

ATELIÊ DO ARTISTA: UMA TOPOLOGIA DA INTIMIDADE

Helena Bagnoli¹

RESUMO

Este texto faz uma reflexão sobre o papel do ateliê no processo criativo do artista, a partir de visitas realizadas para a seção “Ateliê do Artista”, da revista *Bravo!*, que dirigi entre 2016 e 2022, e, posteriormente, para a série audiovisual *Artérias*, composta de 26 minidocumentários com artistas indígenas, negros e trans de todo o Brasil, que realizei para a SescTv, em 2021. Em ambos os projetos, o objetivo era mapear o que estava sendo produzido e identificar como se dava a criação. Além dessa vivência, fiz no texto que segue um mergulho na trajetória histórica desse espaço que pode se materializar em inúmeros formatos, para tentar identificar qual é esse lugar imaginário, quase mítico, que ele ocupa.

Palavras-chave: Ateliê. Artista. Criação. Arte Contemporânea. Lugar.

ABSTRACT

This text reflects on the role of the studio in the artist’s creative process, based on visits made for “Ateliê do Artista” a section of *Bravo!* magazine, which I directed between 2016 and 2022, and later on for the audiovisual series *Artérias*, containing 26 mini-documentaries with indigenous, black and trans artists from all over Brazil, which I made for SescTv, in 2021. In both projects, the intention was to map what was being produced and to identify how creation took place. In addition to this experience, I dived into the historical context of the studio and its countless formats, to try to identify what is this imaginary, almost mythical place, that it occupies.

Keywords: Studio. Artist. Creation. Contemporary Art. Place.

Numa rua pacata do Cambuci, bairro de classe média paulistana, está instalado um verdadeiro galpão de arte. Atrás da fachada, que passaria perfeitamente por uma casa igual a tantas outras ali, fica o ateliê dos artistas-grafiteiros Os Gêmeos, codinome de Otávio e Gustavo Pandolfo. Os

¹ Historiadora, jornalista e documentarista com especialização em Arte e Cultura pela Universidade de São Paulo. E-mail: helenabagnoli@gmail.com.

irmãos nasceram e cresceram nessa mesma rua, e dali não arredaram pé: não quiseram deixar para trás o lugar em que descobriram suas vocações e onde, muitos anos antes, montaram seu primeiro ateliê: o quarto que dividiam na infância. Começaram por grafitá-lo inteiro, depois fizeram o mesmo no da irmã e, posteriormente, nos telhados e muros da vizinhança.

Espaço de apelo afetivo, a construção ainda conta com a vantagem muito prática de ter um pé direito alto o suficiente para acomodar as esculturas gigantes da dupla, além de ter espaço de sobra para centenas de canetas e tubos de tinta, dezenas de prateleiras com livros e objetos, brinquedos de vários tempos, uma oficina de solda, uma sala só para pintar abarrotada de tubos de spray, trabalhos novos e antigos e uma sala de música superequipada com milhares de vinis, onde eles descansam e se inspiram. É para lá que rumam todos os dias quando estão na cidade e, literalmente, a quatro mãos, dão origem a seus projetos. Tão pulsantes quanto o espaço em que são concebidos: para eles, uma espécie de templo; para quem visita, um oásis.

A nossa visita fazia parte do “Ateliê do Artista”, da revista *Bravo!*, que dirigi entre 2016 e 2022. O projeto era constituído por uma série de vídeos feitos para o nosso canal no YouTube, além de render um vasto material fotográfico para a seção homônima da revista impressa. Foram quase cem encontros no total, que tinham por objetivo mapear o que estava sendo produzido e identificar como os artistas criavam e para onde apontavam. Queríamos entender a relação das várias gerações de criadores com o lugar em que estavam, com o momento histórico presente, com as instâncias artísticas de produção. Revelar como cada artista pensa e trafegar para além da visão curatorial.

Figura 1: ateliê dos irmãos Otávio e Gustavo Pandolfo, Os Gêmeos.



Foto: Henk Nieman.

Figura 2: Os Gêmeos em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Perscrutar os artistas em seus locais de trabalho é conseguir entender os gatilhos que os movem, assim como as questões fundamentais da criação — natureza, impermanência, ser, linguagem, espaço e forma. Registrar esse fazer artístico-pessoal foi a nossa maneira de contribuir para a formação coletiva de conceitos artísticos e oferecer um instrumento para a educação do olhar e do pensamento crítico. Ao mesmo tempo, o “Ateliê do Artista” quebrava barreiras, já que o universo das artes visuais pode ser endogâmico e viciado, sobretudo se ficar circunscrito a alguns territórios — grandes instituições culturais, universidades, galerias e museus.

Nessas andanças encontramos todas as possibilidades de ateliê: espaços organizados e outros aparentemente caóticos aos olhos dos visitantes, espaços planejados para o fim, um cômodo da casa, um canto, uma garagem, uma única mesa, uma tela de computador ou de celular. Ou ainda a rua, a cidade e, até mesmo, o espaço interior do artista. Como é o caso de Gustavo Von Ha:

Meu ateliê é minha cabeça. Não importa onde eu esteja, sempre estou pensando o trabalho. Sua execução parte sempre da ideia e não o contrário. Se preciso for, busco um lugar; uma metalúrgica; um estúdio de vídeo; uma fábrica; um brechó, uma ilha de edição ou apenas lápis e papel. O espaço nunca foi determinante na minha criação. Não é o trabalho que deve ser encaixar ao lugar, é o contrário (para mim). A ideia transcende qualquer meio e espaço. A partir dela eu penso uma maneira de fazer, pois o trabalho precisa parar de pé, tem que ter autonomia. A técnica de produção entra nessa hora, mas não é o “ateliê” que determina isso. É sempre o trabalho. O ateliê para mim não é um espaço de troca. Esta se dá na interlocução a partir do próprio trabalho que acontece de forma política, no convívio coletivo em espaços expositivos públicos, privados ou mesmo nas redes sociais onde meu trabalho se desdobra em tempo real.

Figura 3: o artista Gustavo Von Ha em sua casa, onde também trabalha.



Foto: Henk Nieman.

Já para o artista Rodrigo Bueno, o ateliê é o centro do seu trabalho, não é um espaço físico, mas uma obra, tem nome próprio inclusive, chama-se Ateliê Mata Adentro, é também a sua casa, porque ele não separa o espaço de morar e de criar, tudo é ateliê. É um laboratório de experimentações — coletivo inclusive, ali o artista recebe escolas periféricas e de classe média, e juntos desenvolvem projetos fundados nos alicerces do ateliê, que é a diversidade de vida contida no legado do mundo natural:

Ateliê Mata Adentro é um eixo que me situa e desafia. Um laboratório essencial para a dinâmica do meu trabalho. Um refúgio dentro da ansiedade dos contrastes urbanos, onde é possível experimentar a força dos elementos que coleteo e criar pontes regenerativas. É uma arca que acolhe o sentido da obra enquanto abrigo de refugos a transmutarem-se em recursos e espelhamentos, em composições de pertencimento e afirmação da vida que continua. O ateliê é minha maior obra. Verde interior. Respiração. Um acervo vivo de formas energéticas a provocar, a cultivar memória, empatia, desapego e respeito, pois do descarte é garimpo, abundância e ancestralidade expressa. É matéria e espiritualidade servidos no mesmo prato.

A vocação do ateliê em tocar o visitante tem aberto ao longo dos anos o potencial para a educação como experiência. Escolas buscando interações para sensibilizar a criatividade, crítica com letramentos antirracistas entre dinâmicas e jogos decoloniais. O nome do ateliê, Mata Adentro, já inclui o convite à visão cosmogônica da floresta coletiva, do organismo diverso do qual fazemos parte. O espaço/obra traz um abraço colorido de outras narrativas históricas e multidimensões de tempo e espaço. Um lugar de construção de altares populosos e encantamentos despertos.

Figura 4: o artista Rodrigo Bueno em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Figura 5: ateliê de Rodrigo Bueno.



Foto: Henk Nieman.

OFICINA E LABORATÓRIO

Etimologicamente, o termo ateliê não se refere apenas a um lugar, mas também a uma atividade. A palavra vem do francês *atelier*, que significa “oficina”, e remete aos espaços de aprendizagem de ofícios por artesãos. Na sua acepção original, na Idade Média, não existia a noção de um lugar para artista. Eram espaços coletivos em que sapateiros, mercadores, ferreiros, carpinteiros, vidraceiros, entre outros, produziam e aprendiam.

Foi durante o Renascimento, quando surgem os mecenas que desbancam o patrocínio até então exclusivo da Igreja, que surge a ideia que temos

hoje do que seria um ateliê. Os artistas, financiados por esses patronos, ganharam espaços destinados exclusivamente à sua criação. Começavam como aprendizes dos grandes mestres, fazendo tarefas braçais até se mostrarem talentosos o suficiente para alçar voo próprio e ter seu próprio canto.

Alternativamente, ateliê também remete a “estúdio”, quando dedicado a estudos (a Universidade de Pisa, na Itália, por exemplo, era conhecida como *Lo Studio*, um espaço social de ensino). Estudar, pesquisar, aprender são os componentes basilares do termo. Mais que isso, o ateliê também passou a remeter a “laboratório”, um espaço dedicado à experimentação, sobretudo com a câmara escura. Tratava-se de uma caixa fechada, só com uma pequena abertura por onde a luz entrecruzava e projetava uma imagem para a parede oposta, porém de maneira invertida. Era muito usada como um recurso para desenhar e pintar paisagens.

Autora de livros como *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*, a historiadora de arte norte-americana Svetlana Alpers (2010) afirma que foi essa possibilidade de utilização desse espaço como um laboratório de testes para trabalhar a luz, controlar e manipular os seus efeitos que acabou moldando a vocação dos ateliês. Um fenômeno que se cristalizou no século XVII. Artistas como Diego Velázquez e Jan Vermeer os consolidaram como espaços fundamentais, pois, além de serem utilizados para estudar e produzir, eles também recebiam interessados em aprender e desvendar as possibilidades de criação.

Assim, os ateliês se converteram em lugar de formação e foram se estruturando como espaço do ensino formal, e mais, até como lugar de comercialização das obras. Em *O projeto de Rembrandt*, Alpers conta como o artista holandês tinha um ateliê que era praticamente uma escola, com assistentes e aprendizes, com uma rotina própria. Os discípulos de Rembrandt tinham de encenar os personagens e as cenas que seriam retratadas — algo muito parecido com uma encenação teatral, com cenários naturalmente pintados ali mesmo. A autora diz que o mestre buscava controlar sua obra de maneira a desenvolver uma marca que pudesse ser gerenciada e comercializada por ele próprio — daí “o ateliê e o mercado” do subtítulo. Dos seus assistentes, exigia que pintassem em seu estilo para poder vender com a sua marca. Rembrandt, assim, introduziu mais um elemento ao aspecto mundano que também faz parte do imaginário do ateliê.

No século XVIII, os ateliês dos artistas seguiram com sua vocação formativa, com caráter de fomento cultural, associado a um espaço guardião de saberes, reservado a alguns diletos. O ateliê funcionava como um salão

onde o artista era o centro, constantemente associado a um pensador, com obras que só eram apresentadas quando completamente prontas.

É no século XIX que o ateliê muda de perfil, em parte pelo surgimento da fotografia, que obrigou os artistas a saírem das quatro paredes e ir ver o que acontecia lá fora. “Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair de seu estúdio pela fotografia. Eles estavam em competição real com a fotografia, então eles foram para os locais, porque a fotografia torna a natureza um conceito impossível. De alguma forma, atenua todo o conceito de natureza, pois a terra depois da fotografia se torna mais um museu” (SMITHSON, 1996, p. 188). Além disso, eram atraídos pela efervescência dos ambientes urbanos e pela euforia da revolução industrial, que acabou tendo um grande impacto para as artes. Enquanto os artistas dos séculos passados tinham que produzir suas próprias tintas, agora podiam encontrá-las prontas e disponíveis em tubos de alumínio que podiam ser adquiridos em uma loja, assim como os cavaletes que passaram a ser portáteis e leves. A fabricação industrial também permitiu que materiais como pinéis, além de se beneficiarem de melhorias no design, pudessem ser produzidos com rapidez e eficiência.

Esse ambiente criou uma maneira inteiramente nova de pintar, propiciando que os artistas pudessem ir produzir fora de seus ateliês. Eles não precisavam mais esperar encomendas de mecenas; ao contrário, puderam apreciar a pintura como uma atividade em si, o que influenciou o desenvolvimento de muitos artistas. Na década de 1870, Monet, por exemplo, equipou uma casa-barco para funcionar como um estúdio flutuante, de onde pintou paisagens e retratos do amigo Manet e sua esposa, Suzanne.

Competindo com o modelo clássico do ateliê, a Academia Francesa fundou em Paris, em 1816, a Escola Nacional Superior de Belas Artes, com o objetivo de formar, apoiar e analisar o desenvolvimento de artistas por meio de suas salas de aulas e seus ateliês. A escola organizava, nos salões acadêmicos, exposições próprias. Ali seria o cerne da revolta de artistas de vanguarda como Edouard Manet, que no início dos anos 1900 reagiriam contra a rigidez da instituição, que julgavam encapsuladora.

Décadas depois, em 1857, foi inaugurado em Nova York o Tenth Street Studio Building, uma construção moderna que tinha no centro uma sala de exibição de dois andares, circundada por belos e amplos ateliês de artistas, ligados uns aos outros por portas, esbanjando luz natural. O espaço de exibição do Studio Building proporcionou aos artistas a oportunidade de mostrar seus trabalhos e, mais importante, agendar recepções regulares onde os visitantes pudessem encontrar entretenimento e ver arte. Encerrado em 1950, o Studio Building talvez tenha sido a inspiração para os

artistas contemporâneos, que passaram a compartilhar ateliês e promover eventos de estúdio aberto, desfrutados até hoje por quem gosta de arte.

Dessa maneira, os artistas passaram a encarar os seus espaços não mais como lugar sagrado, mas como lugar social, lugar do encontro, espaço da celebração, deixando de ser uma catedral e passando a ser um local de produção cada vez mais organizado.

PÓS-ESTÚDIO

O século XX muda tudo. A partir dos anos 1950, houve um feroz questionamento do papel da arte e sua ligação real com o mundo, que, para os envolvidos, seguramente, não era o dos museus e das galerias. Para inúmeros artistas, a mitologia do ateliê-estúdio-laboratório foi por água abaixo, constatado o seu papel a serviço do mercado e, além disso, carregando ainda a vocação de um espaço controlado. Passaram a pensar o espaço da prática artística não como um lugar neutro e protegido, mas como configurações relacionais ativas.

O bastião da causa foi o Grupo Fluxus, surgido na década de 1960 na Alemanha, e que se opunha ferozmente aos chamados “valores burgueses”. A ideia era buscar suportes transitórios e levar para as artes plásticas performances, happenings, instalações, fotografia, além do próprio entorno. Do Fluxus fizeram parte artistas de várias partes do mundo: o seu fundador, o lituano George Maciunas, o coreano Nam June Paik, o alemão Joseph Beuys, a japonesa Yoko Ono, o poeta inglês Dick Higgins, entre tantos outros. Era um colosso. Não menos importantes que o Fluxus foram as manifestações artísticas neodadaístas que irromperam nos anos 1950 questionando a função social da arte. O mais importante para eles era o processo da criação que poderia se dar em qualquer lugar — um lugar que era parte integrante da obra. O mote era tirar a arte do seu papel monolítico.

Inúmeros eventos expressam o movimento. Destaco *When Attitudes Becomes Form: Live in your Head* (1969), exposição extensíssima realizada em Berna, na Suíça, pelo mais importante curador do pós-guerra, o suíço Harald Szeemann, que conseguiu reunir a materialização do transitório na arte.

Szeemann convidou 69 artistas, todos nomões, para usar o museu Kunsthalle Bern. Não para expor obras prontas, mas para apresentar ideias imateriais, processos de criação que aconteceriam ali. A proposta era a desmaterialização de trabalhos. Lá estavam Joseph Beuys, Daniel

Buren, Mario Merz, Lawrence Weiner, Hanne Darboven, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto, Richard Serra, Richard Long, Michael Heizer. Este último provocou a ira das autoridades de Berna, pois quebrou a calçada em frente ao museu com uma bola de demolição para produzir uma antiobra, a *Bern Depression*.

Muitos artistas radicalizaram a prática do não-estúdio ou pós-estúdio, como ficou conhecido o movimento, sobretudo os artistas do movimento *Earthworks*, que surgiu no final dos anos 1960 levando esculturas e instalações em grande escala para paisagens naturais. Artistas como Robert Smithson, Daniel Buren, Heizer e Nancy Holt tornaram-se conhecidos pelo uso inovador de materiais e sua exploração da relação entre arte, natureza e a experiência humana.

Foi assim que Robert Smithson espalhou sua produção artística pelo mundo, bem longe de qualquer ateliê. Apesar disso, ele mantinha espaços de trabalho para o desenvolvimento das suas ideias — portanto, não se tratava de transferência literal, o “não-estúdio” era antes uma afirmação teórica, que destituía o ateliê do lugar único da criação. Em vez desse espaço determinante, ele criou a dialética de “sítios” e “não-sítios”, uma teoria e prática escultórica que se concentra na interação entre o exterior e o interior, lá e aqui, aberto e fechado, disperso e contido, natural e construído. Para Smithson, o “sítio” era “a realidade física e bruta de um local”, enquanto o “não-sítio” era uma amostra dessa realidade exibida em outro lugar, como bem explicam o sociólogo e professor na Faculdade de Arquitetura de Munique, o chileno Ignacio Farías e o também sociólogo e professor na Universidade de Londres Alex Wilkie:

Com Smithson, a especificidade do local torna-se uma qualidade fundamental de um modelo pós-estúdio de trabalho artístico. O princípio fundamental é que a identidade e o significado de uma obra de arte residem na relação com o local ou situação em que foi criada, de modo que “mover a obra é destruir a obra”, como afirmou o escultor americano Richard Serra. Esta proposição não questiona apenas o “cubo branco” como um espaço expositivo ideal no qual as obras de arte se desdobram em um sistema autônomo de referências, mas também o ateliê como local de trabalho de um gênio isolado. (FARÍAS; WILKIE, 2018, p. 219)

A prática pós-estúdio era tanto uma postura política quanto estética, uma tentativa de dissolver as articulações constritivas entre estúdio, galeria e museu. Somam-se a essa visão os novos conceitos de ateliê-estúdio,

levados a cabo por Andy Warhol, com The Factory, um grande espaço aberto no centro de Manhattan, uma verdadeira fábrica de serigrafia, edição de filmes e armazenamento, mas, além disso, um megaespaço social, ponto de encontro de artistas e celebridades, onde todos os dias acontecia alguma coisa.

Pensar o ateliê do artista como uma das interposições de uma obra de arte, assim como uma moldura ou o espaço expositivo, nos permite reconhecê-lo como um espaço de manifestações e vestígios, um lugar de armazenamento, onde as coisas se originam e se reinventam ou como diria Michel Foucault uma heterotopia, ou seja, um lugar que são muitos lugares:

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias. A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. (FOUCAULT, 2009, pp. 414-5)

É um lugar que se expande para além dele e representa o processo de produção de significado, como bem explica o curador e pesquisador Paulo Miyada:

Para uma pessoa artista, ateliê é o local onde ela se verá às voltas com a tarefa rara em nossa sociedade de produzir algo que ninguém é capaz de solicitar de modo específico, pois até podemos saber que desejamos arte, mas não preestabelecer que arte será essa. Além disso, e de modo

mais palpável no cotidiano, ateliê é o espaço que se toma para experimentar processos, testar limites de si e de materialidades (até arquivos jpg, encantamentos e títulos de mercado futuro têm sua espécie de materialidade) e testar a percepção de obras, estejam elas inteiras ou antevistas como fragmentos, modelos, projetos.

Sinto que, nos melhores casos, ateliê são preparados como contextos em que artistas podem conversar consigo mesmos. Ouvi muitas vezes de quem trabalha com escrita ou desenho que esses são recursos que oferecem alguma espécie de interlocução: a pessoa lança um desígnio, a escrita ou o desenho respondem acolhendo e retratando aspectos desse desígnio e então é possível deslizar para um novo desenho. Por analogia, imagino que o ateliê como uma versão especializada da folha de papel.

Não reconheço algo análogo ao ateliê de artistas no cotidiano de quem faz curadoria. Porque na curadoria os espaços decisivos estão fora do lugar em que se trabalha cotidianamente. A prática curatorial depende de artistas e de público (e da chance de promover seu encontro com intensidade e intenção), portanto seus lugares decisivos são os ateliês de artistas e os espaços expositivos. No meio tempo, curadores trabalham em um lugar transicional. (Entrevista à autora)

MÚLTIPLOS CRUZAMENTOS

Essa espécie de realidade intermediária que é o ateliê em seus inúmeros formatos segue sendo a zona onde o artista fomenta práticas experimentais de criação, o espaço de pensar, o sítio de resistência aos cerceamentos que tentam aplacar a potência disruptiva da arte. Por que não um espaço cultural alternativo? Sobretudo quando abre suas portas aos visitantes, criando uma paisagem cultural mais diversificada e inclusiva, desafiando as narrativas culturais dominantes. Esse espaço para a reflexão e diálogo é o que recebe o manifesto íntimo do artista. É ali que está a sua história real, e é ali que a obra de arte é de fato obra, em seu estado original, sem a classificação da galeria ou do museu, mas muitas vezes esse lugar não é corpóreo.

Para o artista indígena Gustavo Caboco, por exemplo, o seu ateliê está no lugar do transitório:

Há algum tempo iniciei um processo de ateliê em deslocamento. Por conta de uma itinerância que minha agenda de trabalho vem costurando e

a presença em diversas cidades, tenho transitado com a materialidade que é mais simples de transportar: a têxtil. Os bordados, os fios, agulhas, tesoura e os tecidos vêm me acompanhando, e tudo cabe num pequeno cesto de palha que carrego comigo. Mas isso não é uma novidade. Cresci no ateliê de costura de minha mãe, então pra mim a palavra “ateliê” sempre esteve vinculada aos tecidos, fios e reparos que minha mãe fazia em seu ofício. Hoje, olho para este ateliê dela como um movimento de resistência onde parte da minha educação indígena também aconteceu. Entendo também que ateliê é algo que se monta e desmonta, então com frequência monto ateliês sonoros, ateliês de pintura ou ateliês de encontros. Em Roraima montamos o ateliê-lavrado, por exemplo. Talvez essa efemeridade seja o lugar onde acontece o nosso ateliê.

Já o artista romeno Constantin Brancusi enxergava na topologia do ateliê o elemento-chave para o seu trabalho. Ele só doou sua obra com a condição de que fosse preservada exatamente como nasceu e viveu em seu ateliê. Com isso, ele ofereceu a todos os visitantes a mesma perspectiva que ele teve no momento da criação. “Quando vi pela primeira vez o escultor Brancusi em seu ateliê, fiquei mais impressionado do que em qualquer catedral”, diz o fotógrafo e cineasta norte-americano Man Ray, que lhe ensinou a técnica fotográfica.

O ateliê de Brancusi, que ficava em Montparnasse, começou a funcionar em 1916 e ao longo dos anos foi se estendendo para outros espaços nas proximidades. As obras ficavam em pedestais criados para elas e tinham um posicionamento preciso. Para Brancusi, a relação das esculturas com o espaço onde estavam tinha uma importância fundamental. O ateliê foi se tornando uma obra de arte em si, um organismo em transmutação constante. Brancusi reorganizava incessantemente as esculturas para buscar o lugar que lhe parecia o mais ajustado, para que a escultura e o lugar convivessem num corpo único. Quando uma obra era vendida, era substituída por uma cópia em gesso para que o todo não perdesse a unidade.

Em 1956, Brancusi doou todo o seu ateliê — esculturas, ferramentas, desenhos e fotografias, mobiliário e registros — ao Estado francês, com a condição de que o reconstruíssem tal como se encontrava no dia da sua morte. E assim foi feito. Desde 1997, está no exterior do Centre Georges Pompidou.

Quando visitamos os ateliês dos artistas visuais, podemos entender claramente a veemência de Brancusi. Para além do que o artista possa explicar, existe a experiência de uma conversa íntima com a forma, com o sentido, com a densidade dos materiais, seja eles quais forem. Conseguimos

chegar às células centrais do que estamos vendo, aumentando a troca entre o ver e o sentir — diferentemente do que acontece em uma galeria ou museu, cujas interferências impedem o mesmo efeito. No ateliê, o visitante está do lado de dentro, olhando para dentro.

Francis Bacon não deixou por menos, e seu ateliê está preservado na Hugh Lane Gallery, em Dublin, na Irlanda, desde 1998. Embora ele não tenha, como Brancusi, deixado instruções explícitas, o projeto envolveu o trabalho de uma equipe de arqueólogos, conservadores e curadores que cuidadosamente mapearam, transportaram e recriaram cada detalhe — até a poeira que se acumulou desde a morte do artista em 1992.

De um lado temos a importância da manutenção do lugar para nos ajudar a pensar sobre o entrelaçamento do espaço e da criação; de outro, fica a sensação de manter a sacralidade do ateliê, como se ali não houvesse os problemas mundanos, fazendo com que se assuma o lugar de monumento — coisa que seguramente ele não é. A ambiguidade reside aí mesmo, na medida em que há o fascínio sobre desvendar a intimidade do artista, mas também as fronteiras do espaço, que fica entre o dentro e o fora, entre o sagrado e o profano.

Por isso o ateliê pode ser um espaço de múltiplos cruzamentos, na medida em que ele trata da mágica, tanto da imaginação do artista quanto do público. Ao mesmo tempo, como qualquer espaço, tem seu lado sem glamour, em que o artista tem que organizar, planejar, pensar na vida etc. Ali os críticos, curadores e pesquisadores discutem a obra, podem compreendê-la por ângulos diferentes dos que acessam nos espaços museográficos. Curador que há anos trabalha descobrindo e visitando artistas, o paulistano Renato de Cara sintetiza a experiência da visita:

Cada ateliê tem suas particularidades, é um local de processo, de dúvida e criação. O espaço, seja onde for, é fundamental para o desenvolvimento e o pensamento do nosso tempo. É onde surgem as ideias, às vezes brotadas do acaso, às vezes elaboradas com muito trabalho mental e físico, até se chegar a um resultado final. Organizados ou bagunçados, são construídos a partir do universo particular de cada um dos artistas. Sinto sempre muita intimidade compartilhada. Gosto tanto daqueles super arrumados como os caóticos, gosto de ver o lugar de cada uma das ferramentas e objetos necessários para a criação. Gosto de ver o amontoado de objetos encontrados, as bibliotecas, as mesas de oficina e desenho, paleta e pincéis de tintas, computadores e programas malucos. Além das obras finalizadas ou em processo de criação. E, apesar de a maioria deles não ser aberto ao público, em geral são lugares

de encontro de colegas e profissionais do campo, de dúvidas e questionamentos para fortalecer o pensamento comum. (Entrevista à autora)

Nos vídeos *Ateliê do Artista*² que gravamos, sem dúvida conseguimos revelar um mundo paralelo dentro do universo das artes visuais. Foi um aprendizado rico e importante, justamente porque estávamos falando de realidades muito diferentes, de artistas com expressões múltiplas, de iniciantes a consagrados. Alguns planejaram o seu próprio ateliê, como Dudi Maia Rosa, que construiu o seu ateliê há cinquenta anos, junto com sua casa:

O ateliê foi construído para ser parte da minha casa, ele é integrado a ela, o meu fluxo de vida está ligado a ele, é uma relação quase doméstica, está ao lado da minha cozinha, do meu quarto, é uma relação quase única. Quando eu o concebi, o meu desejo era ter paredes para poder colocar os meus trabalhos, ter uma oficina, uma varanda... isso se ligou ao desenvolvimento do meu trabalho que explorou os limites do espaço.

Figura 6: o artista Dudi Maia Rosa em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Nas visitas, nos deparamos com a variedade de espaços, com muitas ligações diferentes na maneira de pensar a criação, com diferentes construções intelectuais ou estéticas, e constatamos que o ateliê, independente de onde ou como seja, trata da história do artista e a sua relação com a sua obra. O curador Baixo Ribeiro atesta nossa percepção:

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/@RevistaBravoc/videos>.

O ateliê é um lugar de trabalho cuja característica principal é estar bem adaptado às formas de produção do(s) artista(s) que faz(em) uso dele. Mas, como o trabalho artístico tem sempre uma história muito própria, são infinitas as possibilidades dos espaços de trabalhos, na arte. Por exemplo, Gordon Matta Clark nem tinha ateliê: fazia suas obras em espaços que de ateliês se transformavam em obras. Basquiat dividia ateliê e pinturas com Warhol. Banksy provavelmente também não tem exatamente um lugar fixo para trabalhar. O artista Remed é um nômade que leva seu ateliê numa mochila. E Francisco Brennand trabalhava num ateliê que se transformou num universo.

Na memória de quem frequenta os ateliês ficam as impressões tangíveis como as locações, os móveis, os apetrechos de estúdio, as obras prontas ou em andamento, mas há ainda as fugazes como o lugar de um cavalete de pintura, o cheiro da tinta ou do gesso, o ajuntamento das peças, o caos ou a ordem. Quando você explora os lugares físicos onde os artistas trabalham, você aprende também sobre os requisitos pragmáticos, o espaço necessário, as ferramentas especiais, o tempo, o ofício e as técnicas que devem ser dominadas. Você aprende sobre o trabalho árduo do fazer e da elaboração que ocorre quando algo nasce. A mitologia do ateliê talvez ocorra porque ali ideias se transformam em algo real — onde o lápis fez uma marca no papel, onde o dedo moldou a argila, onde um cinzel esculpiu um bloco de madeira. (Entrevista à autora)

FAZER JUNTO

Além do *Ateliê do Artista* da revista Bravo!, em 2021 dirigi junto com o fotógrafo Henk Nieman, para a SescTV, *Artérias*, uma série de minidocumentários sobre artistas negros, indígenas e trans, um passo fundamental para auxiliar na desconstrução de dinâmicas nascidas com as hierarquias coloniais. As mesmas que persistiram durante séculos em museus, galerias e instituições de arte, lugares onde prevaleceram um racismo declarado e uma visão modernista importada da Europa.

São 26 episódios de 14 minutos cada um, com artistas iniciantes e consagrados em seus locais de trabalho. Entre eles estavam o artista, curador e museólogo Emanuel Araújo, que nos deixou em setembro de 2022; Sonia Gomes com suas esculturas em tecido; o pintor, ilustrador e ativista indígena Denilson Baniwa; as Irmãs Brasil, que são performers e carregam seus ateliês na mala; artistas que acabam de começar sua carreira mas apontam para um caminho brilhante, como Lyz Parayzo, que fica entre o Brasil e a França, ou Maxwell Alexandre, que vive e trabalha na

Rocinha, no Rio de Janeiro, e já expôs em espaços consagrados pelo mundo afora. E artistas à moda antiga, como o escultor Flávio Cerqueira, que trabalha com processo tradicional de escultura, ou Paulo Nazareth, que usa o mundo como ateliê e nas suas travessias trata do deslocamento realizado por pessoas e coisas.

A artista visual e educadora Rosana Paulino foi uma das entrevistadas, e para ela o seu ateliê é essencialmente o lugar onde o seu trabalho acontece:

Meu ateliê é um local de trocas, costumo receber estudantes, jovens artistas curadores. Eu tenho lá uma biblioteca em formação que já estou começando a abrir para interessados, que vem pesquisar, porque tenho muito material sobre arte da diáspora africana. Eu sou uma artista que não me vejo só como artista, gosto de pensar no campo da educação, das relações humanas, da política, e é no ateliê que essas trocas acontecem. É ali que tenho meu equipamento para criar, a minha prensa de gravura, meus livros. É o meu local de criação, a parte burocrática eu prefiro resolver em casa. Já tive ateliê em casa, mas isso me atrapalha, não quero mais casa e ateliês juntos.

Esse panorama das artes visuais nascidas nas raízes mais profundas do país é composto de documentos audiovisuais muito categóricos, que retratam as inquietações, os estímulos e a resistência de cada um. E cada

Figura 7: a artista Rosana Paulino em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

um desses 26 artistas com quem falamos, em vários pontos do Brasil, nos deu uma dimensão muito grande dos rumos da arte contemporânea, que, mais do que nunca, pulsa forte, trazendo a clareza de que o ateliê está, em primeiro lugar, onde acontece o processo pessoal de criação artística, mas também, e acima de tudo, na vida, no dia a dia.

A contundência dessa afirmação se comprova principalmente com os artistas indígenas. São eles que evidenciam essa transmutação, primeiro porque a criação para eles nunca está apartada da vivência cotidiana, do ritual, do coletivo. A produção da arte indígena tem uma visão integrada com a vida, não passa pela lógica do espaço expositivo. Há séculos eles fazem sua arte do lado de fora do dito circuito oficial.

Durante a gravação para o documentário do artista Jaider Esbell, que faleceu em 2022, assistimos à ativação-ritual-performance, *Ativação Morî' erenkato eseru*. Parte integrante da exposição *Véxoa: nós sabemos* (2020), realizada junto com a artista Daiara Tukano, o material mostra que a arte indígena contemporânea está muito além de qualquer discussão espacial. Os artistas reuniram práticas ancestrais de seus povos, como os cantos e vestimentas — Daiara usava um manto feito por ela com material reciclável de penas de pato pintadas de vermelho. A performance, que durou cerca de 60 minutos, era uma potência artística, um movimento real de ruptura frente à institucionalização da arte, que lançava por terra todo o conceito sobre o que é um espaço criativo. A mesma força encontramos no trabalho do fotógrafo indígena do povo Xakriabá Edgar Kanaykõ, que só tem sua câmera fotográfica como ateliê e, com isso, pratica um ativismo indígena dos mais sérios, registrando em fotografias em preto e branco a dança, a pintura corporal e a luta pela demarcação e revisão dos limites de terra.

Figura 8: *Ativação Mori' erenkato eseru*, com os artistas Jaider Esbell e Daiara Tukano. Pinacoteca de São Paulo, 2020.



Foto: Henk Nieman.

O século XXI está incorporando a ideia da arte em consonância com a vida, e assim se estabelecem inúmeros ateliês coletivos que consagram a experiência do fazer junto, do compartilhamento, não só do espaço, mas de ideias e projetos. Todas as últimas mostras importantes de arte pelo mundo afora têm dado cada vez mais espaço aos grupos criativos. Essa tem sido a prática da artista baiana Eneida Sanches que está há cinco anos vivendo em São Paulo:

Meu ateliê fica num espaço coletivo chamado Condomínio Cultural, com 35 artistas de todas as linguagens, assim existe ali uma troca imensa entre os artistas. Eu diria que ali estamos num grande ateliê que abriga pequenos ateliês. Tenho a minha sala de trabalho, onde fico o dia todo: chego de manhã e saio à noite. Nesse momento estou construindo no próprio lugar um espaço muito maior do que tenho hoje, e o processo de pensar um ateliê sob medida para as minhas necessidades é muito bom. Vou ter, por exemplo, áreas distintas; área de desenho, espaço para gravura que vou compartilhar com outros gravadores que estão no condomínio. Portanto será outro espaço coletivo dentro do meu ateliê, na verdade eu já pratico essa divisão de espaço, sempre convido outros artistas para dividirem processos comigo.

Figura 9: a artista Eneida Sanches em seu ateliê.



Foto: Henk Nieman.

Creio que a reflexão importante aqui é a de que a arte contemporânea opera dentro de um não-limite, seja ele físico ou criativo, e nele cabem todos os suportes e experimentos. Isso especialmente depois que passamos a viver em rede, onde tudo está à distância de um clique, inclusive a própria criação, o que naturalmente provoca o reposicionamento do termo ateliê, quase tirando-lhe o sentido em contraposição a tudo o que foi dito.

Mas é mais do que isso. É saber que esse lugar “heterotópico”, seja em que configuração for, continua sendo um recurso para a compreensão da obra de um artista, que é expansível e deslocável. O mais significativo é que, independente do formato que apresente, o ateliê continua tendo uma função simbólica de dar materialidade ao lugar em que acontece a mágica da criação.

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Coord. Sergio Miceli; trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AZEVEDO, Teresa. “Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema”. *MIDAS* [online], n. 3, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/589>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- FARÍAS, Ignacio; WILKIE, Alex (eds.). *Studio Studie: Operations, Topologies & Displacements*. Abingdon: Routledge, 2018.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In MOTTA, M. B. (org). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Coleção Ditos & escritos, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, pp. 411-422.
- JONES, Caroline. A. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- SANTOS, Liliane Pires. *O ambiente do artista: o ateliê e seus guardados*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.
- SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Ed. Jack Flam. Los Angeles: University of California Press, 1996.