

DO JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO À COZINHA DE ÂNGELA FERREIRA:  
MOSTRAR O LUGAR E O PROCESSO DE CRIAÇÃO  
FROM ALBERTO CARNEIRO'S GARDEN TO ÂNGELA FERREIRA'S KITCHEN:  
SHOWING THE PLACE AND PROCESS OF CREATION

Teresa Azevedo

Resumo

Neste artigo pretendo refletir sobre o modo como alguns artistas contemporâneos estabelecem uma relação com o lugar e processo de criação através das estratégias que usam para publicar e/ou expor imagens das suas obras. Os escultores Alberto Carneiro e Ângela Ferreira serão usados como exemplos. O primeiro explora uma relação com a natureza que lhe é próxima – nos últimos anos mais especificamente com o seu jardim doméstico –, relação que se estende ao modo como algumas obras são constantemente apresentadas em catálogos das suas exposições. Em vez de fotografias das obras em exposição, alguns deles apresentam imagens das obras fotografadas no jardim privado de Alberto Carneiro, o que lhes confere várias camadas de significado, numa relação intrínseca ao lugar: ao lugar que inspirou a sua criação; ao lugar onde foram criadas e ao lugar que, por isso, seria o cenário preferencial para a sua apresentação. Por sua vez, Ângela Ferreira transpõe o seu “lugar” de criação para o espaço expositivo através de um método de apresentação do processo criativo que a artista tem vindo a desenvolver desde 2010. Mais do que as entrevistas e imagens que publica nos catálogos que acompanham as suas exposições, Ângela Ferreira preocupa-se em dar a ver, no espaço expositivo e junto à obra, o processo de investigação que a levou até ao trabalho final. Procurando o melhor método de o fazer, acabou por encontrar na organização que dá aos documentos de trabalho na cozinha de sua casa a configuração mais fiel ao seu processo criativo.

O contacto direto com os dois artistas e com os seus ateliês, em confronto com a análise da bibliografia atual sobre o tema constitui-se como a base metodológica para explorar neste artigo diferentes modos de dar a ver o lugar e o processo de criação, uma das muitas potencialidades que o estudo dos ateliês de artistas permite perspetivar.

Palavras chave: Ateliê de Artista, Processo Criativo, Exposição, Alberto Carneiro, Ângela Ferreira

#### Abstract

The goal of this paper is to analyze the ways by which some contemporary artists establish a relation with their place and process of artistic creation through the way they choose to publish and/or exhibit images of their works. Sculptors Alberto Carneiro and Ângela Ferreira will be studied as examples.

The first artist explores a relation with nature – in the last years specifically with his domestic garden – which extends itself to the way a group of his works is sometimes presented in his exhibition catalogues. Instead of photos of the works in exhibition, some of them publish images of the pieces photographed in Alberto Carneiro's private garden. This provides the works with various layers of meaning, in a close relation with place: the place which inspired their creation; the place where they were created and the place which, because of that, would be the preferred scenario for their presentation.

In turn, Ângela Ferreira transposes her “place” of creation to the exhibition space through a method, which the artist has been developing since 2010, of presenting the creative process. More than the artist's interviews and the images published in the catalogues which accompany her exhibitions, Ângela Ferreira is concerned with finding a way to show, in the exhibition space and close to the artworks, the investigation process that lead her to the final configuration of the pieces. She found the most truthful configuration to her creative process in the way she organizes her research documents in her home's kitchen.

The close contact with the two artists and with their studios, in confrontation with the analyses of the recent bibliography about the subject is the methodological basis to explore, in this paper, different ways of showing the place and the creative process, one of the many potentialities which the study of the artist's studios allows to foresee.

Keywords: Artist's Studio, Creative Process, Exhibition, Alberto Carneiro, Ângela Ferreira

## INTRODUÇÃO

Este artigo insere-se no âmbito do projeto de doutoramento que estou atualmente a desenvolver sobre ateliês de artistas e o modo como as leituras que deles (e a partir deles) se podem fazer contribuem para um mais profundo conhecimento sobre a obra e o processo criativo do artista (Doutoramento em Museologia, com bolsa financiada pela FCT [Fundação para a Ciência e Tecnologia], com o título provisório: *No Campo Expandido do Ateliê: Dinâmicas do Processo Criativo*). A investigação tem como base a análise de casos de estudo, através de uma observação informal realizada diretamente em ateliês de alguns artistas nacionais e em contacto direto com eles, cruzada com uma reflexão teórica que permite explorar tópicos retidos da leitura da bibliografia especializada e atual sobre o tema. O objetivo principal é olhar o ateliê através de uma perspetiva vasta e alargada, que permita explorar as suas potencialidades de diálogo e confronto com outros dispositivos – o museu, a exposição – e assim revelar a importância do estudo do ateliê de artistas para uma mais profunda compreensão da obra de arte, bem como dos processos da sua criação, exposição e musealização.

É sobretudo a partir de 2000 que começam a surgir importantes estudos e antologias sobre os ateliês de artistas, o que reflete um crescente interesse por um tema que até então não tinha sido ainda verdadeiramente explorado nos estudos teóricos relacionados com as práticas artísticas. Existem, no entanto, alguns importantes e pioneiros trabalhos anteriores, como é o caso de *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (Jones 1996), um estudo sobre as transformações na arte americana dos anos 60 que analisa a transformação do conceito de ateliê operada a partir dessa década. A maior parte desses trabalhos mais recentes reflete sobre o ateliê, a sua função e condição na arte contemporânea, compilando importantes textos de artistas, historiadores e críticos de arte, curadores e museólogos, e revelando a multiplicidade de disciplinas através das quais este tema pode ser abordado. Alguns exemplos importantes são: *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Davidts e Paice 2009), *The Studio Reader: On the Space of Artists* (Jacob e Grabner 2010), *The Studio* (Hoffmann 2012b) e *Hiding Making - Showing Creation: The Studio from Turner to Tacita Dean* (Esner, Kisters, e Lehmann 2013).

Também no meio institucional tem sido crescente o interesse pelo tema do ateliê do artista, como revelam as exposições, conferências, seminários e encontros que também sobretudo a partir de 2000, têm vindo a explorar diversos tipos de abordagem ao ateliê. É o caso de, por exemplo, *Close Encounters: the*

*Sculptor's Studio in the Age of the Camera*, realizada em 2001 no Henry Moore Institute (Leeds); *The Studio*, em 2006 na Hugh Lane Gallery (Dublin); *Production site. The artist's studio inside out*, realizada em 2010 no Museum of Contemporary Art, em Chicago ou mais recentemente *A World of Its Own: Photographic Practices in the Studio*, realizada no MoMA, Nova Iorque, em 2014. Para além de mostrarem as diferentes possibilidades de investigação que se podem desenvolver a partir do tema (o ateliê como obra de arte; o museu como ateliê; o ateliê como palco ou como laboratório, por exemplo), estes eventos evidenciam também o papel do museu como lugar de reflexão artística e crítica sobre um assunto que tradicionalmente lhe seria exterior.

A recente publicação *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacida Dean* (Esner, Kisters e Lehmann 2013) reúne um vasto conjunto de textos que exploram, através de diferentes perspetivas, as práticas artísticas e a sua representação, demonstrando que esta oscila muitas vezes entre o *esconder* e o *mostrar* de diferentes facetas ou etapas da produção. Como referem as editoras, “Although often appearing to reveal all in their depictions, artists are never entirely open about their practice, and habitually hide their manual labor in order to present an image of almost magical creative genius.” (Esner, Kisters e Lehmann 2013, 7).

É este “génio criativo quase mágico” que está na origem da visão romantizada, surgida sobretudo no século XIX, e que muitas vezes ainda hoje se mantém na teoria sobre o ateliê do artista: íntimo, pessoal e normalmente inacessível, ele é o lugar privado onde o génio criativo se manifesta dando origem às obras de arte que serão, apenas na sua versão finalizada, mostradas ao público. Por sua vez, a teoria do *pós-estúdio*, desenvolvida a partir de meados dos anos 60 – tendo como um dos mais importantes marcos o texto seminal de Daniel Buren, “The Function of the Studio” (Buren 1971), onde o artista declara a “extinção” do ateliê – é muitas vezes explorada como a única alternativa de análise do tema do ateliê.

De uma visão romantizada à declaração da sua extinção, o ateliê, se entendido enquanto um conceito alargado (que se refere não só ao espaço físico de criação, mas também, por exemplo, a uma página da internet, uma secretária ou um jardim exterior), é um dispositivo constante em qualquer génese criativa e produção artística. Apesar de alguns artistas e/ ou teóricos contemporâneos privilegiarem o uso da palavra “estúdio” para se referir ao seu lugar ou espaço de trabalho (o que denota uma vontade em demarcar-se da carga histórica do conceito de atelier, que muitas vezes é conotado com o artista isolado do mundo,

a trabalhar sozinho na criação de uma inspirada e “tradicional” obra de arte), a minha opção é usar o termo ateliê num sentido expandido, para designar qualquer lugar de criação e/ou produção artística (material ou apenas conceptual). O que se pretende é situá-lo para além daquelas duas assunções, explorando e analisando as diversas tipologias que o ateliê de artista assume na prática artística contemporânea e perceber de que modo o seu estudo pode informar mais profundamente ou através de novas perspetivas a análise da obra de arte, da sua criação, produção e exposição.

If artists [...] continue to insist in requiring a studio – and in some cases highlighting its role in their practice – then shouldn't the way each of them mobilizes it be a crucial component of any analysis of their practice? The place and means by which a work is generated – which, on occasion, has a hand in shaping its reception – must be accounted for. (Coles 2012, 11)

Assim, através dos exemplos dos ateliês de dois artistas contemporâneos, este artigo pretende refletir sobre as estratégias, conscientes ou não, usadas por eles para dar a ver o seu lugar e/ou processo de criação, um tópico que se relaciona com aquelas noções de *esconder* e *mostrar* do processo criativo referidas atrás. Ao fazê-lo, pretende-se simultaneamente demonstrar algumas das novas leituras e abordagens que o estudo do ateliê pode trazer para o interior de áreas como a história e teoria da arte ou da museologia.

A opção em usar os ateliês e o trabalho destes dois escultores como casos de estudo prendeu-se com a questão prática de, ao longo da elaboração do plano de trabalho, ter tomado contacto direto com eles, tendo sido a partir daí que muitas das questões da investigação começaram a surgir. Em 2012 iniciei a primeira fase do inventário da obra de Alberto Carneiro, trabalhando diretamente no seu ateliê durante três meses, o que me permitiu começar a perceber a importância do seu espaço e lugar de trabalho para toda uma dinâmica criativa que embora presente na obra e nos escritos do artista, poucas vezes é explorada a fundo na literatura sobre ele. Do mesmo modo, o contacto direto com Ângela Ferreira e com o seu processo e espaço de trabalho permitiu perceber que a artista desenvolve uma dinâmica muito diferente de Alberto Carneiro, que seria interessante explorar em contraponto com aquele.

## O ATELIÊ COMO CENÁRIO: O JARDIM DE ALBERTO CARNEIRO

[...] Alberto, vêm-nos notícias, informações, sinais de fora. Nós estamos na cidade, na casa, ou estúdio... no espaço protector. Por vezes vamos até lá fora; e tentamos trazer a Natureza para dentro. Por vezes entre nós e a própria natureza são tão cerrados os entrelaços que ela própria se transforma em espaço protector. (s/a 1987)

A natureza sempre foi o “espaço protetor” de Alberto Carneiro (Coronado, 1937). Desde menino, quando brincava com “as coisas da natureza que [o] rodeavam e com as quais inventava os [seus] brinquedos” (Carneiro 2012, 9) até hoje, aos 77 anos de idade, quando colhe fruta do seu jardim no Coronado, no mesmo local onde, muito provavelmente, brincou enquanto criança. A pequena casa com quintal dos seus pais foi dando lugar ao espaço onde hoje Alberto Carneiro vive e trabalha, e que, para além da habitação, conta com um ateliê, uma galeria e um jardim que faz a ligação entre todos os espaços. A partir desse jardim, em constante mutação – “porque as plantas crescem e morrem” (Osório 2006, 17) – surgiram já bastantes obras do escultor.

A natureza é uma referência e inspiração presente na obra de Alberto Carneiro desde o início da sua carreira. No entanto, o jardim particular do escultor apenas começou a “entrar” na sua obra sobretudo a partir de finais dos anos 90, quer através das fotografias referidas neste artigo, quer através do uso de elementos nele plantados e colhidos, ou através dos títulos que remetem para esse espaço específico (como as três pinturas “Sobre as flores do meu jardim”, 2000-2002, realizadas com flores plantadas e colhidas no jardim, esmagadas sobre papel, por exemplo).

Tenho um jardim do qual eu mesmo cuido. O jardineiro vem tratar e cuidar apenas da relva... Não separo, já há muito tempo, a minha actividade de jardinagem e de hortícola da minha actividade de escultor. Há muitas operações da minha actividade criativa que se passam simultaneamente no atelier e no jardim e na horta. Há variadíssimas obras minhas feitas nos últimos quinze anos que se desenvolveram também através dessa relação estética que mantenho com as minhas árvores e com as minhas flores. Há uma obra que está no Centro Galego de Arte Contemporânea, Sobre o meu jardim (1998-99), uma espécie de rosácea feita com segmentos de troncos de buxo trabalhados a partir das minhas relações íntimas com muitas das plantas do meu jardim. Não se tratou de transcrições formais nem de buscar sentidos literais, mas sim de procurar equivalências do sentir estético. Não a partir de uma

imagem literal e fixada, mas da vivência tida com cada planta, que se revelava em mim para criar outra coisa. Não estava a transcrever algo visual, apenas a viver uma experiência aberta e íntima. (Carneiro 2012, 35)

Se se pode dizer que o ateliê de um artista é o lugar onde primeiramente se revela a relação entre arte e vida, no caso de Alberto Carneiro (considerando o ateliê como o conjunto entre o espaço arquitetónico propriamente dito e o jardim que o envolve) essa dialética encontra-se na origem do seu ato criativo e é conscientemente explorada, tanto na sua obra, como nos inúmeros textos do escultor que a informam.

Para mim, toda a obra de criação poética é autobiográfica. Em menino deleitava-me com as coisas da natureza que me rodeavam e com as quais inventava os meus brinquedos. Em adulto, quando tive que reflectir sobre a minha obra, foi à experiência estética com as matérias da terra com as quais brinquei na primeira infância que fui buscar os dados básicos para me compreender como criador e artista. [...] Se tivesse nascido e vivido noutra lugar a minha obra seria diferente. [...] Os princípios que determinavam o meu fazer poético, a escultura, tinham mais a ver com a minha experiência de vida com as coisas da terra, no Coronado, durante a minha infância, do que propriamente com qualquer formação de carácter erudito, que pudesse ter tido entretanto. (Carneiro 2012, 9, 15)

Robert Storr, referindo-se à opção de muitos artistas em criar os seus ateliês em espaços rurais ou não-urbanos, refere que esta opção representa “a positive choice in favour of a congenial work site that affords the artist a chance to see his art in the context of specifically compatible or contrasting ways that is utterly distinct from the conditions typical of the “White Cube” modernist gallery” (Storr 2010, 56). O jardim privado de Alberto Carneiro é, segundo esta perspectiva de Storr, claramente compatível com as obras do escultor e a sua colocação no jardim estabelece um forte contraste com a sua exposição em museus ou galerias. Assim, interessa-me refletir sobre o modo como especificamente o jardim é usado enquanto cenário para a apresentação (ainda que na maior parte das vezes mediada pela fotografia) de algumas das obras de Alberto Carneiro, e de que modo esta apresentação pode informar sobre o lugar de criação do escultor. Esta análise surgiu da constatação da existência de algumas obras que, sobretudo entre 2004 e 2006 são publicadas nos catálogos em fotografias tiradas no jardim privado do escultor. Trata-se de fotografias tiradas por um profissional, com o objetivo específico de serem publicadas, e não fotografias de registo documental, tiradas por Alberto Carneiro. De qualquer modo, como podem elas informar sobre o lugar de criação? Que pistas podemos retirar delas para a compreensão do processo criativo do artista?

As imagens em questão são todas de esculturas em madeira (a partir de raízes e troncos de árvores) que aparecem na sua maior parte fotografadas sobre a relva do jardim de Alberto Carneiro. Para além das fotografias usadas aqui como exemplo existem ainda outras do mesmo grupo que, por questões de extensão do artigo, não são aqui mostradas e analisadas. Na sua totalidade, elas constituem um conjunto de imagens distinto, onde o jardim de Alberto Carneiro é claramente usado como cenário e por isso se destacam das fotografias das obras em contexto de exposição.

Nas fotografias de *No seio da floresta as árvores florescem*, 2003-2004 (Fig.1) ou de *Murmúrios da floresta*, 2004 (Fig.2), por exemplo, as raízes e troncos de árvores trabalhados pelo artista, assentam sobre um relvado coberto por folhas de Outono. Ao fundo vêem-se troncos de árvores que emergem do solo (possivelmente algumas delas serão, um dia, matéria para novas obras do escultor) e um muro amarelo delimita o espaço – aqui, da fotografia e lá, do jardim de Alberto Carneiro.



Figura 1. *No seio da terra as árvores florescem*, 2003-2004, Madeira de castanho, 100x320x160 cm, Coleção CDAN, Huesca, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada no catálogo da exposição *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005)



Figura 2. *Murmúrios da floresta* (*Ouvindo Waldesrauschen de Franz Liszt tocados por Evgeny Kissin*), 2004, madeira de noqueira, 50x260x50 cm, Coleção Alberto Carneiro, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005) e *Os murmúrios da floresta e do meu jardim 1991-2005* (Galeria Trinta, Santiago de Compostela, 2006)

Uma das fotografias de *Metamorfose de raiz em fruto*, 2004 (Fig.3), mostra a escultura também pousada no chão, numa outra zona do jardim, menos ampla do que a das fotografias anteriores. Ao fundo os elementos verticais são os esteios que suportam as videiras e, para além de alguns elementos de pedra, vêm-se no solo algumas laranjas. Ao mostrar esta *Metamorfose de raiz em fruto* junto a duas plantas de fruto que abundam no seu jardim (a videira e a laranjeira) Alberto Carneiro, ainda que inconscientemente, revela algumas pistas sobre o que poderá ter levado à criação da obra ou, pelo menos, sobre alguns dos elementos essenciais do jardim que o inspira.

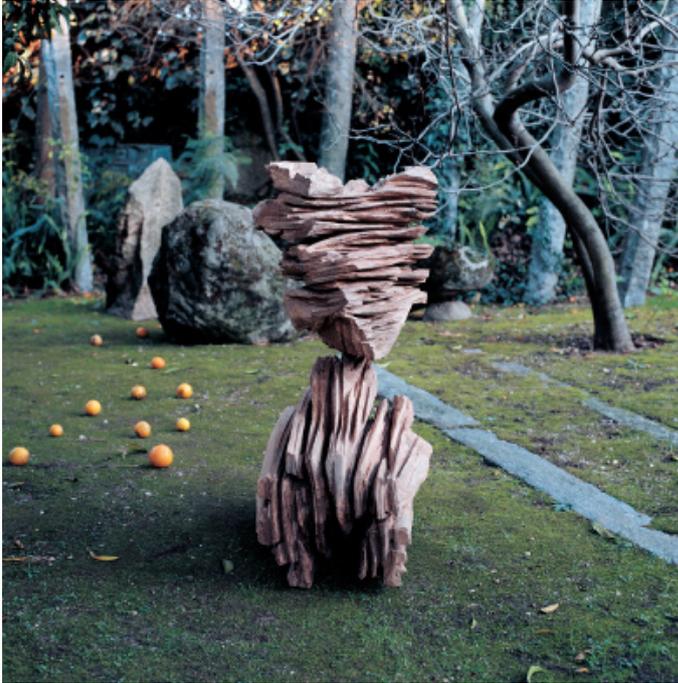


Figura 3. *Metamorphose de raiz em fruto*, 2004, madeira de raiz de noqueira, Coleção Dr. Manuel Rios, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005) e no convite para a exposição *Alberto Carneiro. A Arte e o Corpo. Esculturas e Desenhos* (Galeria Fernando Santos, Porto, 2005)

Um último exemplo pode ser a fotografia de *Paisagem íntima 1*, 2004 (Fig.4). Ao contrário das obras anteriores, esta é constituída por dois pequenos elementos de madeira colocados sobre uma mesa alta de granito e ferro. É revelador que a opção tenha sido fotografar esta obra de modo a que, no cando superior esquerdo da imagem se veja a mesa de granito do jardim de Alberto Carneiro, como que numa espécie de ligação com um espaço de intimidade do artista no jardim (um espaço de refeição ou de encontro entre amigos, por exemplo). Para além disso, a obra foi colocada num local estreito, sobre uma espécie de pequeno caminho de pedra que liga, por todo o jardim, os espaços da casa, ateliê e galeria de Alberto Carneiro. Mais uma vez, a parede amarela situa-nos no jardim do escultor.



Figura 4. *Paisagem íntima 1*, 2004, madeira de castanho, granito preto polido e ferro pintado de preto, Coleção Alberto Carneiro, Fotografia: Jorge Coelho. Cortesia Arquivo Alberto Carneiro. Imagem publicada nos catálogos das exposições *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004* (Centro Cultural de Cascais, 2005); *Alberto Carneiro. Paisagens Íntimas* (Casa Municipal da Cultura, Cantanhede, 2006) e *Os murmúrios da floresta e do meu jardim 1991-2005* (Galeria Trinta, Santiago de Compostela, 2006)

Retomando a dialética *esconder/ mostrar*, referida atrás, facilmente percebemos que estas imagens escondem claramente qualquer vestígio do “fazer”, do trabalho efetivo do escultor sobre a matéria. As esculturas não são fotografadas no interior do ateliê onde foram produzidas (e junto às quais se poderiam eventualmente vislumbrar vestígios do trabalho manual, como instrumentos de escultura, resíduos da madeira, etc.), mas são antes mostradas no lugar onde o escultor as terá primeiramente concebido, na medida em que trabalha com a natureza e com os elementos naturais que sempre o rodearam. É importante aqui o exemplo de Brancusi, um dos primeiros artistas a tomar consciência da importância do lugar de criação para a correta exposição e apresentação da obra de arte. Para si o ateliê era o único lugar onde a sua obra era verdadeira, e por isso apenas aí deveria ser vista. Mais do que mostrar o artista no ato criativo ou de produção, as inúmeras fotografias tiradas por Brancusi e por colegas e amigos no seu ateliê mostram as esculturas dispostas segundo

uma organização que para Brancusi seria a mais verdadeira e por isso a única possível para exposição da sua obra. (Para mais sobre este assunto ver, entre outros: *Brancusi's studio flattened* (Shanes 1997); *The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room* (Barthel 2006) ou *Brancusi's "white studio"* (Wood 2010)).

Ao colocar e fotografar estas obras finalizadas no seu jardim, Alberto Carneiro medeia a percepção das mesmas, conferindo-lhes uma nova camada de significado presente no espaço natural que, não sendo parte integrante da obra (constituída por volumes que são expostos no espaço da galeria ou museu), é inerente à sua génese e ao ato criativo do artista. Por isso, fotografar as esculturas no jardim é mostrar e preservar junto à obra um lugar que intrinsecamente se relaciona com elas, pelas matérias da natureza que Alberto Carneiro utiliza, e pela relação profunda e espiritual que mantém com elas:

Sulcos da terra arável que espera as sementes que nela se frutifiquem. Ainda o meu corpo sobre a terra. Anamneses dos trabalhos sobre a horta e o jardim, sobre as minhas plantinhas, que me esperam no Coronado e das quais guardo o calor e o conforto da sua existência como coisa essencial para o meu viver – alimento da minha obra: no seu fazer e no seu pensar. (Carneiro 2007, 64)

Estas obras de Alberto Carneiro tomadas como exemplo foram já várias vezes expostas e fotografadas em museus ou espaços mais “neutros” de exposição. No entanto, é pertinente que da primeira vez que foram mostradas, em 2005, na exposição *Alberto Carneiro, Caminhos do corpo sobre a terra* (no Centro Cultural de Cascais), a opção tenha sido publicar as fotografias não das obras na exposição mas sim das obras colocadas propositadamente para o efeito no jardim privado de Alberto Carneiro, ao qual o espetador comum dificilmente teria acesso.

## O ATELIÊ COMO LABORATÓRIO DE IDEIAS: A COZINHA DE ÂNGELA FERREIRA

Agora, aqui na cozinha a coisa torna-se um bocadinho mais complexa porque [...] eu aqui vou misturando projetos. [...] depois há outra coisa do ritual: é que quando os projetos se acabam, geralmente eu tiro-os [os desenhos da parede da cozinha]. Porque os miúdos fartam-se muito, não é? Também tenho família, portanto... Eles todos os dias sempre com coisas assim... De vez em quando tiramos as coisas e fica assim muito limpinho, muito vazio. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Ângela Ferreira (Maputo 1958) sempre trabalhou em casa (enquanto artista). Para além de artista plástica, é professora, esposa e mãe, e a necessidade de articular todas estas funções levou-a a desenvolver um processo de trabalho que tem como base o espaço da sua cozinha, e mais especificamente as suas paredes. É nelas que a artista vai colocando os desenhos, as fotocópias, as impressões ou as fotografias que usa como material de investigação para a criação de novas obras. Ao contrário de Alberto Carneiro, Ângela Ferreira é uma artista “da cidade” o que implica imediatamente, como a própria refere, um ateliê com um espaço mais reduzido e limitado. É a própria artista (numa das primeiras conversas com a autora sobre o tema do ateliê, realizada em Abril de 2013) que se refere à cozinha como o seu ateliê – o lugar onde as obras lhe surgem e vão sendo desenvolvidas conceptualmente -, que por sua vez é complementado pelo seu outro ateliê – o espaço onde a produção propriamente dita das obras é feita.

David Reed, num pequeno texto sobre o ateliê, conta:

I first saw the work of Felix Gonzalez-Torres in a group show at Artists Space in 1987 in New York. Impressed by his work, I asked to visit his studio. Felix hung his head and said: “Oh, David. I’m sorry. I don’t have a studio. I’m just a kitchen-table artist.” I loved his phrase, but since I had a mistaken concept of what a studio could be, I didn’t ask to visit. Now, of course, I wish I had. We could have had a studio visit sitting at his kitchen table. (Reed 2010, 119)

De facto, como já se referiu, alargando-se o conceito de ateliê para além da sua definição tradicional, facilmente se aceita que a cozinha possa ser também um espaço de criação artística. Jens Hoffmann explica:

The moment when the grip of traditional media such as painting and sculpture weakened, the studio in its classic sense began to disappear as well. While many artists indeed do not have typical studios any more, most do maintain some kind of working space. Instead of talking about the end of the studio, then, perhaps, we can speak of the expanded concept of the studio, even if it is only a laptop computer on the artist’s kitchen table. Some artist’s studios have expanded to “house” a number of functions previously associated with the outside world. (Hoffmann 2012a, 12-13)

Sendo a cozinha necessariamente um espaço de vivência diária, o contacto direto e constante com o material que Ângela Ferreira lá coloca permite-lhe resolver questões, encontrar soluções ou ter novas ideias:

[...] as coisas vão acontecendo um bocadinho intuitivamente e depois, de repente quando eu quero pensar nas coisas, este [a cozinha] é o sítio onde eu paro com as coisas. Como o ateliê - o espaço onde eu faço as maquetas - é mais um espaço de eficiência (do género: tu vais lá para fazer qualquer coisa, tens uma missão, estás lá a construir, não é?), aqui [na cozinha de sua casa] é o espaço da vivência; aqui é o espaço do estar todos os dias.

[...] Se eu estiver a tomar um chá e estiver pronta 5 minutos antes é para aqui que eu venho, porque esses 5 minutos são úteis para pensar. [...] É um laboratório de pensar, sim. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

É assim que pelas paredes da cozinha de Ângela Ferreira se multiplicam folhas de diversos tamanhos coladas à parede, mostrando diferentes momentos da investigação para determinada obra. De acordo com o tamanho ou a intensidade do projeto, variam também o número de documentos dispostos pelas paredes que, em casos como a obra *Stone Free* (2012), por exemplo, podem estender-se por outras divisões comuns da casa, como a sala de estar (Figs.5 e 6).



Figura 5. Vista da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com os desenhos da investigação para a obra *Stone Free* (2012). Fotografia: Ângela Ferreira



Figura 6. Vista da sala de estar de Ângela Ferreira, com desenhos da investigação para a obra *Stone Free* (2012). Fotografia: Ângela Ferreira

Ao colocar a documentação com que trabalha nas paredes da cozinha, Ângela Ferreira não só otimiza o seu espaço de trabalho, como garante para si um acesso constante à investigação que irá levar à produção do objeto final:

24h sobre 24h, não é? E são aqueles pensamentos que não são racionais: são coisas que vais magicando na parte de trás da tua cabeça. Não é preciso estares sentada a pensar concretamente sobre aquilo [...]. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Desde o início da sua carreira, nos anos 90, que a obra de Ângela Ferreira tem sido marcada por esta forte componente documental e de investigação. Ou porque remete para importantes nomes da história da arte (e sobretudo da arquitetura) internacional, ou porque usa como materiais fotografias ou outros elementos que reportam a outras obras, lugares ou momentos, o seu trabalho é sempre o reflexo desse processo de investigação. Consciente de que a obra final exposta no museu ou galeria nem sempre deixa transparecer o percurso de pesquisa que lhe deu origem, Ângela Ferreira revela que desde cedo se preocupa em encontrar um modelo que lhe permita partilhar esse processo:

Isto era um assunto que me preocupava desde que eu era aluna da Escola de Belas Artes. [...] Tu estás no ateliê, tens os teus pensamentos, fazes as tuas decisões, fazes as tuas séries de desenhos, fazes as tuas leituras, vais ao cinema, tens discussões com os amigos... Vais construindo ideias em torno de qualquer coisa. Depois no ateliê essas ideias estão a ser quase que digeridas e trabalhadas, e re-trabalhadas, e acabam por se manifestar em desenhos, ou objetos, ou esculturas, ou instalações, ou vídeos. [...] Mas como é que tu partilhas esse processo, que é muito bonito, com a pessoa que está a ver? Porque a pessoa que está a ver normalmente vê o objeto acabado. E às vezes ele diz muita coisa, mas [outras vezes] diz muito pouco sobre o processo. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Para a artista não são suficientes os textos publicados em catálogos, os desenhos preparatórios ou as entrevistas sobre determinada obra, para dar a ver o seu processo criativo. Mais do que isso, Ângela Ferreira revela que sente uma necessidade em partilhar todo o processo de trabalho que leva ao objeto final, sem no entanto pretender qualquer tipo de pedagogia para a leitura das suas obras.

Porque eu tinha sempre interesse em como é que eu transmito as ideias; e às vezes apresentar só um desenho ou outro ajuda a perceber o que é o desenho que o artista faz para o projeto mas não explica as ideias, não explica as conexões que a pessoa [o artista] faz. [...] Às vezes tens de ter as duas coisas juntas. [...] E isto é uma coisa que desde a faculdade eu tenho, e nunca soube como gerir, como apresentar. (Ângela Ferreira, em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa)

Retomando aquela dialética entre o *esconder* e o *mostrar* do processo criativo, referida como introdução a este artigo, com o exemplo de Ângela Ferreira estamos perante uma opção clara por parte da artista em mostrar o mais fielmente possível o processo de trabalho que dá origem à obra final, naquilo que ela própria designa como um “gosto em partilhar qualquer coisa”. A referência ao seu ateliê (considerado aqui enquanto um conceito expandido, capaz de se referir ao espaço da cozinha da artista) é aqui relevante, na medida em que é daí que parte o modelo mais eficaz encontrado pela artista para dar a ver o seu processo criativo. Aquilo que Ângela Ferreira designa por *composites*, *research composites* ou *composite drawings* e que desde 2010 acompanham a maior parte das suas obras de escultura, não são mais do que uma transposição de alguns “fragmentos” daquilo que durante a criação da obra podia ser visto nas paredes da sua cozinha

(Fig.7). Ou seja, sobre uma folha de desenho (que, segundo a artista, muitas vezes é depois assinada por ela) Ângela Ferreira cola os vários elementos que usou como documentação durante o processo de criação da obra: uma fotografia do espaço onde vai expor a obra, eventualmente com um esquema desenhado por cima; desenhos com colagens; fotografias de outras obras que usa como referência; desenhos de arquitetura com anotações suas; etc. Estes *composites* são depois emoldurados com uma simples moldura de madeira e expostos nas paredes da galeria ou museu (Fig.8), junto à obra a que dizem respeito, “agindo como uma espécie de fotomontagem de notas, ideias e imagens que informaram o processo de construção da obra” (Oliveira 2013).



Figura 7. Pormenor de uma das paredes da cozinha de Ângela Ferreira em Julho de 2012, com diversos elementos relativos à investigação para a obra *Stone Free* (2012).  
Fotografia: Ângela Ferreira



Figura 8. *Stone Free: Research Composite 1*, 2012, desenhos, fotocópias e fotografia, 91,5x64,7 cm. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary

Como se pode ler no folheto da exposição *Political Cameras*, realizada em 2013 na *Stills*, Escócia, a exposição simultânea da obra final e da documentação da investigação que lhe deu origem permite ao espectador criar as suas próprias leituras da obra, ao mesmo tempo que o leva também a perceber todo o processo que levou à sua criação (Figs. 9 e 10):

Ferreira's methodology of presenting the original research and reference materials together with their incorporation alongside the constructed three-dimensional sculptural object and final artwork, enables the viewer to travel forwards and backwards between the realms of the documentary and the artistic to devise their own personal narrative and meaning from the relationship between the 'reading' of the documentation image and the 'experience' of the sculpture. (Oliveira 2013)



Figura 9. Vista da exposição *Stone Free*, de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary



Figura 10. Pormenor da exposição *Stone Free* (vista dos *Composite Drawings*) de Ângela Ferreira na Marlborough Contemporary, Londres, 2012. Fotografia: Francis Ware. Cortesia Marlborough Contemporary

Preferencialmente, estes *composite drawings* são expostos verticalmente na parede da sala de exposição, numa alusão direta ao modo como a documentação neles contida esteve colocada nas paredes da cozinha de Ângela Ferreira. No entanto, é importante também a mesa onde a artista trabalha, e onde, inevitavelmente, muita documentação se encontra por vezes espalhada (Fig.11). No caso de uma das suas últimas exposições, *Indépendance Cha Cha*, 2014, no Lumiar Cité, em Lisboa, porque se tratava de uma peça muito “arquitetónica” que preenchia quase todo o espaço da galeria, e porque há sempre uma necessidade em diferenciar a perceção, na exposição, entre a obra e a sua documentação, Ângela Ferreira não se sentia confortável com o uso das paredes. Aqui a opção foi apresentar a documentação de um modo mais “tradicional”, na horizontal sobre vitrines (Fig.12). (Em conversa com a autora, Ângela Ferreira revela que depois da exposição, e para acompanhar a venda da obra – porque preferencialmente os *composites* acompanham sempre a obra – pretendia transpor essa organização horizontal para os quadros que tem usado).



Figura 11. Vista de diversa documentação para a obra *Indépendance Cha Cha*, na mesa da cozinha de Ângela Ferreira, Abril 2014. Fotografia: Teresa Azevedo

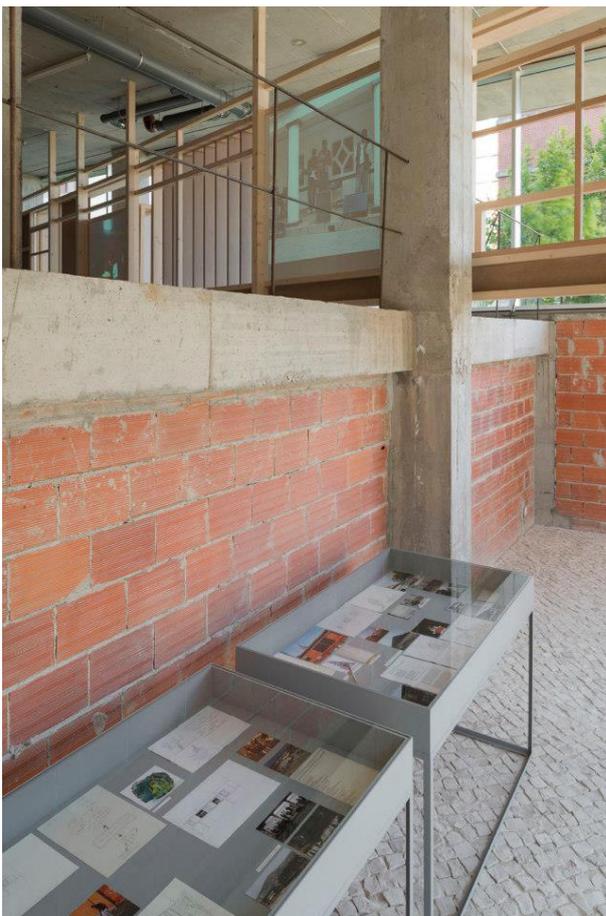


Figura 12. Vista da exposição *Indépendance Cha Cha*, no Lumiar Cité, Lisboa, 2014. Fotografia: © 2014, DMF Fotografia. Cortesia Lumiar Cité

## CONCLUSÃO

Na criação artística contemporânea o ateliê de artista deve ser entendido como um conceito alargado, o que permite distinguir diferentes tipologias dos espaços de criação artística, abertas também elas a diversas leituras e abordagens. Este *working paper* propôs-se explorar dois exemplos distintos de ateliês como exemplos (i) dos contrapontos que se podem estabelecer entre os diferentes métodos, processos e espaços de trabalho de artistas ainda ativos e (ii) do modo como cada um dos artistas escolhe dar a ver ao público o seu lugar de criação ou processo criativo. Alberto Carneiro, mostra o lugar primordial da sua inspiração e criação artística ao fotografar algumas obras no espaço do seu jardim privado e Ângela Ferreira mostra o seu processo criativo ao transpor para o espaço de exposição o mesmo método que usa para organizar a documentação de trabalho na cozinha de sua casa.

Os dois casos são claramente muito distintos. Foi já bastante explorada (por exemplo, por João Pinharanda no texto “Pelo lado do corpo” (Pinharanda 1989); por Delfim Sardo em “A invenção da floresta” (Sardo 1997) ou por Raquel Henriques da Silva em “Os corpos da escultura” (Silva 2001)), a relação intensa que o escultor Alberto Carneiro mantém com a natureza e com a paisagem, cuja noção, como refere Catarina Rosendo, tem de facto sido o “eixo analítico preferencial na abordagem ao seu trabalho” (Rosendo 2006). Especificamente sobre o seu jardim, são (para além, obviamente, das obras em si) os textos que Alberto Carneiro sempre escreveu ao longo da sua carreira, que esclarecem sobre a importância que este espaço tem (sobretudo a partir de finais dos anos 90) tanto para a sua vivência quotidiana, como para a sua criação artística. Raquel Henriques da Silva escreve:

O ‘amanho estético da terra’ não é apenas uma bela metáfora do trabalho do escultor mas pura realidade: quando, há alguns meses, visitei o atelier do escultor, no Coronado, detivemo-nos no jardim, ainda mergulhado no excesso de água de um inverno muito chuvoso, e o Alberto explicou-me a poda das rosas e dos arbustos e os cuidados diários que lhes dedica, protegido pelas árvores que foi cultivando, ou que ali estão, talvez plantadas pelo seu pai ou vindas de mais longe, do tempo longínquo que não viveu mas pelo qual quis ser determinado. (Silva 2001, 31)

Daí que seja pertinente a opção em fotografar algumas obras no espaço do jardim: impedido de visitar o seu lugar original (porque se trata de um jardim privado), ao espectador é dada a possibilidade de observar por meio da fotografia as obras e o espaço carregado de significado que as circunda e do qual elas fazem parte, como se se tratassem de mais um elemento natural como os arbustos ou os frutos. Simultaneamente, através destas fotografias (e não refiro aqui os títulos das obras, que são também eles carregados de significado, mas cuja análise sai fora do âmbito deste artigo) podem encontrar-se também pistas para outras obras do escultor (como as laranjas no chão que inevitavelmente remetem para *O Laranjal – Natureza Envolvente* (1969) por exemplo), que tiveram também origem na natureza e nas vivências de Alberto Carneiro no e com o seu jardim.

Por sua vez, se é comum no trabalho de Ângela Ferreira desde o início da sua carreira o uso que faz de um exaustivo processo de investigação que origina a obra final, e que muitas vezes é nela incluído, é também reveladora a preocupação que a artista demonstra em dar a ver, o mais fielmente possível, esse processo junto à obra. Com o simples propósito de partilhar no espaço expositivo o seu processo criativo, e sem o intuito de o tornar uma obra de arte independente, o método

encontrado pela artista para essa partilha foi, inevitavelmente, encontrado no seu local preferencial de criação e amadurecimento de ideias: a cozinha de sua casa.

Se no caso de Alberto Carneiro o ateliê, e especificamente o jardim pode ser lido enquanto cenário preferencial para mostrar o seu lugar de criação, com Ângela Ferreira o ateliê constitui-se como um laboratório de ideias – uma espécie de *think tank*, como lhe chama a artista (em conversa com a autora em 8 de Abril de 2014, na cozinha de sua casa). Ao público, Ângela Ferreira não mostra o espaço físico, mas sim a configuração que ele assume (e sobretudo as suas paredes e mesa) enquanto a obra está em processo de criação. Tratam-se, assim, de duas abordagens distintas aos espaços de criação.

Especificamente em relação à exposição e aos eventuais processos de musealização destas obras que, direta ou indiretamente carregam em si vestígios do lugar de inspiração e do processo de criação do artistas revela-se essencial, antes de mais, a sua documentação junto dos próprios, sob o risco de se perderem camadas de significado que podem ser essenciais para a correta leitura da obra. As esculturas de Alberto Carneiro referidas como exemplo são habitualmente expostas no espaço expositivo enquanto elementos autónomos, sendo elas próprias que carregam em si, na matéria de que são feitas e nas marcas da ação do escultor sobre elas, os elementos da natureza e da relação do escultor com eles. Ou seja, o diálogo direto com o jardim do escultor apenas é feito através da publicação das fotografias das obras aí colocadas. Quando expostas noutra local, as esculturas ganham novas configurações e leituras, porque o espaço que as circunda, sendo outro, confere-lhes novos significados.

No caso de Ângela Ferreira, é pertinente o facto de a artista considerar que os *composites* devem sempre acompanhar a obra final a que dizem respeito, mas simultaneamente aceitar que sejam colecionados separadamente (informação recolhida em conversa com a artista em 8 de Abril de 2014. A autonomização destes elementos, bem como a sua circulação e exposição como obras de arte independentes seria um tópico interessante de investigação mas que se situa, obviamente, fora do âmbito deste artigo). Criados com o propósito documental, eles acabam deste modo por se autonomizar, e apesar de relacionados com o objeto artístico, ganham quase um estatuto de obra de arte independente, de acordo com o modo como são colecionados e/ou expostos. Nestes casos é importante, mais uma vez, a correta documentação de todo o processo que levou a artista a criar estes *composite drawings*, de modo a salvaguardar o objetivo inicial da artista em partilhar o seu processo pessoal de trabalho e criação.

O estudo transdisciplinar das relações entre o ateliê de artista, o objeto artístico e a sua exposição revela, assim, novas dinâmicas para a compreensão não só da obra de arte, mas também da sua produção, recepção e musealização:

If [...] we accept that the studio is the crucible of philosophical reflection on some of the most fundamental problems of the artist in the modern world - the nature of the art object, the role of process and materials, the relationship of the artist to the world beyond the studio walls - then it needs to be studied from a variety of perspectives and over the *longue durée*. (Esner, Kisters e Lehmann 2013, 11)

## BIBLIOGRAFIA

Barthel, Albrecht. 2006. "The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room". In *Future Anterior* N.º III (2)(34-45).

Buren, Daniel. 1971. "The Function of the Studio". In *October* N.º 10 (Fall 1979) (51-59).

Carneiro, Alberto. 2007. *Das notas para um diário e outros textos. Antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Carneiro, Alberto. 2012. *Alberto Carneiro - Os caminhos da água e do corpo sobre a terra*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança.

Coles, Alex. 2012. *The Transdisciplinary Studio*. Vol. 1. Berlim: Sternberg Press.

Davidts, Wouter e Kim Paice, eds. 2009. *The fall of the studio. Artists at work, Antennae*. Amesterdão: Valiz.

Esner, Rachel, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann, eds. 2013. *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amesterdão: Amsterdam University Press.

Hoffmann, Jens. 2012a. "Introduction. The Artist's Studio in an Expanded Field". In *The Studio. Documents of Contemporary Art*, editado por Jens Hoffmann. Londres e Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery e MIT Press.

Hoffmann, Jens, ed. 2012b. *The Studio: Documents of Contemporary Art*. Londres e Cambridge, Massachussets: Whitechapel Art Gallery e The MIT Press.

Jacob, Mary Jane, e Michelle Grabner, eds. 2010. *The Studio Reader. On the space of artists*. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Jones, Caroline A. 1996. *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*. 1 ed. Chicago e Londres: University of Chicago Press.

Oliveira, Filipa. 2013. Ângela Ferreira. *Political Cameras*. editado por Stills. Edimburgo.

Osório, Helena. 2006. Viver a arte e a natureza em São Mamede do Coronado. *Casas de Portugal* (16-18).

Pinharanda, João. 1989. "Pelo lado do corpo". In *Alberto Carneiro. Ainda a memória do corpo sobre a terra. Esculturas e Desenhos.*, s/ n.º p. Porto: Galeria Nasoni.

Reed, David. 2010. *The Studio Reader. On the space of artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner. Londres e Chicago: The University of Chicago Press.

Rosendo, Catarina. 2006. "Uma ideia de paisagem através da obra de Alberto Carneiro". In *Colóquio Internacional Arte e Paisagem*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

s/a. 1987. *Alberto Carneiro. Árvores, flores e frutos*. Porto: Galeria do Jornal de Notícias.

Sardo, Delfim. 1997. "A invenção da floresta". In *A Oriente, na Floresta de Ise Shima*, S/ N.º. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão - Fundação Calouste Gulbenkian.

Shanes, Eric. 1997. "Brancusi's studio flattened". In *Apollo* N.º 146 (December 1997)(61).

Silva, Raquel Henriques da. 2001. "Alberto Carneiro: os corpos da escultura". In *Alberto Carneiro* (24-31). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea.

Storr, Robert. 2010. "A Room of One's Own, a Mind of One's Own". In *The Studio Reader. On the space of artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner. Londres e Chicago: University of Chicago Press.

Wood, Jon. 2010. "Brancusi's "white studio". In *The Studio Reader. On the Space of Artists*, editado por Mary Jane Jacob e Michelle Grabner (269-283). Chicago e Londres: University of Chicago Press.