

ISABEL CRISTINA DE QUEIROZ CARVALHO

**POR UM TRIZ:
UM ESTUDO SOBRE A PERSISTÊNCIA DO ATELIÊ
NA CONTEMPORANEIDADE**

**NITERÓI
2016**

ISABEL CRISTINA DE QUEIROZ CARVALHO

**POR UM TRIZ:
UM ESTUDO SOBRE A PERSISTÊNCIA DO ATELIÊ
NA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

NITERÓI
2016

ISABEL CRISTINA DE QUEIROZ CARVALHO

**POR UM TRIZ:
UM ESTUDO SOBRE A PERSISTÊNCIA DO ATELIÊ
NA CONTEMPORANEIDADE**

Niterói, _____ de _____ de 2016.

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Oswaldo e Fátima e ao meu irmão Mário todo o apoio, ajuda e amor oferecidos durante a realização desta pesquisa. Também ao meu companheiro Miguel que, com paciência e dedicação, me ajudou a superar as dificuldades enfrentadas. Neste percurso, também foi imprescindível a sabedoria e a firmeza do meu orientador Luiz Sérgio de Oliveira, a quem agradeço imensamente. Aos amigos e amigas que também me apoiaram: Luiza, Danielle, Viviane, Fabiane, Bianca, Caroline, Ricardo e Nelson. Pela alegria de todos os dias, agradeço à minha amiga canina Isolda. Agradeço aos artistas entrevistados pela disponibilidade e hospitalidade. Aproveito para agradecer à Sheila Cabo Geraldo por sua atenção ao longo de minha formação.

Ocorre-me por vezes de achar que o trabalho do artista é um tipo muito antigo de trabalho; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário, um artesão de uma espécie de vias de extinção, que fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e empíricos, vive na desordem, na intimidade de suas ferramentas, vê o que não quer e não o que o cerca (...) Talvez essa condição esteja mudando, e vejamos opor-se ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que se acomoda nelas o quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e instrumentos estritamente especializados: cada qual com seu lugar e uma oportunidade exata de uso?... Até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos, dos horários; mas não garanto nada.

--- Paul Valery, *Degas, dança e desenho*, 1936.

CARVALHO, Isabel Cristina de Queiroz. *Por um triz: um estudo sobre a persistência do ateliê na contemporaneidade*. 2016 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 98 p.)

RESUMO

Para muitos artistas contemporâneos, o trabalho de ateliê persiste diante das demandas e necessidades de suas práticas artísticas. Desse modo, o artista confere ao ateliê diversas funções enquanto espaço especializado, determinando uma primeira forma de necessidade, seja por sua disponibilidade de ferramentas e materiais, pelo conforto, para estabelecer uma rotina de trabalho, para armazenamento de obras em processo ou concluídas, para receber curadores e galeristas ou em busca de concentração no fazer artístico. A segunda forma se refere ao ateliê enquanto espaço constituinte da identidade do artista, sendo compreendido como necessário e indispensável como forma de legitimação do artista no meio de arte. Esta necessidade pode ser entendida através de três viradas no estudo sobre o ateliê: idealização, institucionalização e ampliação de seus sentidos.

Palavras-chave: ateliê, persistência, necessidade

CARVALHO, Isabel Cristina de Queiroz. *Por um triz: um estudo sobre a persistência do ateliê na contemporaneidade*. 2016 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira. 98 p.)

ABSTRACT

For many contemporary artists, the studio is still important in virtue of the demands and needs of their artistic practices. The artist gives to the studio a number of functions as a specialized space in order to satisfy two kinds of needs. First of all, the studio is needed because it guarantees the availability of tools and materials, comfort, a work routine, the storage of works in progress or completed, a space to receive curators and gallery owners or to seek concentration in art making. The second kind of need refers to the studio as a constituent space of the artist's identity, being understood as necessary and indispensable as a means of legitimizing the artist in the art world. This need can be understood in terms of three key concepts in the study of the art studio: idealization, institutionalization and expansion of meaning.

Key-words: studio, persistence, need

SUMÁRIO

	Introdução	10
1	A NECESSIDADE COMO FORMA DE PERSISTÊNCIA?	21
1.1	DO ATELIÊ À SITUAÇÃO	22
1.2	DOIS ATELIÊS EM QUESTÃO: OS PARADOXOS DA PERSISTÊNCIA	28
	<i>Do ready-made à Etant Donnés: o ateliê oculto de Duchamp</i>	30
	<i>Do ateliê à Mangueira: o entre-lugar de Hélio Oiticica</i>	36
1.3	DO ATELIÊ À SITUAÇÃO: NECESSIDADE COMO FORMA DE PERSISTÊNCIA?	40
1.4	A NECESSIDADE COMO FORMA DE PERSISTÊNCIA DO ATELIÊ	59
2	A PERSISTÊNCIA COMO FORMA DE NECESSIDADE?	60
2.1	DA IDEALIZAÇÃO À AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE ATELIÊ	64
	<i>O ateliê e a identidade artística</i>	64
	<i>A Institucionalização do ateliê</i>	73
	<i>O conceito ampliado de ateliê na arte contemporânea</i>	85
	Conclusão: OS PARADOXOS DA PERSISTÊNCIA	91
	REFERÊNCIAS	93

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1	Fotografias de <i>Etant Donnés</i> nos ateliês de Marcel Duchamp, 1965, 1968.	34
Fig. 2	Fotografias da autora do ateliê de Ascânio MMM, 2016.	42
Fig. 3	Fotografias da autora do ateliê de Cristina Salgado, 2016.	45
Fig. 4	Fotografias da autora do ateliê de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, 2016.	50
Fig. 5	Fotografia de João Modé de seu ateliê, 2016.	54
Fig. 6	Paul Eudel. <i>Os ateliês dos pintores</i> . Gravura do ateliê de William Bouguereau, 1886.	66
Fig. 7	Eugene Delacroix. <i>O canto do ateliê, o fogão</i> , 1825.	69
Fig. 8	Gustave Courbet. <i>O ateliê do pintor</i> , 1854.	72
Fig. 9	Fotografia de David McCabe. <i>The Factory</i> , 1964.	74
Fig. 10	Bruce Nauman. <i>Mapping the Studio I</i> , 2002.	78
Fig. 11	Reinstalação do ateliê de Constantin Brancusi no Pompidou.	83
Fig. 12	Fotografia de Denise Bellon. <i>Retrato de Marcel Duchamp</i> , 1937.	86

INTRODUÇÃO

O ateliê é o lugar para escapar e do qual escapar; é um lugar para girar os dedões e ter ondas cerebrais, um lugar para parar, um lugar de disciplina e rotina, um lugar para esconder-se e um lugar para aparecer.

--- Jon Wood, *The Studio in the Gallery?*, 2012.

O ateliê é o tema dessa dissertação e sua persistência na contemporaneidade é nossa hipótese. O que se pode notar nos dias atuais é que longe de ser um tema ultrapassado, o ateliê apresenta vigor para um estudo: ultimamente, a presença do ateliê vem sendo enfatizada de inúmeros modos tanto na mídia quanto em estudos e análises em publicações acadêmicas. A relevância para seu aprofundamento em uma pesquisa acadêmica se justifica principalmente com a problematização do ateliê nos debates em torno da arte enquanto objeto artístico e a dissolução de sua materialidade, diante do que se instalou a possibilidade de que novos locais para a realização da prática artística deflagrasse certa desnecessidade do ateliê.

O que se percebe na atualidade é que as propostas de reviver o ateliê do artista não apenas o apresentam como objeto de fetiche, que chegam a ilustrar as páginas de revistas de celebridades, mas principalmente sua importância para uma reflexão mais apurada da obra de um artista; isso implica em dizer que, antes de ser um tema de certa veneração, é um dos lugares onde a prática artística é exercida. Afirmamos ser “um dos lugares”, já que sua soberania de lugar único da prática artística foi e vem sendo desafiada diante

da multiplicidade de linguagens e de modos de realização na arte contemporânea.

Quando falamos de ateliê imediatamente o associamos ao espaço privado e tradicional da produção de arte, o lugar onde a obra começa a ganhar forma em direção à sua plena existência. Diante disso, algumas questões iniciais: o que caracteriza um ateliê além de sua função originária? Sua fisicalidade, a palavra, o conceito ou a necessidade?

Ao longo de nossa pesquisa tendo o ateliê, seu funcionamento e persistência como objeto, após a realização de entrevistas e reflexões críticas, podemos afirmar que a produção do artista aponta o lugar de sua prática e este lugar aponta uma determinada produção. No caso da produção de objetos de grandes dimensões – quando executado pelo próprio artista– é necessário um espaço amplo para sua concretização, que funcione também como depósito. Enquanto isso, artistas que trabalham com vídeo-arte, ao contrário, podem muitas vezes utilizar o computador para edição sem necessitar de um espaço físico de grandes dimensões. Contudo, pudemos percebermos que, dentro de uma grande variedade de linguagens e de modos de fazer dos artistas contemporâneos, não é possível determinar um único lugar para a prática artística, podendo um mesmo artista ora usar o ateliê ora participar de uma residência artística ou outro lugar qualquer, mesmo que seja para a simples produção de um objeto. Assim como outro artista pode realizar um projeto de arte urbana a partir de seu ateliê. Essas possibilidades da prática artística indicam uma variedade de lugares que apontam em muitas direções, e que vão do ateliê ao virtual.

Podemos inicialmente especular que a necessidade é determinante para discutir a persistência do ateliê. Mas antes devemos investigar o significado do que entendemos aqui como necessidade. Por um lado a necessidade pode ser entendida como aquilo que é essencial para se viver, como água, alimento, abrigo, vestes no frio e assim por diante. Neste sentido, para suprir que carência o ateliê teria se tornado necessário? Assim como uma cozinha tradicional de uma casa apresenta todos os instrumentos e equipamentos para a preparação dos alimentos, também disponibiliza o necessário para a produção de uma obra. O que seria o necessário para a realização de uma prática artística contemporânea? A resposta pode ser inquietante: talvez nada.

Por outro lado, a necessidade do ateliê pode se deslocar para outra esfera, caracterizando como algo que se localiza na autorrealização do artista. De uma maneira ou de outra, o que sabemos é que a necessidade do ateliê foi criada.

Se pensarmos nos homens primitivos que desenhavam nas cavernas porque ali se sentiam seguros e abrigados das ameaças naturais, locais onde certamente também encontravam seus momentos de concentração e de ócio, ao observar o movimento das sombras nas paredes, representando suas mitologias na busca de algum sentido mágico para a vida; ao mesmo tempo, eles não se fixavam nesses lugares, uma vez que sua sobrevivência, isto é, o atendimento de suas necessidades essenciais deveriam ser supridas eventualmente em outros lugares. Além disso, uma caverna poderia conter camadas de desenhos, uns sobre os outros, com distâncias temporais milenares. Esse movimento nômade, esse compartilhamento de espaço que caracterizou a “arte” de nossos ancestrais, encontraria alguma semelhança com o que vivemos hoje na arte contemporânea? Enquanto na pré-história não havia uma necessidade inventada, uma coisa parece se assemelhar, e talvez com isso concordemos: as manifestações “artísticas” confluíam em períodos de concentração e de ócio. Seriam essas as carências do homem moderno para a necessidade do ateliê? Ele teria sempre buscado a solidão?

A necessidade do ateliê se instaura também por esse motivo, conforme apontou Maurice Blanchot sobre a solidão essencial: “escrever é entrar na afirmação da solidão em que o fascínio ameaça”. (HUBERMANN, 2011, p. 26) O ateliê como necessidade inventada talvez sempre tenha existido, mas sem um nome, ou sem este nome: “trata-se, na perspectiva romântica, da necessidade de recolhimento ao silêncio primordial para uma profunda conexão espiritual, inerente à criação poética.” (TORRES, 2002, p. 123)

Um dos motivos pelos quais se determina a solidão característica dos românticos estaria em sua recusa à sociedade burguesa, como definido por Arthur Schopenhauer em seus *Aforismos para a Sabedoria de Vida* (1851): a sociedade, “quanto mais numerosa, tanto mais enfadonha será. Cada um só pode *ser ele mesmo*, inteiramente, apenas pelo tempo em que estiver sozinho. Quem, portanto, não ama a solidão, também não ama a liberdade: apenas quando se está só é que se está livre.” (SCHOPENHAUER, 1851, p. 161-162) Mas quando o autor descreve o dilema dos ouriços, que geralmente solitários

acabam buscando no inverno outros iguais, contudo os espinhos os impedem de se aquecerem mutuamente, mas a necessidade de se aquecerem acaba forçando-os a encontrar outro modo de estar juntos, parece afirmar a importância da convivência em sociedade.

Um grupo de porcos-espinhos apinhou-se apertadamente em certo dia frio de inverno, de maneira a aproveitarem o calor uns dos outros e assim salvarem-se da morte por congelamento. Logo, porém, sentiram os espinhos uns dos outros, coisa que os levou a se separarem novamente. E depois, quando a necessidade de aquecimento os aproximou mais uma vez, o segundo mal surgiu novamente. Dessa maneira, foram impulsionados, para trás e para frente, de um problema para o outro, até descobrirem uma distância intermediária na qual podiam mais toleravelmente coexistir. (SCHOPENHAUER, 1851, 651 - 652)

Não seria o dilema do ouriço o mesmo do artista contemporâneo diante da necessidade do ateliê? Mesmo em defesa de seu direito à solidão, o ouriço foi confrontado com a necessidade da coexistência, caracterizada como uma necessidade essencial, na qual a demanda vital por aquecimento superou a necessidade da solidão. Esse desejo de isolamento não pode ser medido nem generalizado. Mas seria essa uma necessidade elementar, de algum modo fundadora do ateliê?

Sobre as necessidades seguem outras tantas inventadas quando o homem começou a usar ferramentas, “[...] aparelhos e instrumentos estritamente especializados: cada qual com seu lugar e uma oportunidade exata de uso?”. (VALERY, 1936, p. 36) Teria o artista se tornado o homem de laboratório com luvas de borracha que falou Paul Valery? O ateliê parece especializar o trabalho do artista, mas não seria essa uma forma de ele se sustentar ou mesmo estabelecer sua rotina? “Até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada”. (VALERY, 1936, p. 36)

De fato quando a necessidade de um espaço especializado para produção de arte surgiu, diante das técnicas e da operacionalidade, ela se

tornou de algum modo essencial no trabalho artístico. Em cada lugar, em cada língua, um nome diferente foi dado para este lugar de trabalho e de criação, sempre com o mesmo propósito de demarcar uma especialização: *atelier*, *studio*, *taller*, ateliê. Dentro dessa especialização, fruto do advento do artista enquanto categoria profissional na sociedade do Renascimento, também deveria haver uma necessidade outra, aquela que tem a ver com a autorrealização, ou melhor, com a necessidade relacionada à construção da identidade artística.

Uma série de estudos apontam distinções de produções e seus devidos lugares a partir da identificação das personalidades. Os teóricos Rudolf e Margot Wittkower demonstram a distinção entre ateliês mais singelos de outros mais tradicionais, esses últimos pertencentes a artistas de grande sucesso durante os oitocentos (ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013, p. 25), o que Sandra Kisters chamou respectivamente de ateliês boêmios e ateliês parnasianos. A decoração auxiliaria na identificação da personalidade do artista, portanto, a que produção o artista se dedicava. Nesse caso, a pintura como linguagem dominante se diferenciaria pelo tamanho e técnica.

Um exemplo dessa relação ateliê/personalidade aparece no livro *Atelier* (2014), de autoria de Gautier Deblonde com fotografias de ateliês de vários artistas, realizadas ao longo do período de oito anos de visitas e de interações. Essas imagens vêm acompanhadas de um *quiz* para que o leitor descubra a que artista pertencia (DAVIDTS; PAICE, 2009, p. 3). De acordo com texto publicado em seu *site*¹, Deblonde acredita no ateliê como um sujeito e por isso capturou a obra a partir dos vestígios da criação sem a presença dos artistas. O ateliê/personalidade refere-se a um processo de construção da identidade do artista, no qual ateliê e artista comporiam um único corpo solitário.

Essa diferenciação de ateliês de artistas a partir de suas personalidades acaba demonstrando como o ateliê tornou-se espaço de *identidade do artista*, ou seja, um espaço onde se conjugam características próprias, seja a partir de um determinado gosto, uma determinada produção (objeto, projeto, vídeo etc.), um modo de operação e até uma organização. Portanto, após precisar a necessidade prática do ateliê, que pode variar de artista para artista e que se

¹ <http://www.gautierdeblonde.com>

relaciona com a fisicalidade do ateliê, e pensando a partir dessa construção identitária artista-ateliê, a persistência também pode ocorrer a partir de três fatores que indicam outras formas de necessidade, a saber: a idealização, a institucionalização e a ampliação do conceito de ateliê. Esses elementos, que constituem o estudo do ateliê, pontuam necessidades que podem ser compreendidas como constituintes da construção da *identidade do artista*; tal como a assinatura do artista, o ateliê personaliza a prática artística?

No capítulo um, procuramos demonstrar como o ateliê na contemporaneidade abrange outras definições a partir do momento que aceitamos que a arte não se baseia apenas no objeto, mas que novas linguagens e novos modos de operação passaram a sobrepor as formas convencionais de produção artística, sobretudo a partir dos anos 1960. Diante dessas mudanças, o teórico André Louis Paré questionou em seu texto *The Artist, the Studio and Me* se esse novo espaço de identidade do artista encontra-se associado à ideia de criação de novas formas, “o que acontece com este espaço quando a figura chave se desintegra, o gênio como uma figura criativa desaparece lentamente?”. (PARÉ, 2001, p. 25)

A partir desse momento, de que modo o ateliê mudou? E qual sua função nas artes contemporâneas diante da dissolução do objeto na produção de arte de determinados artistas? Se, por um lado, sua permanência enquanto espaço físico modifica-se no sentido de tornar-se cada vez mais poroso, isto é, naquilo que revela certo desencanto em relação ao isolamento do artista, por outro lado, os artistas vêm continuamente explorando diversos lugares, como as instalações *site-specific*, residências artísticas ou espaços urbanos, dissociando cada vez mais a prática artística do dia-a-dia do ateliê, optando assim por operar em lugares cada vez mais comuns e por demonstrar sua desnecessidade parcial ou absoluta. Ou até mesmo encontrando modos de introduzir o cotidiano no ateliê e vice-versa.

Outro ponto importante é o fato de que alguns artistas não pensam o ateliê tal como tradicionalmente imaginamos. Muitas vezes, o ateliê se apresenta entremeado do cotidiano da casa, da faculdade, mesmo que não se abra mão de trabalhar em um espaço que, contendo certas especificidades, atenda as necessidades práticas do artista.

O ateliê nos anos 1960 e 1970 foi revivido como uma questão para determinados artistas, gerando obras e textos questionadores de sua necessidade e que indiretamente repensaram os lugares da arte, a começar pelo espaço museológico, como no texto *The Function of Studio* de Daniel Buren (1971), além de publicações de Michael Asher e a geração pós-ateliê, Robert Smithson e sua crítica ao “confinamento cultural”, a partir de obras realizadas fora dos limites institucionais, ou Bruce Nauman e suas *performances* filmadas no ateliê.

Para tratarmos da persistência do ateliê precisamos entender que, apesar do movimento questionador das vanguardas e neovanguardas a respeito de sua necessidade / desnecessidade, o ateliê “não deve ser tratado como uma proposta artística obsoleta”, uma vez que sua capacidade de contínua reinvenção e atualização (SEIXAS, 2012, p. 89) confirma sua necessidade para a prática de alguns artistas contemporâneos. Mesmo com o aparecimento de práticas artísticas fluidas e multilocalizadas, muitos artistas ainda optam pela utilização de seus espaços físicos especializados. Alguns mantêm ateliês tradicionais, enquanto outros artistas ocupam espaços compartilhados, que diferem muito do funcionamento desses ateliês clássicos, não tanto pela estruturação física, mas pela projeção idealizada do artista. Assim, tentam desvincular o ateliê de uma identidade e preferem ocupar um espaço de personalidades múltiplas, simultâneas e compartilhadas. Temos como exemplos o Ateliê Aberto na cidade de Campinas, estado de São Paulo, que iniciou suas atividades em 1997 como um coletivo de artistas, tendo como proposta repensar o ateliê como um organismo vivo que funcione como um laboratório para realização de experiências voltadas para práticas colaborativas e de convívio². Também o Ateliê Subterrânea de Porto Alegre, formado em 2006 com o intuito de servir “como laboratório experimental e multidisciplinar, um espaço híbrido de ateliê/galeria aberto a propostas diversas, tais como exposições, palestras, oficinas, lançamentos de livro, exhibições de vídeo e performances musicais”. (JUNQUEIRA, 2010, p. 3) O ateliê encerrou suas atividades em 2015.

² Site do ateliê: www.atelieaberto.art.br.

Outros artistas, por sua vez, acabam adaptando espaços do cotidiano, como a sala de estar, às suas necessidades de produção artística. Seja por uma questão financeira que impede que o artista separe sua produção da relação com o seu cotidiano, ou porque ele simplesmente deseja essa mescla em suas práticas.

Essas novas formas de pensar o espaço da prática artística, seja ateliê ou qualquer lugar, vem da *necessidade* do artista de ocupar um espaço próprio para a execução da obra, um espaço de isolamento e de concentração, de definição de uma rotina de trabalho, de agenciamento de carreira – recebendo curadores, galeristas e críticos – e como depósito de obras anteriores, inacabadas ou de materiais e sobras. Luciano Vinhosa indica como as práticas artísticas, dentro de uma gama maior de possibilidades, podem indicar outras maneiras de se pensar o ateliê:

Alguns artistas, trabalhando apenas com imagens, reduzem o ateliê a um espaço HD e a outras tantas horas em ilhas de edição. Outros, idealistas, acreditam que ele tende a ocupar lugar apenas na massa cinzenta uma vez que a arte é resolvida na mente do artista, os espaços físicos podendo ser aqui ou alhures, se prestam apenas para a materialização de ideias. Existem ainda os mais céticos que, apostando num fazer nômade que responde a demandas pontuais com ações muitas vezes efêmera – tanto em sítios como em grupos sociais específicos - , acreditam que o sedentarismo, que caracterizou o ateliê tradicional, não se aplica e nem se justifica mais. Se arte é cosa mentale, como reivindicou Leonardo, nem por isso está separada de uma operacionalidade. (VINHOSA, 2011, p. 256)

Mas antes de discutir a possibilidade de ampliação do conceito de ateliê, como espaço HD ou massa cinzenta, pretendemos a partir da relação necessidade / desnecessidade nos debruçarmos sobre os debates a respeito da diversidade das linguagens artísticas e de suas multilocalidades, isto é, da necessidade diante do objeto ou da desnecessidade quando “o trabalho ocorre em um contexto, na produção de uma situação” (DOHERTY, 2004, p. 8), como

no caso de artistas nômades que buscam criar obras que dialoguem com outras esferas do mundo. “Do objeto ao virtual”, primeira parte do capítulo um, baseia-se no título do livro organizado por Claire Doherty *From Studio to Situation*, no qual a autora, já no texto introdutório “The New Situations”, analisa o projeto *Quando a fé move montanhas*, realizado por pelo artista belgo-mexicano Francis Alÿs em 2002 no deserto de Ventanilla, próximo à cidade de Lima, Peru. De acordo com a autora, diferentemente do processo de Robert Smithson para *Spiral Jetty* nos anos 1970, a obra de Alÿs foi realizada no contexto, produto de uma situação, ao invés de uma prática de ateliê.

O sistema de arte na contemporaneidade não abarca apenas o museu de arte. A partir dos anos 1960, a instituição arte foi encarada como tema nos debates entre críticos e artistas, além de outros agentes do sistema de arte, que passaram a considerar o ateliê como parte desse sistema e, desse modo, reforçar sua associação à noção de arte, enfatizando a necessidade do ateliê na afirmação do artista como tal.

Desse modo, no capítulo dois passamos a pensar na necessidade do ateliê não do ponto de vista objetivo da prática artística, como a produção de um objeto, como rotina ou espaço de concentração, mas como necessidade para a legitimação do artista enquanto artista. O ateliê, para alguns, representa *status*, representa *ser* artista. Para nossa discussão sobre a necessidade, vemos o ateliê como objeto de *desejo* e não apenas como espaço necessário à prática. O sistema de arte conjuga na atualidade, além do museu, o próprio artista e seu ateliê, que, como expresso anteriormente, encontram-se unidos através da construção de uma identidade.

Para avançarmos no entendimento da necessidade do ateliê no âmbito da legitimação, é preciso que pensemos na persistência do ateliê por três vias: (1) para demonstrar como a assimilação do ateliê à identidade do artista foi fruto de uma construção imaginária retornaremos ao século XIX. A partir da exaltação da imagem do artista enquanto gênio na condição de ser especial e enigmático, o ateliê tornou-se objeto de curiosidade e fantasia no seio da sociedade. Não seria essa ideia de ateliê como “lugar do artista” fruto de uma construção imaginária?; (2) nos anos 1960, com a produção de uma crítica institucional, o ateliê foi encarado como um tema: se por um lado os artistas o consideravam desnecessário, o movimento de ampliação do conceito de

instituição de arte passou a englobar o ateliê, reforçando sua necessidade enquanto espaço regular da prática do artista, reforçando como consequência sua própria persistência.

Um exemplo desse processo de institucionalização são as reinstalações de ateliês em espaços museológicos, uma prática que ganhou força na década de 1960 e prossegue nos dias atuais. Apesar na negação ocorrida nos anos 1960, período em que o ateliê foi encarado como uma questão, ele acabou sendo igualmente revivido. Como escreveu Luiz Sérgio de Oliveira, “essa vinculação entre ateliê, *persona* do artista e obra tem sido evidenciada pela recriação de ateliês de artistas dentro dos espaços museológicos, colapsando as distâncias e os tempos que apartam os lugares de produção e de exibição da arte.” (OLIVEIRA, 2011, p. 4)

A terceira via trata da ampliação do conceito de ateliê, apontando para mais uma forma de persistência nos dias atuais, quando, para além da noção moderna, o ateliê pode ser qualquer lugar onde a prática ocorra, como um computador, por exemplo. Mas de que modo essa persistência é necessária? A necessidade existe, mas também há a necessidade de que seja fruto de uma construção imaginária na qual somente pode ser considerado como artista aquele que possui um ateliê, nem que seja em seu sentido ampliado. Quando vemos um programa de televisão chamado “ateliê urbano” imediatamente pensamos se tratar de arte na rua, de artistas que trabalham nas ruas. Essa ampliação, apesar de interessante, pode de algum modo apontar a persistência do ateliê como forma de necessidade de legitimação. A imagem do artista genial e de seu reconhecimento acaba atrelando sua prática a um ateliê, mesmo que em seu sentido ampliado.

Portanto, no capítulo um – “A necessidade como forma de persistência?” – analisamos a relação entre a necessidade e a desnecessidade do ateliê a partir dos debates sobre a desmaterialização da arte e a possibilidade de multilocalidades. Discutimos como artistas brasileiros contemporâneos ainda usam ateliês a partir de uma necessidade prática, na qual suas obras exigem espaços especializados, o que não os impede, entretanto, de que transitem em outros lugares. A fluidez das linguagens artísticas não configura um fim do ateliê, mas sua reafirmação. Por outro lado, a persistência também pode ser

apontada como uma forma de necessidade. No capítulo dois – “A persistência como forma de necessidade?” – buscamos compreender a relação da necessidade a partir de uma construção idealizada, na qual o ateliê, enquanto definidor do *status* de artista na sociedade capitalista, persiste como forma de legitimação. Ele persiste porque é necessário para uma legitimação?

Nossas principais referências são dois livros organizados a partir de estudos recentes sobre o ateliê. *Hiding Making, Showing Creation* (2013), organizado por Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann Sophie Lehmann, é o resultado de uma conferência internacional realizada em 2011 e apresentada no Teylers Museum em Haarlem e no Rijksakademie em Amsterdã (Holanda). Outra compilação de textos publicada em 2012 que nos serviu como esteio em nossa pesquisa foi *The Studio*, editado pelo curador e escritor Jens Hoffmann, com os principais textos sobre o assunto, desde artistas até teóricos..

Para compreender a relação entre prática e ateliê na contemporaneidade, realizamos visitas a ateliês de cinco artistas brasileiros, ocasião em que entrevistas foram realizadas, tendo como eixo duas indagações que permeiam todas as observações e reflexões da pesquisa desta dissertação: (1) A necessidade é uma forma de persistência?; (2) A persistência é uma forma de necessidade? Ou dito de outra maneira, a necessidade prática do ateliê para alguns artistas contemporâneos é indicativo de sua *persistência física*, mesmo que parcialmente em suas práticas, contudo, a *persistência do ateliê enquanto uma entidade* justifica-se através de necessidades convenientes inventadas pela sociedade e que autenticam um artista como tal: idealização, institucionalização e ampliação do conceito de ateliê. O jogo de palavras (a necessidade como forma de persistência / a persistência como forma de necessidade) demonstra como o ateliê pode ser compreendido a partir de múltiplas possibilidades. A separação por necessidade e desnecessidade, a dualidade do lugar certo e lugar errado precisam ser superados, mas de que modo?

1 NECESSIDADE COMO FORMA DE PERSISTÊNCIA?

O ateliê é, na maioria dos casos, mais necessário ao artista do que a galeria e o museu.

--- Daniel Buren, *A função do ateliê*, 1971.

Seja no ateliê ou na rua, os artistas contemporâneos vêm desenvolvendo suas práticas em múltiplos lugares. A partir da relação entre objeto e situação é possível de algum modo indicar respectivamente a necessidade e a desnecessidade do ateliê. Entretanto, independentemente dessas dualidades, pretendemos discutir a flexibilização dessas ideias que evitam posições radicais e extremadas nos dias atuais – ateliê ou não –, mas, ao contrário, a possibilidade de um ou outro, ou ainda um e outro em uma mesma prática artística. Quando pensamos na necessidade do ateliê geralmente o associamos aos processos artísticos que envolvem a produção de um objeto; mas o que ocorre quando um mesmo artista possui uma prática de deslocamento para outros lugares ou simplesmente um projeto desmaterializado ou que venha a ser produzido em outro lugar por outra pessoa? Há um tempo essa relação poderia se estabelecer como um paradoxo, como o de Marcel Duchamp que negou o objeto artístico, mas afirmou a necessidade do ateliê ao realizar secretamente *Etant Donnés* (1946-1966). Diante da diversidade de linguagens, cada artista possui uma forma de trabalhar e maneiras diferentes de pensar o ateliê. A necessidade para a prática de determinados artistas indica uma das possibilidades de persistência do ateliê na arte contemporânea.

O ateliê tem sido questionado diante da passagem da arte como objeto para uma arte como situação, que distante de considerar uma forma de dissolução da arte, busca, ao contrário, novos lugares para sua instauração. A partir da discussão sobre o termo *site*, conforme abordado por Miwon Kwon, podemos entender como as práticas contemporâneas dirigem-se tanto para modos enraizados e apegados ao espaço físico quanto para espaços virtuais com a realização de obras imateriais.

1.1 Do ateliê à situação

Dentro de diferentes contextos da história da arte, as práticas artísticas foram adquirindo novos formatos, novos meios, novas materialidades, novas manifestações e novos lugares. A dupla tradicional dos lugares da arte – ateliê e museu – durante muito tempo refletiu a transição da obra de arte por via única: o ateliê seria o lugar de origem da obra e a galeria (ou o museu) o lugar de abrigo da obra, como escreveu Daniel Buren. De modo predominante, os artistas produziam objetos e, para tal, necessitavam de um espaço especializado. Esse ateliê se fazia necessário para sua operacionalidade. Em tempos recentes, o objeto não deixou de ser produzido e a necessidade do ateliê não se extinguiu. No entanto, a partir da relação entre a prática artística e seu lugar é preciso repensar os novos propósitos e funcionalidades do ateliê na contemporaneidade, sem perder de vista a possibilidade da utilização de outros lugares, tanto para a realização de um objeto quanto de uma situação.

Os artistas contemporâneos, dentro dessa gama infinita de possibilidades de obras e lugares, podem optar por uma prática sedentária, nômade ou não optar por uma das duas possibilidades. Sem padronizar práticas artísticas e lugares, os artistas parecem mais preocupados em explorar novas possibilidades. Nesse sentido, não podemos determinar que a persistência do ateliê ocorra de forma integral na prática de um artista, mas pode fazer parte dessa operação.

Precisamos lembrar que a partir do momento que a pintura deixou de ser a prática mais valorizada no sistema, o espaço artístico circunscrito a partir de exigências arquitetônicas (LAGNADO, 2002) não dava mais conta das novas formas de criação. Não houve uma abolição do ateliê, nem uma

discussão precisa sobre o assunto no começo do século XX quando os movimentos de vanguarda europeus, sobretudo o dadaísmo, contestaram a burguesia em diversos níveis. Mas dentro de um âmbito institucional da arte, o ateliê foi questionado enquanto espaço único e privilegiado da prática artística, não necessariamente abandonando-o, mas repensando seu propósito. (TUMLIR, 2012, p. 59)

Exemplo disso foi o movimento Dada de Zurique e o espaço onde realizavam suas obras-acontecimento, o Cabaret Voltaire. Os artistas, liderados pelo “pseudocomandante” Hugo Ball, provocavam os espectadores que reagiam. Assim, a ação tornava-se uma obra coletiva, permitindo a influência das ruas e tornando o espaço físico mais poroso. O espaço teatral do Cabaret, que antes dividia artistas e não-artistas, investiu-se como um novo lugar para uma ação conjunta. Em Paris, o *Dada-Season*, em abril de 1921, segundo Claire Bishop, foi um dos projetos que precederam a participação na arte, isto é, uma possibilidade da arte para além da produção de ateliê. (BISHOP, 2006, p. 10)

Se por um lado, as vanguardas do início do século XX introduziram um primeiro estágio de autocrítica, por outro nas décadas de 1960 e 1970, tomando um âmbito quase global³, alguns artistas como Alan Kaprow – ainda no final da década de 50 –, Daniel Buren, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Robert Smithson, Christo e Jeanne-Claude, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape refletiram em suas obras sobre o lugar da arte, questionando os espaços institucionais e levantando, no caso de Buren, uma crítica específica ao uso do ateliê. Tanto o surgimento da noção de *site-specific*, quanto o termo “arte conceitual” nos mostra que esses artistas reivindicaram, ou pelo menos pareciam reivindicar, um novo lugar para a prática artística. Em alguns casos, o artista também recorre ao auxílio de uma equipe especializada, por exemplo, nas obras de *land art*, quando os espaços da natureza servem como lugar da obra, desde sua produção até sua recepção, tal como Walter de Maria e Michael Heizer que

³ Aqui já podemos abranger além da Europa a produção dos Estados Unidos e a latino-americana.

precisam de instrumentos específicos e equipamento técnico para a realização de projetos gigantescos em áreas remotas, assim como os desertos do Novo México e Nevada, na qual eles não poderiam operar sem suporte profissional. Desespecialização⁴ não é a palavra chave aqui, mas cooperação com especialistas durante o período de produção. (WAGNER, 2013, p. 36)

Segundo Jan Tumlir, o anunciamento oficial do conceito “pós-ateliê” surge na década de 1970 com John Baldessari, artista conceitual, minimalista e professor na CalArts, Califórnia, Estados Unidos. Ele teria queimado todas as suas pinturas e seu interesse não era lecionar aos estudantes a pintura e escultura na produção das quais se empregaria as mãos, enquanto encorajava “os estudantes a se afastarem das telas ou desbastar pedra e abraçarem um quadro mais amplo da produção de arte”. Nas palavras de Baldessari, “eu não queria chamar de arte conceitual então chamei de ‘arte pós-ateliê’”. (TUMLIR, 2012, p. 59) Pós-ateliê pode ser entendido como arte feita sem as mãos, eliminando qualquer relação com técnicas tradicionais de arte. Em *I Will Not Make Any More Boring Art* (1971), Baldessari pediu que seus alunos escrevessem a frase título da obra nas paredes da Nova Scotia College of Art and Design. Ao mesmo tempo que afirma a desnecessidade do ateliê ao realizar a obra no espaço compartilhado, também problematiza a questão da autoria.

Contudo, Daniel Buren, outro artista do mesmo período, conhecido por sua crítica aos espaços institucionais, foi mais radical sentenciando que “todo o meu trabalho decorre da sua [ateliê] abolição”. Inverteu a maneira dominante da arte de um nomadismo eterno, da passagem da obra do ateliê para o museu, e passou a realizá-la no próprio lugar onde se apresentaria. (DAVISTS; PAICE, 2010, p. 4)

Embora sua participação na crítica institucional seja questionada por Andrea Fraser, uma vez que o artista tornou-se ele mesmo instituição da história da arte (FRASER, 2008, p. 179), o ateliê tornou-se, assim como o museu, um espaço ligado ao passado, ultrapassado, fora de uso, *démodé* e que, interpretando de modo mais literal, estagnou no tempo. No final dos anos

⁴ *deskilling*. desespecialização: situação de um operário cuja a especialização é substituída, com vantagem, pela introdução de máquinas para a mesma função (Dicionário Michaelis).

1960, Allan Kaprow e a equipe diretora repensaram o currículo do California Institute of the Arts, opondo-se ao modelo vigente que, para ele, apresentava diversas restrições incabíveis diante do momento histórico, social e artístico no qual os artistas e a sociedade estavam inseridos. Segundo Tumlir, Kaprow teve a ideia de “extensão” que implicou em uma ruptura com o entrenchamento institucional. (TUMLIR, 2012, p.62) O currículo poderia ser um dos limitadores, mas se lembrarmos os *happenings* propostos pelo artista, sua proposta de extensão não se limitou a contestação das normas da instituição de ensino das artes, mas do próprio lugar da prática artística: da obra para além do objeto e da participação de outros, eliminando qualquer caráter de genialidade ou solidão.

A “extensão” de uma ideia pode ser relacionada ao que Miwon Kwon propõe sobre o alargamento da noção de *site*. Em *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, a autora refletiu sobre as transformações do lugar na arte partindo das práticas pós-minimalistas do *site-specific*. Quando essa noção aparece no final da década de 1960, início dos anos 1970, uma reversão no paradigma moderno repensava o espaço da arte que, antes estéril e idealista, deslocou-se “pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano”. (KWON, 2008, p. 167) Nessas práticas pós-minimalistas que romperam com a noção de espaço moderno, o artista poderia criar a obra em qualquer lugar e a executaria diretamente no espaço transformado em espaço expositivo, fosse ele o museu ou a rua: o aqui e agora, do qual fala Miwon Kwon.

Em um segundo momento, as práticas de teor crítico institucional conceberam o lugar da arte não por sua fisicalidade, mas como uma “estrutura cultural”. Desse modo, a palavra “*site*” não abrangeria apenas o lugar expositivo, mas todos os demais espaços que compõem o sistema de arte:

Mais, porém, do que apenas o museu, o *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, entre eles o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado, mas

aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. (KWON, 2008, p. 169)

Portanto, se, por um lado, o artista não estava mais confinado a um espaço físico específico, por outro, aquele artista que ainda vinculava-se a prática do ateliê, necessariamente estaria suscetível às pressões externas. Em algumas práticas de artistas dos anos 1970, a condição física não era mais um elemento determinante para a concepção de um *site*. O afastamento literal do *site*, ou melhor, a desmaterialização do espaço, associou-se à passagem da arte pautada no objeto para aquilo que Kwon denominou de verbo/processo. No início dos anos 1980, o retorno da pintura reviveu a necessidade física dos lugares da arte ao reinventar o objeto artístico como resposta a conceitualização da década anterior. Como aponta Luiz Sérgio de Oliveira, esse movimento surge como uma “reação do sistema de arte, ou mais especificamente do mercado de arte, às quase duas décadas de crise deflagrada pela desmaterialização do objeto artístico”. (OLIVEIRA, 2015, p. 3) O museu de arte é o lugar do objeto de arte, este considerado apenas um testemunho, um resquício da criação e não a prática artística em si. Portanto, nas palavras do autor, “o museu de arte seria o lugar da criatura, mas não o da criação”, questionando, deste modo, a possibilidade da obra ser criada diretamente no espaço expositivo.

Nos anos 1990, as propostas artísticas colocam-se fora dos “confinos tradicionais de arte em termos físicos e intelectuais”. (KWON, 2008, p.171) A ênfase na vida cotidiana como discurso das novas práticas transformou o *site* em qualquer lugar que não necessariamente teria alguma relação com os espaços institucionais das artes:

Desse modo, diferentes debates culturais, um conceito teórico, uma questão social, um problema político, uma estrutura institucional (não necessariamente uma instituição de arte), uma comunidade ou um evento sazonal, uma condição histórica, mesmo formações particulares do desejo, são agora considerados *sites*. (KWON, 2008, p. 172)

Assim, Kwon identifica o lugar da arte como *site*, apresentando inicialmente sua definição baseada na especificidade espacial e no objeto de arte diretamente relacionado a ele. No final dos anos 1960, o termo *site* ampliou-se e, para além da fisicalidade do lugar da obra, abarcou outros espaços físicos e abstratos do sistema de arte – desde o museu e ateliê ao mercado e crítica de arte. A definição de *site* nos anos 1990, ainda mais desapegado das condições físicas, “foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual”. (KWON, 2008, p. 173) Na análise de Marisa Flório Cesar, essas práticas que operam na sensibilidade e que ganham força nos anos 1990 “colocam um entre-lugares [...] que descarta a sucessão em via única”, como no caso da passagem da obra do ateliê ao museu. A autora ainda analisa o conceito “lugar-errado” de Miwon Kwon como “um novo modelo de pertencimento em transição cuja experiência expõe a instabilidade do ‘lugar certo’ e do *self*” (CESAR, 2014, p.110-111). Esse “lugar certo” pode ser entendido aqui como o próprio ateliê e o museu de arte.

Diante das novas práticas artísticas inseridas nas comunidades, quando muitas vezes os artistas agem de modo autônomo, abrindo mão algumas vezes de sua identidade artística, tornou-se ainda mais difícil determinar a necessidade do ateliê para alguns, buscando outros lugares que nada tem a ver com aqueles tradicionais e, para justamente se oporem ao sistema, instalam suas práticas em uma nova redoma articulada por outras convenções que é o cotidiano. Desse modo, o lugar da prática artística passou a ser pensado a partir de situações efêmeras. Se o *site-specific* veio para englobar outros contextos para a realização de uma obra nos anos 1970, parece já não servir mais para definir as práticas atuais. Como diferentes modos de permanência, tanto o *site-specific* quanto o ateliê são apegados ao objeto e ao lugar de origem da obra. É necessário repensar o lugar que o artista ocupa a partir dessas desconstruções.

Os projetos de interação com as comunidades se caracterizam pela desconstrução das práticas tradicionais de criação da arte, obrigando os artistas a empreender um processo de colaboração que redimensiona, amplia e subverte a lógica de

organização do trabalho, suprimindo resquícios da autonomia modernista, da qual o isolamento do artista era reflexo e parte constitutiva. (OLIVEIRA, 2012, p. 13)

Então, qual o lugar da prática artística na contemporaneidade? Kwon conclui propondo que a definição de *site* como lugar da arte passa de uma localidade física – ateliê e *site-specific* – para uma localidade virtual. Porém, essa passagem do ateliê ao virtual não determina o fim do lugar físico, mas uma virada que abrange os anos 1990 para cá onde o ateliê deixou de ser lugar único do artista que, dentro de uma prática fluida, passa a adotar multilocalidades, podendo o ateliê também fazer parte dela.

1.2 Dois ateliês em questão: os paradoxos da persistência

G. não gosta de ser chamado de artista. Não teria ele alguma razão?
Ele se interessa pelo mundo inteiro.

--- Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade*, 1869⁵

Antes de avançarmos em nossas reflexões, precisamos compreender os paradoxos da persistência, ou seja, a possibilidade da necessidade e desnecessidade simultâneos em uma mesma prática artística. Se alguns artistas defendem a plena necessidade do ateliê, como o escultor luso-brasileiro Ascânio MMM, outros conseguem transitar entre a necessidade e a desnecessidade sem problemas variando em graus. Enquanto a artista carioca Cristina Salgado, dedica boa parte de seu tempo ao ateliê, um quarto especializado dentro de sua casa para a prática do desenho e para a execução de alguns trabalhos, ao mesmo tempo acaba, por exigência do próprio trabalho, executando-os em outros lugares, como fábricas ou no próprio espaço expositivo, portanto, deslocando-se para diferentes lugares. A dupla Rosana Ricalde e Felipe Barbosa divide um ateliê em Rio das Ostras, que

⁵ Publicação póstuma.

embora seja dentro do mesmo terreno de sua residência, é um espaço à parte, totalmente especializado e dedicado à realização do trabalho. Os dois artistas dividem sua prática artística de produção de objetos com residências e intervenções urbanas. Não podemos deixar de considerar que apesar de estarem juntos no mesmo espaço e possuírem certas conexões artísticas, cada um possui necessidades singulares no uso do ateliê. Por sua vez, João Modé, que vive e trabalha no Rio de Janeiro, mesmo tomando sua casa inteira como ateliê, acaba sempre propondo uma comunicação intensa com o outro e o cotidiano a partir de vivências, desde os paninhos de prato até redes coletivas. Sem negar a necessidade do ateliê, Modé consegue ali mesmo conjugar o isolamento com a contaminação, o individual com o coletivo. Mesmo nas práticas completamente desapegadas do ateliê, o artista propõe uma relação entre o espaço privado e o público através da dinâmica das cordas e das redes.

Assim, podemos ressaltar os paradoxos da persistência do ateliê na arte contemporânea em dois pontos: primeiro, a possibilidade de existirem artistas que ainda necessitam do ateliê e outros onde o ateliê é completamente desnecessário; e segundo, quando na prática de um mesmo artista há tanto a necessidade quanto a desnecessidade do ateliê. Neste ponto, vamos nos dedicar a analisar dois artistas que demarcam historicamente essas relações paradoxais. Por um lado, Marcel Duchamp pode ser considerado o artista dos paradoxos, uma vez que, enquanto negava o objeto de arte com seus *ready-mades*, mantinha um ateliê oculto para realização de sua obra final; e uma análise da relação de Hélio Oiticica com o ateliê a partir do que consideraremos um entre-lugar, uma vez que apesar das inserções em comunidades mantinha uma rotina de trabalho nesse espaço fechado. Mas ao invés de encerrar-se totalmente nas quatro paredes permitia a porosidade, quando conjugava à sua individualidade experiências coletivas. O ateliê de Hélio Oiticica configurou-se como lugar de passagem, abrigo do artista.

Do *ready-made* à *Étant Donnés*: o ateliê oculto de Duchamp

Como Rose Selavy, Marcel Duchamp jogou com as palavras. Suas rimas alógicas compõem um cenário mais amplo de tentativas dadaístas de libertação dos padrões estéticos durante o começo do século XX na Europa. Quando assume a personagem, Duchamp não está interessado em fundar sua obra em sua própria identidade. O fim da pintura anuncia-se, pelo menos em sua obra, e junto a ela a necessidade de pensar no artista como um *medium*. De acordo com Duchamp, em entrevista dada a Pierre Cabanne em 1967, *medium* (contida na expressão “cote ‘medium’ de l’artiste”) refere-se à função do “artista” no processo comunicativo. Indo contra a concepção tradicional que atribui exclusivamente à função criativa ao artista, Duchamp afirma que é um homem como qualquer outro. Ele é como aquele homem que produz um móvel e como aquele que o compra. (CABANNE, 2002, p. 132) Logo o espectador, como aquele que compra o móvel, torna-se parte desse ato comunicativo. Em o *Grande Vidro* (1915-1923), os espectadores são os artistas e, apesar de uma obra inacabada, “é um enigma e, como todos os enigmas, não é algo que se contemple, mas sim que se decifra.” (PAZ, 2004, p. 25)

Em seu texto *O ato criador*, publicado em 1965, Duchamp passou a considerar o artista como um *medium*. Deste modo, todas as decisões sobre a execução artística permaneceriam “no domínio da pura intuição”, ou seja, não poderiam ser “objetivadas em uma autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada.” (DUCHAMP, 1965)⁶

Ao darmos ao artista os atributos de um *médium*, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa auto-análise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (DUCHAMP, 1965)

⁶ Texto apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes. Houston, Texas (USA), abril de 1957. Disponível em: <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>

Portanto, na concepção duchampiana o artista é um *médium*, aquele que se comunica através da sua obra negando a estética e introduzindo um novo papel para o espectador. Junto a essa atribuição mediúnica, na entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp afirma seu “medo da palavra criação”. (CABANNE, 2002, p. 24)

Quando Duchamp considerou a importância do espectador na obra, mas negou a ideia de criação, afastou-se da noção de “criatividade universal”. (DE DUVE, 1998, p.129) Não afirmou que todos poderiam tornar-se artistas, mas reconheceu que todos os homens já haviam se tornado e, assim, a noção de criação esvaziou-se por completo.

Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o *ready-made*, não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu – e bem razoavelmente – o “fato” de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um *ready-made*, não existe mais qualquer diferença entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão de artista foi esvaziada de todo seu *métier*, e, se o acesso à ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira –, deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar. (DE DUVE, 1998, p.129)

Como bom jogador das palavras, Duchamp criou os *ready-mades*. A expressão “*ready-made*” era utilizada pelos norte-americanos para distinguir os produtos manufaturados dos produtos feitos a mão⁷. A liquidação da categoria obra como posicionamento dadaísta não impede que haja a produção de um objeto. (BÜRGER, 2008, p. 122) É justamente com a “produção” desse objeto – uma vez que o urinol, por exemplo, foi produzido em uma fábrica – que se manifesta a negação da obra.

O que Duchamp propunha era a apropriação de um objeto de produção serializada que possuía funções utilitárias e que seria prontamente identificável:

⁷ Site do MoMA: www.moma.org .

objetos industriais do dia-a-dia. O produto foi imaginado por alguém em algum momento; no entanto, ao ser produzido repetidamente contraria-se o caráter de unicidade da obra de arte, revela-o impessoal, portanto o ateliê como espaço especializado foi deixado de lado. O urinol tornou-se *A fonte* (1917) quando assinado por R. Mutt⁸.

O *ready-made* de Duchamp torna-se o gesto inicial da arte conceitual e o paradigma de uma operação na qual a autoria do gesto é compartilhada. _Quem fez o *ready-made*? Indaga o artista com seu gesto. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, todas as decisões são tomadas antes da execução dos gestos; a idéia torna-se o motor, o agente da arte. [...] Numa entrevista dada à BBC, em 1966, Duchamp explica que o *ready-made* deve ser ‘tratado como uma obra de arte, admirado como tal mas não deve ser olhado como um quadro. Está exposto e ponto. É um objeto que mudou de destino. A obra de arte não é visível, ela não atinge mais a retina mas o cérebro. (MALYSSE, 2009, p. 55)

Seu ato reflexivo como artista vai além da nova concepção de obra de arte e do ato criador. Ele derruba algumas paredes. Primeiro, quando rompe com a criação; segundo, quando atribui ao espectador a coautoria no ato comunicativo; terceiro, quando provoca o júri; quarto, quando coloca a obra no pedestal: sua crítica é antes de tudo institucional. A negação configura o mundo antiartístico duchampiano. Ele desmobilizou as idealizações de práticas e conceitos para uma ironização da arte. Diante dessas dissoluções na obra de Duchamp, como a negação do ato criador na qual a obra é qualquer objeto realizado a partir de experimentos e questões, “se o espectador é aquele que ‘faz o quadro’ [...]”; se a instituição é a instância pública que sanciona socialmente e registra tal enunciado [“isto é arte”]... é inequívoco que Duchamp

⁸ Richard Mutt foi outro pseudônimo de Marcel Duchamp. “Mutt” surge como referência ao nome da empresa J. L. Mott Iron Works (Nova Iorque) que produziu o mictório. Trocando apenas o “o” do nome *Mott* por “u” fez referência ao personagem dos quadrinhos “Jeff and Mutt”, popular nos Estados Unidos no começo do século XX. Ao assinar o urinol, Duchamp ironicamente atribuiu ao urinol o *status* de objeto de arte.

não iria conferir ao ateliê qualquer valor excepcional – a arte não se origina no espaço íntimo e sagrado.” (CESAR, 2002, p. 22)

Duchamp não tratou diretamente do ateliê ou do espaço de criação, mas suas obras podem revelar ou pelo menos sugerir alguns devaneios sobre seus usos e desusos. Não parecia incomodar ao artista o fato de se ter ou não um ateliê.

O urinol é um objeto, mas foi uma obra efêmera. Transformou-se em objeto quando Duchamp ganhou reconhecimento no meio artístico e *A fonte* foi exposta em uma mostra de arte, mas trata-se na verdade de um resquício de um processo, uma ação. Seu ato de inscrever o objeto na Sociedade dos Independentes foi um enigma que ele jogou no mundo. Duchamp alegou em seu texto *Notas* que teria fracassado ao tentar subverter a Sociedade, portanto, sua obra não foi o objeto em si, mas antes de tudo o processo, a ação e o problema. Após sua ação, o objeto permaneceu escondido no ateliê. A ação havia ocorrido contando com os acasos e acabou por desestabilizar todo um sistema. O ateliê como integrante desse todo, o sistema de arte, pode ser investigado em Duchamp a partir dessas pistas. Por um lado, o *ready-made* evidência a desnecessidade do ateliê, já que não seria imprescindível um espaço próprio para produzir o objeto, ele já está pronto e, no caso da *A Fonte*, não se trata de um objeto, mas de uma ação.

O ateliê vazio , o lugar de produção é exibido como evidencia de não-produção, uma máscara para uma atividade em processo em outro lugar. O gesto criativo – a invenção da para um ateliê vazio – está apresentada como evidência de esterilidade, de paralisia do ato criativo. (O'DOHERTY, 2007, p. 39)

Por outro, Duchamp produzia secretamente *Étant donnés* (fig. 1), obra que trabalhou por anos e que mantinha oculta em seu ateliê, e que mais tarde se revelaria como seu enigma, indicando-nos a utilização de um espaço próprio para tal realização. Esse paradoxo é apontado por Brian O'Doherty em *Studio and Cube* como cômico, pois diante da exibição de um ateliê vazio devido sua



Fig. 1 - Fotografias do ateliê de Marcel Duchamp.

Etant Donnés no ateliê na Fourteenth Street, 1965.
Filadélfia
Arquivo do Museu de Arte da Filadélfia
(Fonte – <http://www.theartblog.com>)

Etant Donnés no ateliê na Eleventh Street, 1968.
Filadélfia
Fotografia de Denise Bellon
Arquivo do Museu de Arte da Filadélfia
(Fonte – <http://www.theartblog.com>)

desistência da arte "ninguém sabia que em outro ateliê ele estava finalizando seu último grande trabalho, o *Etant Donnés*". (O'DOHERTY, 2007, p. 39) Essa obra como um todo reproduz um ateliê oculto, uma porta a separa do mundo e apenas através do olho mágico a obra emerge, antes negada pelo artista.

Para Herbert Molderings, o ateliê de Duchamp na verdade funcionava como um laboratório, onde suas experiências vêm de uma fascinação matemática, sobretudo a partir do trabalho de Henri Poincaré, como seus tratados *Science and Method* (1908) e *The Value of Science* (1905), que os incluiu em suas reflexões acerca do contínuo espacial tetradimensional, ou seja, enquanto o espaço tridimensional euclidiano abrange o comprimento, largura e altura, o de quatro dimensões inclui também as coordenadas (latitude, altitude e longitude). Segundo o autor, Duchamp teria transformado seu apartamento em uma sala experimental entre quatro paredes, chão e teto, que, embora não fosse possível fazê-los desaparecer, "perdem sua posição definindo coordenadas em razão dos objetos deslocados". (MOLDERINGS, 2007, p. 73) Esses *ready-mades* (objetos deslocados) são gerados através de uma atmosfera na qual o espaço pode ser pensado como indefinido, móvel e aberto. (MOLDERINGS, 2007, p. 75). Tomando a obra *Roda de bicicleta* (1913) como referência, Duchamp iria sugerir como fazer um *readymade* e o espaço ideal para realizá-lo:

Foi simplesmente deixar as coisas correrem por si mesmas e *ter um tipo de atmosfera criativa em seu ateliê, um apartamento onde você vive. Provavelmente, para ajudar as suas ideias saírem da cabeça.* [itálico do autor]. Para ver que aquele virar de roda era muito suave, muito reconfortante, uma espécie de abertura de avenidas em outras coisas na vida material de todo dia. (MOLDERINGS, 2007, p. 72)

Se a atmosfera criativa era o necessário para a realização de um *ready-made*, que lugar seria esse capaz de oferecer tal situação? Segundo o próprio Duchamp, até o ateliê poderia estar incluído, portanto, não há aqui uma negação do ateliê. Na verdade, esses paradoxos do ateliê em sua obra têm a

ver com outro conceito por ele criado, o *infra-mince*, que significa “fino, delgado, magro, insignificante”.

o artista usa o termo para referir-se a fenômenos que não se entregam diretamente, que só revelam-se como pequenas percepções, problematizadas como fenômenos de limiar. O *infra-mince* é, nesse sentido, um intervalo suspenso, aberto entre o visível e o invisível, uma fronteira, comportando ambiguidades de diversos campos do conhecimento (GOUVEIA, 2012; GERALDO, 2015, p. 2377)

Nesse sentido, o ateliê pode ser entendido como um intervalo suspenso onde tudo acontece ou nada acontece, onde sua desnecessidade acontece ao mesmo tempo de sua necessidade.

Do ateliê à Mangueira: o entre-lugar de Hélio Oiticica

Comparar os intentos do artista brasileiro Hélio Oiticica com os de Duchamp não se limita a singularidade de suas invenções, mas “salienta muito mais uma atitude crítica sobre a arte e seu sistema”. (FAVARETTO, 1999, p. 80) Favaretto, em seu texto *Por que Oiticica?* que compõe um livro sobre as influências de Duchamp nas produções brasileiras, aproxima Hélio Oiticica das operações duchampianas tomando como referência suas proposições antiarte dentro de um processo de apropriação, das noções de jogo/movimento e participação. O artista brasileiro desligou-se dos simbolismos e desterritorializou os lugares sagrados. (FAVARETTO, 1999, p. 83)

As desconstruções tornaram o lugar da arte mais impreciso, assim como a própria arte mais fluida. Dentro desse contexto, o ateliê parece não ser mais do que um lugar físico qualquer, assim como em Duchamp, afirmando-se como um lugar de experimentação que não carrega o *status* do ateliê do passado. Ele é poroso e muitas vezes dispensável. Não se baniu sua utilização, ou seja, sua necessidade de espaço físico, mas não carrega mais a aura sagrada e não se desprende do espaço comum.

Com isso não se quer dizer que o ateliê não fosse mais um lugar para a prática do artista, mas tornou-se um entre-lugar. Um espaço que ainda separa, de algum modo fisicamente, o artista do outro, que ainda existe, mas não tem por ênfase sua rigidez impenetrável e não se limita apenas à sua função original: a de servir como um antecedente ao museu tradicional, já que muitas vezes a obra destina-se à experiência com o mundo.

Sabemos que Hélio Oiticica realizou trabalhos de ateliê quando se enveredou pelos *Metaesquemas* (1957-58), *Relevos espaciais* (1959), *Bilaterais* (1959) e em suas pesquisas mais radicais quando desenvolveu propostas experimentais a partir de objetos, como os *Bólides* (1965-67). Desencadeando obras cada vez mais desapegadas do objeto e reforçando sua aproximação com a participação social, Hélio Oiticica desenvolveu em meados da década de 1960 os primeiros *Parangolés*. Porém, mesmo para a realização dos *parangolés*, Oiticica estabeleceu certa rotina, dividindo seus dias em blocos temporais; os momentos em que iria se dedicar ao trabalho (manhãs, de segunda até quinta), os horários de almoço e de jantar e os dias para relaxar, como ir à praia aos domingos e no sábado à noite ao samba. Segundo Irene Small, a atividade mais frequente de Hélio Oiticica era o “trabalho no ateliê”. (SMALL, 2009, p. 107)

Contudo, o ateliê também pode ser um lugar que se mistura ao comum, quando a partir das vivências do artista experienciadas no lado externo, inevitavelmente acaba trazendo para dentro esse fora, tornando o ateliê uma espécie de intervalo em sua prática. A participação social em comunidades, como no *Parangolé*, por outro lado, reforça a desnecessidade de um lugar específico para a prática; é nesse momento que ao invés de uma única individualidade, característica da prática de ateliê, há a colaboração de várias individualidades. Esses pontos ficam evidentes em textos do próprio artista, como as anotações dos *Parangolés*:

A ideia se realiza procurando utilizar todos os meios de comunicação disponíveis no sentido plástico e verbal, por cores, palavras, e o próprio ato de vestir cada capa. Isto está intimamente ligado à minha idéia de “apropriação”, que domina hoje a minha obra; é a procura de criação de obras coletivas,

na qual colabore várias individualidades – essa experiência ainda é o início, é claro. Nessas capas não sabemos ao terminar quem gerou esta ou aquela idéia plástica ou verbal, tal a unidade de intenções na criação das mesmas – o ideal seria mesmo, a meu ver, que cada obra, de agora em diante, possua uma interferência de uma segunda pessoa, no mínimo. (OTICICA, Hélio. Projeto HO, Tombo nº 0254/66)

A proposta dos *Parangolés* perpassa a apropriação das bandeiras utilizadas nos desfiles da comunidade no Carnaval, suas cores, suas texturas e o movimento, que só se efetivam com o dançar dos corpos e compõem com harmonia e ritmo o encontro do estético com o ético: a arte participativa se faz aí.

Participar na/com a comunidade também possibilitou a Hélio Oiticica não apenas dançar o samba, mas uma nova vivência do lugar. Daí o trabalho de Paola Jacques Berenstein sobre a estética das favelas relacionada às obras e escritos do artista. Ela identifica a favela como uma heterotopia construída pelo outro, o não-arquiteto; um barraco é a junção de fragmentos, desse modo, a aglomeração desse barracos forma um labirinto, e, por sua vez, esse conjunto insere-se como rizoma pela cidade. (BERENSTEIN, 2001, p. 15) Contudo, interessa-nos nesse estudo de Berenstein as noções de abrigo e de *habitat* que trazem à tona um debate sobre os novos lugares da arte na contemporaneidade.

Segundo a autora, os primeiros barracos da favela são compostos de fragmentos recolhidos pelo construtor, uma espécie de bricolagem com restos da própria cidade. Seu objetivo inicial é criar um abrigo, um lugar para se recolher e para dormir, para fugir momentaneamente do mundo, mas com estrutura extremamente sensível – pode-se ouvir o fora e o dentro – e precária. A condição de sua fragmentação não é tanto o fato de sua forma, mas sua transformação constante. (BERENSTEIN, 2001, p. 24) A falta de um projeto e a transformação cotidiana do abrigo contam com o acaso “como parte integrante da bricolagem; é o incidente, ou seja, o pequeno acontecimento imprevisto, o ‘micro-evento’, que está na origem do movimento”, e “o *bricoleur*, ao contrário

do homem das artes [...], jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à totalidade: ele age segundo uma prática fragmentaria, dando voltas e contornos.” (BERENSTEIN, 2001, p. 24)

O que essa estética da favela influenciou no trabalho de Hélio Oiticica? Os *Parangolés* como fragmentos são ativados com movimentos corporais que se transformam continuamente, assim como os barracos. Nas instalações realizadas a partir de sua relação com as favelas, Hélio Oiticica simulou os barracos em *Tropicália* (1967), levando a estética dessas construções para dentro do espaço institucional. Seus programas ambientais surgiam de experiências, mas também da escrita, projetos e maquetes. Diversas obras do artista fizeram parte da prática do ateliê, onde executava maquetes, como para *Cães de caça* (1961).

O ateliê de Hélio Oiticica pode ser entendido como um abrigo para onde ele ia quando não estava na Mangueira, uma espécie de entre-lugar. Abrigar e habitar se diferenciam entre o ser e o estar. (BERENSTEIN, 2001, p. 26) Enquanto Hélio Oiticica convivia com uma nova estética do lugar, o abrigo na favela, questionava o lugar nas artes. O ateliê é o *habitat* do artista moderno e seu ateliê poderia ser o abrigo, lugar onde as vivências complementam sua prática intimista e vice-versa. O artista como nômade não se fixa no lugar, mas está de passagem. O ateliê idealizado é um mito. Ele existe, mas não é lugar privilegiado da prática artística.

“Idiorritmia” foi a palavra utilizada por Roland Barthes para definir aquilo “que imaginou [como] uma vida coletiva compatível com a liberdade de cada um”. (CESAR, 2014, p. 121) O trabalho de Hélio Oiticica na Mangueira justamente investiu-se “do abandono das práticas tradicionais para centrar-se ‘na problematização das maneiras de entender a conexão entre o coletivo e a expressão individual’”. (OLIVEIRA, 2011, p. 2068) Ou seja, devemos imaginar que se um artista possui um ateliê não significa que sua obra não seja participativa, um não anula o outro.

1.3 Do ateliê à situação: necessidade como forma de persistência?

Uma tarefa muito difícil é precisar qual o lugar do artista na contemporaneidade. Junto a uma ampla variedade de linguagens, até mesmo dentro da produção de um mesmo artista, há uma ampla variedade de lugares. Qual é a produção de um determinado artista e qual o lugar dele? Antes parecia mais fácil determinar: ou era objeto e ateliê – com a exclusividade da pintura e escultura – ou nenhum dos dois em obra desmaterializada dos anos 1960 e 1970.

Na maioria dos casos, quando o ateliê existe para os artistas contemporâneos justifica-se pela necessidade, mas seria ela determinante para a persistência? Outros, ao invés de habitar um lugar, preferem se abrigar em diversos lugares, sejam completamente contrários ao que um ateliê é ou que com ele carreguem semelhanças. Artistas preferem manter seus ateliês, ou pelo menos, um lugar próprio para suas práticas, mesmo que apenas para a realização de projetos. Quando Daniel Buren revisitou seu texto emblemático *A função do ateliê* (1971) em 2007 não estava tão preocupado em enfatizar o fim do ateliê, como no primeiro texto, mas aceitou sua persistência nos dias atuais reconhecendo “que ainda é o principal local de trabalho da maioria dos artistas” e que sua principal função é abrigar um determinado tipo de trabalho: “Não ter um ateliê, assim como, ter um ateliê automaticamente implica a produção de certo tipo de trabalho”. (BUREN, 2007, p. 91) Complementa dizendo que “hoje, é claro, você tem muito mais variações de ateliê”.

A partir da análise da prática de artistas contemporâneos e suas relações com o ateliê, tentaremos definir o que determina a sua persistência. Os exemplos utilizados conseguem conjugar a fluidez das práticas artísticas contemporâneas com a persistência, tanto na apresentação de artistas apegados integralmente ao ateliê quanto daqueles que, dentro de uma prática múltipla, conseguem combinar seus ateliês ou espaços semelhantes à imersão em outros contextos realizando residências, instalações *site-specific*, interferências urbanas e por aí vai.

Em entrevista ao crítico e curador Paulo Herkenhoff, Ascânio MMM declarou sua relação com o movimento do neoconcretismo: “eu nasci, cresci e me formei no ninho do neoconcretismo. [...] Quando essa geração surgiu,

minha cabeça estava impregnada de neoconcretismo”, afirma ele. (HERKENHOFF, 2012, p. 96) Em sua produção de esculturas públicas de grandes dimensões e esculturas destinadas aos espaços expositivos, o artista propõe uma relação entre obra e espaço. Sem dúvida sua “formação” neoconcretista, a aproximação com Mário Pedrosa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a amizade com artistas de sua geração refletiram em sua obra através de uma proposta fenomenológica de experiência do espectador, como nas *Caixas* (1969), na qual caixas de madeira foram posicionadas umas dentro das outras em altura favorável ao manuseio, e que, ao mover-se as caixas, inúmeros desenhos eram formados. Fazemos uma relação também com a *minimal art*, onde a escultura descolada do pedestal estabelece uma dinâmica com o meio e com o espectador. De maneira semelhante aos minimalistas, Ascânio MMM também realiza desenhos prévios, mas sua prática, ao contrário da maioria dos minimalistas, exige total habilidade com os materiais de sua preferência, a madeira e o alumínio. Suas obras perfeitamente calculadas e executadas por ele mesmo e seus quatro assistentes exigem um espaço especializado.

O nome da persistência do ateliê é perfeito para o meu caso e quem se enquadra, principalmente o escultor, no trabalho com o objeto. A minha obra foi desenvolvida basicamente no dia-a-dia do ateliê, do contato com o material, a madeira. Certas descobertas, certas pesquisas elas foram realizadas através desse meu contato com o ateliê. Uma coisa importante na minha obra é que eu faço uma maquete, alguns desenhos, e eu que executo aqui no ateliê. (Ascânio MMM)⁹

São diversas as necessidades na produção de Ascânio MMM para a construção de um ateliê (fig. 2) que ocupa três sobrados antigos no bairro Cidade Nova (Rio de Janeiro). Obras que apresentam grandes dimensões exigem um ateliê espaçoso e alto para armazená-las, segundo ele, “sempre

⁹ A entrevista com Ascânio MMM foi realizada pela autora em 28 de abril de 2016 no ateliê do artista no bairro Cidade Nova, cidade do Rio de Janeiro. A partir deste ponto, as referências às citações da entrevista aparecerão apenas com o nome do artista entre parêntesis.



Fig. 2 - Fotografias da autora, 2016.
Ateliê de Ascânio MMM.
Montagem

tive um problema de fato, se fizesse uma escultura grande onde que eu iria guardar?” (Ascânio MMM) e para executá-las, além de um espaço para as diversas maquetes. Para o processo de execução da obra há uma oficina com máquinas e ferramentas.

Nesses prédios que compõem o ateliê do artista também existe uma espécie de espaço de secretaria onde provavelmente são realizadas as partes burocráticas, além de uma sala de produção intelectual de Ascânio MMM com mesa e biblioteca, *folders* de exposições, projetos emoldurados e desenhos dos netos. Nessa dinâmica diária de trabalho, o artista, apesar dos assistentes e secretárias, prefere estar sozinho para a realização de projetos em sua prática no ateliê (Ascânio MMM).

A partir da relação entre obra e espaço inicialmente indicada podemos ressaltar a contribuição de sua formação em arquitetura na FAU no desenvolvimento desses projetos: “qualquer que seja a etapa de sua trajetória, a escultura de Ascânio sempre se desenvolveu a partir de raízes na arquitetura, de cuja lógica, materiais e espaços e valores estéticos ela se alimenta”. (HERKENHOFF, 2012, p. 14) Todavia, o escultor nunca utilizou sua formação como um arquiteto de fato, mas como suporte para sua produção artística. A arquitetura aparece na obra por dois meios: através da projeção de obras e pela relação com o espaço arquitetônico. Este último desdobra-se em dois espaços, naquele que se instala a obra e no ateliê. A persistência do ateliê se impõe, nesse caso, por sua função arquitetônica: a necessidade de abrigar, gerar e gerenciar a obra.

Portanto, seu ateliê é um lugar onde a arte ocorre o tempo todo, seja na realização do projeto, na materialização da escultura, até nos momentos de agenciamentos. Um espaço que possui uma narrativa: da criação de projetos para a obra pronta e a definição de seu destino. Nessa narrativa, o corpóreo também faz parte do processo mental. Em sua defesa à persistência do ateliê no processo artístico, Ascânio MMM diz que o projeto também exige do artista um esforço físico e aponta a utilização do computador como uma relação distante com o material.

Essa coisa do desenho, de você ter contato com o papel, o lápis HB, usar a régua, usar o esforço físico, porque no

computador já está pronto. Você não procura a questão fisicamente; fisicamente eu falo do corporal. Esse tipo de ateliê está muito ligado ao corporal. Essa relação com o computador, com o 3D, AutoCad é uma relação meio distante, é aquilo que eu falo de fazer o projeto e mandar executar. (Ascânio MMM)

Para a realização de esculturas para espaços públicos, apesar das grandes dimensões, o ateliê também é utilizado pelo artista tanto na elaboração do projeto quanto na execução da obra; por exemplo, a obra para a Praça da Sé de São Paulo, instalada em 1979, que na primeira mostra tinha cinco metros, como relata Herkenhoff: “Ascânio montou a escultura dentro do ateliê, crendo que fosse alta, com cinco metros, mas depois de instalada, viu que poderia ser mais alta, devido aos prédios e à catedral em volta da praça.” (HERKENHOFF, 2012, p. 161)

Ao examinar o ateliê de Ascânio MMM percebemos que muitas obras permanecem por lá. Em entrevista, negou a possibilidade do espaço ser um híbrido de ateliê com galeria. O ateliê parece funcionar mais como um abrigo para as obras, onde permanecem até serem recrutadas por curadores e colecionadores para compor suas exposições ou coleções.

No dia-a-dia do ateliê, Ascânio MMM move-se de um lado para o outro, desenhando nas paredes e conversando com os assistentes, executando as obras, elaborando projetos e recebendo amigos, pesquisadores, curadores e galeristas. Desse modo, toda sua prática artística, mesmo em projetos *site-specific*, ocorre no ateliê. Se a persistência do ateliê demonstra uma aproximação com os modernistas, também comprova o hibridismo das práticas contemporâneas, onde o ateliê é uma entre as diversas possibilidades da prática artística.

Se fossemos indicar a linguagem predominante na obra de Cristina Salgado diríamos que é da ordem do objeto, mas sua proposta artística discute a escultura e o desenho não como objetos, mas como imagem. De qualquer maneira, o objeto, que antes é imagem para a artista, elaborado através de encontros com suas memórias ou com um material mais reluzente que foi por fim materializado. Esse processo que envolve sua prática ora ocorre no espaço de seu ateliê (fig. 3), um quarto em seu apartamento, ora nos encontros com o



Fig. 3 - Fotografias da autora, 2016.
Ateliê de Cristina Salgado.
Montagem

acaso como na obra de André Breton, não partindo de um projeto encerrado, mas da imprevisibilidade dos acontecimentos.

Eu sempre trabalhei em casa. “Vou fazer uma visita ao seu ateliê” é “vou fazer uma visita na sua casa”. Mas eu sempre precisei de um espaço um pouco maior, mais especializado dentro da minha casa para trabalhar. Antes de eu ter esse espaço aqui eu trabalhava na sala, em outro apartamento que eu morava e era o caos porque eu fui fazer esses trabalhos, não esse que é maior [“Escultura como imagem”], mas trabalhos menores que eu lixava, então a casa ficava inteiramente empoeirada, eu pintava na sala. (Cristina Salgado)¹⁰

Algumas de suas obras surgem de projetos, como para a elaboração de trabalhos que a artista denomina como “duros”, enquanto na elaboração de *Escultura como imagem* (2008) e *Grande Nua* (2009), duas instalações realizadas diretamente nos espaços expositivos, a maleabilidade dos tapetes permitia a construção de formas mais livremente pela artista na hora da montagem. Para a execução dos trabalhos “duros”, por sua vez, a artista elabora um projeto para “calcular melhor as coisas, porque dependem da produção mais técnica ou de outras pessoas, como *Ver para olhar*’ (2012)” (SALGADO, 2015, p. 12), que na hora da instalação no Paço Imperial, mesmo com o desenho inicial, acabou sendo um dos trabalhos mais difíceis de resolver. “Eu fiz o desenho do projeto aqui rapidamente, surgiu a ideia muito fácil, a luz, a lança, tudo num instante. [...] Foi um trabalho enorme, porque no papel funcionou muito bem, na hora de montar não. [...] tive que refazer tudo lá no Paço.” (Cristina Salgado) O ateliê funcionou como uma parte do processo de elaboração da obra, sendo finalizada no espaço expositivo.

Cristina Salgado afirma que para desenhar um projeto, desenho ou pintura prefere utilizar sua mesa no ateliê. A artista destaca a necessidade de um espaço de calma, que seja confortável, principalmente para a realização de

¹⁰ A entrevista com Cristina Salgado foi realizada pela autora em 7 de abril de 2016 no ateliê da artista no bairro de Laranjeiras, cidade do Rio de Janeiro. A partir deste ponto, as referências às citações da entrevista aparecerão apenas com o nome da artista entre parêntesis.

um desenho. “Esse canto é quase como se fosse o meu refúgio e essa parte mais intimista que é a do desenho tem que ser aqui, uma parte mais delicada do trabalho... eu fico até culpada de tanta soberania.” (Cristina Salgado) A “soberania do desenho”, da qual fala Cristina Salgado, toca na persistência do ateliê porque essa atividade exige atenção plena do artista, que muitas vezes em busca da concentração se isola no espaço onde se sinta mais confortável. A persistência do ateliê está relacionada à necessidade de concentração, assim como o isolamento, que aparece como característica essencial para alguns artistas. Mesmo mantendo um ateliê na Fábrica Bhering, no bairro de Santo Cristo, zona portuária do Rio de Janeiro, em *stand by* para a elaboração de um trabalho maior e que funciona também como depósito, a artista prefere o conforto do ateliê e ressalta a importância dessa operação estar incluída no dia-a-dia da sua casa:

Eu uso o ateliê, por exemplo, para desenhar. O espaço da Bhering é inconcebível de desenhar, porque eu tenho que ter um conforto para desenhar, tem que ter ar condicionado, no calor obviamente, eu tenho que poder parar um pouco, ir na cozinha beber uma água gelada, ligar a televisão, às vezes eu gosto de parar tudo e ligar a televisão e ver uma bobagem qualquer. Então, esse espaço de conforto, de intimidade é importante pra mim. (Cristina Salgado)

Seu ateliê como espaço de intimidade aproxima-se do próprio processo de trabalho da artista de profunda relação com a memória e as pulsões do desejo. “Por isso seus desenhos e suas esculturas carregam uma intimidade rara na arte contemporânea brasileira.” (RIVERA, 2015, p. 49) É nesse espaço que a intimidade, que não tem a ver necessariamente com uma exteriorização da artista, mas da própria constituição íntima do corpo humano, da pele, do feminino, encarna-se em imagem. Mas isso não acontece instantaneamente. Para a artista “há um durante... meu fazer leva um tempo, há trabalhos que levam semanas para serem feitos. Há trabalhos que exigem muito esforço físico, mas tenho que fazer.” (SALGADO, 2015, p. 12) Em sua tentativa de compreender uma “imagem fundadora”, Cristina Salgado define sua obra como

a “encarnação [...] do mundo mental em [...] [sua] matéria humana, corporal”. (SALGADO, 2009, p. 40)

Uma obra não se realiza apenas de um processo mental, o artista contemporâneo não se inibe de dizer que em sua prática há também o esforço físico, como no caso de Cristina Salgado, que se deslocou para uma residência em 1999 na Yorkshire Sculpture Park (West Yorkshire, Inglaterra), onde aprendeu a escultura em metal e para uma fábrica na Pavuna (Rio de Janeiro) para realizar algumas de suas obras com o mesmo material. Seu ateliê não apresenta as ferramentas necessárias para realizar as obras e, portanto, foi preciso um deslocamento da artista para outros lugares: “Os trabalhos de ferro eu fiz todos numa fábrica nos anos 1990... Pois é... aí eu saía de casa, saía do ateliê e ia fazer lá, porque eram trabalhos fundidos, tinha que soldar, eu ia para a fábrica e ficava lá.”(Cristina Salgado)

Diferentemente do ateliê de Ascânio MMM, que parece envolver todo o processo da prática, a obra de Cristina Salgado demonstra como, apesar dos projetos materializados, é possível existir uma mescla entre o ateliê e o cotidiano, também entre o ateliê e o acaso, de acordo com ela:

No processo, quando a gente está produzindo um trabalho, um determinado material fica mais reluzente, um determinado som, um determinado encontro, [...] você vai se apropriando dele e unindo essas coisas para produzir seu trabalho. [...] E essas coisas estão ali porque estabelecem uma conexão com coisas suas, um vocabulário seu. (Cristina Salgado)

Durante o período de dois anos, a dupla de artistas Rosana Ricalde e Felipe Barbosa foi cinco vezes a Tijuana, México, como parte de sua participação da edição do inSite 2005, na qual realizaram a obra *Hospitalidade*. De modo geral, a proposta dessa mostra é realizar ocupações efêmeras em espaços públicos “em processos comprometidos com mecanismos de disseminação da arte nos meandros da cultura do cotidiano”. (OLIVEIRA, 2012, p. 9) A dupla realizou esse trabalho a partir da inserção no espaço fronteiriço entre Tijuana (México) e San Diego (Estados Unidos). Consistiu em intervenção no chão da Puente México, localizada próxima à fronteira entre os

dois países, composta por nomes próprios daqueles que por ali transitavam diariamente, pintados em placas coloridas. Segundo Rosana Ricalde, “não era um projeto puramente artístico, era para o próprio artista levar aquela situação de fronteira para onde ele fosse depois, uma espécie de propagador daquela situação.”¹¹

Segundo Marisa Flórido, embora os artistas tenham se sentido incomodados com a proposta curatorial de engajamento com a comunidade, uma vez que ali se encontravam como turistas ou invasores, preferiram usar a noção de hospitalidade derridariana, em que a receptividade seria anterior a qualquer pacto. “Para os artistas, o título *Hospitalidade* insinuaria também uma generosidade e uma responsabilidade na violência de uma obra de arte [...] que é responsabilidade e violência em relação ao outro.” (CÉSAR, 2014, p. 51) A hospitalidade sugerida pelos artistas encontra-se na maneira de abordar os passantes, apenas perguntando-lhes o primeiro nome, sem interessar de onde vêm e sem formalidades territorialistas. Como a autora inteira, citando Jacques Derrida, o lugar “não pertence nem àquele que hospeda, nem ao convidado, mas ao gesto que pelo qual um oferece acolhida ao outro”. Rosana Ricalde complementa dizendo a importância da inserção deles naquele contexto:

O trabalho que a gente decidiu fazer foi legal porque permitiu que a gente de fato interagisse com pessoas da própria cidade [...]. Foi o que a gente tirou de positivo dessa experiência, o fato de [...] conviver com pessoas de Tijuana, que viviam aquele drama proposto pelo inSite. (Rosana Ricalde)

Essa obra e outras realizadas no espaço público, tanto em dupla quanto individualmente por Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, juntamente com a prática no ateliê (fig. 4) em Rio das Ostras (Rio de Janeiro), demonstram uma fluidez em seus trabalhos e reforçam nosso argumento teoria de que a persistência do ateliê coexiste com outros lugares na prática artística contemporânea: há por um lado o

¹¹ A entrevista com Rosana Ricalde e Felipe Ferreira foi realizada pela autora em 15 de abril de 2016 no ateliê dos artistas na cidade de Rio das Ostras (Rio de Janeiro). A partir deste ponto, as referências às citações da entrevista aparecerão apenas com o nome da artista entre parêntesis.



Fig. 4 - Fotografias da autora
Ateliê de Rosana Ricalde e Felipe Barbosa 2016.
montagem

interesse por projetos comprometidos no enfrentamento com o cotidiano, a partir de residências e editais, como a participação na quarta edição do prêmio “Interferências urbanas” (2002), mas, por outro lado, os artistas mantêm um ateliê contando com a produção de objetos pelos quais são mais conhecidos no circuito das artes. Para Felipe Barbosa, a diferença entre a obra de ateliê e a feita na rua é que nesta última há “um enfrentamento muito maior, direto, com um público menos entendido”, já no ateliê o trabalho “sai protegido”. Nas ruas, a proposta do artista não segue necessariamente o *script*, pois está submetido ao acaso, enquanto no ateliê a obra já se encontra conceituada e destinada a um público específico.

No ateliê os artistas armazenam obras anteriores e múltiplas referências, tais como livros, obras de outros artistas e objetos “curiosos”, que, em processo de acumulação, Felipe Barbosa coleciona e se apropria em suas obras. O mais importante talvez seja a disponibilidade de materiais e ferramentas que visualizamos ao olhar os espaços do imenso ateliê compartilhado pelos dois. “O ateliê que a gente construiu para nós também é muito favorável, qualquer produção fica mais fácil de ser feita, mais barata, no caso da gente, precisamos desse porto, quase independente mesmo”, diz Felipe Barbosa. Portanto, “é neste sentido, como espaço de trabalho, o ateliê reúne e ainda hoje as condições necessárias ao desenvolvimento profissional.” (VINHOSA, 2011, p. 257).

Apesar do compartilhamento do ateliê cada um possui seu espaço. Acabam cruzando inevitavelmente suas produções, mas é possível visualizar de quem é a obra, quem ocupa determinando espaço dentro do ateliê. Segundo Rosana Ricalde, “a maneira como as coisas se colocam, se organizam, diz muito de como você é, sua personalidade, como o seu trabalho acontece. A gente, mesmo estando muito misturado, dá pra saber de quem é.” Além disso, os dois apresentam modos de operação distintos, ao passo que Rosana Ricalde vê o ateliê como espaço para o estabelecimento de uma rotina de trabalho:

O ateliê pra mim é fundamental, por uma questão de trabalho, de disciplina, de ter uma rotina; tem artista que não se importa com isso, não faz questão. Na minha maneira de pensar, eu

tenho muita necessidade de estabelecer uma rotina de trabalho, mesmo que eu não tenha uma exposição à vista. Eu acordo, tomo café e venho para o ateliê. Eu encaro como um trabalho. [...] Eu até admiro o artista que consegue não ter o ateliê, mas eu preciso muito do espaço físico, das coisas estarem ali para eu poder estar olhando, e de certa maneira é do lado da minha casa, mas não é dentro, então isso me força a ter uma rotina. (Rosana Ricalde)

Na obra individual de Rosana Ricalde, a escrita aparece como elemento fundamental; são referências a livros, como *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, *As palavras e as coisas* de Michel Foucault, *As viagens de Marco Polo* ou *As mil e uma noites*, que se transformam em poemas visuais (FERREIRA, 2015, p. 20) a partir de sua prática no ateliê. De dentro da biblioteca, integrada ao espaço do ateliê, surgem leituras que se processam em apropriações, ou seja, novas leituras realizadas de modo aleatório, construindo assim, outras narrativas. Essa aproximação com a literatura transborda das palavras ao gesto artístico. Como na obra *A invenção da solidão* (2013), Rosana Ricalde seleciona livros de autores e os apresenta abertos na página onde a solidão é citada. Nesse sentido, é possível relacionar a necessidade do ateliê ao próprio trabalho no qual a concentração fundamental para o escritor também faz parte de sua rotina. Contudo, a fisicalidade parece mais imprescindível em sua relação com o ateliê: a especialização do espaço com materiais disponíveis, o contato com trabalhos anteriores, o que, para a artista, tem a ver com a memória e com “a necessidade do contato com o trabalho, o envolvimento do trabalho”. (Rosana Ricalde)

Felipe Barbosa considera o ateliê sob uma perspectiva conceituada, na qual ele se estabelece como uma etapa do fazer artístico. Diante da acumulação e da apropriação característicos do seu processo artístico, suas obras desenvolvem-se a partir de um colecionismo de objetos que participam de uma economia global. (GERALDO, 2012, p. 13) Para isso, é necessário um grande espaço para armazenar todos esses objetos, que aos poucos vão adquirindo novos significados e novas funções. Para o artista, essa parte física do ateliê também é importante, já que o “ateliê invariavelmente tem

documentos, tem catálogos. Ninguém escaneia e joga fora jornal que saiu. Tem toda uma parte fisiológica mesmo, com o tempo vai ficando cada vez mais pesado”. (Felipe Barbosa)

Rosana Ricalde e Felipe Barbosa mantêm outro ateliê no Rio de Janeiro que funciona como um espaço para receber amigos, curadores, galeristas e outros envolvidos com arte. Enquanto o espaço de Rio das Ostras, devido à distância, é mais voltado para a prática artística propriamente dita, para Felipe Barbosa o ateliê do Rio de Janeiro pode ser entendido não apenas como esse lugar de produção, mas também de convívio e de conversa. “Para além de refúgio poético para a criação, o ateliê é um lugar de gerenciamento permanente da carreira e, sob esse aspecto, não difere de outras iniciativas profissionais”. (VINHOSA, 2011, p. 257) No entendimento de Rosana Ricalde, “o fato de você ter um ateliê quer dizer que aquilo toma o seu tempo; é uma profissão.”

Embora essa prática do ateliê seja prioridade na obra dos dois, as obras realizadas em residências a partir de deslocamentos também se mostram interessantes para que consigam observar de fora o que estão fazendo, como salienta Rosana Ricalde:

Quando eu estou viajando, aproveito para ter esse momento de estar fora do ateliê, para estar pensando, às vezes você leva um caderno, desenha, vê coisas, mas eu sempre tenho necessidade, eu sinto falta, mesmo quando estou viajando. Mas também acho importante ter de vez em quando esse tempo afastado, até para você voltar meio que de fora sobre o que você está fazendo. (Rosana Ricalde)

Alguns artistas necessitam do espaço físico para uma rotina, encarando sua prática como um trabalho como outro qualquer, o que sem dúvida é verdade. Enquanto Rosana Ricalde necessita dessa relação rotineira de trabalho com o espaço, o artista João Modé, por sua vez, afirma que sua prática vem de vivências com o cotidiano e, desse modo, ao invés de um espaço especializado prefere ocupar sua casa inteira (fig. 5) quando está



Fig. 5 - Fotografias de João Modé, 2016.
Ateliê de João Modé.

produzindo um objeto: “o meu trabalho surge das minhas vivências, da minha relação com o mundo de modo geral.”¹²

Além de produzir em casa seus objetos-cotidianos, como os *Paninhos* de prato com marcas e manchas de uso que se tornaram quadros a partir de remendos e pespontos realizados de modo artesanal (em processo desde 2013), João Modé também passa pelas práticas desapegadas do seu próprio cotidiano e produz interferências no cotidiano do outro a partir de projetos que dialogam com as relações humanas e espaços fronteiriços. Um exemplo é o projeto itinerante *REDE* (iniciado em 2002) que envolvia a participação de diversas pessoas na confecção de uma trama coletiva, segundo texto do catálogo do Sesc publicado em 2013. Essa trama não era apenas constituída de nós e de cordas variadas, mas de narrativas pessoais. A intensidade dos nós, se fraco ou forte, e a composição das cordas, se delicada ou bruta, grossa ou fina, determinam como as relações humanas podem ser: frágeis ou fortes.

Quando eu estava fazendo um projeto em 2002, fiquei juntando cordas diferentes, de sisal, de algodão e comecei a dar nós, mais fracos, mais fortes, um toque de lã na outra... e comecei a pensar nisso como as relações que a gente constrói na nossa vida. Esse tipo de conexão me interessa até hoje. Comecei a achar legal, já que era sobre relações humanas, convidar o público para participar. (João Modé)

Quando realizou esse projeto em 2009 na fronteira entre Uruguai e Brasil, João Modé uniu através da rede a vila Aceguá do lado uruguaio (Cerro Largo, Uruguai) à cidade de Aceguá do lado brasileiro (Rio Grande do Sul). A rede, assim como a língua tupi-guarani falada por diversas tribos da América do Sul, une o *yace-guab* (local de descanso eterno) ¹³.

No caso do projeto *REDE* já não há mais a necessidade do ateliê. Em outras práticas, João Modé utiliza seu apartamento como ateliê, que deixa de ser aquele espaço especializado e exclusivo das práticas artísticas individuais.

¹² A entrevista com João Modé foi realizada pela autora em 5 de maio de 2016 na casa-ateliê do artista no bairro da Gávea, cidade do Rio de Janeiro. A partir deste ponto, as referências às citações da entrevista aparecerão apenas com o nome da artista entre parêntesis.

¹³ Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/ppgs/files/2014/06/francine-joseph.pdf> (Acessado em 25 de maio de 2016)

João Modé materializa o encontro do banal de sua própria rotina com sua relação com o outro a partir de vivências externas; mesmo sozinho, não deixa de traduzir seus encontros em práticas de ateliê.

Os *Paninhos*, já citados aqui, são obras em processo realizadas inicialmente a partir de paninhos pessoais do artista, mas que em determinado momento e por acaso passaram a incluir doações de amigos, como camisas velhas, sobras de tecidos; João Modé une suas memórias com as memórias dos outros a partir da costura. O que demarca a obra dele é justamente uma interação entre o dentro e fora, o eu e o outro. Segundo Sheila Cabo Geraldo, citando Antonio Negri, a individualidade se difere da singularidade, isto é, enquanto a primeira estabelece a relação “do eu com a totalidade transcendente, na singularidade o homem vive na relação com o outro e é essa relação que caracteriza a multidão: o reconhecimento do outro (sempre singular)”. (GERALDO, 2015, p. 2383) Se o artista na modernidade era visto como um ser individual e apartado da relação com o outro, nas práticas contemporâneas de ateliê a singularidade estabelece o reconhecimento com o outro singular.

Assim sendo, a obra do artista indica a persistência do ateliê a partir de uma nova relação com esse espaço, considerando que a prática pode ser fluida e descompromissada com homogeneidade. Para João Modé, “a obra acontece a partir de fluxos, e por isso não pode ser rotulada. Como quando chamo de quarto o quarto, a cozinha de cozinha, o ateliê é o ateliê. Mas na produção há uma organicidade.”

Se para ele, o ateliê ainda é o ateliê também não desconsidera a possibilidade de habitar outros espaços, como nas obras *Para o silêncio das plantas* (2012) e *Cafofo* (2009). A primeira, realizada no Parque Lage (Rio de Janeiro), consistia na proposta de extensão, que perpassa toda sua obra, onde uma corda ligava a entrada do local às Cavalariças, que por sua vez se ligava ao espaço da floresta. Essa interligação de territórios tão diferentes se relaciona à trajetória do artista, caracterizando

a singeleza, o ritmo, a aderência (e a reverência) à natureza, a lógica de construção poética que busca uma determinada organicidade nas coisas mais simples, a poética que brota do

cotidiano, o fluxo natural do universo, a possibilidade de compreensão do sujeito contemporâneo como alguém que realiza uma colheita poética diária [...] (SÁ, 2012, sem paginação).

É importante destacar que o processo de construção desse tipo de obra para João Modé não se define pela realização de um projeto inicial. Primeiro ele vivência o espaço e depois resolve a obra. “Eu raramente trabalho com projeto [...] porque meu trabalho tem a ver com a minha vivência no espaço, é uma coisa que vai acontecendo, que vou resolvendo conforme vou trabalhando.” (João Modé)

Quando a corda adentra as Cavalariças, uma espécie de habitar ali se constituiu: uma escrivaninha com luminária e o livro *As plantas mágicas* de Parecelso, uma sala de estar com sofá, abajur e mesa de centro, uma estante com instrumentos musicais e um quadro com uma das pranchas do projeto em guache. Em outro ambiente do mesmo lugar ainda havia a mesa de som onde eram ativadas e escolhidas as músicas para as plantas, que se encontravam no lado externo, e uma grande parede na qual o artista desenhou formas orgânicas imaginárias no decorrer de toda a exposição. Nesse mesmo lugar, incensos, daqueles que espantam mosquitos, de forma espiralada, ficavam queimando; representavam a passagem do tempo, a duração e a efemeridade, mas as cinzas permaneciam por ali, sem compromisso em organizá-las ou removê-las, senão o vento que soprava e a passagem de um ou outro. Nesse espaço, o artista passou seus dias experimentando o momento do desenho (o dentro) conectado ao acaso (o fora). Para o artista, nessa obra havia algo semelhante à prática de ateliê, mas que não interferia na participação de outras pessoas:

como eu tinha essa prática de ir diariamente, de estar construindo o desenho; o trabalho também tinha certa manutenção, então, essa ideia de cada dia, cada momento tinha essa coisa de levar as *playlists*, de desenhar, de fazer algumas limpezas... E as pessoas podiam andar pela floresta. (João Modé)

A intervenção *Cafoto* foi realizada por João Modé durante sua participação no Projeto Respiração (iniciado em 2004), organizado pela Fundação Eva Kablin (Rio de Janeiro). A proposta do projeto é dar vida ao espaço museológico por meio de interferências de artistas contemporâneos no acervo. As interferências do artista “Lusco-fusco” pretendiam reviver o cotidiano de Eva Kablin, por exemplo, ao manter o quarto da colecionadora na penumbra durante o dia, com cortinas fechadas e sem qualquer iluminação, o artista revisitava os hábitos notívagos de Eva que dormia durante o dia. Dentro dessas muitas propostas, *Cafoto* foi a que mais se aproximou da ideia de habitar. Devido à sua permanência naquele espaço por muitos dias, João Modé criou uma espécie de espaço para habitar, com poltrona, luminária e mesinha. Em suas palavras, “eu habitei esse lugar”. A junção do habitar do artista, que permaneceu realizando o projeto de interferências com o habitar da pessoa que ali morava, sugere a possibilidade de coexistência de singularidades em um mesmo espaço.

Ambas as obras dialogam com a prática artística cotidiana no ateliê, não como lugares que representam o ateliê do artista, mas que se assemelham pelo habitar, mesmo que temporário. Esse transitório é consequência da organicidade de seu trabalho, que não impede a utilização do ateliê. Seu ateliê no apartamento é necessário não pela rotina ou para a produção do objeto, mas pelo próprio cotidiano pessoal mesclado às vivências e encontros que repercutem em todo seu processo artístico. Para Marisa Flórido Cesar, o dentro e o fora não são instâncias dialéticas, pois há entre eles trocas e contaminações (CESAR, 2014, p. 129). São poeiras interferindo em uma determinada obra pendurada, linhas cruzando a sala de estar, sementes jogadas de forma aleatória em cima da mesa que dançam conforme a rotina, fotos antigas, computadores para edição de vídeos, enfim, tudo mesclado ao dia-a-dia; a poeira, porém, vem de fora, vem da rua. Nesse complexo jogo das vivências é que o ateliê de João Modé persiste: “O meu ateliê é aqui em casa, é essa bagunça que você está vendo. [...] Eu acho que vai mudando muito esse conceito do que é um ateliê.” (João Modé)

1.4 A necessidade como forma de persistência do ateliê

Se a necessidade do ateliê pode ser entendida como parte do processo de determinados artistas, como foi exemplificado neste capítulo, a desnecessidade também pode ser. Se a abolição do ateliê estava em desacordo com a unicidade do ateliê como lugar da prática artista de modo geral, um mesmo artista não poderia optar pelos dois? Mas o que caracteriza essa persistência na contemporaneidade é a superação de paradoxos que foram estabelecidos no entendimento sobre arte como objeto e arte como situação a partir da dicotomia entre ter e não ter um ateliê. Esse paradoxo pode ser compreendido a partir dos trabalhos de Marcel Duchamp no começo do século XX, mas superados pela noção de ateliê como entre-lugar na obra de Hélio Oiticica. Ao invés de paradoxo, devemos aceitar que dentro da fluidez das práticas há também a fluidez de lugares.

Portanto, esses deslocamentos são enriquecedores, uma vez que possibilita ao artista sair do seu ateliê-bolha (OLIVEIRA, 2012, p.15) e vivenciar outras realidades. Desse modo, ateliê como parte do processo artístico desses artistas contemporâneos pode ser relacionado a um espaço físico desapegado das características do ateliê do artista moderno.

Contudo, diante da diversidade de práticas e da desestabilização dessa fisicalidade como uma forma de crítica à instituição arte, alguns artistas preferem dizer que seus ateliês são a rua, o computador etc. Mas ao tomar esses lugares como ateliês expandidos não estariam eles reafirmando, portanto, sua persistência? No capítulo seguinte, procuraremos entender os diversos momentos de persistência como necessária para a legitimação de uma prática artística.

2 A PERSISTÊNCIA COMO FORMA DE NECESSIDADE?

Em 1996, Paul McCarthy realizou o vídeo *Painter*, no qual representa de forma irônica o artista em seu ateliê durante cinquenta minutos. McCarthy encarnou o pintor-palhaço vestindo-se com jaleco azul, uma prótese que aumentou exageradamente seu nariz e orelhas, além de mãos de borracha, assim como um pincel gigantesco. No vídeo, o “artista” representado sofre diante das angústias geradas pelo processo de execução da obra falando para si mesmo diversas vezes: “eu não posso mais fazer isso”; com comportamento perturbado “esboça um estereótipo do artista genial [...] incapaz de interação humana normal, que ignora normas e regras, dado que seu único meio de expressão está na perseguição obsessiva”. (GROOS, 2012, p. 57) Em todo o vídeo, o artista repete a palavra *okay* como uma forma de reafirmar sua prática; o filme conclui-se com o “*okay*” do colecionador diante da obra. De forma provocativa, realiza uma paródia do artista expressionista abstrato Willem de Kooning, desde sua prática até sua relação com o mercado de arte. De modo geral, a obra de McCarthy toma como referência o consumismo e sua relação com a sociedade norte-americana; ao se apropriar dos próprios elementos que critica, realiza *performances* e esculturas.

No capítulo anterior, vimos como os artistas mantêm ateliês na atualidade, além da possibilidade de um mesmo artista conjugar práticas consideradas contraditórias, sem abrir mão do espaço intimista, físico e fechado do ateliê. Chegamos a uma conclusão provisória de que a persistência do ateliê se justifica principalmente por sua necessidade no sentido prático: de

um espaço especializado, de isolamento, de concentração e rotina de trabalho; no entanto, esta necessidade também pode ser entendida por outro viés.

Diante do consumismo, o “necessário” pode ser entendido como desejo em uma sociedade que vive diariamente o espetáculo. “Da idealização à ampliação”, questão central deste capítulo, pretende investigar algumas viradas dentro do entendimento da persistência como forma de necessidade por meio da imagem enquanto espetáculo, tomando como base a construção da identidade social do artista como ser apartado do mundo, que acaba conjugando o ateliê como parte necessária para a prática artística. Como tratado anteriormente, o ateliê foi criado em algum momento para suprir as necessidades dos artistas, que em ascensão social precisavam de um lugar que ao mesmo tempo pudesse facilitar sua prática e receber seus clientes. No entanto, nos questionamos se a persistência do ateliê na contemporaneidade também pode ser entendida a partir da criação de outra necessidade, que lida com a idealização, a institucionalização e ampliação do sentido do ateliê.

A construção imaginária durante o século XIX é entendida como um primeiro momento de virada do ateliê. Oriunda de profundos questionamentos e revoluções, ocorre com a ascensão da burguesia, ocasião em que as visitas aos ateliês dos artistas da Terceira República francesa eram representadas em ilustrações e fotografias nos jornais da época, enquanto o isolamento de artistas contrários à sociedade burguesa, na tentativa de se excluírem, acabavam por despertar a curiosidade da sociedade. Nos dois extremos, a consolidação do ateliê como instrumento de identidade do artista revelava que sua persistência replicava-se também com uma necessidade imposta e consumida.

Em um jogo contínuo de esconder e mostrar, do ocultar e revelar da obra em processo, o ateliê acabou despertando certo fascínio. O que será que ele faz ali? Esse abrir e fechar são descritos na literatura e na história da pintura da época, como se fosse possível, através da descrição do lugar, revelar certos mistérios da obra. Mas não seria? Na construção de uma representação a partir de descrições minuciosas do artista enquanto sujeito dentro de uma narrativa onde o ateliê seria sua morada, a questão que se instala não é se a descrição do ateliê explica a obra e vice-versa, mas se esse processo do mostrar e ocultar o ateliê pode ou não revelar o artista enquanto

personalidade, aqui entendida primeiro como o conjunto de características de um indivíduo e, em seguida, como celebridade.

Desse modo, se a personalidade vem desse processo de construção capitalista, sem dúvida esta seria a primeira virada do ateliê. A necessidade não se dá apenas naquilo que é necessário à produção da obra, mas à necessidade de relacionar a imagem do artista a um ateliê. Há dez anos atrás, poucos necessitavam de um celular, se comparado aos dias atuais. Mas, a partir do momento em que ele foi inventado e seu uso disseminado, diante de suas facilidades, o celular tornou-se uma nova ferramenta de trabalho indispensável; contudo, a cada dia um novo modelo de celular é lançado e a necessidade se transforma em consumismo e sonho, como escreveu Guy Debord:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho torna-se necessário. O espetáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que ao cabo não exprime senão o seu desejo de dormir. O espetáculo é o guardião deste sono.

[...] Sem dúvida, a pseudo-necessidade imposta no consumo moderno não se opõe a nenhuma necessidade ou desejo autêntico, que não seja, ele próprio, modelado pela sociedade e pela sua história. Mas a mercadoria abundante está lá como a ruptura absoluta de um desenvolvimento orgânico das necessidades sociais. (DEBORD, 1997, p. 68)

O artista, em um determinado momento, passou a ter o ateliê como espaço necessário, o que sem dúvida o é, mas dentro de uma associação entre o artista enquanto personalidade e o espaço do ateliê, a necessidade passou a ser outra. O ateliê é necessário, mas não seria ele uma forma de necessidade indispensável à legitimação do artista? O ateliê, colado à identidade do artista como único lugar de origem da obra, pode ser afirmado pela construção imaginária do artista enquanto personalidade? Estaremos afirmando sua persistência a partir da necessidade do ateliê para tornar-se artista?

Uma segunda virada que pode servir para o entendimento da persistência como forma de necessidade foi durante os anos 1960 e 1970, e tem a ver com a midiaticização por um lado e, por outro, um projeto de ampliação do ateliê em dois momentos.

Os anos 1960/1970 foi um período marcante para o entendimento da necessidade / desnecessidade do ateliê a partir da prática de artistas que criticavam a instituição arte de modo geral. Nesse âmbito da expansão da crítica à instituição, não apenas enquanto museu, mas tudo que envolve o processo da obra antes ou depois do museu, estariam no alvo dos artistas questionadores. O artista-gênio-solitário? O objeto misterioso? O ateliê secreto? No mesmo período, ainda que negando o ateliê em algumas práticas, podemos demonstrar duas formas de persistência relacionadas ao processo de necessidade do ateliê: a midiaticização e as ampliações.

A primeira manifestação da persistência do ateliê nos anos 1960/1970 se deu como uma releitura do ateliê como imagem, articuladora da identidade do artista ao ateliê: como espaço de *glamour*, midiaticizado e com a centralidade no artista, novamente elevado à personalidade, tendo como exemplo fulgurante a *Factory* de Andy Warhol. Apesar de aparentar ser um espaço questionador dos ateliês do século XIX, a centralidade ainda aparece, ou melhor, a identificação de uma personalidade mantêm-se evidente. Na *Factory* de Warhol, o artista e o ateliê passaram a ser representados a partir de uma glamourização prateada. Como espelhos nas paredes, o papel prateado refletia o cabelo platinado de Warhol. Embora um de seus objetivos fosse ironizar o artista gênio moderno, Warhol queria mesmo ser assimilado pela sociedade do espetáculo: era tendo sua imagem consumida que seu cinismo faria sentido.

O segundo ponto da persistência, a partir da ideia de ampliação, é marcante em três momentos: o primeiro, com o alargamento da ideia da instituição arte, que passava a incluir o ateliê como espaço institucional, não apenas no âmbito da crítica, mas também na obra do artista, como no caso do norte-americano Bruce Nauman, para quem o ateliê servia como pano de fundo de suas *performances* filmadas e depois reproduzidas em museus e galerias; o segundo, com o *boom* das reinstalações museológicas de ateliês de artistas famosos a partir dos anos 1960, o que vem reforçar a noção de artista como personalidade; enquanto o terceiro traria a noção de ampliação do conceito de

ateliê defendido por artistas e críticos contemporâneos, como se o ateliê pudesse ser estendido para outros espaços a partir de semelhanças de necessidade, como ocorre com o *laptop* para alguns artistas. Essas três formas de ampliação do conceito de ateliê desde os anos 1960 até a atualidade – que volta a relacionar o artista ao ateliê, com um “meu ateliê é a rua” – reforçam sua persistência. Seriam essas persistências outras formas de necessidade do ateliê?

2.1 Da idealização à ampliação do ateliê: persistência como forma de necessidade?

O quarto com certeza era o de um espírito ao mesmo tempo caprichoso e pitoresco, pois tinha simultaneamente o aspecto de um ateliê, de uma loja de música e de um gabinete de trabalho. Nele havia uma paleta, pincéis e um cavalete e, nesse cavalete, um esboço começado. Nele havia uma guitarra, uma viola de amor e um piano e, no piano, uma sonata aberta. Nele havia uma pena, tinta e papel e, nesse papel, um início de uma balada rabiscada. Além disso, ao longo das paredes, arcos, flechas, arbaletas do século XV, instrumentos de música do século XVII, arcas de todos os tempos, jarras de bebida de todas as formas, bacias de todas as espécies e, finalmente, colares de vidro, leques de plumas, lagartos empalhados, flores secas, enfim, todo um mundo; mas todo um mundo que não valia nem vinte e cinco táleres. Quem habitava o quarto era um pintor, um músico ou um poeta? Não sabemos.

--- Alexandre Dumas, *O colar de veludo*, 1850.

O ateliê e a identidade artística

No livro *Degas, dança, desenho*, publicado em 1936, Paul Valéry narra sua convivência com o artista Edgar Degas no final da vida, já privado por sua visão prejudicada. Observando o dia-a-dia do artista, Valéry percebe que Degas “era um *homem de bom gosto*” (VALÉRY, 1936, p. 41), apesar de sua velhice repleta de momentos de contradição. Diante de situações estranhas, Valéry narra seu espanto, quando, por exemplo, Degas, tido como homem

elegante, anda sem pudores de um lado para o outro com as calças abaixadas; Valery se questiona: “será que ele se tornou esse personagem ao envelhecer, ele que, apesar de seu culto por Ingres, havia admirado apaixonadamente Delacroix?”. Contudo, Valery prefere descrevê-lo como um “personagem singular, grande e severo artista [...], de grande inteligência rara, viva, fina, inquieta; que ocultava, sob o absoluto das opiniões e o rigor dos julgamentos [...], sua cobiça dos segredos que lhes atribuía.” (VALERY, 1936, p.15).

A consolidação do artista enquanto personalidade na sociedade parece ter eclodido a partir da revolução burguesa francesa, que desencadeou o incremento no número de colecionadores para a produção dos artistas, além de despertar o interesse dos curiosos. O ateliê transformou-se em uma espécie de intermediário entre o artista e os compradores de sua produção, como testemunham as ilustrações produzidas a partir de visitas aos ateliês de artistas, publicadas em jornais burgueses de Paris nos Oitocentos, que “não apenas contribuíram significativamente para a divulgação de fatos sobre as personalidades bem conhecidas, mas também formou sua imagem aos olhos do público” (ESNER, 2013, p. 1). Essas visitas aos ateliês de artistas,¹⁴ compartilhadas através das ilustrações (fig. 5), eram na verdade um elemento para satisfazer mais a curiosidade do público burguês do que propriamente a realização de uma análise da obra do artista. O ateliê de William Bouguerau, artista francês cujas obras estavam entre as mais compradas pelo Estado, foi representado por Paul Eudel em 1886 (fig. 6). Se por um lado esses artistas oficiais eram apresentados em imagens através de jornais burgueses, por outro, artistas considerados rebeldes que trabalhavam geralmente em ateliês singelos, acabavam consolidando outra forma de curiosidade. Pelo fato de buscarem isolamento, a fim de se excluírem da sociedade, acabavam fortalecendo o mistério e o fascínio do artista e desse modo, associando o ateliê a uma noção de esconderijo secreto. O recolhimento diante da não aceitação na sociedade contribuiu para a miséria e a penúria desses artistas, como escreveu Van Gogh, “o suicida da sociedade”, ao irmão Théo em 1880,

¹⁴ Segundo Rachel Esner no artigo *In the Artist's Studio with L'illustration* (2013) esses artistas trabalhavam como representantes oficiais da Terceira República.

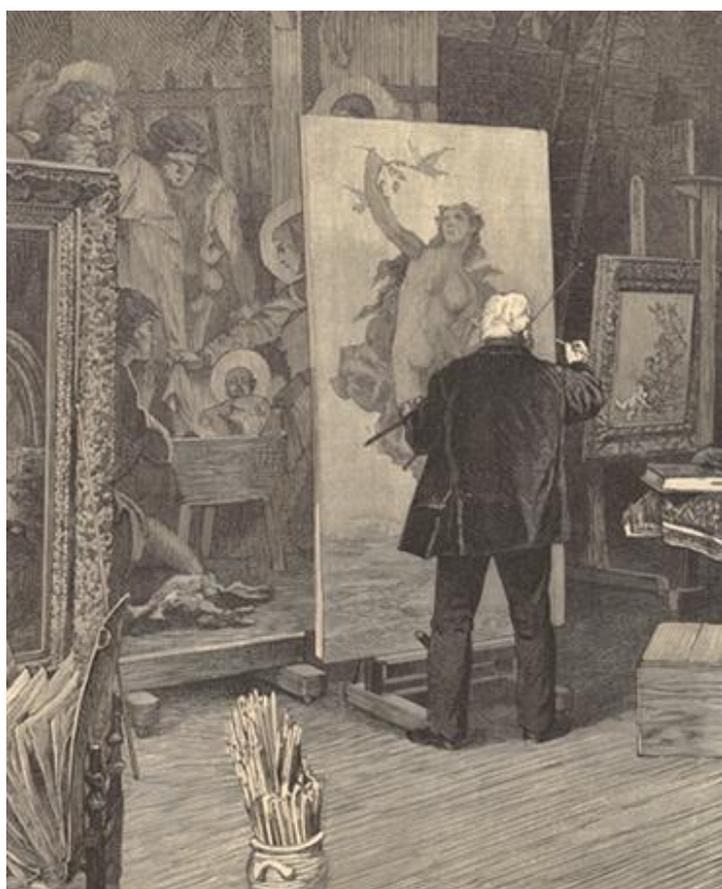


Fig. 6 - Paul Eudel
Os ateliês dos pintores, 1886.
Ateliê de William Bouguereau
Gravura
Koninklijke Bibliotheek, Haia
(Fonte – [http:// www.riha-journal.org](http://www.riha-journal.org))

mas também serviu como “um bom método para garantir a solidão necessária, para poder aprofundar mais ou menos este ou aquele estudo que nos preocupa”. (VAN GOGH, 1880, p. 33)

Naquele momento, uma densa camada de poder imaginativo perpassava a existência do ateliê diante de um projeto ocidental moderno de universalização (da moda, costumes, línguas etc.), da construção de identidades a partir da separação do eu e do outro, do público e do privado e, “para afirmar essências e encontrar fundamentos originários, foi preciso fixar corpos e lugares, as falas e os sujeitos em imagens e representações”. (CESAR, 2014, p. 121) Portanto, para uma construção da identidade social do artista como gênio solitário, o ateliê tornou-se imprescindível: mostrar o artista como personagem misterioso instigava a sociedade. A construção dessa identidade a partir de sua genialidade que o apartava do mundo distinguia o artista do homem comum. Era ele e o outro, o ateliê e o mundo, o dentro e o fora. O artista moderno era percebido inexoravelmente acompanhado de seu ateliê. Associando a identidade do artista ao ateliê e vice-versa, o projeto modernista ainda é capaz de convencer que um é inseparável do outro.

A nova posição social do artista, juntamente com a noção de gênio criativo, que também desenvolveu neste momento, resultou simultaneamente em uma espécie de culto ao artista. O público ficou fascinado com as personalidades dos artistas; monografias e biografias dos artistas prosperaram como um gênero; visitas aos ateliês tornaram-se um ponto recorrente na imprensa popular; os primeiros monumentos para artistas visuais foram erguidos; casas do nascimento de artistas famosos foram abertas ao público; e em 1830, o 300º aniversário da morte de Rafael foi celebrado extensivamente. Significativamente mesmo em visitas à ateliês gravados na imprensa popular, pouco foi revelado sobre o trabalho real que se passou lá; a ênfase em vez disso estava sobre a semelhança entre a decoração e geral olhar do espaço e da personalidade do artista admirado. (KISTERS, 2013, p. 20)

As representações artísticas desse período são variadas; se antes, autorretratos de artistas em ateliês eram comuns, no século XIX evidenciavam-se outras formas de representar nas quais o ateliê assume certo protagonismo, seja apenas o espaço sem o artista ou apenas um canto também vazio, como na obra *O canto do ateliê* de Eugene Delacroix (1825) (fig. 7) ou na homônima de Claude Monet (1861). Ao mesmo tempo em que a construção retirava o sujeito do quadro, afirma sua imaterialidade genial, já que nem como corpo o artista aparece, pois é sua mente que está ali. Nessas representações podemos compreender a importância do ocultar dentro da construção imaginária do artista como gênio solitário:

Um dos efeitos desse processo foi a elevação do “pensando” [Renascentista] sobre “fazendo” [Medieval] e, no século XIX, o “escondendo” deste último [“fazendo”] - literal e figurativamente - tinha-se estabelecido como um tropo artístico multifacetado. O artista já não era um homem que trabalha, mas um homem que conceitua; seu estúdio não era mais uma oficina, mas um lugar privado, até mesmo sagrado - um lugar de inspiração ao invés de trabalho. (ESNER; KISTERS; LEHMANN, 2013, p. 10)

Entre o princípio do século XX até os anos 1960, Rachel Esner indica os diversos modos de afirmação da identidade artística através de imagens que revelam esse lugar da prática para adentrar, de algum modo, na parte mais íntima do artista. Ao contrário do “esconder” dos Oitocentos, o “mostrar” passou a ocupar essa idealização do artista, recorrendo sempre ao jogo do mostrar e esconder, tentando revelar possíveis mistérios da obra: é nesse jogo que o desejo de curiosidade é ativado.

Filmes, documentários e publicações em revistas populares têm perpetuado “o mito do artista engenhoso, sozinho em seu ateliê e em eterna luta consigo mesmo.” (ESNER, 2013, p.124) O documentarista e historiador da arte Hans Curliis, associado ao partido nazista, publicou uma série de filmes, intitulados *Schaffende Hände*¹⁵, durante os anos 1920, que mostrava o processo criativo de artistas a partir de imagens, como Wassily Kandinsky

¹⁵ Tradução livre como “Mãos criadoras”.



Fig. 7 - Eugene Delacroix
O canto do ateliê, o fogão, 1825.
Óleo sobre tela
Museu do Louvre, Paris
(Fonte – [http:// lemondedearts.com](http://lemondedearts.com))

(1926), na época em que era professor da Bauhaus, e Max Oppenheimer (1928), em filmes em que ambos aparecem no exercício da pintura. Curliis também realizou um documentário especial sobre o ateliê e obra de Josef Thorak, principal escultor ligado ao Terceiro Reich, intitulado *Josef Thorak: Werkstatt und Werk*¹⁶ (1943), como forma de propaganda da arte segundo o ideal nazista através da imagem do artista e de sua prática.

Anos mais tarde, o cineasta francês Henri Georges Clouzot lançou o filme *O mistério de Picasso* (1956), que com a câmera posicionada no lado oposto da tela, filma o fazer impulsivo de Picasso, no qual as camadas de tinta revelam e apagam touros, mulheres, temas comuns em sua obra. Sobre Picasso ainda temos a publicação do livro *Picasso disse* de Helene Parmelin (1963) que, como Valery na casa de Degas, passou alguns dias com o artista e reuniu inúmeras citações referentes a assuntos relacionados à arte. Além das conversas de Picasso com Brassai (1943), que visitou e fotografou diversos ateliês de artistas, tais como os de Alberto Giacometti, Fernand Léger, Dora Maar, Salvador Dali, Georges Braque, entre outros, todas realizadas no começo do século XX.

As publicações em revistas nos anos 1950, como a *Life* norte-americana que tornou notória a obra de Jackson Pollock com fotografias e filmes de Hans Namuth (1950), ou a *Art News*, “com sua série ‘[X] Paints a Picture’ (na década de 1950 dedicadas aos ‘artistas heróicos’ da Escola de Nova York)”, vieram “para ficar na imaginação popular e na história da arte pela dimensão heróica da personalidade de Pollock”. (ESNER, 2013, p.124) Esse tipo de publicação culminou nos anos 1960 com o foto-livro de Alexander Liberman, intitulado *O artista em seu ateliê*, “curiosamente, justamente no momento em que os artistas estavam começando a rejeitar tanto esta imagem como o próprio ateliê”. (ESNER, 2013, p. 124)

Mas essas imagens não são um problema porque, de algum modo, compõem um registro interessante para a compreensão da obra dos artistas. No entanto, a questão aqui tratada é o modo pelo qual essas imagens acabaram por colaborar para a construção de mitos em torno da necessidade do ateliê para legitimação do artista.

¹⁶ Tradução livre como “Josef Thorak: ateliê e obra”

Mais dúvidas surgem sobre essa necessidade quando pensamos na obra de Gustave Courbet *O ateliê do pintor* (1854) (fig. 8). Ao criticar a sociedade, Courbet não representa em sua obra o ateliê do artista-personalidade-burguesa, preferindo mostrar, ao contrário do ateliê vazio com ou sem o artista, o artista produzindo sua obra tranquilamente, mesmo diante a presença de diversas pessoas. Nesse trabalho, cujo título original é *O ateliê do pintor: alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida como artista*, o artista pretendeu realizar de fato um autorretrato, mas que também, “através da palavra ‘real’, parece sugerir que a alegoria é construída a partir de, ou pode conter, elementos reais”. (CHU, 2013, p. 62) Não seria essa uma forma de contestar a imagem genial do artista? Do ateliê como espaço de solidão? Sua representação foi antes de tudo uma provocação, mas ao se colocar no centro do quadro cercado por todas aquelas pessoas, não estaria ele prevendo a condição do artista personalidade de quase cem anos mais tarde? “De acordo com o seu amigo Jules Troubat, o artista ‘estava satisfeito ao se cercar de grandes grupos de ociosos; ele iria continuar a pintura, fumaria o cachimbo e, de vez em quando, beberia uma cerveja”.

Nas décadas de 1960 e 1970, sobretudo nos Estados Unidos, muito se discutiu sobre a superação do ateliê como uma das consequências da desmaterialização da prática artística de certo grupo de artistas. Enquanto o importante para alguns era repensar os propósitos do ateliê seguido de sua possível eliminação, outros reviviam a prática de ateliê a partir da construção de comunidades fechadas e centralizadas na *persona* de um artista. Quando Andy Warhol certamente foi preciso ao pronunciar sua célebre frase, quase profética, sobre os quinze minutos de fama para todos e qualquer um no futuro: Warhol já havia experimentado seu momento de fama em seu próprio ateliê conhecido como *Factory* (fig. 9).

Apesar de parecerem propostas completamente díspares, a da superação e a do reviver, as décadas de 1960 e 1970 acabaram por colocar em evidência o ateliê como parte da identidade: por um lado, a eliminação da figura do artista enquanto gênio solitário, como nas obras e projetos de Allan Kaprow, e por outro, a afirmação do artista como personalidade em Warhol.

A produção de obras a partir do *silk-screen* na *Factory*, seja por Warhol ou qualquer assistente, era realizada na frente de seus frequentadores que



Fig. 8 - Gustave Courbet
O ateliê do pintor, 1854.
Óleo sobre tela
Museu d'Órsay, Paris
(Fonte – <http://www.wga.hu>)

compunham um clube de cultistas (O'DOHERTY, 2007, p. 35), convidados seletos para, junto com o artista, encenar a rotina de um ateliê. Esse culto do artista reforçado por Warhol reafirmou a necessidade do ateliê como espaço de desejo ou “o fetiche da prata”, como escreveu Brian O'Doherty. Tudo em torno da *persona* do artista era prateado, desde seu cabelo até as paredes da Factory. Para reforçar a imagem de artista como personalidade estava a mídia da época que se alimentava de fatos curiosos e das excentricidades que acabavam consumidos pela população em geral.

Essa imagem de Warhol foi de algum modo desconstruída por Arthur Danto em seu texto *O filósofo como Andy Warhol*. Para o autor, essa imagem de tipo tolo que tentou passar como parte de sua *persona* (“estúpidos mastigadores de cicletes”) escondia um artista que “possuía uma inteligência filosófica de uma grandeza extasiante”. (DANTO, 2001, p. 102) Nos anos sessenta, escreveu Danto, era aceito de modo universal que a arte deveria ser sublime e misteriosa; no entanto, a realidade que a arte de Warhol remetia era banal, por exemplo, quando produziu as *Brillo Box* (1964). Entretanto, esse modo de compreender a figura do artista era fascinante ou degradante, “dependendo da posição em que se estivesse em relação a uma série de questões concernentes à realidade comercial americana”. (DANTO, 2001, p. 102) No entendimento de um público leigo, Warhol era *pop*, midiaticizado e, apesar de sua ironia e inteligência filosófica, não era tido como um gênio, mas como uma celebridade.

A institucionalização do ateliê

Durante o período pós-guerra nos Estados Unidos, a ampliação das categorias de escultura e pintura foi pensada, como escreveu Rosalind Krauss, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”. (KRAUSS, 2008, p. 129)

Apesar da negação e das críticas diretas à prática do ateliê, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, outra via reforçava sua persistência. Ao mesmo tempo em que nessas práticas pós-ateliê se criticava a



Fig. 9 - Fotografia de David McCabe
The Factory: Andy Warhol & his circle, 1964.
(Fonte – <http://www.fluxmagazine.com>)

instituição, havia também um movimento de institucionalização do ateliê, dentro do que Andrea Fraser, em seu artigo *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*, considerou um alargamento da “instituição de arte”, no qual essa concepção não mais abarcaria apenas os museus, mas todos os demais *sites* necessários para o movimento do sistema de arte, entre eles, colecionadores, gabinetes corporativos, revistas de arte e o ateliê do artista.

A comparação do movimento da obra do ateliê para o museu como a saída da obra do mundo do artista para o mundo da arte foi tratada por Daniel Buren ao indicar a função do ateliê, como se nesse fluxo um pudesse complementar o outro, portanto, como se ambos fizessem parte de um mesmo sistema. Além disso, o artista refletia sobre a noção do ateliê como idealizante e esclerosante, baseada em duas experiências, uma de cunho pessoal e outra histórica. (BUREN, 1971, p. 52) Sua característica idealizante e esclerosante ecoa na condição do ateliê como entidade em duplo sentido: primeiro, como algo passível de adoração e, segundo, como instituição. Esses dois adjetivos, apesar de complementares, refletem uma contradição do ateliê: da idealização, daquilo que reforça sua existência, e o da esclerose, daquilo que encontra-se no passado, é inutilizável, portanto que não precisa mais existir. Essa contradição permeia de algum modo à instituição arte, desde a produção artística até o espaço museológico. Mas, ao mesmo tempo, essa idealização aponta para uma desmaterialização do próprio ateliê, como veremos a seguir.

Citando a *Installation Münster/Caravan* (1977, 1987, 1997 e 2007) do artista da geração pós-ateliê Michael Asher, Fraser questiona a fisicalidade da instituição. No *Skulptur Projekte* em Münster, Asher apresentou em quatro edições decenais uma espécie de escultura móvel que consistia num trailer (reboque) branco que ao longo do período vigente do evento transitava pela cidade e ficava estacionado em pontos diferentes. *Caravan* representou a ampliação da instituição; uma escultura fora do enquadramento físico dos museus e galerias, mas que não perdia sua carga institucional, uma vez que seus enquadres são conceituais e perceptivos, (FRASER, 2008, p. 182) Sem lugar fixo para residir, estacionar ou existir, ocupando múltiplas áreas, o *Caravan* demonstrou como é possível eliminar a condição de fisicalidade enraizada sem deixar de ser entendido como instituição. Levando adiante o debate suscitado por esse artista de que “a institucionalização da arte como

arte depende não de sua localização dentro de limites físicos de um enquadramento institucional, mas de enquadres conceituais e perceptivos”, Fraser conclui: “o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado”. (FRASER, 2008, p. 182) Para a autora, a institucionalização é internalizada por pessoas quando afirma que “a instituição torna-se mente”. (FRASER, 2008, p. 182) O ateliê como parte desse sistema também foi incorporado pelas pessoas, desde aquelas envolvidas no meio das artes até as mais leigas.

“Foi principalmente na década de 1960 que o ateliê, definido como o espaço identificado com o *status* do artista, abriu-se em todos os sentidos”. (PARÉ, 2001, p. 28) A persistência do ateliê se relaciona com um processo de expansão no sentido do alargamento da crítica institucional, que passa a incluir o ateliê como um *locus* necessário ao artista, assim, tornando-se parte do sistema e atendendo ao fluxo ateliê - museu.

Quando se passa a englobar o ateliê como espaço institucional, automaticamente estamos afirmando que esse é um dos espaços constituintes da identidade artística, juntamente com o museu e as galerias. No entanto, cabe uma indagação: através de que processos podemos identificar a afirmação dessa relação do ateliê como espaço institucionalizado? Com relação ao processo de institucionalização do ateliê como forma de necessidade daremos dois exemplos. Para abordar a perspectiva do ateliê como parte do contexto da instituição, citaremos os trabalhos de Bruce Nauman, artista que realizou diversas *performances* em seu ateliê e as expôs em espaços institucionais; segundo Nauman, “arte é o que o artista faz apenas sentado em seu ateliê”. (ESNER, 2013, p. 121) De certo modo, Nauman institucionalizou seu ateliê ao afirmar sua necessidade como lugar em que a arte se faz, mas também ao trazer seu ateliê, através dos vídeos, para o interior do espaço institucional como parte da obra. Outra via são as reinstalações de ateliês em espaços institucionais que se iniciaram também no final da década de 1960. Essas duas formas de institucionalização do ateliê podem ser entendidas como representações do ateliê na galeria:

que puxa em direções diferentes: uma é histórica, a outra contemporânea; uma retrospectiva, a outra antecipatória. A

primeira foca nos problemas históricos e museológicos de reconstrução de um ateliê de artista depois de sua morte. A segunda centra-se nas maneiras como vários artistas contemporâneos tratam a questão de reconstruir os seus próprios ateliês no contexto da galeria- tanto como ambiente material como abreviação metafórica para uma maneira de trabalhar e pensar, ambas as manifestações de ateliês na galeria emergiram gradualmente desde o fim dos anos 60 atraindo maior atenção desde o começo dos anos 90 em diante.” (WOOD, 2005, p.137)

Parafraseando Ferreira Gullar sobre a *Merzbau*, obra de Kurt Schwitters realizada durante 1923 a 1937, na qual, a partir da “necessidade de substituir a ficção pela realidade”, Schwitters utilizou papéis colados coletados nas ruas (GULLAR, 1959, p. 86) procuraremos tratar da relação entre a obra do artista norte-americano Bruce Nauman e seu ateliê. A obra *Merzbau* traz para dentro do espaço privado do artista, sua casa que funcionava como ateliê, pedaços do mundo, “cacos do primeiro pós-guerra alemão, [...] a possibilidade de lidar e construir com o disponível”. (TORRES, 2002, p. 120) Nauman, desde 1960, vem utilizando seu ateliê como espaço total da prática artística, desde a realização de *performances* filmadas e apresentadas em espaços institucionais.

De modo geral, a obra de Nauman discute a relação entre espaço e corpo, intimidade e cotidiano. Desde 1967, o artista utiliza o espaço de seu ateliê para a realização de obras incomuns, como *Dança ou exercício sobre o perímetro de um quadrado* (1967-1968) ou *Caminhada angular lenta (Caminhada Beckett)* (1968), obras que se situam entre as primeiras realizadas em ateliê e filmados em 16mm. Com o exercício filmado e limitado ao espaço do quadrado onde seus movimentos foram determinados pelo ritmo de um metrônomo, Nauman utilizou seu corpo como meio. O corpo do próprio artista é o meio da obra e o ateliê é o lugar da prática.

A obra de 2002 *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (fig. 10) representa outra possibilidade de investigação do ateliê do artista enquanto espaço próprio de realização da prática artística, mas também como meio. Seu



Fig. 10 - Bruce Nauman
Mapping the Studio, 2002.
Instalação com vídeos e cadeiras
Apresentada em 2012 na HMKV, Dortmund
(Fonte – <http://www.artnews.org>)

ateliê foi utilizado, mas não para a produção de um objeto tridimensional e nem para a *performance* do artista como em obras anteriores; através dessa nova investigação no ateliê, o artista descartaria sua presença física. O resultado, um vídeo com seis horas de duração, foi apresentado em exposição em uma galeria de arte.

No período de gravação, do final de agosto até final de novembro ou início de dezembro do ano de 2002, sempre no período da noite, o artista posicionava uma câmera de infravermelho em seu ateliê por sete pontos diferentes. Ele desejava realizar um mapeamento do ateliê a partir da movimentação de seu gato e dos ratos, que haviam invadido sua casa, e que circulavam clandestinamente no espaço pela madrugada.

O trabalho surgiu a partir de sua “falta de ideias”. Quando o artista recolheu-se ao ateliê em busca de novidades, percebeu que naquele espaço havia diversas sobras e projetos inacabados. Pensou em realizar, a partir dessa configuração, um mapa do ateliê permitindo que os animais perambulassem ao acaso entre os restos. Quando criou o subtítulo do trabalho – *Fat chance John Cage* – o artista demonstrava seu interesse pelo que poderia ocorrer naquele espaço, em uma justa referência ao acaso, como na obra de Cage. A *fat chance* seria o aparecimento dos animais (ou não) em meio às sobras do ateliê nas sombras da noite.

Ao longo do processo, o artista anotava o que havia observado nas filmagens. Ele percebeu que acabava por interferir, de algum modo, no espaço toda vez que trabalhava ao longo do dia no ateliê; diferentemente do gato e do rato pegos em flagrante, Nauman deixava apenas rastros de sua presença nos vídeos.

No vídeo podemos ver duas portas abertas no ateliê que dão para outros espaços da casa estabelecendo uma relação, segundo o artista, do dentro e do fora que tem a ver com a própria prática do ateliê. Os ratos entrando e saindo de um buraco, como o próprio artista, entram e se escondem em seus esconderijos. É um esconderijo dentro de outro. O rato em sua toca se assemelha ao artista em seu ateliê.

Na primeira versão do trabalho *Mapping the Studio*, Nauman não realizou edições ou cortes, e o filme segue o tempo real, como o filme *Empire* (1964) de Andy Warhol, no qual a obra não é visualizada como um filme, mas

“quase como um objeto”. (NAUMAN, 2001, p. 100) Ao olhar aquele espaço através da filmagem, Nauman diz, em entrevista, que tem momentos que ele se vê na obra enquanto em outros momentos que não; ainda em outros momentos, ele acreditava que o espaço na verdade pertencia ao gato e aos ratos.

Podemos relacionar essa obra de Nauman à *Merzbau* de Schiwitters, tanto a partir da disponibilidade de restos e sobras quanto a partir do acaso; no entanto, a principal semelhança encontra-se na possibilidade de pensarmos o ateliê como espaço real da obra e não apenas lugar de passagem. Enquanto a *Merzbau* existiu como possibilidade de troca com público em seu próprio lugar de origem até ser destruída pelos nazistas, o ateliê de Nauman é também compartilhado, mas através das filmagens que compõem o processo da obra. Contudo, acabaram sendo preservadas e apresentadas em museus e galerias de arte. Nesse sentido, a obra revela para o público a parte mais íntima do artista; *Mapping the Studio* evidencia a questão do ateliê como identidade do artista.

“Todos [os artistas] estão alertas para a bagagem histórica do ateliê e seu estado mítico problemático enquanto lugar do gênio e do empreendimento criativo”. (WOOD, 2012, p. 140) Diante disso, quando Nauman apresenta seu ateliê como tema da obra em uma galeria, não estaria ele afirmando sua institucionalização?

Outra forma de institucionalização do ateliê são as reinstalações museológicas que ganharam força a partir dos anos 1960. Essa rememoração parece ter uma relação direta com a construção imaginária dos Oitocentos – como as pinturas que reconstróem os ateliês, autorretratos ou ilustrações no jornal – e pode ser analisada mais como um fetiche do que como preservação da memória. “É bem verdade que nessas transferências dos ateliês para suas reinstalações nos museus de arte a presença do artista é apenas residual, espetacularizada na ‘fetichização’ de seus apetrechos profissionais.” (OLIVEIRA, 2011, p. 26)

Marisa Flório Cesar observa, citando Walter Benjamin, que “o ‘valor de exposição’ substituiria o ‘valor de culto’ da obra de arte: até o século XIX havia algo de mágico que vinha das relações remotas entre arte e magia [...]. A obra

de arte emancipada de seu valor de culto adquire cada vez mais valor de exposição”. (CESAR, 2014, p.176) A autora parte da distinção entre “uso” e “propriedade” elaborada pelo Papa Júlio XXII – a propriedade é consumo e destruição, o uso “pressupõe que ‘a substância da coisa permaneça intacta’” – para concluir que esse cânone tornou-se o “paradigma da sociedade de consumo”, ao que complementa: “o espetáculo e o consumo são as duas faces de uma mesma impossibilidade de uso”. (CESAR, 2014, p.176) Inertes, expostos, esses ateliês transformados em imagem e obra são consumidos pelo espetáculo e permanecem expostos como vestígios da passagem de um artista que perece e, que por isso, foram desvirtuados de seu uso rotineiro.

Entre essas reinstalações podemos citar o ateliê de Francis Bacon que, em 2001, foi remontado no Hugh Lane em Dublin e exemplifica como esses espaços, antes destinados a uma tarefa específica de produção artística, agora se encontram sacralizados em forma de produto, apresentados como objeto de desejo através de uma vitrine. Cada pedaço foi transferido tal como se encontrava no ateliê original, “incluindo a remontagem de pilhas de detritos, de pinceis endurecidos, potes de tinta ressecada, livros e revistas desconjuntados pela manipulação descuidada, caixas de papelão etc.”. (OLIVEIRA, 2011, p. 26) O ateliê apresentado como obra de arte não visa, nesses casos, a experiência do espectador com o espaço, mas sua contemplação.

Outra famosa reinstalação, a do ateliê de Constantin Brancusi, que atualmente faz parte do Museu Nacional de Arte Moderna (Centre Georges Pompidou), foi realizada em três momentos. Aqueles que entraram no ateliê original – por que não chamar de ateliê-vivo? – do artista puderam sentir a força de suas obras naquele espaço: para Man Ray entrar naquele ateliê era como “penetrar dentro de outro mundo”. (BARTHEL, 2006, p. 35) Um tanto daquele imaginário moderno, daquela força sobrenatural atribuída aos lugares santos, “um lugar encantado e mítico onde todos os objetos, mesmo as ferramentas, pareciam ‘vibrar como uma presença sobrenatural’”. (BARTHEL, 2006, p. 35) Em 1946, o ateliê original precisaria ser demolido para a ampliação do Hospital Necker, vizinho ao espaço. Foram realizadas algumas negociações com o próprio Brancusi, inclusive de sua transferência para o ateliê de Auguste Rodin em Meudon. O escultor recusou-se em aceitar a transferência até que viesse a adoecer em 1956, legando o espaço ao Estado

francês. Segundo Albrecht Barthel, o escultor Henryk Berlewi conduziu o último protesto contra a demolição do ateliê um pouco antes da morte de Brancusi, afirmando que “a preservação deste ateliê, que está absolutamente intacto, no qual tudo deve ser deixado na ordem ou desordem que se encontra atualmente, é evidente”. (BARTHEL, 2006, p. 35)

O ateliê foi deslocado três vezes. A primeira reconstrução de 1962 a 1977 no Palais de Tokyo não perdurou, já que não se tratava de uma cópia fiel do original, que apesar do posicionamento correto de algumas obras não trazia sua atmosfera, vislumbrada a partir da publicação de fotos do ateliê no livro de Carola Giedion-Welcker em 1958. A segunda transferência surgiu juntamente com as discussões da criação do novo Museu de Arte Moderna em Paris (Centre Georges Pompidou). Ambicionava-se realizar um “clone idêntico”, nas palavras de Barthel, adjacente ao prédio do museu. O diretor do Museu, Pontus Hulten, desejava que o espaço evocasse de forma comovente as condições de criação do artista e sua vida em um dos mais ambiciosos programas culturais da França. (BARTHEL, 2006, p.38)

Barthel aponta ainda algumas críticas de artistas à época em que o projeto foi realizado, como a do pintor Jacques Herold que “percebeu a reconstrução como ‘algo fabricado’, que não ‘emana o mesmo poder, a mesma intensidade. O ateliê de Brancusi era muito velho, o chão apenas solo, as paredes parcialmente danificadas e se dissolvendo””. (BARTHEL, 2006, p.38)

A terceira e definitiva reconstrução do ateliê de Brancusi ocorreu em 1997 dentro de um prédio mais adequado, na concepção dos curadores e do diretor, para abrigá-lo, buscando-se uma melhor conservação. Com o pé direito alto e uma clarabóia, a reinstalação foi modelada de acordo com o original, mas com o impedimento do acesso físico, onde os espectadores o veem através de um vidro.

Aquela aura, aquele poder mágico original se dissipa nessas novas paredes, nesses milhares de olhares – dos olhos humanos, ou dos olhos através das câmeras – que são direcionados através do vidro (fig. 11). Sua magia acontece de outro modo: através do espetáculo.

Essa espetacularização, ou melhor, a existência tornada imagem, transformou o ateliê em objeto de fetiche e de curiosidade, onde suas raízes se encontram nas ilustrações oitocentistas, e fazem parte de um projeto



Fig. 11 - Reinstalação do ateliê de Constantin Brancusi
Centro Georges Pompidou, Paris
(Fonte – <http://www.centrepompidou.fr>)

capitalista, que toma o espetáculo como epicentro, como um *reality show* de artistas. A mitificação da *persona* do artista aponta para uma primeira construção do mercado de arte, inicialmente com a visitação dos *marchands* aos ateliês e em seguida com a divulgação das imagens, seja através dos meios de comunicação ou de sua exibição como obras ou museus, como o ateliê de Claude Monet em Giverny ou Paul Cézanne na Aix en Provence. Até mesmo a reconstrução de ateliês de artistas vivos acompanhando exposições retrospectivas, como as de Sérgio Camargo no Itaú Cultural/SP¹⁷ e Carlos Bracher no Centro Cultural Banco do Brasil¹⁸, na qual o artista fez uma demonstração ao vivo de sua prática artística.

Essas reinstalações evidenciam uma espetacularização do ateliê e nos fornecem “uma imagem pasteurizada e descontaminada, uma vaga referência do lugar”. (OLIVEIRA, 2011, p. 27) Esses pedaços de memória que, ao mesmo tempo servem para nos lembrar de um passado, tentam de maneira frustrada revelar as camadas de pensamento/sentimento do artista, seus atos e suas vontades. Além dessa forma de espetacularização, também revelam-se as imagens virtuais proliferadas de ateliês. Muito facilmente “acessamos” esses lugares e com o Google acreditamos penetrar no íntimo do artista, em sua vida e criação.

O ateliê, diante de sua construção secular europeia ocidental, converteu-se em um clichê universal, cuja potência enquanto palavra e enquanto imagem revela-se mais intensa com as novas formas de consumo: as redes virtuais e as reconstruções museológicas. Junto a isso, outra discussão nos parece relevante: a relação ateliê e instituição.

Podemos considerar essas formas de espetacularização como um modo de institucionalização do ateliê, uma vez que eles tornaram-se espaços públicos da arte. No entanto, a noção de “instituição de arte” parece englobar atualmente não apenas os espaços expositivos, mas todos os outros lugares nos quais a arte acontece. Se a necessidade como forma de legitimação pode ser comprovada a partir da idealização e da institucionalização que acabam englobando o ateliê como parte elementar da identidade artística, de que

¹⁷ Sérgio Camargo, Luz e matéria (28 de novembro de 2015 a 9 de fevereiro de 2016)

¹⁸ Bracher: Pintura e Permanência - Rio de Janeiro, Belo Horizonte (12 de novembro de 2015 a 12 de janeiro de 2016)

maneira a ampliação do conceito de ateliê aponta para essa persistência? Essa não seria outra maneira, mesmo que disfarçada, de institucionalizar o ateliê?

O conceito ampliado de ateliê na contemporaneidade

Pelo que pudemos discutir ainda no primeiro capítulo, Marcel Duchamp não negou diretamente o ateliê nem tampouco tratou dessa questão – até onde nos foi dado a conhecer –, mas pareceu defender sua necessidade a partir do que ele chamou como “atmosfera criativa”. Nesse sentido, seria o ateliê qualquer lugar que o artista desejar que seja? No caso de Duchamp, o ateliê poderia ser um tabuleiro de xadrez? Uma questão articulada a partir de um jogo, de que fala Rosalind Krauss (KRAUSS, 2001, p. 91)? (fig. 12)

Nas paredes de seu ateliê na Rua Larrey em Paris, Duchamp desenhou peças de xadrez e anos depois criou um tabuleiro portátil (1943). Provavelmente ele estava pensando na possibilidade de jogar em qualquer lugar, o que não o impediria de dizer que ali se jogava xadrez. Sua relação com xadrez reflete muito do desenrolar de sua obra: primeiro, por se tratar de um jogo no qual se exige que se faça um exercício cerebral; segundo, pela necessidade de haver outro para responder ao seu movimento. Tudo isso se dá no tabuleiro de xadrez, limitado por um quadriculado chapado, mas infinito em possibilidades. As grandes jogadas de mestre são aquelas consideradas “obras de arte”, mas para compreendê-las deve-se ativar a massa cinzenta, em um contínuo exercício mental. Aquele enigma do qual falamos anteriormente. Se o tabuleiro de xadrez pode ser considerado esse lugar onde acontece a obra, não poderia qualquer lugar que o artista escolher ser o seu ateliê? O problema não é apenas uma questão de ser ou não ser, mas de considerar que seja.

Thierry De Duve se questiona: “existe hoje em dia alguém que aspire ao *status* duchampiano de não-artista?” Segue respondendo: “Todos deveriam, uma vez que ele simplesmente representa o fato de que, quando uma mesma e única



Fig. 12 - Fotografia de Denise Bellon
Retrato de Marcel Duchamp, 1937
(Fonte – <http://www.theredlist.com>)

sentença afirma 'isto é arte', serve para produzir um trabalho de arte [...], como se tal afirmação automaticamente transformasse quem a pronuncia – profissional ou leigo – em 'artista'. E pondera: “em outras palavras, é a mera consequência linguística do direito de qualquer um e de todos [...] de julgar arte como arte.” (DE DUVE, 1998, 129) Aplicando a mesma lógica do “isto é arte”, poderíamos seguir dizendo “isto é um ateliê” para um lugar qualquer?

Diante da suposta possibilidade do ateliê ser qualquer lugar que o artista desejar, outra forma de persistência recente vem desconstruindo a noção de ateliê como espaço físico relacionado à ampliação do conceito, e que foi abordada na introdução do livro *The Studio* por Jens Hoffmann. O autor reúne escritos de artistas e teóricos para demonstrar como os artistas se relacionam com a prática do ateliê de modos diversos. Essa compilação, publicada em 2012, vem reforçar o interesse acadêmico por esse tema na contemporaneidade, mesmo que o ateliê tenha tido seu fim declarado por alguns artistas:

talvez nós possamos falar da expansão do conceito de ateliê, mesmo que seja somente um computador laptop na mesa da cozinha do artista. Alguns ateliês de artistas tem expandido para "casa" um número de funções previamente associadas com o mundo de fora. (HOFFMANN, 2012, p.13)

Essas novas contribuições nos estudos do ateliê consideram a alteração em sua significação clássica de espaço físico a partir de uma expansão da ideia do “ateliê”, determinando, desse modo, que ateliê é qualquer lugar no qual o artista estiver exercendo sua prática artística, para além de uma concepção engessada, que, no entanto, preserva o nome “ateliê”.

Esse ateliê expandido acaba demonstrando nossa insistência de associar ateliê ao que faz parte do que é arte e vice-versa, na qual se é arte tem que ser ateliê; ainda associando o “ateliê” como palavra e ideia expandida, como lugar único da prática artística, de que ateliê é o *habitat* do artista, mesmo que esse ateliê seja a rua. A partir dessa expansão teremos que pensar sobre a associação arte/ateliê: ateliê parece referir-se prontamente a

“aqui se faz arte”, enquanto o quarto, sala ou escritório determinam outras funções no cotidiano.

Nessa ampliação, o historicismo se evidencia nos confortando com a possibilidade de semelhança entre qualquer lugar e um ateliê. Segundo Krauss, essa é uma maneira de entender o novo de uma maneira mais fácil através da evolução do passado, quase uma “estratégia para reduzir tudo o que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos”. (KRAUSS, 2008, p. 129) Através dessa ampliação, tenta-se religar os lugares ao conceito de ateliê legitimando uma determinada prática como arte.

Contudo, se simplesmente consideramos ateliê como ateliê e outros lugares como outros lugares (quarto/sala/escritório) estaremos nessa expansão rotulando o ateliê como quarto ou quarto como ateliê, já que para além do que de fato é o ateliê, encontra-se a própria expansão das linguagens artísticas. Ao expandirem-se as práticas artísticas, os lugares também acabam passando por processo semelhante, ou seja, o ateliê passa a ser entendido como o lugar da operação artística como um todo.

Essa relação de semelhança que indica a expansão do conceito engloba duas possibilidades. Primeiro, a de chamar de ateliê um lugar que atenda às demandas da prática de um artista no sentido da fisicalidade, o que não se assemelha ao ateliê no sentido clássico, mas que apresenta os elementos necessários para a produção, como os já citados ateliês de Cristina Salgado e João Modé, caracterizados em um quarto ou na casa inteira. Entretanto, também há a ampliação no sentido metafórico, distanciando-se completamente da fisicalidade de um lugar fechado, o computador como exemplo, ou as ruas, um trem em movimento ou a própria mente do artista.

Assim, mesmo artistas que consideram a fisicalidade necessária para a prática artística, acabam por compreender o sentido ampliado como outra possibilidade de se pensar o ateliê. Para Rosana Ricalde, o sentido ampliado é aceitável, mas em sua prática o ateliê é realmente o espaço físico que se faz necessário:

Eu entendo esse sentido ampliado de ateliê, mas ainda sou muito pegada a essa questão de ali ter a memória do que eu já

fiz, do que já saiu. Eu não conseguiria, como eu já vi em alguns artistas, que tudo está no computador. Isso não supre minha necessidade. (Rosana Ricalde)

A artista não nega a ampliação, mas também não a associa à sua prática. Enquanto, Cristina Salgado não desqualifica o ateliê, pois revela seu apego ao espaço, uma vez que “esse canto é quase como se fosse o meu refúgio e essa parte mais intimista que é a do desenho tem que ser aqui”, também pensa na ampliação para a realização de trabalhos que exigem seu deslocamento:

De fato eu trabalho o tempo todo. Eu acho que o artista trabalha 100% do tempo. Quando estou com um trabalho na cabeça, como agora estou, eu fico 100% do meu tempo com o trabalho na cabeça até realizar ou até aparecer algum outro que ocupe esse lugar. Então, o ateliê é qualquer lugar, o meu olho está trabalhando, procurando encontrar a solução para o trabalho, um elemento... e às vezes encontro sem estar procurando, mas estou ligada o tempo todo. O ateliê acaba sendo realmente qualquer lugar. (Cristina Salgado)

A definição apenas enquanto espaço físico também não satisfaz o entendimento do que é um ateliê para o artista Felipe Barbosa. Para ele, o ateliê tornou-se algo conceituado, significando “a realização das coisas”. E complementa dizendo que “mesmo na arte pública, a obra é produzida em algum momento. [...] Não é um espaço, mas faz parte da operação artística como um todo”. (Felipe Barbosa)

Caitlin Jones aponta como o artista, a partir da ampliação do conceito de ateliê, passa a utilizar seu *laptop* como espaço especializado, considerando esse espaço virtual simultaneamente como local de produção e de exposição da obra. Para a autora, essa possibilidade do lugar do ateliê como lugar de exibição e de distribuição, que contraria a ideia de Buren de ateliê e museu como parte de um mesmo sistema mas separados, revela uma experiência mais dinâmica e menos ossificante. Ela se questiona: “o que acontece quando

o ateliê em questão é simplesmente um *laptop* na cozinha do artista ou na cafeteria?” (JONES, 2012, 116)

Esse sentido da expansão do ateliê lida com o já mencionado processo de institucionalização. O artista, ao afirmar que seu ateliê é a rua, nega a instituição arte ao mesmo tempo em que a reafirma. Se o ateliê é associado ao espaço institucional não seria essa nomeação de qualquer lugar como “ateliê” um artifício para legitimar a prática como arte?

Quando ampliamos o conceito de ateliê estamos reafirmando que o lugar do artista é o ateliê, nem que seja outra coisa. Podemos considerar que todo lugar em que o artista se encontre é o “ateliê” pelo simples fato de que se trata de um trabalho de arte?

O conceito ampliado de ateliê é aceitável do ponto de vista da semelhança. Um quarto, uma sala e até mesmo o *laptop*. Pois, no *laptop*, o artista tem a seu alcance todas as ferramentas necessárias para realizar uma obra virtual, assim como trocar *e-mails* com galeristas e curadores, armazenar dados, entre outras atividades e tarefas. No entanto, essa ampliação não ocorre apenas por via de semelhança física, mas também por uma semelhança conceitual. Essa se baseia na possibilidade do ateliê ser mental, uma vez que a obra se resolve na mente do artista. Contudo, dizer que o ateliê é mental seria reafirmar a construção da identidade na qual ateliê e artista comporiam um único corpo solitário, repetindo a frase da Introdução desta dissertação. Nessa situação há quase uma absorção do ateliê pelo artista, o que parece confirmar a ideia de Andrea Fraser de que a instituição torna-se mente. Assim sendo, não estaríamos com isso reafirmando a individualidade criativa do artista? Daquele artista apartado do mundo?

Conclusão: OS PARADOXOS DA PERSISTÊNCIA

Eu acho que não tem nem sim nem não, no final é tão complexa a prática artística, não de hoje... Tem Mondrian e Rothko, trabalhando ao mesmo tempo, Duchamp, Picasso... Desde que o artista tem ateliê cada um tem uma prática própria. (Felipe Barbosa)

Essa diversidade de linguagens, de produções, de métodos, de artistas... cada um tem sua forma de trabalhar, então, cada um tem seu tipo de ateliê e sua exigência para o ateliê. Então, não dá pra gente padronizar. Porque para determinados artistas o ateliê é o mundo, o ateliê é a rua e a própria vida. Então, acho que não existe nenhuma norma realmente pra se definir um ateliê naquele sentido mais senso comum. (Cristina Salgado)

O lugar errado, termo criado por Miwon Kwon, tem seu oposto que pode ser denominado como o “lugar certo” – entendido aqui como os lugares tradicionais da arte. Mas quando superamos o primeiro paradoxo, justificando a possibilidade de um mesmo artista conjugar linguagens a lugares diversos, abolimos a dualidade do certo e do errado.

O ateliê como conceito expandido é um efeito desse paradoxo. Quando um lugar é considerado errado (a rua, por exemplo), torna-se certo ao chamá-lo de ateliê e um ateliê (o lugar certo) se torna errado quando chamamos de qualquer lugar. Assim, voltamos ao paradoxo de Duchamp e seu *infra-mince*: o

ateliê “deixa de ser uma coisa para ser outra, sem deixar de ser o que era”. (GERALDO, 2015, p. 2379)

Qual seria, portanto, a necessidade do ateliê na contemporaneidade?

Por uma via, apesar da desterritorialização do *site* em práticas contemporâneas, ou seja, a possibilidade de realizá-las em múltiplos lugares, “o fantasma do *site* enquanto lugar real permanece [...] E essa aderência persistente, talvez secreta, à realidade dos lugares (em memória, em saudade) não é necessariamente falta de sofisticação teórica, mas um meio de sobrevivência”. (KWON, 1997, p. 183). Por outra via, o ateliê funciona como uma forma de empoderamento do artista, como seu próprio currículo, apontado por Miwon Kwon como o quinto *site*.

Ateliê como ateliê, casa como casa? Apesar dos debates acerca das nomenclaturas e de formas de conceituação é impossível não associar, na atualidade, o ateliê ao espaço comum. Muitos dos artistas contemporâneos já adotaram o estilo de vida “ateliê-casa”. Essa possibilidade do ateliê contemporâneo, que gira em torno do comum, é uma das razões que tornam a arte contemporânea tão diversa. O ateliê não foi abolido nem tampouco superado, simplesmente porque ele já se tornou parte do comum dos artistas. A persistência do ateliê na arte contemporânea encontra-se por um triz do lugar qualquer: *infra-mince*.

REFERÊNCIAS

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Institutional Critique: an Anthology of Artist's Writings*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.

BARTHEL, Albrecht. The Paris Studio of Constantin Brancusi: a Critique of the Modern Period Room. In: *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 128-135.

BERENSTEIN, Paola Jacques. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

BISHOP, Claire. Introduction: Viewers as Producers. In: BISHOP, Claire (org.), *Participation*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006, p. 10-17.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós graduação em Artes Visuais - EBA - UFRJ), Rio de Janeiro, , n. 10, p. 76-78, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUREN, Daniel. A função do ateliê. LOOCK, Ulrich (org.). *Anarquitectura: de Andre a Zittel*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, p. 48-53.

BUREN, Daniel. The function of the studio revisited. In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 90-91.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CESAR, Marisa Florido. O ateliê do artista. *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 9, p. 16-29, 2002.

CESAR, Marisa Florido. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

CHU, Petra ten-Doesschate. Showing Making in Courbet's: The Painter's Studio. ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie (org.). *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 62-72.

DANTO, Arthur C. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. ARS (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA - USP), São Paulo, n. 12, p. 14-28, 2008.

DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. ARS (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA - USP), São Paulo, n. 4, p. 99-115, 2004.

DAVIDTS, Wouter; PAICE, Kim. Introduction. In: *The Fall of Studio: Artists at Work*. Amsterdam: Valiz Antennae, 2009, p. 3-21.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 5, p. 127-152, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. Disponível em: <https://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>.

ESNER, Rachel. In the Artist's Studio with *L'illustration*. *RIHA Journal*, Munique, n. 69, sem paginação, 2013.

ESNER, Rachel Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie (org.). *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 121-135.

ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie (org.). *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

FAVARETTO, Celso. Por que Oiticica? In: *Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, Paço das Artes, 1999.

FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina. *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.

FERREIRA, Glória; RICALDE, Rosana. *Entre imagem e linguagem*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas* (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes - UERJ), Rio de Janeiro, n. 13, p. 179-187, 2008.

GERALDO, Sheila Cabo. *Fronteiras e compartilhamentos: ensaio transbordante e transversal da obra de João Modé*. Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em artes plásticas, 2015, p. 2374-2387.

GERALDO, Sheila Cabo. Estranha economia. In: BARBOSA, Felipe. *Estranha economia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 6-13.

GOGH, Van. *Cartas a Théo*. Barcelona: Idea Books, 1998.

GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In: AMARAL, Aracy A. (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo; Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo; MAM-RJ, 1977, p. 85-94.

HERKENHOFF, Paulo. *Ascanio MMM: Poética da razão*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012.

HOFFMANN, Jens. Introduction: The Artist's Studio in a Expanded Field. HOFFMANN, Jens. (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 12-17.

HUBERMANN, Didi. Da semelhança à semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011.

JONES, Caitlin. The function of studio (When studio is a laptop). In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 116-121.

JUNQUEIRA, Lilian Maus (org.). *Atelier Subterrânea*. Porto Alegre: Editora Panorama crítico, 2010.

KISTERS, Sandra. Old and New Studio *Topoi* in the Nineteenth. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie (org.). *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p.15-30.

KRAUSS, Rosalind. Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi. In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85-126.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - EBA - UFRJ), Rio de Janeiro, n. 17, p. 167-187, 2009.

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

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura. Vol. I. *O mito da pintura*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura. Vol. XII. *O artista, a formação e a questão social*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura. Vol. XIII. *O ateliê do pintor*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

MALYSSE, Stéphane. O coeficiente de arte de Marcel Duchamp: uma antropologia da arte conceitual. *Dobras*, Barueri, São Paulo, v. 3, p. 51-56, 2009.

MOLDERINGS, Herbert. Marcel Duchamp's studio as a laboratory of perception. In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 72-76.

NAUMAN, Bruce. In conversation with Michael Auping. In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 99-103.

O'DOHERTY, Brian. Studio and cube. In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 35-40.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O despejo do artista. *Concinnitas* (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes - UERJ), Rio de Janeiro, n. 19, p. 25-36, 2011.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. *A crise da pureza no enfrentamento do real: Hélio Oiticica nas encruzilhadas da ação coletiva*. Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em artes plásticas, 2011, p. 2065-2077.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte e processos colaborativos na esfera pública: a experiência do inSITE na região de fronteira entre México - Estados Unidos.

Palíndromo nº 8. (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - CEART - UDESC), São Paulo, n. 8, p. 6-29, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. O lugar da arte e o desprestígio do objeto. In: CIRILLO, José. GRANDO, Angela. *Mediações e enfrentamentos da arte*. São Paulo: Intermeios, 2015, p. 105-16.

PARÉ, André-Louis. The Artist, the Studio and me. *Espace: Art actuel*, Montreal, n. 57, p. 25-32, 2001.

PAZ, Otávio. Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza (1997). In: BARROS, José. *Arte e conceito em Marcel Duchamp: uma redefinição do espaço, do objeto e do sujeito artísticos*. Londrina: Domínios da Imagem, 2008, p. 73-88.

RIVERA, Tania. Anatomia do olhar. In: FERREIRA, Glória. SALGADO, Cristina. *Cristina Salgado*. Rio de Janeiro: Barléu, 2015, p. 49-60.

SÁ, Alexandre. Texto de apresentação sem título. In: MODÉ, João. *Para o silêncio das plantas*. Rio de Janeiro: Automática, 2012.

SALGADO, Cristina. Escultura como imagem. *Arte & Ensaios* (Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA-UFRJ), Rio de Janeiro, n. 17, p. 34-43, 2008.

SEIXAS, Álvaro, Os ateliês de Felipe Barbosa. In: BARBOSA, Felipe. *Estranha economia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, p. 81-89.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomen: Short Philosophical Essays*. Nova York: Oxford University Press, v. 2, 2000.

SMALL, Irene. Morphology in the Studio: Hélio Oiticica at the Museu Nacional. *Getty Research Journal*, Los Angeles, n. 1, p. 107-126, 2009.

TORRES, Fernanda Lopes. *Merzbau: a obra da vida de Kurt Schwitters*. *Novos Estudos* (CEBRAP), São Paulo, n. 63, p. 119-130, 2002.

TUMLIR, Jan. Studio Crisis! *Art Journal*, Nova York, v. 71, n. 1, p. 58-74, 2012.

VALERY, Paul. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VINHOSA, Luciano. Um lugar para habitar. In: BARBOSA, Felipe. *Matemática imperfeita*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011, p. 256-257.

WAGNER, Monika. Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes. In: ESNER, Rachel; KISTERS, Sandra; LEHMANN, Ann Sophie (org.). *Hiding Making, Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, p. 31-42.

WOOD, Jon. The Studio in the Gallery? In: HOFFMANN, Jens (org.). *The Studio*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2012, p. 135-143.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

BARBOSA, Felipe; RICALDE, Rosana. Entrevista realizada em 15 de abril de 2016 no ateliê dos artistas na cidade de Rio das Ostras, no estado do Rio de Janeiro.

MMM, Ascânio. Entrevista realizada em 28 de abril de 2016 no ateliê do artista no bairro Cidade Nova, cidade do Rio de Janeiro.

MODÉ, João. Entrevista realizada em 5 de maio de 2016 no ateliê do artista no bairro da Gávea, cidade do Rio de Janeiro.

SALGADO, Cristina. Entrevista realizada em 7 de abril de 2016 no ateliê da artista no bairro de Laranjeiras, cidade do Rio de Janeiro.