renascimento, onde primeiramente se dá a intersecção entre teoria e prática e as noções de arte e de artista melhor se delineiam, o teórico Nikolaus Pevsner⁵ nos incita a pegar como exemplo o ateliê de Leonardo da Vinci, uma vez que o mesmo teria sido utilizado para reuniões informais de artífices amadores sob orientação científica, o que possivelmente teria dado origem à primeira academia.

Porque será que até o Renascimento o próprio ofício artístico não se caracterizava como um tema digno de ser pintado? Até a Idade Média, a arte era um atividade manual e por isso, desvalorizada. Apenas no Renascimento é que a pintura e a escultura adquirem estatuto intelectual, tornando-se artes liberais, passando mesmo a virar “tema” de trabalhos, tal como aponta Andrea Pisano e seu relevo de um escultor trabalhando, que realizou para o Campanário de Florença, datado de cerca de 1340.

Se a partir do Renascimento a arte era produzida dentro de padrões e expectativas, muitas vezes atendendo a encomendas, a partir do Romantismo, ela irá não mais se basear na forma clássica, mas em ideais, passando a se configurar como a tradução plástica de questões invisíveis, tais como: beleza absoluta, estado de espírito, genialidade. É nesse contexto que o gesto privado do artista romântico pressupõe a sua culturalização, a sua legitimação e, para isso, requer que o sistema artístico esteja instituído.

Uma vez que o artista não produz mais por encomendas [atendendo ou questionando certas exigências de gosto], mercado e museus, *marchands* e críticos, galerias e colecionadores, teóricos e historiadores da arte contribuem na criação desse novo quadro sócio-cultural. A especificidade do ateliê - como espaço hermético, privado e isolado do mundo exterior - parece exacerbar esse contexto de especialização de diferentes instâncias, espaços, estatutos e papéis como os de artista, crítico de arte, colecionador, bem como o mito da genialidade, entre outros⁶.

No século XIX o desenvolvimento de tecnologias de captação e produção de imagens possibilitou intensas transformações na relação do artista com os seus instrumentos e locais de trabalho. A produção de tintas industriais, prontas para uso, bem como a invenção da fotografia, promoveram a pintura ao ar livre e alteraram definitivamente a relação do artista com o ateliê. Nesse contexto, há ainda, os artistas e fotógrafos viajantes, cuja mobilidade do espaço de trabalho leva-os diretamente para o mundo, se somando à curiosidade científica e de catalogação da natureza, dentro do ambiente positivista que marcou os oitocentos.

Por um lado, ao longo do século XX a noção do ateliê como lugar exclusivo de produção artística foi sendo transformada. As obras de Marcel Duchamp, por exemplo, promoveram um alargamento do local de trabalho, em direção ao arquivo portátil, concretizado na *Caixa Verde* (em que o artista exhibe a documentação do processo do *Grande Vidro*). Por outro lado, temos o exemplo clássico de Brancusi, para quem o ateliê adquire importância, tal qual a do pedestal e da base, que passam a ser incorporados pela própria escultura. Brancusi registra as etapas sucessivas de seu trabalho através de fotografias por ele próprias tiradas e cria “groupes mobiles”, conjuntos de obras independentes reunidas em grupo pelo

escultor, que as deslocava pelo espaço do ateliê, salientando a falta de neutralidade deste ambiente.

Pelo menos desde os anos 1960, vivemos possibilidades artísticas plurais e expandidas de desmaterialização do objeto. O artista Daniel Buren, por exemplo, promove em suas obras e no estudo *A função do estúdio*, de 1970, uma problematização quanto à permanência do ateliê na contemporaneidade. No texto, reconstrói a história desse espaço, apontando as suas possíveis funções, bem como suas limitações. Voltaremos a Buren adiante, visto o artista ser uma referência no que diz respeito aos lugares, espaços, limites da arte contemporânea, indagando essas questões através de seus trabalhos e de seus textos.

Antes de tratarmos propriamente do seminário, é preciso mencionar também a iniciativa pioneira do Atelier FINEP, realizado no Paço Imperial, Rio de Janeiro, dos anos 1990 até 2007: diversos artistas contemporâneos ocupavam salas expositivas do centro cultural, tornando públicos os seus processos de trabalho. Nas palavras de Lauro Cavalcanti, idealizador do projeto: “O Atelier contemporâneo comporta quase todo tipo de espaço e conceito. Do galpão ao escritório, do apartamento ao computador portátil, da cozinha alquímica ao bloco de notas, do avião à cabana rústica e desta ao cyber space”⁷. Dentro desse contexto de início de milênio, onde as novas mídias e tecnologias ampliaram as possibilidades não só do local de elaboração e feitura da obra, como também do processo, assim, fez-se necessário indagar sobre os limites e as reais possibilidades desse espaço.

A idéia de colocar em discussão diversas modalidades de uso do ateliê, através de exemplos de artistas e coletivos de diferentes partes do país foi uma investigação sobre as peculiaridades e a necessidade de sua manutenção e, além disso, uma verificação sobre a necessidade, a importância e a especificidade física e simbólica desse espaço na contemporaneidade. Que função o ateliê tem ainda hoje se as novas mídias possibilitam que o local de trabalho do artista seja o próprio computador, que pode ser acessado em qualquer lugar do mundo? O artista atual prescinde totalmente de um lugar específico para a produção de obras? Porque jovens artistas insistem na manutenção de ateliês (individuais ou coletivos)? As mesas-redondas realizadas no Parque Lage, Rio de Janeiro, em abril de 2010

visaram debater essas e outras questões imperativas para a produção contemporânea.

No texto *A Função do Estúdio*, Daniel Buren apontou alguns limites que enclausuram e “fazem” o trabalho de arte, tais como: o pedestal, a moldura, a galeria, e enuncia que esses nunca seriam questionados. O estúdio ou ateliê, na opinião do francês, seria um desses pouco mencionados e criticados limites e faria, assim como o museu e a galeria, parte do mesmo sistema. Dessa forma, o artista se propôs a reexaminar e questionar, tanto o ateliê como única origem dos trabalhos, quanto o museu, como o único espaço aonde ele é visto.

Esse primeiro limite (o ateliê), do qual todos os outros dependem, é, para Buren, o lugar estratégico onde o crítico de arte e o curador podem ir selecionar trabalhos, onde é possível visualiza-los, antes que sejam mostrados publicamente. O texto, assim, aponta o estúdio como o lugar de produção, quarto de espera e centro de distribuição, uma espécie de filtro que serve para uma dupla seleção: a do artista, longe dos olhos do público, e a dos organizadores, que podem experimentar configurações, combinações, etc. Daniel Buren, entretanto, é bastante crítico e recusa as convenções ligadas à arte, chegando a pensar que o trabalho tem que se mover pra se realizar, de forma que sua prática e seus textos inserem-se no contexto radicalmente questionador das décadas de 1960 e 1970.

O teórico belga Thierry De Duve, no texto *Andy Warhol or The Machine Perfect*, de 1989⁸, 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, exemplificada pela Factory de Andy Warhol.

Tal noção iria ao encontro da idéia de laboratório, que o crítico carioca Ronaldo Brito⁹ atribui à prática neoconcreta, caracterizada pela troca entre críticos e artistas. Segundo o autor, os artistas brasileiros desse período, pela insipiência do meio de arte e, longe das pressões do mercado, puderam experimentar efetivamente relações críticas com o mundo da arte.

Lisette Lagnado aponta no texto *Ateliê, laboratório, canteiro de obras*, de 2002¹⁰, diferentes modalidades de uso dos ateliês na contemporaneidade. Segundo

Lagnado, o espaço de trabalho do artista contemporâneo foi ampliado, de maneira a desconstruir a idéia do espaço fechado para priorizar a escala e o cenário urbanos, daí o uso que a autora faz da categoria “em obras” para categoriza-lo.

A Revista Número de São Paulo, em sua quarta edição sobre os lugares e o trânsito da arte, possui texto de Fernando Oliva, intitulado *As paredes estão ruindo ou sendo pintadas?*¹¹, no qual também são indagados o novo estatuto, bem como outras modalidades de ateliês.

Seminário Possibilidades do Ateliê Contemporâneo

Pensar o ateliê atualmente, dessa maneira, requeriu que investigássemos os seus limites e possibilidades de uso como sala de aula, lugar de produção e armazenagem de obras, espaço estratégico para receber críticos e curadores, bem como que focássemos em uma série de opções contemporâneas pela divisão de espaços, para além das necessidades financeiras de barateamento de custos. O seminário Possibilidades do Ateliê Contemporâneo discutiu as opções de uso ou descarte do ateliê, pensando outros contornos possíveis para esse tradicional espaço de trabalho do artista. Quais as suas configurações atuais e diferenciações em relação aos ateliês modernos, por exemplo? Quais as reais possibilidades ou a sua obsolescência assumida?

O primeiro dia de seminário intitulou-se “A Função do estúdio: do galpão à galeria, passando pelo escritório” onde foram discutidas as relações entre os locais de produção, discussão, agenciamento e fruição artísticas, privilegiando experiências de utilização de um mesmo espaço para criação, produção de eventos, festas e leilões, bem como para armazenagem de trabalhos e recepção estratégica de críticos e curadores. Discutiu-se, assim, as formas de produção do trabalho artístico, mas também como muitos ateliês contemporâneos funcionam como agências ou escritórios, locais não apenas de execução manual (ou artesanal) do trabalho, mas também de elaboração conceitual, em termos de projeto, de agenciamento e comercialização.

Compuseram esse primeiro dia Lílian Maus, artista que vive e trabalha em Porto Alegre, integrante do Atelier Subterrânea desde a sua fundação, em 2007, um misto de ateliê coletivo e galeria; Alê Souto, artista carioca que contribuiu com suas

inúmeras experiências de ateliês coletivos e individuais, em diversos bairros da cidade do Rio de Janeiro e como participante de programas de residência no exterior; Victor Arruda, artista que despontou na pintura no final dos anos 1970 e que foi sócio-fundador da importante Galeria Saramenha, numa época em que as funções de crítico, *marchand*, galerista e artista plástico eram bem apartadas, enquanto a mediação ficou por conta de Fernanda Pequeno, curadora do seminário.

Lilian Maus falou sobre as experiências do Subterrânea - híbrido de laboratório e galeria de arte -, bem como sobre o uso coletivo de um espaço que prima pela interseção entre teoria e prática. Para tal, a artista traçou um histórico do ateliê como galpão ou oficina até chegar ao escritório, laboratório ou canteiro de obras contemporâneo, alargando a noção de estúdio para a de ponto de encontro. Chamou também atenção para a função das paredes nos ateliês atuais, uma vez que a própria arte se desmaterializou (desde os anos 1960 e 70). Essa visibilidade do processo de trabalho apontaria que o ateliê não é mais o lugar de isolamento do artista, mas de diálogo, ponto de contato e de interlocução, de encontro com o outro e abertura para o desconhecido. No caso do Subterrânea, além de espaço de produção e exposição, o ateliê também é utilizado para oficinas, lançamento de livros, conversas com artistas, eventos que, inclusive, ajudam o espaço a ser gerido, juntamente com as rifas de trabalhos doados por artistas célebres para que os jovens integrantes mantenham o espaço. Em sua fala, por outro lado, Lilian relativizou a possibilidade de um ateliê sem paredes, apontando o quão benéfico pode ser a existência de um espaço delimitado, específico para trabalhar. Dentro da escassez e da insipiência do circuito de artes brasileiro – apontadas por ela -, erguer paredes pareceria, nesse caso, ainda muito importante.

Alê Souto falou sobre diversas experiências em que atuou como produtor cultural e não apenas artista, chamando atenção para as possibilidades alternativas de circulação do trabalho artístico em eventos e outras iniciativas não-institucionais, que requeriam parcerias entre os interessados. A seguir, comentou sobre a mudança de seu ateliê do estratégico centro do Rio de Janeiro para o subúrbio carioca, apontando como o próprio trabalho mudou devido a essa outra paisagem, espaço físico e seu entorno, causando mudança de palheta, temas, etc. Em seguida, chamou atenção para a sua experiência de residência artística no México, bem como para o trânsito, a transferência de linguagem quando se viaja, ou se faz um

intercâmbio, pela mudança do ateliê e da rotina de trabalho. Para o artista, assim, o ateliê se configuraria como troca, participação, convivência com o outro, aprender a ser nômade, com o ateliê nas costas, aceitando e incorporando as mudanças, assim como a entender que a rua, no seu caso, é o real ateliê.

Victor Arruda é pintor e começou a produzir ainda durante o regime militar, carregando as suas telas de ironia e sarcasmo, erotismo e temas polêmicos. Em sua fala, comentou sobre a Galeria Saramenha, aberta em 1977, que passou a ser o seu local de trabalho, muito mais do que o seu ateliê. A galeria fechou as portas em 1996 e desde então o artista vem atuando como curador e consultor de coleções particulares. Victor mencionou que durante a existência da galeria manteve o seu ateliê, recebendo pessoas e nele pintando, mas que a Saramenha passou a ser o espaço em que estava durante a maior parte do seu dia, em contato com outros artistas e obras, e que essa experiência foi fundamental para os rumos de seu próprio trabalho.

O segundo dia do seminário intitulou-se “O ateliê é o mundo: do laboratório à cidade, passando pelo avião”, onde foram discutidos os modelos de casa-ateliê, local de experimentação diária e privada, confrontados com experiências de residências e intercâmbios, ateliês temporários, sem delimitações físicas instituídas. Esse segundo dia contou com a participação de Graziela Kunsch, artista, curadora e professora que abriu a sua casa em São Paulo para artistas e coletivos do Brasil, constituindo a Casa da Grazi; Bárbara Collier, do coletivo Branco do Olho, de Recife, existente desde 2004, que possuiu ao longo desses anos diversas sedes que funcionaram como catalisadoras da cena artística contemporânea do Recife; e Malu Fatorelli, artista carioca, cuja obra processual dialoga com os espaços em que se insere, transformando o próprio trabalho numa espécie de ateliê temporário.

A primeira palestrante do dia foi Bárbara Collier, artista e produtora representante do Branco do Olho, coletivo de Recife, existente desde 2004, a princípio com quarenta integrantes. Bárbara traçou um histórico do B.O., comentando e mostrando as diversas sedes do grupo, chamando atenção para as festas, encontros e eventos que começaram a constituir o ateliê como um agregador. Quando a sede do coletivo migrou de Olinda para o bairro do Poço da Panela, no Recife, passou a contar com quatorze integrantes e mesmo a casa sendo muito pequena, os eventos passaram a

contar com cada vez mais público. Comentou também que o que une os integrantes - a única característica que possuem em comum - é o branco do olho, visto os artistas possuírem linguagens completamente distintas. Sendo assim, não assinam obras em conjunto, a única coisa realmente passível de ser considerada coletiva são os projetos, dois dos quais conseguiram incentivo da Prefeitura do Recife. Um deles chamou-se **Exposições Relâmpago** e contou com quatorze exposições individuais dos integrantes do coletivo, todas de curta duração. O segundo chamou-se **Condomínio Branco do Olho**, um programa de residência para estabelecimento de trocas e parcerias dos integrantes com artistas de fora de Recife.

Graziela Kunsch falou sobre a Casa da Grazi, que funcionou de 2001 a 2003, em intensa atividade, abrigando coletivos de diferentes partes do país, na própria casa em que a artista morava, em São Paulo. Em sua fala, Graziela mencionou as interfaces de sua iniciativa com inúmeros outros projetos parecidos em diferentes partes do Brasil naquele momento, chamando atenção para a cena artística em 2001 que requeria a auto-gestão, a independência, pois não havia editais e outras formas de apoio e fomento como as existentes hoje em dia. A partir da apresentação de sua própria experiência, a artista comentou sobre a dinâmica de convite e recepção dos grupos na Casa da Grazi que se constituía de um mês de duração: as residências aconteciam entre os dias 1 e 7 de cada mês; no dia 7 acontecia a confraternização, abertura da exposição; de 7 a 30 a exposição poderia ser visitada com agendamento prévio e os artistas participantes poderiam seguir trabalhando ao longo do mês, por possuírem a cópia da chave da casa.

Malu Fatorelli foi a última palestrante desse segundo dia e apresentou suas experiências individuais em residências e as configurações de ateliês temporários, para ela muito valiosos (lugares para os quais viajou e onde trabalhou), não apenas profissionalmente, mas afetivamente (moradas diferentes, onde não apenas o trabalho traz os lugares para a artista, como ela também se desloca). Malu citou Cézanne e a sua escolha de ateliê de acordo com a paisagem que queria trabalhar e Beuys, cujo ateliê é mais mental, em sua própria cabeça. A seguir, a artista falou sobre uma residência de três meses na Califórnia, em um centro de artes muito isolado, que disponibilizava enormes ateliês para os artistas residentes. Em seguida, mencionou a experiência de residência artística na Universidade de Oxford, na Inglaterra, chamando atenção para o fato de esse programa fazer parte de um

intercâmbio, que visava proporcionar aos alunos em graduação, experiências de confronto com processos de trabalho de diferentes artistas e onde, dentro de um galpão coletivo, existiam pequenos ateliês individuais. Mencionou também o uso do ateliê coletivo (Galpão do PPGAV / EBA / UFRJ), constituído em seu espaço de trabalho durante quatro meses, para a defesa de sua tese de doutorado.

O terceiro dia de seminário intitulou-se “A torre que não é de marfim: da casa à escola, passando pelo computador” e colocou em discussão as opções de uso do ateliê como escola e / ou abrigo poético, constituindo-se como uma ambiência profícua aonde as relações e limites entre público e privado e o esquema ideação-execução-apresentação são relativizados. Desse terceiro dia participaram Jailton Moreira, representante do Torreão de Porto Alegre; Cadu, artista cuja prática em muitos casos prescinde do ateliê; e Rosana Ricalde, artista que contribuiu com uma apreciação sensível acerca dos ateliês que possuiu e do processo de trabalho do artista, relacionando esse com o espaço.

O primeiro a falar foi Cadu, artista paulista que vive e trabalha no Rio de Janeiro, que sensivelmente estruturou sua palestra a partir da seguinte frase, atribuída a Lampião: “minha casa é meu chapéu”. O artista comentou sobre os limites que o artista está o tempo inteiro tentando forçar e transpor, enfatizando experiências e trabalhos que prescindiram da produção no ateliê enquanto ambiente estável, com teto, e salientou essa parte do laboratório de um criador, que convive com ele acima de seus olhos, tal como o chapéu de Lampião - considerado a sua verdadeira casa, mesmo após a sua moradia concreta ter pegado fogo. Cadu mostrou, assim, trabalhos que indagavam os limites físicos e simbólicos do ateliê, não apenas pela escala, como pelo processo individual do artista, visto grande parte deles exigir uma mão de obra tecnicamente qualificada.

Rosana Ricalde artista nascida no norte fluminense que vive e trabalha em Rio das Ostras, fez um retrospecto dos diferentes ateliês que possuiu, enfatizando a relação entre esses espaços e o seu trabalho. Iniciou falando sobre a sua formação em gravura e sobre como o ateliê da universidade era importante, não apenas pelas máquinas e prensas, mas também pela rotina de trabalho que imprimiu à artista, que o frequentava diariamente. Comentou também sobre um ateliê coletivo que, após a graduação, dividia com mais onze pessoas, que teve duração de um ano, de forma

que esse espaço funcionava não apenas como local de trabalho, mas também ponto de encontro e de troca constante. A seguir, falou que apesar de uma parte do ateliê o artista carregar sempre consigo, quando viaja, por exemplo, é importante ter esse lugar diferenciado e que, no seu caso, o trabalho se adaptava, se relacionando com esses espaços. A artista atribui a característica modular de muitas de suas obras ao diminuto espaço de trabalho que teve no seu terceiro ateliê, localizado em Santa Teresa. Por fim, enfatizou o seu atual espaço de trabalho em Rio das Ostras - que diferente das escalas menores dos anteriores e da exigência de luz artificial que os localizavam como espaços mais introspectivos - é grande e possui uma forte relação com a paisagem, pois é aberto e permite a incidência de luz natural na maior parte do dia. Esse espaço possui vários setores, tais como biblioteca, escritório, arquivo, espaço de produção e faz parte de um projeto de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa de transformarem-no em um pólo de formação e de recepção de artistas para residências curtas e outros projetos.

O último a falar foi Jailton Moreira, que tocou por dezesseis anos, junto com Elida Tessler, o Torreão, em Porto Alegre: um misto de ateliê, escola de arte, que recebia intervenções de diferentes artistas em sua torre. A partir das discussões entre arte e lugar, lá inicialmente travadas, o artista apresentou o projeto Atelier Aberto, uma série de *workshops* que têm o espaço da paisagem como foco de interesse, visando, dessa maneira, indagar sobre os limites do ateliê, uma vez que os participantes desses *workshops* são confrontados com desertos, praias, montanhas e nesses ambientes inóspitos devem realizar exercícios específicos. No Torreão, para além das intervenções na torre e da produção de Jailton e Elida, havia aulas, orientações em artes, formação de artistas, de forma que acabaram por originar o projeto Atelier Aberto. Jailton enfatizou a importância da tentativa e do erro em artes, bem como da conversa no meio do problema, função principal do orientador, em sua opinião. Quanto ao Atelier Aberto, elucidou que o objetivo seria rever o processo de trabalho do aluno, proporcionando o seu deslocamento para situações adversas. Nesses ambientes (um barco no Rio Guaíba, Cânions na Serra, Deserto de sal na Bolívia, praias), o aluno, dentro de pequenos grupos de dez ou onze pessoas, realizaria exercícios para testar os limites e as possibilidades de representação. A radicalidade das viagens, assim, visaria suspender certos parâmetros e retirar o chão dos participantes.

Considerações Finais

Após a apresentação de algumas das possibilidades de uso e descarte do ateliê por artistas e coletivos brasileiros e na tentativa de esboçarmos uma conclusão, algumas considerações fazem-se necessárias sobre a indefinição da arte na contemporaneidade, que arrasta em seu bojo, a figura do artista e o espaço do ateliê como ilusões nostálgicas, colocando essas categorias em xeque, apontando as suas aparentes [ou supostas] dissoluções.

Ricardo Basbaum enuncia em *O artista como curador* que o estatuto de artista perdeu os seus limites e definições tradicionais, embora essa atividade ainda apresente especificidades, porém não mais restritivas. Desse modo, artistas se tornariam também curadores, *marchands*, agenciadores, de forma que o ateliê poderia confundir-se com o escritório e sua especificidade contábil, financeira. Da mesma maneira, o artista hoje não pode mais ser *naif*, isolado, autodidata, mas alguém que precisa atuar em diversos pontos da complicada trama que configura o meio de artes contemporâneo, gerenciando seu próprio processo de trabalho, seja ele individual ou coletivo, mas também as suas interfaces com o capital e as burocracias, relação com as instituições, de forma a tornar-se uma espécie de mediador, conciliador de interesses.

Por outro lado, precisamos também relativizar esses discursos apocalípticos e de abandono. Se o ateliê não é mais o refúgio do artista solitário, sua importância não desaparece totalmente diante das práticas direcionadas para os *sites*. Para Jean-Marc Poinot, o espaço do ateliê teria perdido os muros, o que insere a produção artística não mais dentro de seus limites, mas no próprio mundo. Se nas palavras de Marisa Flório Cesar: “como a arte, o ateliê poderá ser qualquer coisa ou não ser” (A&E, 2002, pg.24), percebemos que assim como a produção contemporânea é plural, também se mostra o ateliê contemporâneo como possibilidades múltiplas: sala de aula, residência temporária, espaço expositivo, moradia, galeria de arte, arquivo, local de trabalho não são usos excludentes, de forma que um mesmo espaço pode funcionar com inúmeras dessas funções apontadas. Se o ateliê não é mais origem ou destino da arte, ele deve ser entendido como o entre, o espaço intermediário.

Dessa forma, aparece como uma forte opção para jovens artistas, o ateliê coletivo. Motivados por uma série de fatores, tais como: necessidade de um local de trabalho distinto do de moradia, divisão do aluguel e das contas para barateamento dos custos, busca de um diálogo e de uma exterioridade para o trabalho, e também de um espaço para exercício, experimentação e armazenagem das obras, idéias e projetos, o espaço coletivo mostra-se, muitas vezes, como a melhor solução para atender a estas demandas. Pois, para além de um sentido pragmático, o ateliê coletivo torna-se transformador de subjetividades e de processos individuais, uma vez que a transparência das paredes que delimitam seus cômodos desfaz a opacidade sagrada, que normalmente se associa à confecção de uma obra.

O ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquire, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes, o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriedade e processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes. E, para que finalizemos provisoriamente esse texto, façamos nossas algumas palavras de Marisa Flório Cesar, que em sua dissertação investiga o ateliê do artista como as tramas do intervalo:

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).

¹ Para as mudanças na problemática do espaço, ver o texto de Marina Pereira de Menezes, intitulado *Transformações e sentidos do espaço*, disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2010_menezes_marina_res.pdf, acessado em 21/04/2011 às 14:25hs.

² 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.

³ BUREN, Daniel. *The Function of the studio*. Disponível em: <http://www.djk.nu/aktiviteter/filer-aktiviteter/DanielBurenTheFunctionoftheStudio.pdf>, acessado em 01/08/2009 às 10:15hs.

⁴ Para um bom histórico do problema, ver o texto de Lílian Maus e James Zortéa, intitulado *O Ateliê Aberto como interface da produção artística em esfera pública: Experiências do Atelier Subterrânea*, disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/lilian_maus_junqueira.pdf, acessado em 22/04/2011 às 9:38hs.

⁵ PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ Para um detalhamento das relações entre a arte e as suas diversas instituições e instâncias de circulação e legitimação, ver: SIQUEIRA, Vera Beatriz. Arte e Instituições Artísticas. In: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *Políticas públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UERJ / Rede Sirius / FAPERJ, 2003. 159 p.

⁷ CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Atelier Contemporâneo, Projeto FINEP no Paço Imperial*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial, 1998.

⁸ DE DUVE, Thierry. Andy Warhol or the machine perfect. In: *October 48*, Nova York, primavera de 1989.

⁹ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

¹⁰ LAGNADO, Lisette. Ateliê, laboratório e canteiro de obras. In: *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, 13/01/2002.

¹¹ OLIVA, Fernando. As paredes estão ruindo ou sendo pintadas?. In: *Revista Número*, São Paulo, Centro Universitário Maria Antonia, nº4. Disponível em: <http://forumpermanente.iv.org.br/portal/.rede/numero/rev-numero4>, acessado em 15/08/2010 às 18:00hs.

Fernanda Pequeno da Silva

É curadora independente e crítica de arte. Cursa o Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ (História e Crítica da Arte, com tese sobre arte brasileira moderna e contemporânea) e é professora assistente do Instituto de Aplicação da UERJ, onde leciona Artes Visuais e História da Arte. É membro da Comissão Editorial da Revista Arte & Ensaios e da Comissão Cultural do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU).