

Reflexões sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais

Reflections on the *atelier* as a place/space in processes of creation in Visual Arts

Marta Lucia Cargnin Facco¹

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo

Este artigo¹ tem por objetivo refletir sobre o ateliê como lugar/espaço em processos de criação em Artes Visuais, bem como sua relevância na construção intelectual, crítica e reflexiva do artista. Busca-se, assim, possibilidade de compreensão do que seria esse ateliê nas Artes Visuais, sua conceitualização, finalidade e espaço/tempo para a construção de um ser/estar artista em meio ao processo criativo. Nessa perspectiva, propõe-se transitar por ateliês de artistas, em especial, o ateliê de William Kentridge, onde se aponta para a presença dos objetos inseridos neste contexto, investigando a cadeira como possível impulsionadora nos processos cognitivos de criação. Como desdobramento para este estudo, pretende-se também investigar os conceitos de espaço e lugar, assim como a dialética entre a poética e a estética nos processos de criação, ancorando-se nos estudos de René Passeron (1997) e Luigi Pareyson (2001), que neste momento somente serão adotados para elucidar o início da pesquisa.

Palavras-chave: ateliê, poética, processo, artista.

Abstract

This article aims to reflect on the studio as a place/space in creative processes in Visual Arts, as well as its relevance in the intellectual, critical, and reflective construction of the artist. Thus, it is possible to understand what this atelier would be in the Visual Arts, its conceptualization, purpose, and space/time for the construction of a being artist in the creative process. From this perspective, it is proposed to move through artists' workshops, in particular, William Kentridge's studio, where it is pointed out the presence of objects inserted in this context, investigating the chair as a possible driver in the

¹ Este artigo foi escrito como trabalho final do Seminário Temático Especial intitulado: "O pensamento, a vivência e a prática artística como instrumento didático nas Artes Visuais", ministrado pela Profa. Dra. Flávia Duzzo, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC/SC, no segundo semestre de 2016.

cognitive processes of creation. As a result of this study, it is also intended to investigate the concepts of space and place, as well as the dialectic between poetics and aesthetics in the creation processes, anchoring itself in the studies of René Passeron (1997) and Luigi Pareyson (2001), which at this time will only be adopted to elucidate the beginning of the research.

Keywords: *atelier, poietic, process, artist.*

Conforme Silva (2011), ao longo dos séculos, os ateliês dos artistas sofreram dezenas de transformações em decorrência do entendimento e grau de importância depositada na Arte para a civilização humana. Na Idade Média, a guilda era o lugar privilegiado do ensino e da produção de imagens, onde os artesãos eram instruídos pelo mestre no mesmo espaço da produção de encomendas. Somente no Renascimento é que passou a ser vista como atividade intelectual, através da pintura e da escultura, com intersecção entre teoria e prática. O ateliê mostrava-se um lugar de técnicas e habilidades, revelando um trabalho disciplinado e de domínio masculino, onde o artista isolado incorporava o gênio criativo construindo imensas alegorias de cenas históricas ou divinas, ricas em detalhes realísticos e projeções em perspectiva.

Se a partir do Renascimento a arte era produzida dentro de padrões e expectativas de encomendas, foi no Romantismo que ela começou a fugir das ideias clássicas e dar ênfase aos ideais de questões invisíveis, como: a beleza absoluta, estado de espírito, genialidade (SILVA, 2011). É nessa perspectiva que o artista romântico passou a referenciar sua cultura e legitimação, propondo, assim, a necessidade de um sistema artístico instituído.

No século XIX, com o desenvolvimento da tecnologia de produção de imagens e das tintas industriais, intensas transformações aconteceram com os artistas em relação ao seu ambiente de trabalho e instrumentos utilizados. Com a praticidade das tintas já prontas para uso e a invenção da fotografia, os ateliês dos artistas passaram a ter uma relação mais aberta, com uma mobilidade que levou os artistas e fotógrafos viajantes para o mundo, proporcionando pinturas ao ar livre como exploração da liberdade criativa (SILVA, 2011). Assim, os ateliês passaram a ter uma relevância muito mais pessoal para o artista e se misturavam ao ambiente de sua casa, às vezes dominando quase por completo o espaço. Ele também era visto como um lugar de encontro, de trocas com outros artistas, novas criações e experimentações.

Depois, ao longo do século XX, a noção de ateliê como lugar único de produção artística foi sendo transformada (SILVA, 2011). Com as obras apresentadas por Marcel Duchamp, por exemplo, que promoveram um direcionamento ao arquivo portátil, concretizado na

Caixa Verde (registros e documentações do processo do Grande Vidro, 1915-1923) (SILVA, 2011), mostraram a possibilidade de um novo meio de pensar o espaço da criação.

Com o movimento do grupo Fluxus nos anos 60 e 70, vários questionamentos sobre esse espaço vieram à tona, assim como o modo em que a arte era vista e concebida. Então, o lugar de concepção da arte, que antes era visto somente no ateliê, passou a ser entendido também como se expandindo para além dos limites de um espaço físico. As práticas e técnicas participativas desenvolvidas pelos artistas do Fluxus, tais como: os *happenings*, *events*, *action poetry*, instalações, poesia visual, filmes, danças, *performances* de rua, música abstrata, jogos e correspondências mostravam uma concepção ampliada da arte em toda ação humana.

Os manifestos e as atitudes críticas trouxeram para a filosofia da arte um desenvolvimento mais experimental, descrevendo o artista como um propositor de experiências e o público como cocriador da obra. John Cage, Allan Kaprow, Robert Filliou e Joseph Beuys, entre outros, partilhavam dessa ideia de trabalho coletivo, de exploração interdisciplinar e experimental. Assim, o espaço do ateliê tornou-se também um lugar de ideias, questionamentos e, sobretudo, um lugar de experimentações e vivências em arte e na arte, conforme Silva (2011) aponta, em seu artigo sobre os ateliês contemporâneos:

O ateliê se caracteriza, então, como fluxo e, para além de suas dimensões espaciais adquire, também, aspectos temporais. Muito mais do que entre, ou sem paredes, o ateliê contemporâneo se caracteriza pelo fluxo de tempo e de pessoas, trânsito e a troca com o outro. Se a contemporaneidade discute o ser exclusivo e induz a pensar um ser múltiplo e provisório, provisoriedade e processo, são instâncias a serem valorizadas, tornando-se evidentes (p. 72).

Desse modo, partindo do pensamento do ateliê como troca de experiências em um fluxo contínuo, como nos fala Silva, o tema do ateliê do artista torna-se de grande relevância para a compreensão dos processos de produção e recepção da arte, bem como de construção da imagem do artista para si próprio e para a sociedade. Busca-se, contudo, neste momento, um mergulho nesse universo de criação e experimentação, a fim de desvelar o interior desse lugar de incubação de ideias. Dessa perspectiva, o ateliê – seja ele um espaço concreto ou idealizado como pensamento – constitui um espaço privilegiado, onde se evidenciam as intrincadas relações tecidas entre processo criativo, produto acabado, modos de exibição das obras e identidade do artista.

Ademais, a palavra ateliê advém do francês *atelier* e designa um estúdio, lugar de práxis

ou laboratório/labor. Local de trabalho, de criação e experimentação, onde a incubação de ideias, o ócio, também é essencial para o desenvolvimento da conduta criadora. Lugar onde se organizam os pensamentos, em que se constroem novos, ou mesmo onde se misturam todos. Também é conhecida a conotação de *atelier* como a casa de um alquimista ou feiticeiro.

Depois, nas práticas pós-modernas, o ateliê passa a ser concebido para além das quatro paredes e da produção de objetos. O ateliê estará onde o artista estiver. Todo o lugar se torna propício para novas possibilidades. O ateliê não mais será, como regra, um espaço físico. Mas sim,

[...] o estúdio surge como um instrumento, um estado de espírito e como um local de atenção, mas, principalmente, como um lugar destinado à experimentação, à prática, emergindo como um lugar de ansiedade, de onde o trabalho surge ou não surge [...] (GRABER & JACOB, 2010, p. 13, in JESUS, 2013, p. 162).

Contudo, o ateliê passou de um espaço de criação para um lugar de criação, e assim, o que antes era considerado um espaço físico fechado, uma sala, um imóvel com número identificado, agora se expandiu para além de suas paredes. Tornou-se um lugar de construção de pensamento, podendo manifestar-se em inúmeros lugares com características distintas. Esse ateliê, que agora se concretiza onde o artista está, possibilita propor intervenções e sugerir ao observador ser participante ou coautor da obra.

Em *A Função do Ateliê*, Daniel Buren (1979) aponta, dentre os limites que encerram e fazem o trabalho em Arte, a moldura, a vitrini, o pedestal, o museu, a galeria, o mercado de Arte e o ateliê do artista. Este último do qual quase nunca se fala. O ateliê é o lugar de origem da obra, o primeiro entre todos que cercam a Arte, e do qual todos os outros alimentam-se. "O ateliê é, na maioria dos casos, o mais necessário ao artista do que a galeria e o museu" (BUREN, 1979, p. 48). Porém, os dois fazem parte do mesmo sistema.

Questionar um (o museu ou a galeria por exemplo) sem tocar no outro (o ateliê) é – infalivelmente – não questionar coisa nenhuma. Qualquer questionamento do sistema da arte passará, pois, inevitavelmente por um requestionamento do ateliê enquanto lugar único onde o trabalho se faz, assim como do museu enquanto lugar único onde o trabalho se vê.

Mas qual é então a função do ateliê?

1. É o lugar de origem do trabalho
2. É um lugar privado
3. É um lugar fixo de criação de objetos obrigatoriamente

transportáveis (BUREN, 1979, p.48).

Assim, o autor passa a questionar o ateliê como o único lugar onde a obra se faz e o museu como o único onde ela é vista. Este limite do ateliê vira um lugar estratégico, de filtragem e seleção, onde tanto o crítico de arte como o curador e o artista podem selecionar trabalhos, testar combinações ou visualizá-los antes de serem vistos publicamente. O estúdio seria o lugar de produção, de espera, de distribuição e triagem. Portanto, Daniel Buren, já nos anos 70, propõem repensar esse lugar do ateliê como única origem. O ateliê contemporâneo necessita de um movimento para acontecer, uma expansão, um romper de suas estruturas fechadas e isoladas para além de quatro paredes. Uma expansão para além do estúdio, da galeria e do museu.

O ateliê configura-se, para os artistas, como um lugar de refúgio, descobertas, transformações e desdobramentos. Lugar de criação, produção, reflexão, movimentação ou onde as coisas realmente acontecem. Para outros é um lugar mágico, onde tudo faz sentido ou busca-se um sentido próprio. No vídeo *Seis Lições de Desenho*², de William Kentridge, o artista vê esse ateliê como um campo de processamento onde ele está inserido, participa e observa, em um constante fazer e olhar. Apropria-se desse espaço através de capturas de imagens de desenhos filmados ou filmes desenhados, como sugere Lilian Tone (2012) no catálogo *Fortuna*, abordando o tempo como um fenômeno quase material que se transforma em um tempo de distância percorrida no ateliê pelas idas e vindas do artista entre o desenho ou objeto em transformação e o dispositivo de registro.

Para os artistas Albert Giacometti e Gonçalo Ivo, o ateliê surge como um lugar de apropriação da matéria, onde, através da força dos materiais, acontecem lapidações, transformações e fundições dos elementos sugeridos para o trabalho. É no refúgio do ateliê que esses dois artistas encontram as conexões necessárias para suas criações. Giacometti entende o ateliê como o lugar de onde as figuras emergem, brotam, ressuscitam, ganham força através da lapidação dos excessos; a busca por descobrir a ferida secreta e deixá-la exposta, o lugar onde suas criaturas são comparáveis à tristeza e à solidão, como se refere Genet (2001):

Diante de suas estátuas, um outro sentimento: são todas pessoas

² O filme é o resultado de seis palestras ministradas na Universidade de Harvard nos Estados Unidos dentro de um ciclo intitulado *The Norton Lectures* (mais informações: <http://goo.gl/AkrINQ>). Em 2012, o artista sul-africano foi convidado a falar sobre sua produção artística, que transita entre o desenho, o cinema de animação e a *performance*. Ao longo dessas seis palestras, Kentridge apresentou ao público suas influências, como a poesia de Rainer Maria Rilke, a filosofia de Platão e também a história recente da África do Sul.

muito belas, contudo me parece que sua tristeza e solidão são comparáveis à tristeza e solidão de um homem disforme que, subitamente nu, veria exposta sua deformidade, ao mesmo tempo oferecida ao mundo para indicar sua solidão e sua glória. Inalteráveis (p. 72).

Enquanto Gonçalo Ivo, entre suas pinturas e objetos no seu ateliê amplo, em meio à natureza, fala desse lugar como se estivesse suspenso no tempo e fosse imune a tudo. Ele diz: "Sou um 'animal pictórico'. O ateliê é o meu espaço. Nele me sinto livre, pois o tempo não existe. Minha pintura não é a ilustração dos meus sentimentos"³. Mas os dois artistas tratam esse lugar como espaço de mutação, entre a matéria e o desejo pela forma. Percebe-se, tanto nas pinturas e objetos de Gonçalo Ivo quanto nas esculturas e pinturas de Giacometti, a força que o espaço absorve com suas criações, ficando sempre entregue à poética do seu processo, entre o fazer e o refletir.

Os três artistas citados possuem uma relação intensa e comprometida com seus espaços. Talvez em instâncias diferenciadas, mas cada ateliê reflete, consideravelmente, a identidade e a personalidade de cada um. Kentridge demonstra seu ateliê como um lugar efervescente de ideias, com muitas contaminações de formas artísticas que, quando rompem códigos de representações e se remontam em algo híbrido, são muito bem recebidas, pois possibilitam formas multidisciplinares, assim como ele mesmo se apresenta artisticamente, complexo e mutável.

Giacometti apresenta seu ateliê com muitos excessos, tanto de material como sobras de materiais e muitos trabalhos em andamento. Como se em meio à abundância encontrasse seu fio condutor, ou uma cura para sua solidão, entregue à suspensão do tempo. Já Gonçalo Ivo, em meio à natureza, revela seu ateliê como um lugar de refúgio, onde encontra sua liberdade de criação, sucumbindo o tempo e ficando entregue à criação.

Agora, adentrando em meu ateliê, carregado de objetos diversos, busco uma reflexão sobre este espaço, na intenção de encontrar elementos que possam vir a contribuir para as reflexões levantadas (a apropriação de objetos nas construções de W.K., e a relevância da cadeira). A distribuição dos objetos aglomerados e empilhados em prateleiras, como se estivessem aguardando o momento certo para se juntarem a algo mais que fará um sentido. E quando será o momento em que isso tudo fará sentido? O que é esse algo mais? No meu ateliê, esse tempo de processamento acontece pela disposição e apropriação do material.

³ Site oficial do artista: www.goncaloivo.com.br/testemunho.htm.

Por isso, a diversidade de material se faz necessária, pois é nesse excesso que encontro o que procuro. E o que procuro, muitas vezes está no fora. No fora do ateliê e no fora de mim. Um fora que está dentro, que me habita, afetos e afecções (no sentido de afetar e ser afetado). Este lugar que encontra sentido, muitas vezes, é configurado para fora do espaço físico da minha casa, pois a rua faz parte da coleta de elementos significativos na construção de um novo trabalho.

Então, considerando o espaço do ateliê como elemento essencial na reflexão sobre o processo criativo, observamos o que o filósofo francês René Passeron fala sobre a distinção entre poiética e estética. Ele explana que a poiética não é a criação, mas o pensamento possível da criação, uma ciência da observação, enquanto a estética se constitui como a reflexão sobre o sentir (o sensível) no processo cognitivo que perpassa sobre a construção da obra (2004).

Assim, enquanto a poiética reflete a conduta criadora, “[...] a estética tem por objetivo de consciência e de reflexão todo o universo que chega a nós pelos sentidos, os sentimentos, a linguagem afetiva” (PASSERON, 1997, p. 105). Nesta mesma perspectiva, Luigi Pareyson (2001) coloca: “[...] que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo [...]” (p. 15).

Pareyson (2011), inicialmente, define a Arte em três pontos: como fazer, como conhecer e como exprimir, explicando o período em que cada um prevaleceu. Contudo, chama a atenção sobre o fazer, dizendo que a execução e a invenção são simultâneas e inseparáveis. Assim, aponta para uma teoria da formatividade, em que a Arte “[...] é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*” (grifo do autor) (p. 26).

É no espaço do ateliê que acontecem as conexões entre esse saber/sentir da experiência, ensaiada pela estética nos processos mentais cognitivos do trabalho artístico: a estreita relação entre o material e o artista (PAREYSON, 2001), que nem sempre pressupõe uma relação de diálogo tenro, dócil ou fácil. Pareyson fala de um “diálogo do artista com a sua matéria, no qual o artista deve saber interrogar a matéria para poder dominá-la, e a matéria só se rende a quem souber respeitá-la” (PAREYSON, 2001, p. 164), demonstrando tal vínculo como necessário à completa entrega e/ou domínio de um sobre o outro.

No interior do ateliê de William Kentridge, o campo de ação dos objetos é efervescente e cria inúmeras proposições que caracterizam a potencialidade inventiva do artista, demonstrando uma identidade forte, peculiar e inovadora. O artista valoriza a contaminação estética que ocorre quando as formas artísticas são mescladas, os códigos

de representação são quebrados e rearranjados em algo híbrido, abrindo assim possibilidades transdisciplinares.

Em seu ateliê, W. K. apropria-se de diversos objetos para constituir elos entre seu fazer artístico, o tempo, o movimento e a articulação do corpo no espaço. Dentre eles destacam-se: a cafeteira, a máquina de escrever, o megafone e a cadeira. Ele articula esses objetos de uma forma lúdica como se estivesse se divertindo, construindo e desconstruindo-os em cenas, desenhando e apagando o objeto consecutivamente, como se burlasse o tempo. O artista participa em algumas partes das cenas, e às vezes multiplicado, tornando-se ao mesmo tempo um propositor, participador e espectador de sua própria obra.

Muito mais do que um local de trabalho, o espaço aparece diversas vezes como protagonista das obras. "Queria algo que demonstrasse o excesso do estúdio, o fato de que há sempre muitas coisas acontecendo, uma abundância", explica W. K. (2012). O artista recria o universo do ateliê combinando determinações e possibilidades em um fluxo contínuo de criação.

Fortuna é um termo geral que utilizo para essa gama de agenciamentos, algo diverso da fria probabilidade estatística e do âmbito do controle racional. Começo com a ideia e com a imagem do que eu quero fazer, mas, quando surge no papel, algo mais acontece, sugerem outros impulsos, outras ideias [...], relata. O tempo sendo expresso através do som e da necessidade de se desenvolver metáforas para tornar ideias visíveis ou audíveis (KENTRIDGE, 2012).

O conceito de fortuna serve como um ponto de acesso para examinar como a obra de W. K. transita livremente pelas fronteiras cada vez mais permeáveis do cinema, da escultura, da gravura, dos livros de artista, das palestras/*performances*. Seu processo é transmitido como uma ilusão plausível, em que os motivos recorrentes do artista são construídos, desconstruídos e remontados diante de nossos olhos: uma constelação de elementos iconográficos. Seu trabalho se dissemina por contaminação interna em diferentes escalas e plataformas: desenhos, gravuras, ópera, esculturas, filmes, teatro e *performance*.

Nos trabalhos de W. K. é frequente a utilização de objetos cotidianos, itens que o artista tem à mão em seu ateliê: uma cafeteira, uma tesoura, um livro, uma xícara de café. Mais do que apenas o espaço de trabalho, dentro de sua obra, o ateliê assume a função de palco, de *mise-en-scène* e de sujeito, sendo parte de vários trabalhos. O ateliê atua como um personagem central na prática do artista, um espaço de invenção onde o artista parece estar quase organicamente incorporado. É um lugar continuamente

reanimado por manifestações, uma mistura de linguagens e alegorias que envolvem os diferentes gêneros de seu trabalho.

Dentro desse universo de revitalização dos objetos, observo mais atentamente a cadeira, em como este objeto colabora em seu trabalho. Às vezes, ativamente em cena, mas na maioria das vezes fica em segundo plano na composição proposta, como se observasse tudo e ao mesmo tempo participasse, ainda que indiretamente. A cadeira pode ser considerada como um outro propositor/espectador além do artista. Como exemplo, temos a obra *More Sweetly Play the Dance*, de 2015, em que as cadeiras dispostas participam da obra e a observam ao mesmo tempo.



Figura.01: *More Sweetly Play the Dance*, William Kentridge, Instalação, 2015.

(Photo: Courtesy of William Kentridge and Marian Goodman Gallery)

<http://observer.com/2016/02/the-master-draughtsman-that-draws-the-world-together/>

Em *A Man Walks over a Chair*, 2014, Kentridge comenta: “Eu me filmo caminhando, passando por cima de uma cadeira [...]” (2012). O artista fotografa vinte e quatro vezes a sucessão de movimentos em diversos estágios: pé se erguendo, perna se levantado sobre a cadeira, pé se apoiando no assento da cadeira..., juntando as imagens em um vídeo e criando uma repetição de cena que favorece o prazer do engano. Depois, transforma essas imagens em um *flipbook* (livro de artista animado) e faz uma intervenção, desenhando sobre as páginas de um livro. Entre esse objeto de apropriação, a cadeira e o efeito primário da cena existem mais do que um efeito mecânico, e o convite no ateliê é acompanhar esse ‘mais’.

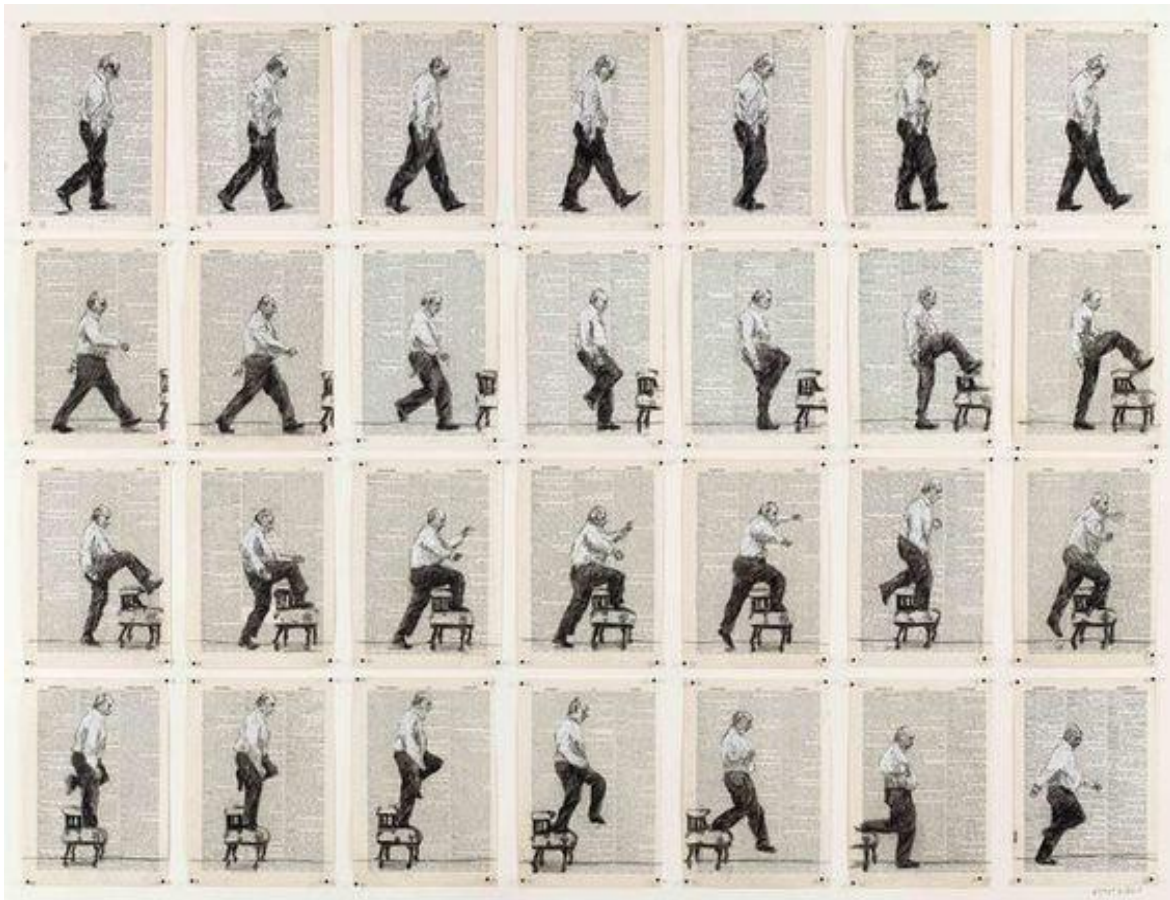


Figura.02: *A Man Walks over a Chair*, William Kentridge, 2014. Charcoal and coloured pencil on Oxford dictionary pages, 121 x 161 cm.

<http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1276-view-south-africa-profile-kentridge-william.html>

As cadeiras presentes nos vídeos de W. K. instigam-me a refletir sobre essa apropriação do objeto, recorrente no espaço do ateliê e as afecções (no sentido de afetar e ser afetado, movimentação de forças) produzidas por esses objetos. Quando faz alusão à Caverna de Platão, o artista exhibe sombras de pessoas carregando objetos, entre eles várias carregando cadeiras, transformando o tempo em distância celestial. Enquanto filma seu caminhar sobre a cadeira, sem cessar, ficamos à espera de um tropeço. O tempo é o do capturado num zootrópico. No momento em que equilibra uma cadeira com a ponta do dedo indicador até ela flutuar pelo ateliê, em "Viagem à Lua", joga com o tempo e com o espaço da matéria.



Figura.03: William Kentridge em seu ateliê em Maboneng, antigo gueto que foi revitalizado nos últimos anos em Johannesburg; mostrando como fez a filmagem da cadeira que flutuava. Cortesia de Marian Goodman Gallery, *shutterstock*.
<http://bamboonet.com.br/posts/johanesburgo-foi-ressignificada-por-politicas-publicas-investimentos-privados-e-iniciativas-da-populacao-diz-camila-belchior>

Na filmagem em que ele e a modelo caminham pelo ateliê, de um lado para o outro, seguindo de encontro a uma cadeira, na qual ele se senta, a cena parece parar o tempo para um registro. Apresenta-se uma lacuna e o tempo de segundos é expandido em minutos. Em outro momento, percebe-se uma cadeira deitada no chão do ateliê, junto a um banco alto de madeira com assento quadrado, que em outra situação já serviu como mesa de apoio. No fundo, o artista se movimenta de um lado para outro buscando encontrar o trabalho. Nessa cena sugere-se uma indiferença ao objeto que, mesmo ignorado, participa indiretamente e contamina-se com as manifestações do artista, que luta pela tentativa de colocar ordem no tempo.

Em outro momento, temos a cena do artista andando em direção à cadeira: senta-se, pega um livro, abre, folheia, toma um café; a cafeteira também está presente na cena. Logo ele começa a desenhar sobre as páginas do livro, constrói e desconstrói a imagem da Lua. Seguindo, temos um desenho feito a carvão, em uma lauda de um livro, de sua modelo nua sentada em uma cadeira, de pernas cruzadas, como se repousasse e

pousasse para mais um trabalho.

Percebe-se que em todas essas cenas citadas, que aparecem no filme *Seis Lições de Desenho*, e outras mais, a cadeira aparece como elemento de destaque no trabalho. Assim, acredita-se que W. K. reserve um lugar particular para as cadeiras na construção de um processo criativo. Então, reflito sobre qual seria o grau de significação e de importância da cadeira durante seu processo, e o porquê deste objeto recorrente em muitos de seus momentos de construção de um pensar artístico.

Durante essas reflexões, considerarei a cadeira como epistêmico na conduta criadora, pois se relaciona tanto no modo empírico, baseado na experiência das afecções (de afetar e ser afetada, movimento de forças) nas construções de conhecimento, quanto pelo modo racionalista, como objeto utilitário existente. Apresentam-se, nesse embate, relações que estabelecem entre o sujeito indagativo e o objeto inerte polaridades distintas do processo cognitivo. A cadeira, que chamarei de objeto epistêmico⁴, relaciona-se com o sujeito, dentro dessa perspectiva, sob a forma de contaminação, produzindo um embate de forças que às vezes se associam e em outros momentos se repelem, de acordo com a escolha feita pelo sujeito, impregnando todo o material e interferindo no resultado do trabalho proposto.

Além disso, andando pelo espaço do meu ateliê encontro objetos que me são pertinentes, cadeiras em tamanho natural, espalhadas por todos os lados, e miniaturas feitas à mão. São muitas, nove grandes e dezenas de pequeninas, que permeiam esse espaço. Fazemos elos atemporais (eu e o objeto), fluxos contínuos de um 'devir cadeira' que se conectam e reconectam a experiências anteriores, criando situações de confronto com o material disponível. "[...] a obra será o produto ambíguo de uma luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material [...]" (PASSERON, 1997, p. 109). O artista W. K. também envolve este objeto em vários de seus ambientes e trabalhos. Então me pergunto qual seria a relevância da cadeira em seus trabalhos? Considerando que, como mostramos anteriormente, a cadeira não é contemplada em seus trabalhos como um mobiliário, com fins exclusivamente utilitários.

O objeto em questão é um elemento de extrema importância na construção do meu processo criativo, pois é parte integrante desse sistema de significação. É responsável por tecer redes de ligações entre a subjetividade impregnada no material e os afetos

⁴ Compreendem-se por "objetos epistêmicos" os objetos que estão sob investigação, elementos da pesquisa ou do processo criativo que induzem questões e apontam para algo mais do que é visto visualmente. Um objeto que possui um sentido ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que remete a algo utilitário, um objeto comum do dia a dia é trazido para o contexto como objeto poético. Algo referente à episteme, objeto que induz ao conhecimento e a múltiplos saberes através das potencialidades presentes em seu campo de forças.

envolvidos. As cadeiras dispostas no ateliê sugerem a transformação do tempo impregnado nelas, através da memória do corpo que as ocupou (memória do corpo ausente), em signos e símbolos transportados para um tempo presente, ou pelo menos por instantes, pois, a um piscar de olhos, não é mais presente, ficou no passado, mas que poderá ser revisitado.

Considerando o caráter da materialização estática e da animação temporal nos trabalhos de W. K., acredita-se que a cadeira, para ele, é parte integrante do elo entre um tempo e um espaço do ateliê, e funciona como uma ferramenta impulsionadora da sua conduta criadora, através da potência latente impregnada no objeto. Essa potência só poderá ser desvelada pelo artista quando confrontada com seus desejos. Estima-se, em vista disso, que a cadeira se configura como um objeto impregnado de memórias ausentes e narrativas afetivas, que representam instâncias temporais interligadas por afetos e afecções.

Portanto, acredita-se que as investigações e reflexões propostas neste artigo sugerem uma aproximação desse ateliê do artista com os objetos pertencentes ao mesmo espaço, levando o leitor a uma outra possibilidade de vivência no campo da Arte. A relação que os objetos do ateliê estabelecem – e até interferem, consideravelmente – com o artista durante o processo criativo. Aponta, também, como esse objeto ganha significação e transforma o espaço onde está inserido em um espaço/tempo de transmutação de ideias, fazendo com que o ambiente de trabalho se desdobre em campos híbridos de processamento.

Contudo, podemos concluir que as questões trazidas para este texto, sobre o lugar/espaço do ateliê como transbordamento e contaminação de ideias nos processos criativos, fazem-nos refletir sobre a dilatação dos ateliês contemporâneos, assim como sua produção, com possibilidades múltiplas de criação nos processos em Artes Visuais. É como nos sugere o artista W. K., através da movimentação intensa do espaço/tempo de sua produção. “Se o ateliê não é mais visto como origem ou destino da arte, ele deve ser entendido como um lugar entre, o espaço intermediário” (SILVA, 2011, p. 71), conforme W. K. nos mostra em seus filmes desenhados ou desenhos filmados. Assim, refletir sobre o espaço/tempo do ateliê é também refletir sobre o espaço da Arte, do artista e, conseqüentemente, da galeria e do museu. Podemos então propor que os ateliês coletivos têm apresentado boas possibilidades de trocas para os artistas, assim como experimentações significativas para esse lugar de fluxo de forças, como nos fala Silva (2011). Pois esse lugar entre fronteiras, por onde os ateliês contemporâneos transitam, sugere um ambiente de aprendizado, trocas, reflexões e indagações sobre um limiar de uma conduta criadora. Por isso, quando investigamos esse espaço, a fim de compreender

melhor sua relevância no processo criativo, normalmente nos deparamos com características próprias de cada artista. Pois os ateliês dizem sobre a vida e a identidade de cada um, e ainda mais sobre processos de vida, fluxos contínuos, que revelam caminhos e escolhas feitas por cada artista em meio ao seu processo, sua poética, que nem sempre são fáceis ou simples, mas que revelam a alma de cada um deles.

Referências

- BUREN, Daniel (1979). **A função do ateliê**. Título original: *Fonction de l'atelier*, in: LOOCK, Ulrich, Ed. *Anarquitectura de Andrea Zittel*, Porto, Público/Fundação de Serralves, 2005, pp. 48-53. Disponível em: <http://www.academia.edu/8736584/Daniel_Buren_-_A_Funcao_do_Atelie>. Acesso em: 20 jun. 2017.
- GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. Tradução: Célia Euvaldo. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- JESUS, Joaquim Alberto Luz de. **(IN)VISIBILIDADES**: um estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais. 2013. 260 f. Tese de Doutorado em Educação Artística – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal. 2013.
- KENTRIDGE, William. **Seis lições de desenho**. DVD. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012. Duração: 382 min. aprox., colorido, som. Título original: *Six Drawings Lessons*; áudio: inglês. Sinopse: Série de conferências para o Charles Eliot Norton Professorship in Poetry da Universidade de Harvard, Cambridge/EUA, realizadas no Mahindra Humanities Center em 20 e 27 de março e em 3, 10, 16 e 24 de abril de 2012.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PASSERON, René. **A poética em questão**. *Revista Porto Arte*, v. 13, n. 21, pp. 3-15, maio 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.
- _____. **Da estética à poética**. *Revista Porto Arte*, v. 8, n. 15, pp. 103-116, nov. 1997. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997.
- SILVA, Fernanda Pequeno da. **Ateliês Contemporâneos**: possibilidades e problematizações. *Anais do 56º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, pp. 59-73. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2017.

Referências complementares

Catálogo de exposição

KENTRIDGE, William. **Fortuna**. Organização Lilian Tone. Tradução: José Rubens Siqueira e Rafael Montovani – São Paulo: Editora Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012, 315 pp., ISBN 978-85-86707-85-8.

Consultas on-line

Gonçalo Ivo. *Site oficial do artista*. Disponível em:

<<http://www.goncaloivo.com.br/testemunho.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

William Kentridge. Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<http://www.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/william-kentridge_-fortuna>. Acesso em: 28 dez. 2016.

ⁱ Mestranda em Artes Visuais na linha de pesquisa Ensino das Artes Visuais pela UDESC/PPGAV, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Jocielle Lampert. Graduada em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria/RS, UFSM, 2001. Integrante do Grupo de Pesquisa Entre Paisagens, Udesc/CNPq e membro do Projeto de Ensino e Extensão Estúdio de Pintura Apotheke/ Udesc.

Enviado em: 28 de abril de 2017.

Aprovado em: 05 de maio de 2017.