

## O ATELIÊ ABERTO COMO INTERFACE DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA EM ESFERA PÚBLICA: EXPERIÊNCIAS DO ATELIER SUBTERRÂNEA

Lilian Maus Junqueira  
(Mestranda em História Teoria e Crítica da arte – PPGAV, IA/UFRGS)

James Zortéa Gomes  
(Mestrando em Poéticas Visuais – PPGAV, IA/UFRGS)

**Resumo:** Neste artigo levantamos o problema da função do ateliê do artista na contemporaneidade, traçando um breve histórico dos usos do ateliê como espaço de trabalho e ensino, até chegarmos ao conceito ampliado de ateliê como interface da produção artística em esfera pública. Apontamos o desenvolvimento de alguns modos de ateliê aberto na cidade de Porto Alegre, a partir da década de 1970. Ao final do texto, centramo-nos no estudo de caso do Atelier Subterrânea em dois momentos distintos: na primeira experiência de abertura a público, durante a intervenção *Sala dos Passos Perdidos* (2006), e na instalação *Pele de Boneca* (2009), da artista convidada Lia Menna Barreto.

Palavras-chave: arte contemporânea, ateliê aberto, autogestão por artistas, Atelier Subterrânea, intervenção Sala dos Passos Perdidos, instalação Pele de Boneca, Lia Menna Barreto.

**Abstract:** *In this article we raise the issue about the role of the studio's artist in contemporary, outlining a brief history of the studio uses as space for work and education, until we get the expanded concept of art studio as interface of the artistic production in the public sphere. We point out the development of some open studio forms in Porto Alegre city from the 1970's. At the end of the text, we focus on the case study of the Atelier Subterrânea at two different times: the first experience of public opening, during the "Room of Lost Steps" intervention (2006), and the "Doll Skin" (2009) installation, by invited artist Lia Menna Barreto.*

**Keywords:** *contemporary art, open studio, management by artists, Subterrânea Studio, Room of Lost Steps intervention, Doll Skin installation, Lia Menna Barreto.*

São intensas as transformações que o ateliê do artista sofreu ao longo da história da arte, em especial após a década de 1960, a partir da expansão das linguagens artísticas e da influência da arte conceitual, que, segundo a teórica e historiadora norte-americana Lucy Lippard, permitiu a execução de experiências artísticas nas quais “a *idéia é o centro supremo e a forma material é secundária, efêmera, barata, despretensiosa e/ou desmaterializada*”<sup>1</sup>. Sendo a *idéia* considerada central nos discursos artísticos, o artista como propositor

de projetos poderia utilizar-se de recursos e procedimentos diversos para execução dos trabalhos, dentre os quais se destacam: a apropriação de objetos pré-fabricados, a descrição de enunciados verbais para serem executados por outros e a realização de experiências efêmeras, relocando sua atenção para a documentação. No contexto atual de flexibilização das linguagens e do próprio campo da arte, caberia perguntarmo-nos, no que se refere ao ateliê do artista, qual seria sua função. Seria este ateliê ainda necessário enquanto espaço físico definido? Quais são as possibilidades de desdobramentos desse lugar hoje? Essas foram as questões que motivaram este artigo.

A noção clássica de ateliê como espaço físico de trabalho do artista e de ensino de suas práticas remonta-nos à 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 lugar onde produziam obras. No Renascimento, começa a emergir o ideal do artista moderno que conhecemos hoje<sup>2</sup>, consciente de seu papel intelectual e de sua dimensão criativa. Sob a influência dos textos greco-romanos redescobertos, Alberti e Ghiberti formulavam as primeiras teorizações da arte e estas publicações chegam aos ateliês. Segundo o historiador Nikolaus Pevsner<sup>3</sup>, o ateliê de Leonardo da Vinci, no *Cinquecento*, abria-se a reuniões informais de artífices amadores sob orientação científica, dando origem possivelmente à primeira academia. A partir do séc. XVIII, as academias oficiais do Estado liderariam o ensino das artes, filiando-se também a ateliês e ao museu. Cabe ainda destacar que, no século XIX, o desenvolvimento tecnológico de aparatos para a captação e reprodução de imagens possibilitou intensas transformações na relação do artista com os seus instrumentos e, por conseguinte, com o ateliê. São exemplos disso tanto a produção de tintas em bisnaga, que facilitou ao pintor impressionista retratar as paisagens ao ar livre, como a invenção e a popularização da fotografia, na virada do século, que alterou de modo definitivo a relação do artista com o ateliê. A produção de imagens estendia-se às ruas, ainda que o processo de revelação e ampliação fotográfica forçasse o artista a voltar à escuridão do estúdio<sup>4</sup>. Ao longo do século XX, a noção do ateliê como lugar exclusivo de produção artística, o que “*exacerba a separação entre*

projeto para a coletividade e experiência de singularização”, foi sendo transformada, como nos aponta a crítica de arte Lisette Lagnado<sup>5</sup>. Nesse sentido, podem ser consideradas precursoras as obras de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, que fundiram esfera pública e privada, ao englobar documentos do processo, objetos banais e permitir as primeiras concepções da obra de arte como processo, repensando-a em função de seu ambiente de apresentação e gerando fusões entre os estatutos de documento e de obra de arte. No caso de Duchamp, esse alargamento do ateliê deu-se tanto em direção ao arquivo portátil, concretizado na *Caixa Verde* (em que o artista exhibe a documentação do processo do *Grande Vidro*), como no deslocamento de seus *ready-mades* ao museu, em que o lugar de produção da obra de arte era posto em questão, expandindo-se das mãos do artista e do seu ateliê em direção à recepção do espectador, circunscrito pelo discurso institucional da arte. O artista Kurt Schwitters, com as *merzbau*, construídas em sua própria morada (espaço privado que o artista tornava público ao abri-lo à visita guiada) possibilitou, por sua vez, a apreensão da obra enquanto projeto inacabado de vida.

Se inúmeras foram as atitudes, ao longo do século XX, de fusão entre arte e vida, acentuadas nos anos 60/70, como seria possível, na atualidade, definir o lugar de trabalho do artista? Se a idéia estigmatizada do ateliê como local de isolamento e com ares de oficina pode ser redesenhada é no sentido de que esta noção não deve mais defini-lo como reduto do exercício de liberdade total do artista sob suas criações, algo que o apartaria da sociedade durante a criação da obra. Também não se trata mais daquele local em que o artista apenas produz objetos para o mercado das artes. Pelo contrário, o ateliê poderia ser visto hoje como um espaço de cruzamento de subjetividades múltiplas, no qual a obra é construída também pelo espectador. Segundo Lisette Lagnado<sup>6</sup>, outros termos definiriam este lugar hoje, aproximando-o do conceito de “*laboratório*” (local de experimentos) ou “*canteiro de obras*” (terreno em transformação na cidade que reavivaria o “*imaginário construtivista*” e designaria “*um lugar onde as atividades que se desenvolvem têm um caráter coletivo*”). No entanto, alertamos que não é apenas com a destruição das paredes físicas do ateliê que o artista se protegerá do aprisionamento das

convenções do circuito. É preciso estar ainda mais atento no ambiente pluralista em que vivemos, é necessário suspeitar. Nem sempre as paredes mais espessas, que separam o artista do público, são aquelas do ateliê. Afinal, bastaria atuar em espaços públicos para tornar pública a arte? Nesse sentido, é que se faz importante repensar o papel desse lugar, em especial dos ateliês coletivos abertos a público, gerenciados por artistas jovens e que ajudam a renovar o circuito.

O crítico francês Nicolas Bourriaud<sup>7</sup>, ao levantar o questionamento sobre o lugar e o estatuto do artista na atualidade, define o artista como um “*intruso em outros campos*”. Em sua tipologia; porém, falta-lhe referências de artistas que construam estruturas. Estes parecem não existir na sua concepção de arte e de circuito. O que o crítico propõe como estratégia do artista é apenas o “*surfear sobre as estruturas existentes*”. Ainda assim, ele compara três tipos diferentes de ateliê: aquele de Jeff Koons, que se assemelharia a uma grande fábrica, o de Claude Closky, pequeno espaço em que o artista recorta revistas, ou ainda a própria casa dos artistas que acabaria sendo, na maioria das vezes, o lugar em que eles trabalham. Mas, transpondo a situação de ateliê para o contexto brasileiro *híbrido*<sup>8</sup>, seria possível que o artista, para atuar de modo crítico, apenas surfasse sobre as estruturas pré-existentes? Basta que lembremo-nos dos alertas de Hélio Oiticica, na década de 1960, sobre as constantes “adversidades” do contexto sócio-cultural brasileiro, para então percebermos que ficar sobre a prancha, esperando a onda para surfar na sua estrutura, implicaria em um sonho tropical frustrado. Ondas estruturadas por aqui são escassas.

Nesse sentido, faz-se necessário reconhecermos os desdobramentos possíveis e a importância dos ateliês que portam espaço físico próprio. Nesses ateliês, os artistas costumam organizar-se em coletivos e se unem para promover eventos abertos a público, dividir as despesas e para buscar conexões com outros espaços, aliando assim forças para viabilizar sua autogestão. Esses espaços provam-nos que não são as quatro paredes que enclausuram o trabalho de abertura a público e o engajamento. Atuando de modo independente, ou seja com recursos próprios, esses “ateliês abertos”

têm buscado uma relação mais direta com o público, em meio ao contexto de mediações da arte contemporânea<sup>9</sup>. Cada vez mais são construídas alternativas de sobrevivência e amparo institucional, o que amplia, por meio das facilidades comunicacionais da chamada sociedade da informação, as conexões desses espaços no circuito. Eles vêm atuando em nível de ensino, debate, produção e socialização artística, chegando a promover residências de artistas com amparo de outras instituições, além disso, buscam renovar o público interessado em arte. No contexto brasileiro, muitos desses espaços têm sido rastreados e parte de sua documentação publicada no site CORO – Coletivos em Rede e Ocupações de Cooperação ([www.corocoletivo.org](http://www.corocoletivo.org)), uma iniciativa de artistas do coletivo *Horizonte Nômade*, de São Paulo. O site teve seu início em 2003, a partir da pesquisa de Flávia Vivacqua. No trecho do manifesto do coletivo *Horizonte nômade*, publicado no espaço virtual, os artistas integrantes compreendem esse agrupamentos como possibilidade de *“fortalecimento de objetivos e potenciais, além da dissolução de problemas e [da] divisão de etapas e [de] mão de obra de trabalho, sem que com isso o individual se dilua, é o próprio desafio do homem global e sua prática na cultura contemporânea.”*<sup>10</sup>

No entanto, cabe ressaltar que Néstor García-Canclini, antropólogo argentino, em 1980, já alertava-nos sobre a necessidade de ampliação da função das artes visuais para além das necessidades dos artistas ou grupos de artistas. Segundo o autor, faria-se necessário incluir no campo das artes visuais:

1. Transformações radicais nas instituições dedicadas a formar artistas;
2. A inserção ativa e crítica dos artistas, críticos e intelectuais nas instituições ocupadas com a produção e circulação da arte (museus, casas de cultura, meios de comunicação de massa, etc);
3. A construção de canais alternativos de produção e distribuição ligadas a organizações populares (partidos políticos, sindicatos, associações de bairros) reivindicando delas uma atenção específica, não imediatamente pragmática, em relação ao valor do trabalho cultural.<sup>11</sup>

Essas iniciativas, associadas à criação de novas obras, ampliariam as possibilidades de redefinição do ofício e os modos de vincular-se com os seus receptores, além de formar um novo público, segundo Canclini. Não seria isto que esses ateliês abertos estariam fazendo hoje no contexto brasileiro?

Há, ainda, agenciamentos coletivos de artistas que propõe o uso do ateliê de múltiplas formas, associando espaço físico, virtual e fomentando experiências híbridas que permitem a transformação desse lugar numa *interface* flexível entre produção artística e esfera pública. Esse conceito de ateliê como interface o definiria não mais como espaço “entre” artista e público, mas sim como lugar habitado e construído por ambos, um ponto na rede do *regime da comunicação*, sobre o qual nos comenta a *artista e teórica* Anne Cauquelin<sup>12</sup>. Cada vez mais ramificados e voláteis, os discursos sobre arte partem da sobreposição de funções dos agentes do sistema da arte. Não há mais, segundo Cauquelin, a idéia de posição única no sistema e do fluxo unilateral entre PRODUTOR > INTERMEDIÁRIO > RECEPTOR, que caracterizava o regime de consumo, no qual se inseria a arte moderna. Na arte contemporânea, os agentes acumulam funções e as obras de arte apresentam uma ubiquidade própria das redes. Essa situação, facilita o trânsito de idéias e ações transdisciplinares nesses ateliês abertos, o que seria freqüentemente inviável na estrutura de departamentos das academias, por exemplo. Isso não quer dizer, no entanto, que esses espaços híbridos posicionem-se totalmente contra o sistema acadêmico ou contra as grandes instituições artísticas (atitude esta marcada na década de 60/70), até mesmo porque os seus artistas costumam estar conectados também a esses espaços. Nesse sentido, o historiador norte-americano Douglas Crimp<sup>13</sup> alerta-nos sobre o movimento contínuo de legitimação dos discursos periféricos pelo museu, o que não invalida a importância de um posicionamento crítico dos agentes do sistema da arte.

Se nas décadas de 60/70 firmou-se no Brasil uma geração que praticamente abdicou de um lugar privado e que trabalhava diretamente nas ruas ou no próprio espaço onde as obras seriam apresentadas, hoje tentamos redescobrir as possibilidades do ateliê como espaço de interface constante

com a cidade. Naquele contexto artístico de 60/70, bienais e salões acadêmicos começavam a parecer envelhecidos. Os artistas, por sua vez, conquistavam um importante espaço no discurso institucional, destacando-se no sudeste brasileiro, as manifestações *Propostas 65 e 66* e *Opinião 65 e 66*, que contavam com a participação de Hélio Oiticica e, mais tarde, a manifestação *Do corpo à terra*, organizada por Frederico Moraes, com participação de Cildo Meireles e de Artur Barrio. Em Porto Alegre, entre essas décadas, o sistema de arte passa por mudanças significativas, tanto no que se refere à emergência de um mercado de arte, como à expansão das linguagens artísticas, por meio do experimentalismo. Princípios semelhantes aos do neoconcretismo e da nova objetividade, tais como a presença do espectador-participante e a desmaterialização do objeto, permitiam aos artistas do sul atingir a “vivência multidirecional”, proposta por Hélio Oiticica. São exemplares, nesse aspecto, as iniciativas do grupo *Nervo Óptico* (1976/1977/1978), em Porto Alegre, composto por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alves, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos. Esse coletivo buscava ampliar as relações do circuito de arte com o público local, almejando formas mais diretas de contato com o público, e que trouxessem novas perspectivas sobre a produção artística. Em 1978, o *Grupo N.O.* lançava de modo independente os *Cartazes Nervo Óptico*, com uma tiragem de 2000 exemplares, em um total de 13 edições colecionáveis e que foram distribuídas gratuitamente no Brasil e exterior. Além disso, o grupo promoveu encontros e ações que tinham ênfase na exploração da linguagem fotográfica e meios alternativos de circulação da arte, nos quais, muitas vezes, pregavam um viés crítico ou irônico sobre o sistema. Posteriormente, fundou-se na cidade o *Espaço NO* (1979-1982), que propunha ser uma cooperativa de artistas com sede própria, e que promoveria atividades experimentais de modo independente. Um das causas apontadas para o seu fechamento foi a falta de público.<sup>14</sup>

Em um contexto bastante diferente, em 1993, surge o ateliê aberto *Torreão*, gerenciado pelos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler (também docente do Instituto de Artes da UFRGS). Jailton define o casarão como “um lugar que busca o cruzamento entre produção e pensamento sobre arte contemporânea em Porto Alegre”<sup>15</sup>. O espaço vem promovendo, junto com o

Instituto Goethe, residências para artistas alemães, que são convidados a realizar intervenções na torre. Além disso, o *Torreão* convida também artistas brasileiros a partir de seus próprios recursos. Além de agenciar eventos, Jailton ministra orientações artísticas nesse espaço educativo, mas também promove viagens, em que cada aluno explora os extramuros do ateliê. Nessas experiências são explorados procedimentos *in situ*, que se relacionam diretamente com a paisagem escolhida pelo grupo a ser explorada. Só para nos fixarmos em exemplos de Porto Alegre, poderíamos ainda citar as iniciativas da Associação Cultural *Arena*, dos artistas Maria Helena Bernardes, André Severo, Paula Krause e Melissa Flores e do músico Fernando Matos. A proposta desse espaço, criado a partir das experiências do *Projeto Areal* (2000), embora não se caracterize como um ateliê, permite a realização de atividades que objetivem a difusão de projetos artísticos no âmbito cultural. Esta iniciativa, mais amadurecida em termos legais e em suas estratégias de sustentabilidade, abre uma gama de possibilidades para atuação dos artistas do cenário atual. Ainda que indiretamente, essas experiências anteriores configuram um importante *background* que permite o desenvolvimento de novas propostas em Porto Alegre. A exemplo disso, temos o Atelier Subterrânea, espaço híbrido gerenciado inteiramente por artistas, integrado por Lilian Maus, James Zortéa, ambos autores do presente artigo, juntamente com Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, Túlio Pinto.

O Atelier Subterrânea, situado no subsolo do nº 745 da Av. Independência, uma importante via de trânsito de Porto Alegre, surge como ateliê fechado de três artistas no início de 2006, embora já portasse fachada de vidro transparente, uma espécie de vitrine para a rua. Neste ano, a partir das visitas e atividades em ateliê do grupo *Passos Perdido*, sem sede definida e integrado pelos artistas Aduany Zimovski, Antônio Augusto Bueno, Gabriel Netto, James Zortéa e Teresa Poester, decidiu-se construir um espaço expositivo no local, com fortes incentivos de Teresa, artista de extensa trajetória e professora do Instituto de Artes da UFRGS. Desde o seu início, o lugar apresentava certo talento para função expositiva, em função da localização privilegiada e de sua fachada transparente. No dia 26 de outubro de 2006, inaugurou-se, então, a partir dos trabalhos resultantes do grupo *Passos*



*Perdidos*, a primeira mostra aberta ao público de desenhos coletivos *in situ*. Como se tratava de um espaço próprio, foi fácil fugir do modelo cubo branco, possibilitando a reconfiguração deste lugar. Surge assim um híbrido de ateliê/galeria.

No começo de 2007, a partir da ampliação do grupo de artistas que integravam o ateliê, foi possível manter um cronograma de atividades públicas e também um horário fixo para o recebimento de visitas. A prática de eventos diversos permitiu-nos unir teoria e prática, a partir de experiências bem concretas, que exigia-nos conhecimentos sobre: divulgação dos eventos, montagem, design de exposição, oficinas de arte, cultivo de documentação online, apreciações críticas em forma de textos de mesa e alternativas de sustentabilidade. Foi das dificuldades de aporte financeiro que surgiu a idéia, no começo de 2007, da exposição coletiva *Pequenos Formatos*, que associava a mostra a um grande sorteio de obras de arte, em que articulamos uma rede de artistas e amigos em prol de uma iniciativa comum: auxiliar o ateliê, através da doação de um trabalho, a manter suas atividades públicas ao longo do ano. Nessa breve trajetória, muitas foram as transformações desse ateliê aberto: o espaço físico foi remodelado; o grupo de artistas integrantes sofreu alterações e expandiu-se, tendo permanecido do grupo original apenas Gabriel Netto e Túlio Pinto (fundadores do espaço); além disso, o público ampliou-se; a documentação das atividades passou a ser organizada no site [www.subterranea.art.br](http://www.subterranea.art.br); esses eventos intensificaram-se, aproximando-se, por vezes, da música, da dança e do cinema; oficinas foram ministradas; dezesseis exposições promovidas de modo independente, ou seja, com recursos próprios. Cada uma dessas atividades, ao seu modo, ajuda-nos a construir o espaço que vemos e disponibilizamos hoje.



Acervo do Atelier Subterrânea, Registro fotográfico da montagem da Intervenção *Sala dos Passos Perdidos*. fot. Dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2006.



Acervo do Atelier Subterrânea, Registro fotográfico da abertura da Intervenção *Pequenos Desenhos*. fot. Dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2007.

Em uma de suas experiências recentes, o Atelier Subterrânea convidou a artista Lia Menna Barreto, freqüentadora e incentivadora do espaço, a propor um projeto a ser realizado no espaço expositivo do ateliê em março de 2009. Antes de iniciar o seu projeto de ocupação, Lia nos convidou para conhecer o ateliê dela. A partir da conversa que tivemos em sua casa em Eldorado do Sul (a 50 km de Porto Alegre), a artista nos propôs a instalação *Pele de Boneca*. Lia queria desdobrar as suas experiências realizadas ao longo de 25 anos de produção artística, tendo por suporte material bonecas. Mas, avisou-nos que, desta vez, gostaria de trabalhar apenas com cabeças de bonecas usadas e com um grande volume delas. Para tanto, era fundamental que cada artista da Subterrânea, a seu modo, articulasse estratégias para angariar cabeças de bonecas preferencialmente de borracha, conforme o solicitado. Ao convidar a artista, pensávamos que lhe ofereceríamos um problema, mas Lia, com toda sua experiência, redirecionou esse desafio a nós mesmos.

Com as dificuldades apresentadas, perguntávamos se seria possível encontrar todas as cabeças de bonecas necessárias. Em seguida as dúvidas cessaram e começamos a agir, realizando perambulações pela cidade e enviando emails para o mailing de assinantes da *newsletter* do espaço com o título: “*Doe sua boneca velha*”. O slogan propagou-se por diversos veículos de comunicação, desde os espaços virtuais de blogs e sites apoiadores, até cartazes e jornais da cidade. O processo de construção da instalação *Pele de Boneca* foi antes de tudo um agenciamento de diferentes redes, para além do

campo da arte. A informação sobre a ação, ao transitar por diversas redes, ganhava novos significados. Através da web os internautas perguntavam sobre a iniciativa e ofertavam suas bonecas antigas. Passamos a negociar também com os centros de reciclagem da cidade e a tecer acordos com colecionadores de bonecas e fábricas de reparos de brinquedos. Lia apontou-nos, a partir desse problema inicial, uma trama de relações existentes entre diferentes sistemas de circulação, provocando um trânsito inusitado dos artistas do Atelier Subterrânea em locais até então desconhecidos.

A segunda etapa do trabalho envolveu a preparação do material, após a acumulação de cerca de cem cabeças de bonecas. Realizamos um evento aberto em que os doadores eram convidados pela artista a descascar juntos essas cabeças, sobre a mesa do ateliê. Pouco a pouco, as cabeças de borracha eram recortadas e transformadas em tiras, o que planificava esses volumes. Quando esticadas, essas tiras permitiam-nos observar, ao mesmo tempo, o interior e o exterior dessas peles de bonecas, o que causava certo estranhamento.



Fotografia de Fábio Del Re. Acervo do Atelier Subterrânea, Registro fotográfico da Instalação *Pele de Boneca*, da artista Lia Menna Barreto. fot. Dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2009.

A terceira etapa, então, foi constituída pela montagem do trabalho, uma surpresa para nós até o último momento. Ao término de inúmeras idéias, Lia Menna Barreto decidiu pendurar essas tiras de pele em linha. Lado a lado, elas formam um malha texturada, uma espécie de cortina, em que o espectador não poderia mais separar a sala expositiva do espaço de trabalho do ateliê Subterrânea. Assim, ele tornava-se, literalmente, um espaço permeável às interferências da artista e dos passantes da rua, que avistávamos pelo vidro.



Fotografia de Fábio Del Re. Acervo do Atelier Subterrânea, Registro fotográfico da Instalação *Pele de Boneca*, da artista Lia Menna Barreto. fot. Dig. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2009.

A partir dessa experiência recente, passamos a entender o ateliê aberto como possibilidade de interface entre produção artística e esfera pública de modo mais abrangente. Ou seja, também no sentido de problematizar a produção dos artistas integrantes do ateliê nesse diálogo tensionado com os artistas convidados. Na instalação *Pele de Boneca*, foi gerado um espaço híbrido, composto pelas obras em processo dos artistas do ateliê e da artista convidada, já que ambas sofriam interferências mútuas no dia-a-dia. A partir disso, passamos a refletir sobre a nossa própria condição de ateliê aberto e, no caso da artista Lia Menna Barreto, que trabalha em casa, ela passou também a refletir sobre a sua condição de isolamento. Desde então, Lia convida alguns

artistas para lhe “causar problemas”, como ela mesmo diz, em seu ateliê-casa. Afinal, em que medida poderia dar-se essa abertura do ateliê? É nesse espaço conflituoso, de negociações entre interesses individuais e coletivos, que passamos a entender hoje o Atelier Subterrânea como lugar de desdobramentos desses problemas. Trata-se de um ateliê aberto que funciona como interface entre produção artística e esfera pública, onde renova-se os modos de compartilhamento da arte.



Acervo do Atelier Subterrânea, Registro fotográfico do sorteio de 23 obras doadas durante a abertura da Exposição *Pequenos Formatos*. fot. DIG. 150 dpi. RGB. Formato JPEG, 2009.

<sup>1</sup> Cf. Lucy Lippard. “Escape Attempts”. In: *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University California Press, 2001.

<sup>2</sup> Cf. Anthony Blunt. *Teoria Artística na Itália, 1450-1600*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

<sup>3</sup> Nikolaus Pevsner. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>4</sup> No Brasil o termo *estúdio* é mais empregado na fotografia, cinema, televisão e publicidade.

<sup>5</sup> Cf. Lisette Lagnado. “Ateliê, laboratório e canteiro de obras”, *Caderno Mais!*, *Folha de São Paulo* (Porto Alegre), 13/01/2002.

<sup>6</sup> IDEM

<sup>7</sup> Nicolas Bourriaud. “O que é um artista (hoje)?”. In: *Revista Arte & Ensaios*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, Ano X, n.10 (pp.77-78), 2003, p.77.

- 8 Cf. Néstor García-Canclini. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998. O termo “híbrido” faz referência à conceituação de Néstor García-Canclini, em que o autor define a situação de “cultura híbrida” da América Latina como resultante de um processo de modernidade que não deriva apenas das diferenças (sócio-culturais, étnicas), mas também dos cruzamentos do tradicional e do moderno, ou seja, das fusões do novo (moderno) e velho (tradição) convivendo lado a lado com as enormes desigualdades sociais.
- 9 Cf. Mônica Zielinsky. “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”. In: Glória Ferreira (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp.21-26.
- 10 Informação retirada do site <http://www.corocoletivo.org/index4.htm>, acessado em 2.fev.2009
- 11 Cf. Néstor García-Canclini. “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión.” In: Revista *Hueso Húmero*, Lima, n. 516 (pp. 60-74), abr/set. 1980, p.72
- 12 Cf. Anne Cauquelin. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo Martins Fontes, 2005.
- 13 Cf. Douglas Crimp. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 14 Cf. Ana Maria Albani de Carvalho. “Nervo Óptico e Espaço N.O.: Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos 70”. In BULHÕES, Maria Amelia (org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. /org. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 70-141
- 15 Jailton Moreira. “O torreão como experiência de educação”. In: Revista *Porto Arte*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, n.23, novembro, 2005, pp-109-118.

#### Referências Bibliográficas:

- BLUNT, Anthony. *Teoria Artística na Itália, 1450-1600*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. “O que é um artista (hoje)?”. In: Revista *Arte & Ensaios*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro, Ano X, n.10 (pp.77-78), 2003, p.77.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- \_\_\_\_\_. “La participación social del arte: el porvenir de una ilusión.” In: Revista *Hueso Húmero*, Lima, n. 516 (pp. 60-74), abr/set. 1980
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Nervo Óptico e Espaço N.O.: Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos 70”. In BULHÕES, Maria Amelia (org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes*. /org. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 70-141
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo Martins Fontes, 2005.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LAGNADO, Lisette. “Ateliê, laboratório e canteiro de obras”, *Caderno Mais!, Folha de São Paulo* (Porto Alegre), 13/01/2002.

LIPPARD, Lucy. "Escape Attempts". In: *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University California Press, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

ZIELINSKY, Mônica. "A arte e sua mediação na cultura contemporânea". In: Glória Ferreira (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

#### **Breve currículo dos autores:**

Lilian Maus Junqueira é mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky e artista integrante do Atelier Subterrânea.

James Zortéa Gomes é mestrando em Poéticas Visuais do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação de Flávio Gonçalves e artista integrante do Atelier Subterrânea.