

ATELIÊ COMO PRÁTICA DE LIBERDADE
ATELIER LIKE A PRATICE OF FREEDOM
TALLER COMO UNA PRÁCTICA DE LIBERTAD

Paola Zordan¹

Resumo

Ateliê, conceito intrínseco às artes visuais, é tratado em suas implicações históricas, epistemológicas e econômicas. Desde sua etimologia, é pensado em suas variações terminológicas entre oficina, estúdio e laboratório. Com a ética de Michel Foucault, a heterotopia de um ateliê permite viver um só lugar em muitos espaços.

Palavras-chaves: espaço, heterotopia, ateliê, ética-estética

Abstract

Atelier is an intrinsic visual arts concept development most sens what aproachs office, workshop, studio and laboratory. The differences among concepts for atelier indicates economical and epistemological variations. With Michel Foucault ethics treat the importance of these spaces being a heterotopic place.

Key-words: space, heterotopy, atelier, ethics-aesthetics

1 Artista visual, Bacharel em Desenho, Licenciada em Educação Artística, Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Departamento de Artes Visuais da UFRGS, na mesma instituição é professora do Programa de Pós-graduação em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença. Líder do Grupo de Pesquisa ARCOE, Arte, Corpo, enSigno/CNPq, desenvolve pesquisas que envolvem poéticas no âmbito educativo, historiografia da arte e esquizoanálise. Trabalha a partir de fragmentos, colagens, iconografia pop, pintura kitsch e escultura social. Como articuladora do M.A.L.H. A., Movimento Apaixonando pela Liberação de Humores Artísticos, propõe intervenções em espaços públicos e institucionais. Professora no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. paola.zordan@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4035205657093564>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8937-7706>

Resumen

Atelier, un concepto intrínseco a las artes visuales, es tratado en sus implicaciones históricas, epistemológicas y económicas. Desde su etimología, es pensado en sus variaciones terminológicas entre taller, estudio y laboratorio. Con la ética de Michel Foucault, la heterotopía de un estudio permite que un lugar sea muchos espacios.

Palabras-claves: Espacio, heterotopía, estudio, ética-estética.

ISSN: 2175-2346

Introdução

Talvez não seja possível pensar a arte sem pensar o espaço, quase a ponto de a arte chegar a ser definida de acordo com os espaços que ocupa. Em uma de suas conferências, Foucault considera seu tempo, o final do século XX, como “a época do espaço” (FOUCAULT, 2001, p.411) em contraponto à época do “tempo”, denotada pela Revolução Industrial. Em suas divisões políticas, o espaço está implicado nos estudos foucaultianos via minuciosa descrição de dispositivos: os ginásios na antiga Grécia, as cidades, os hospitais, os asilos e prisões, a nau em que eram colocados os loucos, entre outros. Para Foucault, o espaço “se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2001, p.413), muitos deles utópicos, ou seja, espaços idealizados e sem possibilidade de se realizarem em um lugar, ou seja, num espaço situado. De uma utopia, “lugar sem lugar” (FOUCAULT, 2001, p.415), passamos a uma heterotopia, ou seja, um lugar que são muitos lugares. Especialmente, um espaço instaurado como ateliê, lugar com “uma inerente qualidade de certo mistério e solenidade” (AMADO, 2015, p. 469), motiva pensarmos a arte junto aos espaços destinados a seu ensino e criação.

Ateliês, lugares de arte e artesanaria, são lugares estratégicos ao instaurarem uma ética do espaço, pois desconfiguram as salas de aula de modelo escolástico com o professor na cátedra discursando aos alunos. Como experiência heterotópica na relação consigo e com os outros, tais usos do espaço constituído como lugar para aprendizagem e desenvolvimento consistem numa “prática racional de liberdade” (FOUCAULT, 2010, p. 268). Para os pensadores antigos, a ética, “maneira certa de fazer”, era uma forma de liberdade na conduta: “o éthos era a maneira de ser e a maneira de se conduzir” (FOUCAULT, 2010, p. 270). Foucault estudou gregos e romanos com o intuito de reafirmar o que Nietzsche clamava: tornar a própria vida uma obra de arte, numa ética inseparável da estética. Esses cuidados com as ações cotidianas, em exercícios que visavam a “superar a si mesmo” (FOUCAULT, 2010, p. 268), ultrapassando seus limites por meio de prescrições, abstinências e observações do corpo e da alma via diversos tipos de provas, Foucault chamou de “tecnologias de si” (FOUCAULT, 1991). Tais atitudes implicavam “medir em que ponto se está em relação àquilo que se era, em relação ao progresso já feito, em relação ao ponto que se deve chegar” (FOUCAULT, 2010b, p. 387) para atestar a si mesmo uma condução ética e estética de seus atos. A ética também envolve “ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente” (FOUCAULT, 2010, p. 271) para governar a si e aos outros, visto o cuidado de si também se estender ao cuidado dos outros e à administração de espaços de poder. Uma prática de liberdade configura um poder sobre si mesmo a fim de regular e cuidar de um espaço coletivo com temperança, da maneira certa, em equilíbrio e harmonia com os outros. Espaços de criação, negociação e aprendizagem, ao terem uma finalidade estética, configurados ao amplo conceito que, nas línguas latinas tende a se designar atelier e, na língua inglesa, studio, estabelecem modos de se pensar a arte, os artistas e as comunidades que os frequentam.

Da importância do espaço para as Artes Visuais

Os textos que se dedicam a pensar a importância desse tipo de espaço, como os publicados na *Kunstforum 208* (2011), em dossiê especial, apresentam o papel histórico dos ateliês, ressaltando seus aspectos conceituais, estéticos, sociais, econômicos e mercadológicos. Textos do âmbito da psicoterapia, terapia ocupacional e outros da intersecção entre a arte e a saúde, em especial a saúde mental (GARAVELO, 2016; LIMA, 2004; VILLAS BÔAS, 2008), tendem a relevar e discutir o potencial desse tipo de espaço mais dos que teóricos da arte e seu ensino. Poucos autores se detiveram nos aspectos eminentemente pedagógicos dos ateliês, ainda que seja possível encontrar menções sobre o quanto os espaços apropriados para experimentação e criação são vitais à aprendizagem nas artes (IAVELBERG, 2003; LEITE, 2007; SILVA, 2012). Talvez, essa lacuna se deva ao problema de ainda existir uma demarcação que separa, especialmente nas Artes Visuais, “teoria” e “prática”. Sendo o ateliê um espaço historicamente considerado “prático”, a teoria, e as significações que ensina, apenas vem a se ocupar dele quando a historiografia observa relações entre conceitos para o que é ou não considerado arte, estilos e movimentos com os espaços onde estes são deflagrados. Isso foi percebido no projeto de Nise da Silveira para o Ateliê do Engenho de Dentro, relacionado com a emergência do concretismo brasileiro (VILLAS BÔAS, 2008). A mistura do trabalho dos pacientes com o dos artistas que ali trabalharam produziu “um debate sistemático sobre os limites entre a normalidade e a anormalidade, entre arte e razão, entre academicismo e experimentação. Discutiam-se questões de autoria e do estatuto do artista. Que obras poderiam ser nomeadas de arte?” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 206).

Um ateliê é uma “peça-chave” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 199) na efetivação e realização de projetos, sendo sua existência estratégica para as instituições. Tais espaços de “criação”, apropriados ao desenvolvimento das modalidades artísticas, são considerados potencialmente transformadores, especialmente pela clínica contemporânea. Como espaço de “de inclusão social” (LIMA, 2004, p.59), um exemplo notório é La Borde, na França, que ficou célebre pelo trabalho de Guattari e seu “múltiplo sistema de atividades, composto de uma infinidade de ateliês agrupados nas áreas cultural, artesanal, agrícola, somados a passeios, festas, reuniões” (LIMA, 2004, p. 69). O ateliê do Engenho de Dentro acabou sendo um lugar de trocas afetivas, onde os pacientes do Hospital Psiquiátrico se sentiam “em casa” (VILLAS BÔAS, 2008, p.203). Observa-se as mesmas relações na Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em que além dos espaços destinados ao Teatro e às Artes Visuais, pacientes internos e externos podem participar de ateliês de escrita. Nesta instituição, a experiência com o ateliê de escrita no âmbito de um espaço dedicado às artes foi tematizada numa tese (GARAVELO, 2016) que cunha o adjetivo atelial a fim de pensar a potência ética-estética deste tipo de prática.

Os ateliers d'écriture, também chamados writing workshops, constituem espaços alternativos ao da sala de aula convencional com vistas ao desenvolvimento da escrita, estruturando pequenos grupos. Podemos relacionar esse tipo de prática com as proposições de escrita criativa do grupo OuLiPo, *Ouvroir de Littérature*

Potentielle e outras estratégias de criação textual dentro de um espaço de ensino e aprendizagens atelias. Também encontramos os ateliês que desenvolvem Histórias de Vida, “ateliês biográficos de projeto”, os quais consideram a “dimensão do relato como construção da experiência do sujeito e da história de vida como espaço de formabilidade aberto ao projeto de si” (DELORY-MOMBERGER, 2012, p.366). Tais ateliês apresentam propósitos e métodos que se assemelham aos das práticas de escritura da Antiguidade Clássica estudadas por Foucault junto à elaboração conceitual do “cuidado de si”. Estas envolviam correspondências com amigos, mestres e discípulos, diários pessoais, anotações cotidianas sobre dieta, saúde, tarefas em relação a funções públicas e compromissos sociais. A ética se expressa nesta “escrita de si”, a qual Foucault afirma como uma “prática de liberdade” (FOUCAULT, 2010).

Antes das questões éticas, as quais retomam a questão ontológica nietzschiana de “como alguém se torna o que é”, Foucault se deteve na problemática do espaço frente aos dispositivos de saber e poder intrincados à subjetividade, em especial nas instituições muradas e gradeadas. Aqui, articulamos esses dois aspectos da obra de Foucault para pensar o espaço do ateliê no ensino de arte, inflexionando a problemática do posicionamento espacial às condições éticas e pedagógicas do cuidado de si. Passados mais de trinta anos da morte de Foucault, nos deparamos com inúmeros espaços inacessíveis e intocáveis, vivemos um confinamento progressivo de corpos restritos ao espaço privado cada vez menor, agravado pelos valores do mercado imobiliário e pela deterioração dos espaços públicos. A “secreta sacralização” do espaço cultural e do espaço útil, a qual delimita espaços de lazer e espaços de trabalho, reforça oposições que parecem dadas quando se precisa “saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim” (FOUCAULT, 2001, p. 413). Quando o estudo de Glaucia Villas Bôas relaciona o surgimento do movimento concretista brasileiro às trocas e produções ocorridas no Ateliê do Engenho de Dentro, mostrando que a realização de uma estética não se aparta dos espaços afetivos e intelectuais para aprendizagem, há que se considerar que:

“Um fato frequentemente negligenciado no estudo da produção artística são os espaços sociais onde se situam os artistas e aspirantes à carreira artística. A história e a crítica de arte privilegiam os fenômenos estéticos, colocando sob seu enfoque o objeto artístico; além disso, é comum analisar a obra artística como consequência de um processo histórico de transformações ou relacioná-la com a trajetória do artista” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 205).

A fim de atingirmos uma “dessacralização prática do espaço” (FOUCAULT, 2001, p. 413), trazemos o ateliê como espaço para o cuidado de si e dos outros, no qual as posições fixas, especialmente as dicotômicas (teoria e poética, atividade manual e estudo, arte e artesanato, escola básica e universidades, artistas e professores), são questionadas perante a historicidade que produziu essas distinções.

Breviário do que vem a ser um ateliê

O registro da palavra francesa atelier consta em dicionários a partir da primeira metade do século XIX, quando seu uso era corrente para designar o lugar de trabalho, individual ou coletivo, dos artistas ou artesões. Advém de *astelier*, no espanhol *astillero*, mesmo radical que *attelle* (*astelle*), estilha ou lasca de madeira, pequeno bastão, haste (do latim *hastella*) ou virola. O vocábulo, no francês arcaico, também era usado para designação do que ata, junta ou mesmo amarra instrumentos e pequenas pranchas, o que situa a palavra, na Idade Média, nomeando o trabalho de carpinteiros, marceneiros, entalhadores, gravadores, ilustradores. Segundo um debate entre estudiosos da arte (GUILLOUËT; JONES; MENGER; SOFIO, 2014), os ateliês, existentes nos monastérios medievais desde antes do ano mil, mudaram de acordo com as condições econômicas da produção artística, as quais envolvem suprimento de materiais, mão de obra, consumidores e os próprios devires do que vem a ser a arte. O ateliê é um espaço não apenas destinado ao trabalho, mas também ao ensino, exposição, negociação e, dependendo das características do artista, sociabilização. Desde o início da sociedade mercantil é possível encontrar ateliers-boutiques em burgos que viraram polos culturais, sendo possível até hoje mapear a localização estratégica de ateliês em determinadas regiões de uma cidade (LAISERIN, 2003), o que reforça a concepção corporativa da etimologia original, traduzida para o inglês como cluster. Pierre Menger situa as funções tradicionais de um ateliê: produção, estoque, apresentação, venda, formação de parceiros de trabalho e/ou aprendizes e sociabilidade.

Jean-Marie Guillouët situa o nascimento do ateliê laico no século XIII, com a produção de iluminuras no Norte da França. A partir do final da Idade Média, os ateliês, alocados em burgos, eram empreendimentos familiares onde todos os membros contribuíam para conclusão de uma obra, mistura de espaço residencial com comercial. Essas casas também podiam pertencer a uma guilda, alojando temporariamente membros da corporação, mestres ou aprendizes do ofício ali desenvolvido, sendo o ateliê um importante espaço de trabalho coletivo e solidariedade. Em geral, se situavam perto dos canteiros de obras. Nesses acontecia a aprendizagem, a difusão de técnicas e estilos e trocas necessárias para, por exemplo, possibilitar a construção comunitária de uma catedral. Embora os etimólogos não estabeleçam uma relação clara, podemos compreender o ateliê como espaço fora das regras e governos, pois a palavra *atelia*, aplicada ao vocábulo *filatelia*, criado pelo colecionador de selos Herpin em 1864 (CUNHA, 1986, p. 80), provém do grego *ateleias*, termo que pode ser traduzido como “gratuitamente” ou “desprovido de taxas ou impostos”.

A partir do século XV, com o crescimento das cidades e o estabelecimento da sociedade mercantil, o ateliê se mistura à loja, lodge. O que ficava restrito a espaços monasteriais passa a ser disseminado nas aglomerações humanas. No século XVI, o material impresso, veiculado tanto nos palácios como nas feiras, propicia a circulação de textos e esquemas explicativos visuais. O estudo, que era restrito aos escolarizados, não é mais uma prática estritamente eclesiástica. O conhecimento, então, circula. Neste contexto, Caroline Jones observa no Renascimento a distinção entre ateliê e estúdio, acentuada quando pintores e escultores defendem seus co-

nhecimentos como arte liberal, como já era desde a Antiguidade, a geometria. Isso demonstra que determinados saberes (em especial a anatomia, as técnicas de perspectiva no bidimensional e o domínio dos efeitos de luz e sombra) fossem considerados como mais uma disciplina do conhecimento, com o mesmo status das artes ensinadas dentro do currículo medieval, implicando o estudo de tratados e outros textos. O nome “estúdio” designava o próprio local de estudo, um lugar de trabalho intelectual, solitário e privado.

A separação entre artistas letrados e artesões emerge nos ateliês dos mestres renascentistas. Empreendimento organizado e com diversos trabalhadores em funções estruturadas, estes ateliês convergiram nos nomes que hoje conhecemos como “grandes mestres”. Porém, são estudiosos como Leonardo Da Vinci e Michelângelo que usam o termo *studio* para circunscrever as atividades laborais, referindo-se aos esboços, anotações envolvidas na criação de suas obras, mas não exatamente em sua execução final. No século XVII, com a instituição das academias de Belas Artes, essa distinção entre os ateliês-estúdios dos mestres letrados e dos ateliês-oficinas dos que aprendem e exercem seu ofício empiricamente e coletivamente apresenta conotações políticas. Neste período, é estabelecida uma divisão de classes com contornos bastante demarcados, valorizando-se a erudição daqueles que têm acesso aos tratados acadêmicos. As condições do trabalho artesanal, livre e nem sempre taxado, passam a ser submetidas a uma governança centralizadora, começando a se tornar precárias perante o mercado de artes voltado para a aristocracia e para a burguesia envolvida com a corte, classes favorecidas economicamente.

De um ponto de vista pragmático e político, a oposição dos ateliês das guildas só poderia reforçar o prestígio das academias a partir de um poder centralizado (o rei, o duque local), muitas vezes em conflito aberto com os poderes e ensinamentos mais descentralizados das guildas” (JONES, 2014, p.32).

Caroline Jones ainda observa que a antinomia entre os termos “estúdio” e “oficina”, ambos presentes no que se designa ateliê, se prolonga até o século XIX, quando o estúdio passa a designar uma única sala privada, de preferência não residencial, para um artista individual, enquanto os ateliês-oficinas continuam a ser tomados como espaços implicados em diversas etapas e estágios de criação e produção manufaturada. O estúdio passa a ser o local onde as singularidades dos artistas, nem sempre acadêmicos, são valorizadas e a originalidade de expressão é buscada. O crescimento populacional faz com que os artistas trabalhem muito e quase sem assistentes. É neste contexto, no qual a força do trabalho livre das guildas medievais é romantizada, que a individualização do trabalho criador no âmbito das atividades manuais, especialmente entre pintores, permite que o conceito de estúdio, finalmente, passe a se “dissociar definitivamente do sistema acadêmico” (JONES, 2014, p. 31). Surgem os primeiros “salões” de arte, os museus começam a se constituir como locais de exposição, o mercado para venda de obras não depende mais dos reis e governantes, começando a ser pautado pelo que sai nos tabloides e jornais especializados. Nestes materiais, Séverine Sofio observa o anúncio de cursos específicos oferecidos em ateliês, atestando formas de aprendizagens artísticas privadas, fora

das oficinas, escolas e academias.

No século XIX, o ateliê, é, por excelência, o lugar onde o artista está em exposição, o seu 'museu pessoal' e o centro de sua sociabilidade profissional. A partir do momento em que o artista se torna, nas representações coletivas, a ser apontado por um dom que o distingue dos mortais ordinários, o ateliê também é, portanto, um lugar em torno do qual se cristaliza o imaginário romântico, o espaço, por metonímia, que evoca o mistério da genialidade do artista" (SOFIO, 2014, p. 39).

Os pequenos ateliês dos artistas modernos seguem, até os meados do século XX, essa tendência romântica: pequenas classes, divãs para modelos vivos, clara-boias favorecendo uma luz nunca direta. Posteriormente, com a criação de museus de arte moderna em escalas monumentais, obras em grandes dimensões são feitas para ocupá-los, aparecendo os ateliês em lofts pós-industriais. É neste contexto que podemos observar as relações entre o ateliê e a personalidade do artista e os efeitos dos espaços designados ateliês na produção de um determinado artista. O tamanho de um ateliê define as dimensões das obras que a produção comportará. A maneira do artista trabalhar também é afetada pelo espaço, como declara David Hockney ao ser indagado sobre as relações entre sua capacidade de produção e os ateliês que ocupou (GAYFORD, 2011, p. 79). A homogeneidade da luz, o pé-direito, o tamanho do lugar, a posição das janelas, tudo afeta Hockney e a necessidade de obras grandes para afirmar uma carreira artística com impacto mercadológico, aos moldes do artista europeu dominante do final do século XX e início do século XXI. Pequenos ateliês individuais, ateliês medianos divididos por grupos de artistas e grandes ateliês com equipes trabalhando para um nome de artista (em empreendimentos como os de Jeff Koons, muito próximos ao modelo renascentista, apesar dos resultados diversos), entre outras possibilidades, extrapolam as categorias classificatórias da arte. "A produção artística é muito eclética para reduzir o ateliê a uma condição estrutural de garantir o que é arte" (JONES, 2014, p. 37). É no final do século XX que o ateliê surge enquanto conceito em aberto, sendo possível encontrarmos ateliês-escola, ateliês-galerias, ateliês pensados enquanto manifestações artísticas em si, tendo a Merzbau (1933), de Kurt Schwitters, como precursora de um ateliê/obra de arte. No século XXI, é possível conceber o espaço de um ateliê como meio para a arte fora dos sistemas instituídos, como alguns estudos, especialmente em torno da obra de Paulo Bruscky, atestam (ANJOS, 2004; MATOS, 2007; AMADO, 2015), dando a ver o espaço/obra do artista da seguinte maneira:

O seu ateliê é local de trabalho e de exposição, arquivo e oficina, público e privado, memória e processo, e existe como fluxo. Não por acaso guarda em seu ateliê uma das maiores coleções do grupo Fluxus, grupo do qual participou especialmente através da arte correio e cujas propostas estão presentes em muitos dos seus trabalhos e postura de vida (MATOS, 2007, p. 121).

O início do século XXI testemunha mostras em que ateliês são reconstituídos em espaços expositivos, como foi o de Bruscky na 26ª Bienal de São Paulo e como é o do Atelier Brancusi no Centro Georges Pompidou, em Paris, que realiza a musealização de um ateliê. Destarte as críticas, o que se aponta é o quanto lugares para arte,

em que se define o que é arte, não conseguem ser fixados. Meios digitais e formas de exposição e propagação via internet ocupam espaços que antes eram legados às instituições, modificando o trabalho artístico e transpondo o ateliê também para espaços não localizados. Ao conceito de ateliê-estúdio sobrepõe-se o de laboratório, espaço de pesquisa e aprendizagem da ciência. Diversos tipos de atividades visuais, em especial a fotografia e a vídeo-arte, são desenvolvidos em laboratórios. Então, assim como foi incutida a palavra “estúdio”, o ateliê se torna também “laboratório”, lugar de labor e experimentação, cujos resultados pressupõem domínio de uma série de materiais e procedimentos técnicos. Fusões entre laboratórios e ateliês podem ser vista em nomes como “atelier-lab”, de Etienne Delacroix (LEITE, p. 54). Independente do nome, tais espaços permitem a existência de atividades artísticas fora do mercado, dos fóruns envolvidos em museus e fora de outras instâncias que venham julgar ou validar a produção como arte ou não, abrindo a discussão entre a valoração da obra e sua relação com o espaço, desenvolvida por Daniel Buren (1979). A partir dos anos 1970, artistas ligados ao fluxus e a arte in situ abdicam de seus studios, de modo que a arte dita contemporânea prescinde de um espaço localizado. Paralelamente, ainda necessita de lugares para armazenamento da documentação, arquivo, produção e sociabilidade, embora, enquanto “arte contemporânea”, busque espaços que não os instituídos pelos museus, galerias e outras instituições culturais similares, expondo seus paradoxos.

O campo expandido da arte possibilita poststudio practices, que, no Brasil, Jailton Moreira, artista não institucionalizado, propõe como “ateliê aberto”. Tratam-se de espaços para experimentações artísticas fora de recintos fechados. Praias, estradas, praças, viadutos, parques, entre outros lugares, são ocupados pela arte contemporânea, aberta a todo tipo de espaço em suas produções. “Meu ateliê é a rua”, defende Marion Velasco Rolim ao apresentar, em fala, sua pesquisa de doutorado (2017) ou quando Gustavo Von Ha diz, em vídeo, para a Bravo (2019), que seu ateliê está na “cabeça”. A arte in situ, as artes interativas, a arte efêmera, as performances, os happenings, as instalações, as projeções de vídeo, entre outras possibilidades, permitem a concepção de ateliê não ancorado em um lugar (GUILLOUËT; JONES; MENGER; SOFIO, 2014), tais como o “e-telier” (LAISERIN, 2003), ateliê eletrônico que designa produções informatizadas, inclusive com dois ou mais autores trabalhando concomitantemente em diversos locais do planeta ao mesmo tempo.

No grego, o prefixo atelé – a = negativo + Telos = conclusão, objetivo, propósito, advindo de atelos, significa algo inacabado, sem uma finalidade explícita, ou seja, o que exprime imperfeição ou falta, ou ainda farsa, o que reitera a relação, no uso medieval, com o artífice. Esse lugar sem conclusão é “lugar de todo mundo” ou bordel, conforme Foucault apresenta no texto em que estuda a onirocrítica de Artemidoro, no qual mostra a concepção do espaço designado como “ateliê” (FOUCAULT, 2010, p. 176) nos mesmos termos que ergastérion, lugar de todos, onde todos irão parar, palavra que designa “cemitério”. No francês, esse sentido é melhor articulado por força da expressão, comum nesta língua, que associa o prazer máximo do sexo à morte. A arcaica relação do ateliê ao cemitério e aos bordéis mostra que esse tipo de espaço é um lugar perpassado por outros lugares, um lugar que não pode ser encontrado apenas pelas coordenadas que o situam num mapa, mas também um lugar outro,

referente a um plano espiritual-carnal paralelo, indicador das heterotopias da arte.

Heterotopia atelial para a liberdade

Foucault compreende que a liberdade para os gregos envolvia conjuntos de práticas sobre si, as quais trata como tecnologias. Essas constituíam procedimentos pelos quais o cidadão buscava transformar sua própria vida em arte. Uma série de práticas eram sugeridas como exercício ascético, rigoroso, sobre si mesmo. Algo que podemos relacionar com a ioga, com rituais xamânicos que colocam o corpo em situações desconfortáveis e difíceis (suspensões, jejuns, privações, isolamento social) para superar suas limitações, alcançando, nesta relação consigo, uma melhor condução para com o outro (polis). Para Foucault, esse tipo de exercício dietético era um “cuidado de si” (ética) e uma forma de melhor se relacionar com os outros (política). Esses cuidados implicavam o domínio dos próprios atos em prol das relações interpessoais e comunitárias, uma efetiva economia em si e nos outros. Para os antigos gregos e romanos, essas práticas envolviam a escrita pessoal, leituras, meditações, anotações diárias, regimes de saúde, dietas e outros cuidados com o físico e a mente. Relaciono essa postura de superação e enfrentamento de limites em prol de si e dos outros com os cuidados demandados no espaço do ateliê, qualquer que seja sua configuração: oficina, estúdio, laboratório. Sem um trabalho ético-estético sobre si e os outros, ao modo de Foucault, não há como superar tais limitações, especialmente as que se relacionam ao acúmulo de arquivos, ou seja, material para estudos.

A natureza colaborativa do ateliê efetiva uma “rede complexa de relações sociais” (VILLAS BÔAS, 2008, p. 205) que faz circular em um mesmo espaço os artistas que ali produzem, professores e aprendizes, estudantes, historiadores, críticos, curadores de mostras, arquitetos, visitantes eventuais, artistas residentes, entre outros. A realização de um espaço para a arte requer, como nas práticas dos antigos, renúncia de determinados bens em prol de outros, aplicação custosa numa meta, disciplina, cuidados que extrapolam o corpo individual e as tarefas que o próprio espaço exige. As demandas exigidas por esse tipo de espaço se apresentam na organização de arquivos, na manutenção de instrumentos, na disposição dos móveis e objetos, no estoque e providência de materiais e até no asseio do mobiliário e do imóvel. Também são previstas acomodações e suprimentos para visitantes, participantes de projetos e grupos de estudo e, por vezes, coletivos de criação. Trata-se de uma heterotopia de compensação, a qual cria um “outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado” (FOUCAULT, 2001, p. 421) que não queremos outro espaço que não seja como esse. Nessa movimentação, ética e estética não se apresentam como conceitos filosóficos e sim como a praxis de um espaço liberado de domínios. Os ateliês alternativos “refletem desejos utópicos de instalações sem fins lucrativos num engajamento que confunde a vida e a arte, ou para projetos sociais de ‘ateliês comunitários’. Essas utopias ocupam diferentes posições cara a cara no mercado de arte” (JONES, 2014, p. 37). Numa “mistura de ateliê de trabalho, casa, biblioteca e arquivo” (MATOS, 2007 p. 123), o espaço/obra de Paulo Bruscky, por exemplo, não permite que se distinga os “elementos do seu ateliê da sua estrutura

coletiva" (BRITTO, s/d, p. 20).

É a partir destas considerações que se torna possível conceber o ateliê como "prática de liberdade", ou seja, "um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura elaborar, transformar e atingir um certo modo de ser" (FOUCAULT, 2010, p. 265). Ser que não se aparta do devir, de uma obra, de um projeto de vida, de uma prática intelectual nunca separada do desenvolvimento da arte, de um trabalho artístico que ensina arte. Como prática de si, está implicado numa ética contemporânea que governa espaços confinados, cujo isolamento penetrável tem como função "criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada" (FOUCAULT, 2001, p. 420). Ao envolver muitos braços de gestão, um ateliê não consegue ser governado por alguém que não o viva, contornando, em todos os casos, formas centralizadas, representações e imposições. "A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 2001, p. 418). O espaço de um ateliê é heterotópico porque se estende a uma rede de outros espaços e grupos mais amplos do que os que se situam num topos. O ateliê se confunde com a tradução para o inglês, workshop, hoje palavra empregada para designar encontros pedagógicos, em geral extracurriculares, que fogem do modelo ainda medieval de "aula". Um ateliê amplia o "conceito de sala de aula" (LEITE, 2007, p. 04) se distanciando do modelo da "cela" ao apresentar um espaço menos confinado, de livre movimentação e relacionamentos horizontais. Se a aula é uma heterotopia desde suas bases, na medida que força o intelecto para lugares que não a sala onde acontece, o ateliê, mesmo situado num lugar, constitui uma heterotopia in situ. Ao assinalar que o espaço heterotópico assume formas variadas: jardim, cemitério, bordel, barco, Foucault nos inspira ateliês tanto fora quanto dentro dos espaços das instituições legadas ao ensino da arte.

Os estudos de Foucault nos levam à compreensão de que práticas discursivas se efetivam espacialmente, dispendo as relações e suas instituições ao poder. O ateliê, enquanto prática de liberdade ética-estética, resiste à diversas formas de dominação do poder: midiáticas, mercadológicas, jurisprudentes, ideológicas. Esse é um espaço que favorece o estabelecimento de vínculos, reforça relações e reivindica uma posição fundamental nas relações de ensino e aprendizagens das matérias artísticas. Um ateliê propicia o desenvolvimento de manufaturas e outros esquemas de produção que não os das grandes corporações multinacionais, permitindo a expressão de singularidades.

Referências

AMADO, G. *O atelier musealizado: três casos de estudo* [Brancusi, Schwitters, Bruscky]. In: SEMEDO, A.; SENRA, S.; AZEVEDO, T. *Processos de Musealização. UM SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO INTERNACIONAL*, Atas do Seminário. Universidade do Porto, 2015, p. 468-483. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13510.pdf>>. Acesso em: fev. 2019.

ANJOS, M. *O Ateliê como Arquivo*. In. BIENAL DE SÃO PAULO, 26. ed., 2004, São Paulo. Catálogo de Artistas Convidados. São Paulo, 25 set. - 19 dez. 2004.

ATELLIER. *Définition dans le dictionnaire Littré*. Disponível em: <<https://www.littre.org/definition/atelier>>. Acesso em: fev. 2019.

Ateliê do Artista: Gustavo von Ha. Bravo! Revista online. 14 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y3Z3PHSmNX4>>. Acesso em: fev. 2019.

BRITTO, L. *O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky*: um acervo vasto de quase tudo. Ohun, n.5. Revista de Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, s/d, p. 14-23. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>>. Acesso em fev. 2019.

BUREN, D. *The Function of the Studio*. Trad. T. Repensek. October. v. 10, MIT PRESS, 1979. p. 51-58. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778628>>. Acesso em: fev. 2019.

CUNHA, A. G. ET al. *Dicionário Etimológico*: Nova Fronteira da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELORY-MOMBERGER, C. *Formação e socialização*: os ateliês biográficos de projeto. Educação e Pesquisa. São Paulo, v. 32, n. 2, p. 359-371, mai.-ago. 2006.

FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: _____. *Estética*: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Coleção Ditos e escritos, v. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

_____. A escrita de si. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p.144-162.

_____. A ética de si como prática de liberdade. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Coleção Ditos e escritos, v. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p. 264-293.

_____. Sonhar com Seus Prazeres. Sobre a Onirocrítica de Artemidoro. In: _____. *Estratégia, poder-saber*. Coleção Ditos e escritos, v. 4. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a, p. 163-191.

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. *Tecnologías del yo*. Y otros textos afines. Barcelona: Paidós, 1991.

GARAVELO, L. M. C. *Uma clínica da escrita*: experimentações ateliais. 2016. Tese

(Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

GAYFORD, M. *Uma mensagem maior*. conversas com David Hockney. DBA: 2011.

GUILLOUËT, J. M.; JONES, C. A.; MENGER, P. M.; SOFIO, S. Enquête sur l'atelier; histoire, functions, transformations. *Perspective: Actualité en histoire de l'art*. v. 1, 2014, p. 27-42. Disponível em: <<https://perspective.revues.org/4314>>. Acesso em: fev. 2019.

KUNSTFORUM Internacional, Bd. 208. *Das Atelier als Manifest*. Mai.-jun. 2011. Disponível em: <<https://www.kunstforum.de/band/2011-208-das-atelier-als-manifest>>. Acesso em: fev. 2019.

LAISERIN, J. *From atelier to e-telier*. virtual design studios. *Architectural Record, Digital Practice, Digital Architect*. Jan. 2002. The McGraw-Hill, 2003.

LEITE, L. R. *Atelier Virtual*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

LIMA, E. A. *Oficinas, Laboratórios, Ateliês, Grupos de Atividades*. Dispositivos para uma clínica atravessada pela criação. In: COSTA, C. M.; FIGUEIREDO, A. C. *Oficinas terapêuticas em saúde mental: sujeito, produção e cidadania*. Coleções IPUB. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2004, p. 59 – 81.

IAVELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artemed, 2003.

MATOS, L. *Arte é este comunicado agora*: Paulo Bruscky e a crítica institucional. *Revista Concinnitas, UERJ*, ano 8, vol. 1, n. 10, jul. 2007, p. 118-132.

ROLIM, M. V. *Falei em voz ALTA*: ERRAGEM, voz e outros sons em performances sônicas [recurso eletrônico]. 2017. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SILVA, B. M. M. *Ateliê de Artes Visuais na escola*: um espaço favorável à aprendizagem. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

VILLAS BÔAS, G. *A estética da conversão*: O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social. Revista de Sociologia da Universidade de São Paulo*, v. 20, n. 2, p. 197-219, nov. 2008.

Submetido em 22/02/2019
Aprovado em 17/07/2019