

ATELIER LIVRE DE PRÁTICAS PICTÓRICAS: A EXPERIÊNCIA EXTENSIONISTA COMO PONTO DE PARTIDA PARA O ESTUDO DE OUTROS ESPAÇOS DE CRIAÇÃO

Pictorial Practices Free Studio: an extension's experience as a starting point for the study of other creational spaces

Tales Macedo Vargas

Graduando do Curso de Artes Visuais Bacharelado/UFPel
tales.macedo@outlook.com

Eduarda Azevedo Gonçalves (Orientadora)

Professora do Curso de Artes Visuais/UFPel
dudagon@terra.com.br

José Luiz de Pellegrin (Coorientador)

Professor do Curso de Artes Visuais/UFPel
jpell@terra.com.br

RESUMO

Em decorrência da criação e desenvolvimento do Projeto de Extensão Atelier Livre de Práticas Pictóricas do Centro de Artes, com o objetivo de abrir as portas da sala de pintura para acolher o processo de produção pictórica de ex-alunos e comunidade em geral, surgiu o interesse de publicar seus resultados e estudar espaços similares, como os ateliês livres ou espaços destinados à criação. Com isso procuramos investigar o conceito de atelier livre no campo das artes visuais, tecendo um breve histórico dos ateliês como espaço de trabalho e ensino, até a ampliação das fronteiras da produção artística, que se processou na década de 1960. Atentando à pesquisa em andamento, se verificou a necessidade de ampliar o estudo de ateliês como um todo, saindo do âmbito institucional e adentrando aos ateliês de artistas privados e coletivos. Apontamos assim relações de similitude e diferença entre a atividade extensionista do Atelier de Práticas Pictóricas da Universidade e as atividades e preceitos de outros ateliês sem vínculos institucionais como o Ateliê Vila Longuinhos e o Atelier Subterrânea, localizados, respectivamente, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Por meio desse estudo evidenciou-se que mesmo sendo um espaço de criação fomentado por órgão público apresenta características muito próprias dos ateliês coletivos de artistas privados.

Palavras-chave: projeto de extensão Atelier Livre de Práticas Pictóricas; atelier; processo de criação.

ABSTRACT

Pictorial Practices Free Studio: an extension's experience as a starting point for the study of other creational spaces. As a result of the Extension Project Pictorial Practices Free Atelier creation and development, at Arts Center, with the objective of opening doors of the painting room to welcome the process of pictorial production of ex-students and people from the community, the interest in publishing their results and studying similar spaces has appeared – spaces as such as free studios or creational spaces. Thus, our purpose is to investigate the concept of free atelier in the field of visual arts, pointing out a brief history from the studios as a space of work and teaching to the expansion of artistic production frontiers, which took place in the 1960s. It has been necessary to focus on an analysis of studios as a whole, going beyond the institutional scope and entering through private and collective artists' studios. So, we point out relations of similarity and difference between the extension's activity of Pictorial Practices Free Studio, at the University, and the activities and precepts of other studios without institutional bonds, such as "Vila Longuinhos" Studio and "Subterrânea" Studio, located, respectively, in Rio de Janeiro and in Porto Alegre. Through this study it was evidenced that, even though it is a space of creation fomented by a public institution, Pictorial Practices Free Studio presents very typical characteristics of private artists' collective studios.

Keywords: Extension project Pictorial Practices Free Studio; atelier; creational process.

Com a criação do Atelier Livre de Práticas Pictóricas, realizado do final do primeiro semestre até dezembro de 2017, como um projeto de extensão desenvolvido dentro do Centro de Artes, surgem questões aqui elencadas e desenvolvidas. A atividade extensionista decorreu do número expressivo de alunos, que desenvolveram seus trabalhos de conclusão de curso (TCC), com ênfase na linguagem no final do segundo semestre de 2016, e que revelaram nessa época a impossibilidade de dar continuidade às suas atividades, por não possuírem espaço apropriado em suas residências. Com base na marca peculiar de um trabalho colaborativo entre os mesmos, no que tange a organização das atividades da defesa, entendeu-se a relevância de manter o espírito de investigação artística, por meio da convivência no espaço da extensão universitária.

Com o início do Atelier Livre foi instaurado um espaço de criação/produção individual, aonde cada integrante conduziu o seu processo poético, dando continuidade às atividades acadêmicas, a partir de motivações singulares. Embora, presentes nos encontros, os coordenadores estabeleceram uma relação de horizontalidade com todos os participantes, ou seja, todos os envolvidos produziram dando continuidade às suas pesquisas. As atividades desenvolvidas no atelier livre contaram com o suporte de um aluno bolsista um facilitador, que era responsável pelo o espaço e respondia as solicitações de auxílio dos integrantes, no movimento do próprio processo de cada um, além de documentar os estágios de produção individuais e compartilhá-lo em página do facebook para todos do grupo e para o público em geral que tem acesso as redes sociais. Durante o processo de instalação das atividades, alunos formados em períodos anteriores foram integrados ao grupo, bem como outros artistas interessados em fomentar suas práticas. Alguns com ateliês coletivos solicitaram espaço de trabalho junto ao grupo, pela necessidade de conviver, trocar ideias e discutir a produção em desenvolvimento como previsto no projeto, respeitando o ritmo individual. O desenvolvimento da atividade do ateliê foi criando seu próprio fluxo em relação ao espaço. O projeto de extensão acabou motivando uma série de procedimentos práticos e teóricos que nos levaram a identificar problematizações do âmbito da pesquisa. Uma dessas foi a de levantar discussões em torno de como os ateliês livres, como atividade extensionista, ou seja, de espaço Institucional aproxima-se e ou difere-se dos ateliês de artistas. Como surgem? Como se identificam e se estruturam dentro do sistema da arte nos diversos momentos históricos? São questões que nos motivaram a pensar com maior distanciamento a experiência do projeto de extensão do CA.

Fernanda Pequeno da Silva autora do artigo intitulado *Ateliês Contemporâneos: Possibilidades e Problematizações*, propõem colocar em discussão diversas modalidades de uso do ateliê, por meio de levantamento histórico e questões teóricas, como também, exemplos de usos por artistas e coletivos de diferentes regiões do país. Silva aponta em seu texto a importância desses espaços ainda hoje.

Contudo, são intensas as transformações que o ateliê do artista sofreu ao longo da história da arte, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, em que ocorre, segundo Silva (2011), “a dilatação das fronteiras da produção artística”, a partir da expansão das linguagens e da influência da arte conceitual tornam-se mais plurais os espaços de execução dos trabalhos de arte. A autora desenvolve as considerações revelando que entre as mudanças o conceito de espaço passou a incluir os sentidos do lugar em que a obra de arte foi produzida, e/ou exposta, passando mesmo a valorizar e abarcar aspectos históricos, culturais e físicos de seu próprio processo de feitura.

Desta maneira, antes de adentrarmos as possibilidades e problematizações do atelier na atualidade e suas configurações, cabe fazermos um pequeno panorama histórico do uso do mesmo, tomando como aporte o texto de Silva (2011), juntamente com o texto intitulado *O Ateliê Aberto como interface da produção artística em esfera pública: Experiências do Atelier Subterrânea* de Lilian Maus Junqueira e James Zortéa Gomes (2009). Ambas as escrituras se detém no aspecto historiográfico, tendo como apoio o livro *Academias de Arte: Passado e Presente* de Nikolaus Pevsner.

Percebe-se que a noção clássica de ateliê como espaço físico de trabalho do artista e de ensino de suas práticas remonta-nos a Idade Média, em que as guildas eram o lugar privilegiado do ensino e da produção técnica de imagens, onde os artífices eram educados pelo mestre no próprio espaço onde produziam as encomendas.

No Renascimento, começa a emergir o ideal do artista moderno que conhecemos hoje, segundo Junqueira e Gomes (2009) “conscientes de seu papel intelectual e de sua dimensão criativa”. Então, neste período é que a pintura e a escultura adquirem tal estatuto intelectual e criativo, tornando-se artes liberais, porque até a Idade Média, a arte era uma atividade manual e por isso, desvalorizada. No renascimento é o período em que se dá primeiramente a intersecção entre teoria e prática, e como já foi dito a noção de arte e artista melhor se delimitam sob a influência primeira de Felipo Brunelleschi, que por volta de 1420 inventa a perspectiva matemática, logo aperfeiçoada por Leon Battista Alberti em seu *Tratado de Pintura* de 1443, que simplificaria a teoria, facilitando o trabalho do pintor. Com isso,

implicava-se mais sofisticação e pensamento na composição de uma obra pictórica e, que não estaria mais ao alcance do artesão. Assim, deu-se a exigência que as artes plásticas saíssem do universo do artesanato e entrassem para o círculo da cultura erudita. Há uma enorme contribuição por parte de Lourenço de Médici, dito o Magnífico, que preferia comportar-se como colecionador, comprando obras de arte livremente elaboradas e vendidas pelos artistas em seus ateliês, o que possibilitou uma maior liberdade dos artistas, reforçando sua individualidade e instaurando esse espaço de produção. Nicolau Sevcenko, argumenta mais sobre esta conquista no âmbito da criação quando explica:

Livre das guildas, preservando sua autonomia ante os mecenas, confirmado na sua individualidade, os artistas se esforçavam para conseguir melhor posição social. Filarete passa a exigir que todos os artistas assinem seus quadros, que assim se tornavam a expressão da individualidade de seu criador, mas também um valor de mercado, pois o valor dos quadros passa a ser medido também pelo prestígio de sua assinatura. Os pintores pela primeira vez ousam pintar-se a si mesmos, privilégio antes só reservado aos santos, aos nobres, e aos grandes burgueses. (SEVCENKO, 1984, p.33)

O historiador Nikolaus Pevsner aborda o ateliê de Leonardo Da Vinci, no *Cinquecento*, como um espaço que se abria para reuniões informais de artífices amadores sobre orientação científica, o que possivelmente teria dado origem a primeira academia, sendo que Pevsner não deixa isto claro, mas ele nos dispõe como contribuição a principal diferença entre as academias do *Cinquecento* e as que floresceram durante o Renascimento, ao mesmo tempo, já nos apresenta o que acontece com a modificação na estrutura das academias quando aconteceu a passagem do Renascimento para o Maneirismo. Aponta o autor:

Em harmonia com o caráter predominante da cultura e da arte da Alta Renascença, todas as academias existentes em 1500 caracterizavam-se pelo princípio da unidade, Rafael ou Giorgion. A unidade manifestava-se na maneira informal e comunicativa com que as pessoas se dedicavam a assuntos tão diversos. Assim que o Maneirismo derrotou e aniquilou o Renascimento, rompeu-se a grande harmonia anterior [...] as academias renascentistas eram completamente informais, as do maneirismo seguiam regras complexas e na maioria das vezes bastante esquemáticas[...] (PEVSNER, 2005, p. 75)

Já a partir do Romantismo a arte não vai mais se basear nas formas clássicas, produzida dentro de padrões e expectativas, mas começa a criar através de ideais, passando a se configurar como a tradução plástica de questões invisíveis, tais como: beleza absoluta, estado de espírito, genialidade (Silva, 2011). É nesse contexto que o artista romântico passou a referenciar sua cultura e legitimação e, para isso, propõe que o sistema artístico se

consolide. A partir do séc. XVIII, as academias oficiais do Estado liderariam o ensino das artes, filiando-se também a ateliês e ao museu. (Junqueira e Gomes, 2009).

Começa-se a instituir um sistema de arte, uma vez que o artista não produz mais somente por encomendas, deste modo surgem mercado e museus, marchands e críticos, galerias e colecionadores, teóricos e historiadores da arte para contribuir na criação desse novo quadro sociocultural. Silva atenta para os primeiros sintomas que o ateliê acaba sofrendo com as especializações que acontecem neste sistema que se instaura, diz que

A especificidade do ateliê – como espaço hermético, privado e isolado do mundo exterior – parece exacerbar esse contexto de especialização de diferentes instâncias, espaços, estatutos e papéis como os de artista, crítico de arte, colecionador, bem como o mito da genialidade, entre outros. (SILVA, 2011, p. 4)

Cabe ainda salientar que, no século XIX, o desenvolvimento tecnológico de aparatos para a captação e reprodução de imagens possibilitou intensas transformações na relação do artista com seus instrumentos e, logo, com o ateliê. Segundo Junqueira e Gomes (2009) para estas transformações, podemos exemplificar, tanto a produção de tintas em bisnaga, como a invenção e a popularização da fotografia, na virada do século, que alterou de modo definitivo a relação do artista com o ateliê. Silva (2011) complementa que nesse contexto, há ainda, os artistas e fotógrafos viajantes, cuja mobilidade do espaço de trabalho coloca-os diretamente no mundo, se somando à curiosidade científica e de catalogação da natureza, dentro do ambiente positivista que marcou os oitocentos. Porém, em relação aos fotógrafos que estavam produzindo imagens ao ar livre, o processo de revelação e ampliação fotográfica forçava o artista voltar à escuridão do estúdio, termo mais adequado para esta linguagem (Junqueira e Gomes, 2009).

Ao adentrarmos no século XX, percebemos que a noção de ateliê como lugar exclusivo de produção artística foi sendo transformado. Neste sentido podemos considerar três tendências precursoras no âmbito da criação artística em contexto com seus espaços (ateliês). Marisa Flórida Cesar (2012) em seu artigo intitulado *O Ateliê do Artista é quem nos ajuda a pensar o singular processo de criação de alguns artistas – como Brancusi, Mondrian e Marcel Duchamp – dentro ou fora do ateliê, no sentido de evidenciar cada investigação, onde especificamente no século XX tais artistas colocam em questão a aproximação entre arte e vida, espaço e tempo, público e privado. A autora explana sobre estes a partir de acepções teóricas e ao mesmo tempo poéticas.*

Mondrian repensou a moldura e Brancusi, a base da escultura, função e a forma da pintura e da escultura será repensada em seus ateliês, e esse a assumido como o novo enquadramento da obra, sua moldura, como os limites experimentais que preceituavam a inscrição da obra no mundo; assim incorporando o ambiente no processo artístico, o ateliê é, para eles, uma extensão experimental da obra e condição para sua completude. Brancusi buscava a essência elementar do espaço através da luz que causava uma individuação da percepção. Com isso o artista fazia com o auxílio da fotografia sua fundamental experimentação com os *Groupes Mobiles* – conjunto de obras independentes, reunidas em grupo no ateliê, onde o escultor fotografava-as meticulosamente – desta maneira revelava os sentidos da obra no espaço de criação, deslocava cada grupo móvel várias vezes pelo ateliê, explorando diferentes situações no espaço e no tempo que, principalmente são ressaltadas pela fugacidade dos jogos de luz e sombra sobre os objetos no ambiente. Segundo Cesar, entre as ações efêmeras da luz sobre o espaço e as imagens sucessivas da fotografia parece que “tanto querem imobilizá-lo, inferir-lhe uma espécie de permanência, quanto testemunham o nomadismo no interior do ateliê e ação impiedosa do tempo” (2012, p.20). Ao mesmo tempo aponta o propósito do escultor de dominar as condições mutáveis do ambiente, de subjugar o acaso dos encontros efêmeros das esculturas no tempo e no espaço. Neste sentido, conclui dizendo que

Exatamente por saber que o ateliê é uma passagem e lhe promete a criação ideal, mas na qual o mundo real vem perturbar seu sonho, é que o escultor exercitava seu domínio. As fotografias do ateliê que entre obra e exterioridade há uma passagem incessante. Uma passagem que o escultor quer controlar, sujeitar o fortuito da circunstância, mas que também faz recordar que do acaso e do imprevisto não nos desvencilhamos. (CESAR, 2012, p. 21)



Figura 1: Ateliê do Brancusi, Paris (1925). Fonte:Página Coeval Magazine

Para Mondrian “A arte separada da vida é demasiado trágica!”(2012, p.18) e é neste contexto que acontecia o neoplasticismo clássico, fundado sobre uma dialética dos opostos em busca de um equilíbrio universal e dinâmico dos contrários: o silêncio opunha-se ao barulho, a rigidez da composição a fugacidade do reflexo e do brilho das superfícies especulares, os retângulos de cor aos de não cor. E para chegar nesse equilíbrio exigia o abandono do quadro e da escultura, a substituição da “opressão individual da forma singular” pela “expressão universal do ritmo” (2012, p.18). Tal ritmo conduziria a humanidade a um equilíbrio vivo e real, onde as coisas particulares – o quadro, o ateliê, a arte – desapareceriam na pulsação universal. Assim a arte se dissolvia na vida e harmonizaria ao eliminar seus conflitos. E se pensarmos essa consolidação de opostos somados a prática de trabalho no atelier, podemos constatar, segundo Cesar que

Entre a pintura como matriz da metafísica projetiva de Mondrian e a finalidade enfim realizada, o ateliê seria a ocasião de experimentar e concretizar parcialmente sua concepção de ambiente total, no qual arte e vida estariam indissociadas. [...] O verdadeiro enquadramento de suas obras seria o ateliê: a estrutura pictórica iria para o ambiente; o ambiente reformando-se constantemente, obrigava-o a reformular a pintura [...] (CESAR, 2012, p.19)

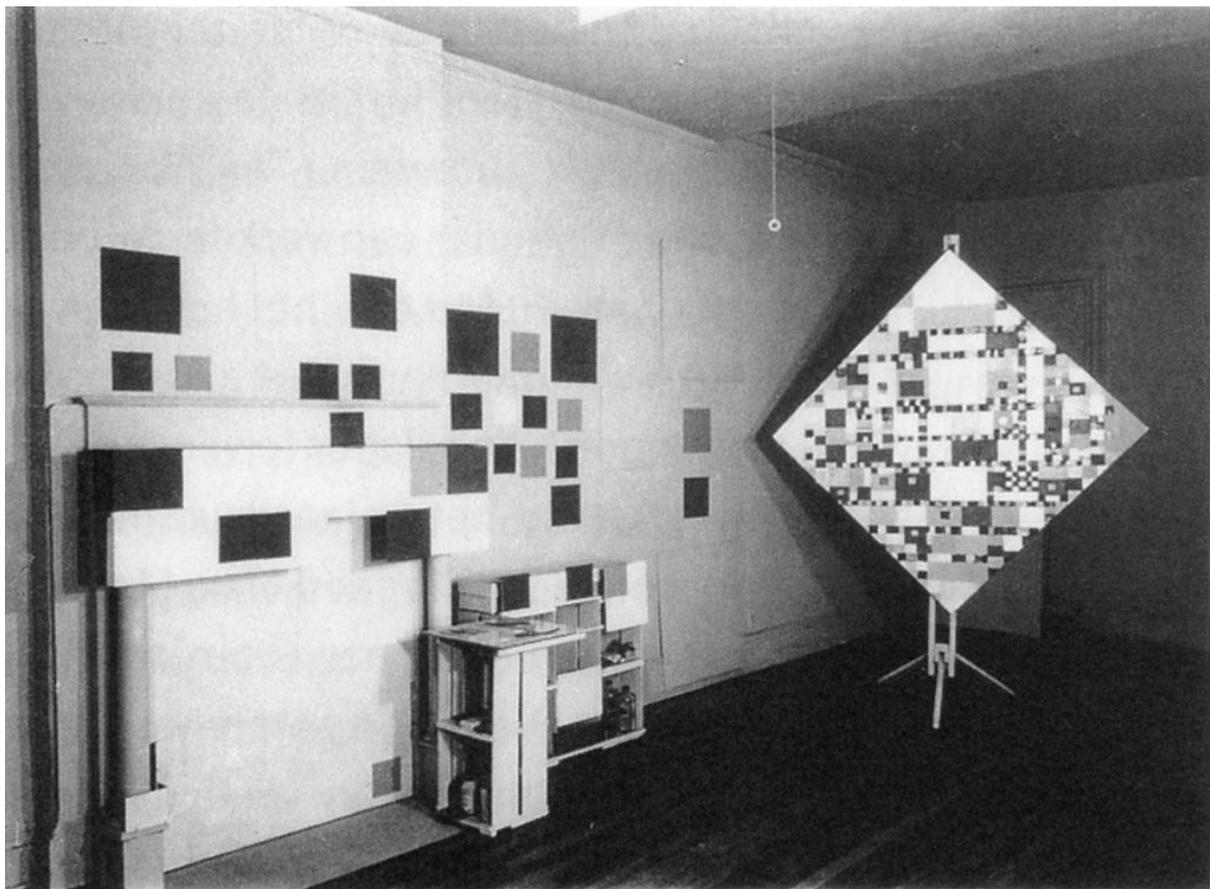


Figura 2: Ateliê do Mondrian, NY (1944). Fonte: Página The RedList

Ao explanarmos sobre a obra de Mondrian e de Brancusi revelamos que o ateliê servia como meio de investigação e produção, apesar destes artistas anunciarem aspectos extrínsecos ao espaço íntimo dos ateliês. Entretanto, é possível na mesma metade do século XX, verificar outras relações entre obra e espaço de criação. Cabe colocarmos em questão a obra de Duchamp, que modificou as concepções do que é arte, e em decorrência os espaços de trabalho do artista, inaugurando problematizações da qual a arte contemporânea tomou como herança, enfrentando e aprofundando seu legado. O propósito do qual se investiu Duchamp foi, “apontar o caráter arbitrário do juízo da arte, as ficções dos discursos que afirmavam tanto

uma verdade autorreferente para arte, sua pura visualidade, tanto uma recepção estética transitada imediatamente e sem palavras” (2012, p.21). Neste sentido, ele engloba documentos do processo, objetos banais permitindo e repensando as noções de obra de arte, como linguagem e quanto à função do ambiente de apresentação. Em relação ao alargamento do ateliê causado por Duchamp, deve-se ao arquivo portátil, concretizado na *Caixa Verde* – em que o artista exhibe a documentação do processo do *Grande Vidro* – ao mesmo tempo, com o deslocamento de seus *ready-mades* ao museu, que consistia em apropriar-se de um objeto qualquer, dissociá-lo de seu contexto habitual, e inseri-lo no sistema de arte como objeto artístico. O lugar da produção da obra de arte está posta em questão, tendo em vista que Duchamp não conferia ao ateliê qualquer valor excepcional, tampouco ao seu uso como continente de produção, porque encontrava e concebia sua obra no mundo. Ele afirmava que “a arte não se origina no espaço íntimo e sagrado, por um ofício inspirado ou alguma artesanaria” (2012, p.22). Além de ser descrente do ateliê o artista revelava “não acreditar na função criativa do artista” (CESAR apud PIERRE CABONNE), Cesar continua dizendo que

O gesto do artista não é mais pictórico ou escultórico, artesanal ou inspirado, nos sentidos tradicionais do termo. O artista é algo entre um manipulador de objetos, palavras e sentidos, e um juiz absoluto em seu arbítrio. Os espectadores, por outro lado são aqueles que fazem o quadro. (CESAR, 2012, p.21)



Figura 3: Marcel Duchamp, Caixa Verde (1934). Fonte: Página Research Gate

Contudo, a partir dos anos 1960 se intensifica a aproximação entre arte e vida, causando possibilidades artísticas plurais e expandidas de desmaterialização do objeto, iniciada por Duchamp. O artista Daniel Buren em suas obras e em seu texto *A Função do Ateliê* de 1970, se preocupa em interrogar a permanência do ateliê na contemporaneidade. No texto reconstrói a história desse espaço, apontando suas possíveis funções assim como suas limitações.

O ateliê, na opinião de Buren, seria um desses poucos mencionados e criticados limites e faria, assim como o museu e a galeria, parte do mesmo sistema. Deste modo, o artista se propôs a reexplorar e questionar, tanto o ateliê como o único espaço de acolhida da origem do trabalho, quanto o museu, como o único espaço aonde ele é visto.

Este primeiro enquadramento, limite (o ateliê), do qual todos os outros dependem, é, segundo Buren, o lugar estratégico onde o crítico e o curador podem ir selecionar trabalhos, no qual é possível visualizá-los, antes de serem mostrados publicamente, e, por conseguinte, uma comodidade para qualquer organizador. O texto, assim, aponta o ateliê como lugar de produção, por um lado; lugar de espera por outro; e por fim, lugar de distribuição. Adquire características de uma estação de triagem, como uma espécie de filtro que serve para uma dupla seleção: a do artista longe dos olhos do público, e a dos organizadores, que podem experimentar configurações, combinações, etc. O artista, todavia, é bastante crítico e de certa forma recusa as convenções ligadas à arte, e se perguntar sobre o problema e o significado do lugar da obra, devido a sensação de que o essencial da obra se perdia alhures entre o lugar de produção (ateliê) e o lugar de consumo (exposição). Assim sendo, o que mais garantidamente desaparecia era a realidade da obra, a sua “verdade”, ou seja, a sua relação com o lugar de criação; pensando que essa “realidade/verdade” na qual Buren se refere não está ligada somente ao autor e ao seu local de trabalho, mas também em relação ao meio envolvente, a paisagem. Como se o atelier fosse um espaço desvinculado da realidade motivacional da obra. Segundo Buren, o deslumbramento da obra quando vista nos ateliês em suas visitas aos ateliês de artistas, desvanece na medida em que encontra as mesmas obras expostas nas paredes das exposições. Isto porque, as obras arrancadas do seu contexto, do seu meio ambiente de criação, pode-se dizer, nas palavras do artista, perdiam o sentido e vida tornando-se “falsas”. Daniel Buren, tanto com sua prática quanto com seus textos insere-se no contexto radicalmente questionador das décadas de 1960 e 1970.

Tendo em vista que nossa investigação parte de uma experiência extensionista que tem como viés a produção pictórica, acaba surgindo questões como: Por que há a necessidade de

instaurar um espaço de ateliê na universidade para que artistas possam dar continuidade a produção pictórica na contemporaneidade? Qual a função do ateliê quando a linguagem é a pictórica?

Respondendo a tais questões, podemos pensar que a pintura, depois dos anos 1960 se modifica em relação a temas e abordagens. No texto *Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas* do artista e crítico de arte Ricardo Basbaum, podemos entender com mais clareza os novos contornos da arte e, especificamente, da pintura, onde ele compara o experimentalismo dos 60 com as modificações do 80.

Para contextualizar essas modificações, Basbaum seleciona conceitos úteis dentro do corpo teórico da *Transvanguarda*, nova pintura de tendência italiana que se legitima a partir da importante construção de um conjunto de afirmações teóricas feitas pelo crítico Achille Bonito Oliva. Com isso, para atribuí-los à análise do panorama generalizado da nova prática pictórica surgida nos últimos anos, internacionalmente; sem excluir a produção brasileira - que neste momento está num circuito muito menos sofisticado que o circuito internacional da arte, e, a legitimação crítica acerca da sua produção mostra-se bem menos precisa e contundente, onde acaba consagrando-se no circuito com a exposição “Como Vai Você, Geração 80”.

Uma das primeiras observações de Oliva na qual Basbaum faz referência é em torno do direcionamento da sensibilidade da época para a pesquisa individual, portanto, a sensibilidade do novo artista (dos 80) “desloca-se do eixo de um programa de ação coletivo para voltar-se ao presente imediato, recorrendo a sua própria interioridade como fonte de impulsos para ação” (1988, p.40). Essa pesquisa individual sobre a grupal se favoreceu devido uma crise cultural, onde Basbaum argumenta:

A emergência desse movimento se dá dentro de um contexto de “crise cultural do modelo ideológico, que desorienta artistas e intelectuais” - o que determina que a pesquisa anterior da arte, apoiada “na estrita observância das regras experimentais das vanguardas”, seja substituída por uma arte “fixada fora dessas coordenadas”. (BASBAUM, 1988, p.40)

Segundo Basbaum o impulso criativo interior do novo artista é principalmente *vivencial*, porque deriva diretamente da prática artística dos anos 60 – onde, uma matriz ambiental vivencial-corporal é responsável pelo exercício de integração da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física exterior, que acontece sem a intermediação do objeto

formalizado. Entretanto, a diferença do artista da década de 80 em relação ao artista experimental dos anos 60 é a restrição deliberada do espaço de atuação para o espaço simbólico da tela, rematerializando o objeto e admitindo a manipulação de linguagens formais, assim, demonstra uma alteração na matriz ambiental instauradora da sensibilidade vivencial-corpórea da arte experimental: se antes esta matriz era construída pela integração (superposição) da paisagem interna do indivíduo com a paisagem física do exterior (materiais reais, espaço real), agora ela será gerada a partir da superposição da paisagem interna do artista com a paisagem da superfície pictórica, configurando um território de imagem.

Deste modo, esses novos artistas dos anos 80 se detêm, então, em uma pesquisa individual, fazendo com que retornem para o suporte tradicional da linguagem pictórica, e por consequência, passam a utilizar o espaço do ateliê em seu sentido clássico, ou melhor, num viés de neutralidade. Diferentemente, daquele ateliê com características conceituais na qual Mondrian e Brancusi estavam buscando tratar em seus espaços de criação. Onde o ateliê era o verdadeiro enquadramento da obra, em que arte e vida não se dissociavam, tanto em relação a própria paisagem e sonoridade exterior como a incidência luminosa que interferiam no ambiente.

Verificamos que as atividades do projeto de extensão acolhiam a produção pictórica de artistas que utilizavam as paredes e como paredes neutras, ainda podendo utilizar a mesa e o chão para a realização dos trabalhos. Enfim, a grande questão é que, o espaço do atelier instaurado pela extensão auxilia na disposição dos suportes da pintura de diferentes tamanhos e em diferentes materiais. Porque quando se percebeu que os alunos de pintura começaram a mostrar um interesse de manter o ateliê de pintura aberto e, que gerou o Ateliê Livre de Práticas Pictóricas foi a necessidade de ter um espaço apropriado para a realização de pinturas em diferentes dimensões e tintas e assim continuarem produzindo. Igualmente a sala onde a atividade é realizada apresenta certa neutralidade, tendo em vista as paredes de madeira brancas onde os trabalhos são pendurados. Assim, acolhemos ex-alunos, alunos em formação e artistas, juntamente, com suas respectivas produções pictóricas, devido a oferta de um ateliê com infraestrutura ampla e adequado a prática na universidade possui. Deste modo os artistas podem fazer uso de materiais de difícil manipulação, bem como de grandes escalas.

Voltando as primeiras assertivas do início do texto, onde Silva coloca em questão: se ainda hoje o ateliê continua exercendo alguma função? Podemos dizer que o ateliê continua sendo um espaço importante de produção, mesmo longe de qualquer carga conceitual, quando nos referimos ao trabalho com uma linguagem específica. Porém é importante ressaltar que no

caso do Atelier Livre é um espaço Institucional coletivo, onde as pessoas compartilham do mesmo espaço trabalhando individualmente.



Figura 4: Imagem (2017). Fonte: registro do bolsista.



Figura 5: Imagem (2017). Fonte: registro do bolsista.



Figura 6: Imagem (2017). Fonte: registro do bolsista.



Figura 7: Imagem (2017). Fonte: registro do bolsista.

Cabe fazermos alguns apontamentos sobre como se constituíram e se caracterizaram o Ateliê Vila Longuinhos e o Atelier Subterrânea. Ambos são espaços privados e coletivos que se mantêm através da autogestão.

O Ateliê Vila Longuinhos esteve em atividade de 2006 à julho de 2009, no centro do Rio de Janeiro, onde englobou a produção de alguns artistas cariocas que ocuparam o espaço intercaladamente, nestes três anos de funcionamento. Segundo Silva era como um laboratório de experimentação e criação artística, e servia também como espaço de convivência e trabalho para visitantes ou artistas em trânsito (passagem) pela cidade. Sendo um espaço que abarcava diferentes linguagens, além da troca entre os artistas que realizavam trabalhos em parceria, apesar de nunca assinarem obras como um coletivo artístico. Logo após o encerramento do espaço foi feita uma exposição com a produção de sete artistas onde, segundo Silva, no recorte curatorial se privilegiou – dentro das linguagens individuais – trabalhos que valorizassem a experimentação, que talvez se caracterizassem por certo inacabamento ou precariedade, ou que tenham sido realizados dentro do espaço do ateliê, de maneira a enfatizar os processos e não o resultado final.

Já o Atelier Subterrânea se caracteriza como espaço híbrido de ateliê/galeria, e, é desta maneira que Junqueira e Gomes apresentam-no, sua formação inicia como ateliê fechado de três artistas no início de 2006, logo fazem parceria com um grupo de artistas sem ateliê, assim, ampliam as atividades criando um espaço expositivo no local. Essa ampliação possibilitou manter um cronograma de atividades públicas e também horário fixo para recebimento de visitas, onde a prática de diversos eventos organizados permitiu juntar teoria e prática. A partir de uma experiência de exposição relatada no texto de Junqueira e Gomes, os artistas passam a entender o ateliê aberto como interface entre produção artística e esfera pública de maneira mais abrangente, porque eles começam a problematizar a produção dos artistas integrantes do ateliê com o diálogo tensionado com a exposição de artistas convidados, na qual ambos sofriam interferências mútuas.

Com isso, o Atelier Livre se diferencia em relação a estes ateliês devido ao seu caráter institucional, fomentado por órgão público, então, não é um espaço privado, entretanto aberto e coletivo. Os artistas vão ao espaço propiciado pela ação da Extensão para realizarem seus trabalhos, de forma que neste acontecem discussões e trocas de caráter espontâneo, que servem para enriquecer as investigações artísticas individuais, assim como também acontece nos referidos ateliês coletivos de artistas. Porém, sendo o espaço coletivo e público é necessário que haja uma neutralidade e organização por parte dos integrantes, porque os

mesmos precisam muitas vezes fazer o deslocamento de seus trabalhos da casa para o ateliê e vice-versa, levando em consideração que se precisa coletivizar o espaço com as atividades acadêmicas.

Desse modo, torna-se importante pensar a especificidade do artista contemporâneo. Ricardo Basbaum enuncia em *O artista como Curador* sobre o estatuto do artista que perde seus limites e definições tradicionais. Assim, os artistas hoje precisam exercer outras funções no âmbito da arte contemporânea, como a de curador, que necessita gerenciar seu próprio processo de trabalho, juntamente com as relações burocráticas, com as instituições, de forma a tornar-se um mediador de seus interesses.

Afinal, o Atelier Livre de Práticas Pictóricas trabalha com a ideia de acolhimento e substituição de um papel geralmente de responsabilidade do artista, gerenciar seus espaços. Trata-se de um espaço facilitador, tendo em vista a crise existente, a falta de um mercado de arte consolidado na cidade de Pelotas e a dificuldade que os artistas têm em alugar espaços para realizarem seus trabalhos. E, nessa instância é possível verificar o fluxo da produção, a potência do atelier, a importância de gerar um continente de discussão e prática artística permanente na universidade.

Referências

BASBAUM, Ricardo. "**Pintura dos anos 80**: algumas observações críticas." Gávea (Rio de Janeiro), vol. 6, no. 6 (1988), p. 39- 57.

BASBAUM, Ricardo. **O artista como Curador**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 235-240. Disponível em: <https://monoskop.org/images/1/19/Ferreira_Gloria_org_Critica_de_arte_no_Brasil_Tematicas_contemporaneas.pdf>

BUREN, Daniel (1979), "**A função do ateliê**" [Fonction de l'atelier], in LOOCK, Ulrich, Ed., Anarquitectura de Andre a Zittel, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53.

CESAR, Marisa Florido. **O ateliê do artista**. PPGAV EBA, UFRJ, 2012, p. 17-29. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/O-ateli%C3%AA-do-artista-Marisa-Fl%C3%B3rida-Cesar.pdf>>

JUNQUEIRA, Lilian Maus. GOMES, James Zortéa. **O ateliê aberto como interface da produção artística em esfera pública**: Experiência do Atelier Subterrânea. Anpap, Bahia, 2009, 2068-2080. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/lilian_maus_junqueira.pdf>

SILVA, Fernanda Pequeno da. **Ateliês Contemporâneos**: Possibilidades e Problematizações. Anpap, Rio de Janeiro, 2011. P. 59-73. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf>

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de Arte**: Passado e Presente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. São Paulo; Campinas: Editora da UNICAMP, 1984.