

ATELIÊS

ARTISTS' STUDIOS

STUDIOS DE ARTISTAS

Fernando Cidade Broggiato (UNICAMP-Brasil) ¹

¹ Mais conhecido como Fernando Burjato. Artista plástico, mestre e doutor em artes pela UNESP. É professor de pintura e desenho no Instituto de Artes da UNICAMP. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5358413955025803>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0678-9696>. E-mail: fcidade@unicamp.br.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a diferença entre visitar um ateliê e visitar sua recriação dentro de um museu e entre ver uma obra no ateliê do artista e em vivenciá-la em um espaço museológico. Tem como ponto de partida a transposição de três ateliês de artistas em espaços museológicos: o ateliê de Piet Mondrian, na 22a Bienal de São Paulo, em 1994; o ateliê de Jackson Pollock, no MoMA, em Nova York, na ocasião de sua mostra retrospectiva, em 1998; e o ateliê de Francis Bacon, em The Hugh Lane Gallery, em Dublin, aberto ao público em 2001. O texto também traça algumas observações sobre mudanças que o espaço onde o artista trabalha sofreu com o tempo, no ocidente, desde o Renascimento, e como isso é representado pelos termos mais utilizados hoje: ateliê, que remete às oficinas de marcenaria, espaços abertos a visitantes e povoados de aprendizes e ajudantes e estúdio, originalmente um local reservado e dedicado ao estudo.

PALAVRAS-CHAVE

Ateliê; Pintura; Arte moderna; Museu; Processo criativo.

ABSTRACT

This article reflects on the difference between visiting an artist's studio and visiting its recreation in a museum, and between seeing a work in the artist's studio and experiencing it in a museum space. It takes as its starting point the transposition of three artists' studios into museum spaces: Piet Mondrian's studio at the 22nd São Paulo Biennial in 1994; Jackson Pollock's studio at MoMA in New York, on the occasion of his retrospective exhibition in 1998; and Francis Bacon's studio at The Hugh Lane Gallery in Dublin, opened to the public in 2001. The text also makes some observations about changes that the space where artists work has undergone over time in the West since the Renaissance, and how this is represented by the terms most commonly used today: atelier, which refers to carpentry workshops, spaces open to visitors and populated by apprentices and assistants; and studio, originally a place reserved and dedicated to study.

KEY-WORDS

Studio; Painting; Modern art; Museum; Creative process.

RESUMEN

Este artículo presenta una reflexión sobre la diferencia entre visitar un taller y visitar su recreación dentro de un museo, y entre ver una obra en el taller del artista y experimentarla en un espacio museístico. Toma como punto de partida la transposición de tres talleres de artistas a espacios museísticos: el taller de Piet Mondrian, en la 22ª Bienal de São Paulo, en 1994; el estudio de Jackson Pollock, en el MoMA de Nueva York, con motivo de su exposición retrospectiva en 1998; y el estudio de Francis Bacon, en la Hugh Lane Gallery de Dublín, abierto al público en 2001. El texto también recoge algunas observaciones sobre los cambios que ha sufrido el espacio de trabajo del artista a lo largo del tiempo en Occidente, desde el Renacimiento, y cómo esto se refleja en los términos más utilizados hoy en día: taller, que remite a los talleres de carpintería, espacios abiertos a los visitantes y poblados de aprendices y ayudantes, y estudio, originalmente un lugar reservado y dedicado al estudio.

PALABRAS-CLAVE

Taller; Pintura; Arte moderno; Museo; Proceso creativo.

1.

Uma das Salas Especiais da 22a Bienal de São Paulo em 1994 era o ateliê de Mondrian². Na época, ao ler um anúncio, imaginei, na minha ignorância, que seriam exibidas obras de artistas que haviam trabalhado como seus assistentes. *O Ateliê de Mondrian*, então, seria a referência a um grupo de artistas, talvez anônimos, como quando falamos do ateliê de Tintoretto ou de Rubens³.

No entanto, o título era para ser levado ao pé da letra: a palavra ateliê, ali, se referia a um espaço físico. A sala consistia na remontagem do último local de trabalho de Mondrian, na Rua 59, em Nova York, ocupado entre 1943 e 1944.

Andávamos pelo pavilhão da Bienal e depois de atravessarmos muitas salas com pinturas, instalações e vídeos, de repente nos víamos diante da reconstituição do interior do ateliê de Mondrian, com sua grande janela, feita segundo as medidas do ambiente original. Era todo pintado de branco; não fosse por batentes de portas e rodapés, além da janela, pouco destoava, em sua assepsia, das outras salas da Bienal. Os móveis espartanos, duas mesinhas e um banquinho, haviam sido feitos pelo próprio artista (embora não ficasse claro se aqueles eram originais ou reproduções). Em um deles, repousava uma pilha de discos de jazz.

Vitrines exibiam pincéis velhos, espátulas, duas paletas (uma quebrada), um martelo e outras ferramentas. Um cavalete vazio, pintado de branco, solene, reinava, quase como uma personagem, uma representação do próprio artista⁴.

O que mais chamava a atenção eram oito painéis emoldurados com recortes de formas retangulares coloridas distribuídos pelas paredes. O que era, para mim, o mais marcante das telas do artista, as linhas pretas horizontais e verticais, não estavam lá (eu não sabia que desde sua mudança aos Estados Unidos, Mondrian as abolira). Os recortes eram vermelhos, amarelos, azuis e cinzas, mas não tinham o mesmo tom e a saturação que essas cores costumavam ter em suas pinturas.

Em um outro ambiente, eram exibidas fotografias do ateliê de verdade, o que nos fazia pensar que aquele, simulado na Bienal, era uma versão simplificada: nas fotos era possível perceber um interior com mais móveis, livros e um quadro inacabado no cavalete: *Victory Boogie-Woogie*, a última obra-prima de Mondrian. E talvez o mais importante: no verdadeiro ateliê, que fora desfeito meses depois da morte do artista, os retângulos de papelão eram espalhados diretamente sobre as paredes.

Para se transportar e conservar os retângulos (novamente não importa se eram os originais ou reproduções) eles haviam sido divididos em grupos e emoldurados. Ou seja, aquilo que, no apartamento em Nova York, eram formas afixadas à parede,

2 Piet Mondrian (1872-1944), pintor holandês. Um dos primeiros artistas abstratos, exerceu grande influência por todo o século XX, tanto com seus quadros quanto por seus textos teóricos.

3 Jacopo Robusti, mais conhecido como Tintoretto (1518-1594), pintor italiano, e Peter Paul Rubens (1577-1640), pintor flamengo. Tanto um quanto outro tiveram ateliês onde também trabalhavam aprendizes e assistentes, como era comum nas cidades (Veneza e Antuérpia, respectivamente) e nos períodos em que viveram. Sobre o ateliê de Tintoretto, ver Nichols, p. 105; sobre o ateliê de Rubens, ver Hall, p.145-151.

4 Agradeço a Fundação Bienal de São Paulo pelo acesso a fotografias da montagem e ao depoimento gravado em vídeo de Jason Holtzman.

no rearranjo do ateliê, acabaram sendo transformados em quadros⁵.

Teriam, então, se tornado arte? Ou já eram, quando estavam no ateliê, na década de 1940?

2.

Mondrian pode ter sido conhecido por ter seus ateliês extremamente organizados e limpos, pensados quase como cenários ou o que mais tarde veio a ser chamado de instalações. Ainda assim, há algo de prosaico em recortar formas de papelão e as afixar à parede, mesmo que isso configure uma ordem rigorosa. É, de qualquer forma, algo reversível: o que está aqui agora amanhã pode ir para lá. No caso do ateliê de Mondrian, isso não era apenas uma sugestão: há relatos de que o artista, de fato, mudava de lugar as formas coloridas. O filho de James Sweeney, curador do Metropolitan Museum, de Nova York, conta que ficava curioso, em cada visita que fazia junto ao pai, para ver o que estaria diferente no ateliê⁶.

Cada retângulo é um elemento na sala; mesmo que se relacione, por proximidade, com outros, ele também dialoga com o trinco da porta, com a lareira, com o rodapé. Muita coisa muda quando os recortes de papelão deixam de estar diretamente nas paredes. Quando se emolduram, cada grupo passa a ser visto como uma unidade. É desenhado um conjunto, é circunscrito um espaço em branco em torno daqueles retângulos. Eles passam a ser figuras em um fundo, como personagens em uma paisagem branca.

Aquele ambiente, ao menos para mim, um jovem universitário, era estranho: não chegava a ser uma instalação, como tantas que atravessávamos, passeando pela Bienal. Também não era uma mostra de Mondrian, pois não havia exatamente nenhuma de suas obras. E aquilo não era exatamente um ateliê. Estar ali não era o mesmo que visitar o local de trabalho de um artista.

Talvez eu não tenha, na época, relacionado a reconstituição do ateliê com o tema da Bienal daquele ano, *Ruptura com o suporte*⁷. Aquela montagem não tinha o mesmo propósito que os óculos de Monet, ou a máscara mortuária de Turner, ou coisas do tipo, que encontramos em algumas exposições⁸. Apesar de eu não ter, à época, repertório para perceber, a ideia era clara: Mondrian criara um ambiente que

5 Jason Holtzman, o arquiteto responsável pela reconstituição do ateliê de Mondrian na Bienal (e filho de Harry Holtzman, amigo e único herdeiro de Mondrian), afirma em um depoimento em vídeo, do arquivo da Fundação Bienal, que não gostaria que eles fossem emoldurados, mas, por efeito de conservação, isso não pudera ser evitado.

6 Jong, p.179.

7 O curador-geral dessa Bienal foi Nelson Aguilar, que também seria responsável pela curadoria-geral da Bienal seguinte, em 1996. Seu tema, *A desmaterialização da arte no final do milênio*, propunha o evento como uma espécie de continuação do anterior.

8 Claude Monet (1840-1926), pintor francês, e Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintor inglês. Em 1997, uma mostra intitulada *Monet, o mestre do impressionismo*, apresentada no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e, posteriormente, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), era constituída, além de obras de arte, de alguns objetos pessoais do artista, como óculos (<https://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu01031.htm>). No ano seguinte, visitando a coleção de pinturas de Turner na Tate Gallery, em Londres, deparei-me com a máscara mortuária do artista, também pertencente à coleção do museu.

seria como uma obra de arte (o pintor de Kooning⁹ dissera que visitar seu ateliê era como andar por um de seus quadros¹⁰). A pintura desencarnada, dissolvida em seu meio – ou um ambiente pensado esteticamente, de modo que prescindia de quadros – é algo que Mondrian chega a prever, em seus textos teóricos¹¹, lidos com entusiasmo por Hélio Oiticica e Lygia Clark¹².

Aliás, localizado no último andar daquela Bienal, o ateliê de Mondrian se apresentava como uma espécie de prefiguração de obras de Hélio e Lygia, exibidas nos andares inferiores – assim como de tantas instalações, distribuídas por todo o pavilhão.

3.

Quatro anos depois, visitei uma retrospectiva de Jackson Pollock¹³ no MoMA, em Nova York. Era uma mostra bastante completa, na época a maior reunião de obras do artista estadunidense já feita. Também fazia parte da exposição uma reconstituição de seu ateliê.

Dentro do museu, no meio da exposição, passávamos por uma porta e estávamos dentro de um barracão de madeira. Nas paredes, não havia obras de arte, mas fotografias do artista trabalhando, às vezes acompanhado da pintora Lee Krasner¹⁴, sua companheira.

O que parecia ser o objetivo daquele ambiente era mostrar que muitas das telas que se espalhavam pelas salas e salas de paredes brancas muito bem iluminadas haviam sido, uma a uma, concebidas sobre aquele piso de madeira, em um espaço com dimensões reduzidas como aquele. As pinturas pareciam maiores do que a sala de onde haviam sido feitas.

Chamava atenção nas fotos o assoalho, salpicado por gotas e respingos de tinta – os mesmos que encontrávamos nos quadros expostos nas salas vizinhas. Não faria sentido algum, claro, tentar reconstruir esses gotejamentos, embora eles fossem o

9 Willem de Kooning (1904-1997), pintor nascido na Holanda, mas cuja carreira se desenvolve nos Estados Unidos.

10 Jong, p. 179.

11 Um desses textos é *A realização do neoplasticismo no futuro distante e na arquitetura de hoje*, escrito em 1922, onde lemos “No ambiente interior, o espaço vazio é determinado pelo chamado ‘mobiliário’, o qual, por sua vez, está relacionado com a articulação espacial da sala, pois ambos são criados simultaneamente”. Logo abaixo, o artista continua: “Arquiteto, escultor e pintor encontram sua identidade essencial na colaboração, ou estão unidos numa só pessoa.” Os destaques de ambas as citações são do texto original. In: Mondrian, p.143.

12 Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988), artistas brasileiros, entre os mais radicais do século XX. Começam trabalhando com pintura e terminam desenvolvendo obras tridimensionais, que hoje poderiam ser chamadas de instalativas ou performáticas. Lygia, em 1959, escreve em seu diário um texto intitulado *Carta a Mondrian* (que já havia morrido fazia mais de uma década), onde se lê “(...) Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto.” In: Ferreira; Cotrim, 2006, p. 48. Oiticica, em 1961, chamando o artista holandês como “um profeta genial”, escreve “(...) achei palavras de Mondrian que profetizavam a missão do artista não-objetivo (...) a solução não seria o mural nem a arte aplicada, mas algo expressivo que seria como ‘a beleza da vida’, algo que não podia definir, pois ainda não existia.” (Oiticica, p. 27)

13 Jackson Pollock (1912-1956), pintor norte-americano.

14 Lee Krasner (1908-1984), pintora norte-americana.

principal vínculo visual entre o espaço e os quadros¹⁵. Andar naquela sala não era visitar um ateliê, assim como não havia sido circular pela sala dedicada a Mondrian na Bienal de São Paulo. Nem era isso que essas reconstituições pretendiam.

4.

Outra experiência, entre tantas, de se levar um ateliê para uma sala do museu é a reconstituição – ou transposição – do ateliê do pintor Francis Bacon¹⁶.

Bacon morava, desde 1961, num modesto apartamento em Londres, sobre uma antiga estrebaria, posteriormente transformada em garagem. O cômodo maior era o ateliê, medindo apenas 4 por 8 metros¹⁷. Assim como Mondrian, Bacon morava sozinho, tendo apenas um exíguo quarto como aposento pessoal, onde também recebia visitas, e outro cômodo, que fazia as vezes de cozinha e banheiro¹⁸.

O ateliê de Bacon, contudo, era o oposto da austeridade e da limpeza visual do espaço onde Mondrian trabalhava. Revistas e livros amassados e rasgados, de cujas fotos o artista tirava referências para suas pinturas se amontoavam em caixas e transbordavam pelo chão, onde eram pisoteados e respingados de tinta. Materiais artísticos, caixas de garrafas de espumante, telas antigas, viradas para a parede, muitas delas rasgadas pelo artista, abarrotavam o espaço. As misturas de cores eram feitas não em paletas, mas nas paredes. Um grande espelho redondo, talvez desenhado por Bacon, em seu longínquo passado como decorador e desenhista de peças de mobiliário, agora envelhecido e salpicado de tinta reinava sobre um armário, ao fundo, carregado de latas com pinceis cobertos de poeira (poeiras alaranjadas e rosadas, depois foram identificadas como pigmentos¹⁹ que o artista, apesar de asmático, gostava de usar), meias velhas, também transformadas em ferramentas para pintar, entre tantas coisas. Mesmo milionário, o artista seguiu trabalhando naquele lugar, que parecia o cenário de alguma tragédia, uma casa que tivesse sofrido um atentado à bomba.

Em 1992, Bacon morreu, e deixou como único herdeiro seu amigo John Edwards. O pintor, segundo Edwards, havia lhe sugerido reformar o imóvel no bairro londrino de South Kensington, talvez construindo mais um andar. Edwards, no entanto, pretendia preservar o ambiente. Depois de uma tentativa malograda em doar o ateliê à Tate Gallery, acabou transferindo-o a The Hugh Lane Gallery, um museu em Dublin, a cidade natal do artista.

Em 1998, a instituição deu início à catalogação de todos os itens do ateliê e sua reconstituição na capital irlandesa. Nesse minucioso processo, foram produzidos desenhos mapeando cada ambiente, dividindo os objetos acumulados de maneira

15 No catálogo da exposição, no entanto, exibia uma fotografia de 1998, de autoria de Jeff Heatley, documentando o assoalho do estúdio original de Pollock e Krasner, com os respingos de tinta (Varnedoe, p. 14).

16 Francis Bacon (1909-1992), pintor britânico, nascido na Irlanda.

17 Bacon, em entrevista a Franck Maubert, revela que eram dois aposentos: ele derrubara uma parede para ter o ateliê com essas dimensões (Maubert, p. 21).

18 Cappock, p. 12.

19 Edwards; Ogden, P. 10

caótica em três camadas. Foram enumerados sete mil e quinhentos itens, levados para o museu irlandês, junto com o assoalho, o teto, as paredes, portas e prateleiras²⁰. O estúdio reconstruído abriu para exposição permanente em maio de 2001.

5.

Depois da morte de Mondrian, em 1944, seu único herdeiro também foi um amigo, o artista Harry Holtzman²¹. Nas seis semanas seguintes ao falecimento do pintor holandês, ele permitiu que o ateliê permanecesse aberto para visitação. Posteriormente, registrou de maneira minuciosa o lugar, fazendo uso de desenhos, anotações, fotografias e um filme em cores de 16 mm, produzidas pelo pintor e fotógrafo Fritz Glarner²². Foi por iniciativa de Holtzman que, em 1982, os retângulos coloridos da parede foram afixados em painéis e expostos no MoMA, em Nova York, intitulados *The Wall Works 1943-1944*²³.

O fotógrafo Fernand Fonssagrives descreveu sua visita ao ateliê, em 1944, como a sensação de que “fosse capaz de olhar para os pensamentos perdidos do homem que acabara de morrer”²⁴. Como se aquele ambiente não fosse apenas uma experiência expandida de pintura – um quadro que extrapolara seus limites e se tornado um interior –, mas uma pessoa, talvez vista por dentro. Percorrer a sala seria como velar o morto, e ainda tendo um vislumbre de seu íntimo. Na Bienal, exatos cinquenta anos mais tarde, a sensação do público não era tão intensa, e não apenas pela passagem do tempo. Afinal, tratava-se uma reconstituição – e aquela era uma sala, no meio de tantas outras, dentro de um espaço museológico,

Por isso, talvez, as reconstituições de ateliês, como de Bacon, de Pollock e de tantos outros, não nos lembrem tanto a experiência de se visitar um ateliê: porque ali não se encontra – e talvez, muitas vezes, nem a isso se pretenda – seu caráter privado. Pinturas são feitas para habitar espaços como museus; ateliês, não. Ver uma pintura, mesmo inacabada, como *Victory Boogie-Woogie*, naquelas paredes fartamente iluminadas em salas brancas, com uma legenda ao lado, é como encontr  la em seu hábitat natural. Ver tubos de tinta, ou espátulas (dentro ou fora de vitrines), ou mesmo retângulos de papel anteriormente colados    parede, em espaços museológicos, nos faz lembrar que um deslocamento foi feito.

Objetos de ateliê, no museu, remetem    suas vidas anteriores, fora de l  . As obras de arte, não. Elas parecem, ao menos aos nossos olhos de visitantes de museus, estar    vontade naquelas paredes, com aquela ilumina  o. Obras de arte podem ser pessoais, mas são públicas, aspiram ao espaço público. O ateliê, ou ao menos o

20 Cappock, p. 15.

21 Harry Holtzman (1912-1987), pintor norte-americano. Ele teria convencido seu amigo Piet Mondrian a se mudar de Londres para os Estados Unidos e se estabelecer em Nova York. Mais que isso, Holtzman teria comprado sua viagem de navio para a América (Jong, p. 172).

22 Jong, p. 179-80, Aguilar, p. 296. O su  o-estadunidense Fritz Glarner (1899–1972) produziu diversas pinturas sob forte influência de Mondrian.

23 *Trabalhos Parietais 1943-1944*, na tradu  o do catálogo da Bienal de São Paulo. O arquiteto Jason Holtzman, filho de Harry, foi o responsável pela montagem do ateliê de Mondrian na Bienal, em 1994.

24 *Ibidem*, p. 181, em tradu  o livre do inglês.

ateliê do artista moderno – e especialmente do pintor moderno –, é ainda o espaço privado²⁵.

6.

Quando falo que vou ao ateliê, ou que tenho um ateliê, percebo que as pessoas frequentemente imaginam um espaço para exposição ou venda de minhas obras, ou, ainda, onde dou aula. Um lugar público, em algum grau. Para um leigo, talvez não seja comum a ideia de um ateliê como um local de trabalho solitário – como não era para mim, mais de trinta anos atrás, ao ler que na Bienal teria um espaço dedicado ao ateliê de Mondrian.

A palavra *ateliê*, em sua grafia francesa *atelier*, é registrada no século XIV, designando originalmente oficina de marcenaria²⁶. Um lugar, portanto, em que os produtos costumavam ser exibidos e comercializados, e onde discípulos, que eram como assistentes e aprendizes (pois se aprendia, sobretudo, através da observação do trabalho alheio) – que muitas vezes eram filhos, biológicos ou adotivos – se aperfeiçoavam no ofício²⁷.

Nessa época não existiam galerias ou academias de arte, até porque o conceito de belas-artes, como algo diverso de outras atividades manuais, não havia se estabelecido²⁸. Certamente nesse momento, em que as diferenças entre artes menores e maiores, ou entre arte e artesanato, estavam começando a se estabelecer – assim como a própria palavra *artista*, em distinção a *artesão*²⁹ –, não haveria uma diferença significativa entre o local de trabalho de um marceneiro e de um pintor ou escultor.

Nos séculos seguintes, sobretudo na Itália, durante o que viria a ser chamado de Renascimento, a pintura e a escultura passariam a ser consideradas como artes liberais³⁰: atividades elevadas, ligadas ao espírito, mais próximas da música ou da

25 Em outra Bienal de São Paulo, agora em sua 26a edição, em 2004, foi transferido o ateliê do artista Paulo Bruscky para o espaço expositivo. Decidi não o citar aqui, pois me restringi a alguns ateliês de pintores. Nesse caso, considero que a transposição do ateliê de Bruscky para Bienal estava mais de acordo com o caráter conceitual de sua obra, e não me parecia uma operação tão externa à poética do trabalho, como acontecia com Mondrian, Pollock e Bacon.

26 <https://www.etymonline.com/search?q=atelier>, <https://www.littre.org/definition/atelier> (Acesso em 28/09/2025), e também Hall, p. 10.

27 “O artista isolado, que trabalha para si na solidão do seu estúdio, não existe”, escreve André Chastel. Ele precisa “passar não pela escola, mas por uma oficina organizada, como aprendiz, e aí conquistar os galões, ou seja, o grau de mestre.” (Chastel, p. 172). Sobre a relação entre mestres e discípulos, como pais (adotivos ou não) ver Sennett, p. 77-79.

28 “A pintura, a escultura e a arquitetura foram aceitas como artes liberais e são hoje agrupadas como atividades estreitamente associadas entre si e diferindo todas dos artesanatos manuais”, escreve Anthony Blunt, lembrando-nos que nem sempre havia sido dessa maneira. “A ideia de ‘belas-artes’ adquire existência dessa forma, embora nenhuma frase lhes seja associada até a metade do século XVI, quando passam a ser conhecidas como as *arti del disegno*.” (Blunt, p. 77.)

29 Naturalmente, se para cultura medieval “o artista figurativo coincide *tout court* com o artesão”, (Cuniberto, p. 45), não eram usados termos diferentes para os distinguir. André Chastel afirma que “o termo ‘artista’ não existe no Renascimento”. A palavra então empregada era *artifex*, comumente traduzida como artífice, designando tanto pintores e escultores quanto ourives ou carpinteiros. Ainda citando Chastel, “*artifex* é aquele que participa com os seus próprios meios numa empresa geral que visa, segundo o velho lema, o belo e o útil.” (Chastel, p. 171)

30 As artes liberais, na Idade Média, eram originalmente sete: gramática, retórica, dialética, aritmética, geometria, astronomia e música. Elas se opunham às chamadas artes mecânicas, consideradas não intelectuais, onde eram

poesia do que da marcenaria ou da confecção de sapatos (tidas como artes mecânicas).

A ideia do ateliê como um espaço privado, introspectivo, voltado ao estudo, tanto ou mais que à execução de objetos, tem sua origem no *studiolo*, ou seja, um pequeno estúdio, onde certos abastados italianos do século XV e XVI, como Francesco I de Médici, grão-duque da Toscana, faziam suas experiências de alquimia, astrologia ou ciências naturais. Eram espaços isolados, íntimos e, em certa medida, voltados ao ócio³¹. Não é por acaso que hoje, nos países de língua inglesa, seja comum chamar o local de trabalho do artista como estúdio – ou *studio*³².

Um estúdio é, na raiz, um lugar onde se estuda, enquanto um ateliê, ou seja, uma oficina, é onde se trabalha com as mãos. Usamos os dois termos para nos referirmos ao ambiente de trabalho do artista, e isso trai sua dupla origem. Entre esses dois aspectos do trabalho, a construção de objetos, de um lado, e o estudo sobre os segredos do mundo, de outro, que se criou, no ocidente, a ideia de artes visuais. Esse desenvolvimento se dá, muitas vezes, através da minimização do aspecto material, e a exaltação de seu caráter mental ou espiritual. É o artista que procura se desvencilhar do artesão, às vezes como um incômodo antepassado em sua árvore genealógica³³.

7.

Leonardo da Vinci³⁴ é autor de alguns textos com comparações entre o trabalho do pintor e o do escultor, atestando sempre a superioridade do primeiro. Em um deles, afirma que o escultor “executa suas obras com maior esforço físico”, enquanto o pintor desenvolveria suas criações “com maior esforço intelectual”. Ele prossegue, descrevendo o ambiente do escultor como “sujo e repleto de lascas e pó de pedra”, além de barulhento.

O escultor, enquanto lida com seus blocos de pedra, estaria sempre coberto de pó de mármore misturado com o suor, fazendo com que seu aspecto se assemelhasse ao de um padeiro. Leonardo contrapõe essa imagem ao que seria o ateliê de um pintor, um ambiente limpo, povoado por quadros, silencioso, a não ser talvez pelo som da música ou pela leitura em voz alta de algum texto. Nesse cenário, o artista, elegantemente vestido, trabalharia empunhando um leve pincel³⁵.

É importante a oposição entre a leveza da ferramenta do pintor e a “força

enquadradas atividades artesanais (Hale, p. 186 e Lichtenstein, p. 9-11).

31 No prefácio de seu livro chamado *Studiolo*, o filósofo italiano Giorgio Agambem começa com uma breve descrição: “Nos palácios renascentistas, *studiolo* era o nome dado ao pequeno quarto no qual o príncipe se retirava para meditar ou ler, rodeado pelos quadros que amava de modo especial.” (Agambem, p. 9).

32 Segundo James Hall, a palavra *studio*, para designar o local de trabalho do artista, entra na língua inglesa por volta de 1800. Teria sido usada primeiro para o estabelecimento de pintores e escultores, e depois se estendendo para o lugar do ofício de fotógrafos e mesmo dentistas. (Hall, p. 10)

33 Sobre a busca dos artistas do século XV por se distinguirem dos artesãos, escreve Anthony Blunt: “Em geral, (...) o principal objetivo dos artistas em sua reivindicação para serem vistos como liberais era dissociar-se dos artesãos, e, em suas discussões a respeito do assunto, eles se encarregaram de ressaltar todos os elementos intelectuais em sua arte.” (Blunt, p. 71)

34 Leonardo da Vinci (1452-1519), pintor, arquiteto, engenheiro e uma das personagens mais emblemáticas do Renascimento italiano.

35 In: Lichtenstein, p. 23-24.

braçal” com a qual o escultor trabalha. Para declarar a superioridade da pintura sobre a escultura, Leonardo diminui tanto o aspecto mental da escultura quanto o lado braçal ou físico da pintura. Nesse seu empenho, não podemos negar, há uma distinção de classe: um pintor é como um nobre, enquanto um escultor, na execução de sua obra, se assemelha a alguém socialmente inferior. “A cabeça e a mão”, nas palavras de Richard Sennett, “não são separadas apenas intelectualmente, mas também socialmente”.³⁶

8.

Nas universidades públicas, é comum chamar os espaços de trabalho como Laboratório de Pintura, ou Laboratório de Gravura, como se estivéssemos querendo dizer para nós que somos, ainda, herdeiros dos aristocratas florentinos em seus estúdios, trabalhadores do espírito, mais próximos de alquimistas ou apotecários – ou seus legítimos herdeiros, os cientistas –, e distantes de trabalhadores manuais, como sapateiros em seus locais de trabalho³⁷.

Na arte do século XX, sobretudo em sua segunda metade, encontramos na fala de alguns artistas um esforço em identificar seu trabalho como mental, em oposição a algo que tenha sua base na artesanaria e mesmo em sua condição de objeto. Quando Duchamp³⁸ expressa seu desejo de “colocar novamente a pintura a serviço da mente”³⁹, quando Tunga⁴⁰ diz que seu ateliê é em seu cérebro⁴¹, ou ainda quando Marina Abramovic⁴² afirma que “boa arte não é feita no estúdio”⁴³, eles estão, cada um à sua maneira, procurando reforçar a distância entre a cabeça e a mão.

9.

Ateliês de gravura, cerâmica e escultura mantêm – até hoje – um caráter coletivo e, muitas vezes, público. Frequentemente não são espaços exclusivos dos artistas, sendo importante a presença dos técnicos. São também onde não se produz apenas arte, mas objetos utilitários: vasos, pratos, xícaras ou copos, objetos fundidos, cartazes ou outro material gráfico.

Apesar de um possível exagero de Leonardo da Vinci em sua descrição do

36 Sennett, p. 57.

37 Segundo James Hall, a referência aos ateliês como laboratórios teria sua origem na Bauhaus, escola de arte alemã, que funcionou entre 1919 e 1933, que propunha uma aproximação entre arquitetura, artes visuais, artes aplicadas e indústria. Essa denominação, que Hall chama de “quase-científica”, teria, por sua vez, inspiração em outra escola, a Vkhutemas, ativa na União Soviética entre 1920 e 1930 (Hall, p. 230).

38 Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês, cuja carreira também se desenvolve nos Estados Unidos. É um dos mais influentes criadores do século XX.

39 In: Sanouillet; Peterson, p. 125

40 Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão, conhecido como Tunga (1952-2016), artista brasileiro, cuja obra é constituída sobretudo por esculturas, instalações e desenhos.

41 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2312200113.htm> . Acesso em 28/09/2025.

42 Marina Abramovic, nascida em 1946, artista performática sérvia.

43 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors> . Acesso em 28/09/2025.

ateliê do pintor, com os séculos, foram se tornando, progressivamente mais comuns, sobretudo a partir do século XX, ateliês como espaços privados e, em certa medida, solitários – mais como *studioli* do que oficinas.

Apesar das visíveis diferenças, um aspecto une os ateliês de Mondrian, Pollock e Bacon: Um pode ser como uma cela de monge e outro, como um apartamento de um boêmio, e um terceiro como um barracão sem luz elétrica, cheio de latas de tinta e ferramentas⁴⁴, mas todos os três são lugares privados, dedicados a um trabalho que é, em grande parte, feito através da contemplação. São ambientes de desaceleração, em um século em que o tempo parece ficar cada vez mais veloz. É onde os detritos podem lentamente se ajuntar, como no ateliê de Bacon, e onde se pode olhar com vagar para retângulos na parede, como no estúdio de Mondrian. Um ateliê pode ser um lugar indiferente ao frenesi de uma produção rápida e incessante, voltado à perda de tempo (e, possivelmente, de dinheiro).

Mesmo Marcel Duchamp, um artista aparentemente avesso à postura contemplativa, permitiu que camadas de poeira se acumulassem sobre seu *Grande Vidro*⁴⁵ em construção, para depois retirar, deixando apenas em algumas formas, e depois fixá-la⁴⁶. Man Ray⁴⁷ fotografou, em 1920, parte do *Vidro* coberto de pó, constituindo uma obra assinada pelos dois e intitulada *Criação de poeira*. É uma espécie de paródia, à maneira duchampiana, do fazer no ateliê: a obra se constrói, também, pelo tempo, pela deliberação em não se fazer nada, pela imobilidade da observação.

Talvez seja essa uma diferença fundamental entre a situação de uma obra de arte em um ateliê e a de uma obra de arte em um museu ou galeria. Ou, ainda, entre o ateliê, de verdade, e o ateliê reencenado dentro de um museu: o tempo agindo visivelmente sobre as coisas. Tudo está potencialmente em transformação, e não há uma diferença clara entre o que é e o que não é arte.

10.

O ateliê, reconstituído no museu, não junta pó. Objetos, como espátulas, martelos, discos de jazz ou caixas vazias de bebida, no museu, não são nada em potencial: são relíquias. Falam de quem os possuiu, mas não de si próprios. Uma gota de tinta em um sapato de Pollock é totalmente diferente de uma outra, da mesma forma e cor, em uma de suas telas, se virmos as duas no museu. No ambiente do ateliê, de fato, elas serão muito próximas, quase indiscerníveis.

O “sentimento de nós mesmos, de nosso Eu”, escreve Freud⁴⁸ em seu texto O

44 Hall, p. 264.

45 Um dos trabalhos mais importantes de Marcel Duchamp é intitulado *A noiva despida por seus celibatários*, mesmo, no qual o artista trabalhou entre 1915 e 1923. Executada com diversos materiais, como chumbo tinta e poeira entre duas chapas de vidro, a obra também é conhecida como *O grande vidro*.

46 Tomkins, 253-254, e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420#:~:text=After%20the%20photograph%20was%20taken,plate%20with%20a%20diluted%20cement>.

47 Emanuel Radnitzky, conhecido como Man Ray (1890-1976), fotógrafo norte-americano.

48 Sigmund Freud (1856-1939), médico austríaco e fundador da psicanálise.

mal-estar na civilização, pode nos parecer como “autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais.” Sabemos onde termina meu corpo e tem início a xícara que tenho em minha mão, ou a pessoa com quem eu possa ter contato.

“Ao menos para fora”, continua Freud, o Eu parece manter limites claros e precisos.” No entanto, segundo o autor, isso não é algo dado desde o início da vida do sujeito. “O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior, como fonte das sensações que lhe sobrevêm.” Para o bebê, portanto, a distinção entre seu corpo – ou sua identidade – e o seio que o alimenta, por exemplo, é algo a ser progressivamente construído.

O que Freud chama de “nosso sentimento do Eu” seria o resultado de sucessivas subtrações. De algo abrangente a tudo que se percebe, minha noção do Eu iria, progressivamente, se retraindo, até se estabelecer definitivamente tendo minha pele como fronteira. “Nosso atual sentimento do Eu”, portanto, seria “o vestígio atrofiado de um sentimento mais abrangente (...) que correspondia a uma mais íntima ligação do Eu com o mundo em torno.”

A sensação de plenitude, de pertencimento, que algumas pessoas teriam com a religião (ou com a noção de nacionalidade), por exemplo, teriam sua origem nisso que Freud se refere como “sentimento oceânico”, uma espécie de resquício em nós de um momento anterior à diferenciação entre o que hoje entendo como eu e o que vejo como algo externo⁴⁹.

11.

Poderíamos, então, dizer que o que caracterizaria um ateliê – seja o nosso ou de outro(a) artista – seria algo semelhante a esse “sentimento oceânico”, onde não há ainda uma distinção entre o que vem a ser arte e o que não é?

A construção da obra de arte seria, então, o resultado do processo de atrofia de um estado investigativo e contemplativo mais abrangente, do qual faria parte todo o ateliê – um lugar onde tudo parece ao mesmo tempo prenhe de significado e carregado de gratuidade, onde são proteladas as decisões sobre o que pertence àquele ou a este mundo, o da arte e o das coisas banais, da tela e do assoalho – ou do sapato.

Para que se exista arte – assim como para que se exista um Eu, segundo Freud –, seria necessário que distinções sejam feitas, e para isso a obra precisa sair do ateliê.

12.

O pintor norte-americano Ad Reinhardt⁵⁰ assinava e datava suas obras quando elas iam deixar o ateliê, normalmente para uma exposição. Mesmo que as telas pudessem ter sido pintadas anos ou meses antes, elas recebiam, no verso, junto com a assinatura, a data de sua saída⁵¹.

49 Freud, p. 7-11.

50 Ad Reinhardt (1913-1967), pintor norte-americano.

51 Rubin, p. 35.

Isso pode dar um trabalho e tanto para os historiadores, que precisam recorrer a fotografias de seu estúdio para ter uma ideia de quando tal e tal teria sido executado. Contudo, do ponto de vista de um artista, é bastante lógico. A data de uma pintura talvez não devesse ser, de fato, o momento em que recebeu sua última pincelada, mas a ocasião em que pôde ser vista num ambiente que não seja aquele em que ela foi criada e que, de certo modo, talvez não se conseguisse, de todo, se distinguir. Sua data seria o momento de sua emancipação.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **Studiolo**. Belo Horizonte: Âyné, 2021.

AGUILAR, Nelson (org.). **Catálogo das salas especiais: Bienal Internacional 22**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

ATELIER. In: **Dictionnaire Littré**. Disponível em: <https://www.littre.org/definition/atelier> . Acesso em 28/09/2025.

ATELIER. In: **Etymonline**. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=atelier> . Acesso em 28/09/2025.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CAPPOCK, Margarita. **Francis Bacon's Studio. Londres**: Merrell Publishers Limited, 2005.

CHASTEL, André. O artista. In: GARIN, Eugenio (org.). **O homem renascentista**. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CUNIBERTO, Flavio. Artista. In: CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo (org.). **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 2009.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura ("O paragone"). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: o paralelo das artes**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DUCHAMP, Marcel. The great trouble with art in this country. In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (Org.). **Salt Seller: The writings of Marcel Duchamp**. Nova York: Oxford University Press, 1973.

DUST breeding. In: **The Metropolitan Museum of Art**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/271420#:~:text=After%20the%20photograph%20was%20taken,plate%20with%20a%20diluted%20cement> . Acesso em 28/09/2025.

EDWARDS, John; OGDEN, Perry. **7 Reece Mews: Francis Bacon's studio**. Londres: Thames & Hudson, 2001.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GROVES, Nancy. **Marina Abramovi: 'The planet is dying. We have to be warriors'**. The Guardian, 18/06/2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/18/marina-abramovic-the-planet-is-dying-we-have-to-be-warriors> . Acesso em 28/09/2025.

HALE, J.R. (org.) **The Thames and Hudson Dictionary of the Italian Renaissance**. Londres: Thames & Hudson, 1981.

HALL, James. **The artist's studio: a cultural history**. Londres: Thames & Hudson, 2022.

HOLTZMAN, Jason. **Depoimento gravado em vídeo, na ocasião da 22ª Bienal de São Paulo, em outubro de 1994**, cedido para consulta pela Fundação Bienal de São Paulo. <http://arquivo.fbsp.org.br/pawtucket/index.php/Detail/documento/284112>

JONG, Cees W. de (org.) **Piet Mondrian - the studios**: Amsterdam, Laren, Paris London, New York. Londres: Thames & Hudson, 2015.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: Textos essenciais: Vol. 12: o artista, a formação e a questão social. São Paulo: Editora 34, 2013.

MAUBERT, Franck. **Conversas com Francis Bacon**: o cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.

MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NICHOLS, TOM. **Tintoretto**: Tradition and Identity. Londres: Reaktion Books, 1999.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RUBIN, William (org.). **Ad Reinhardt**. Nova York: Rizzoli, 1991.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SOARES, Caio Caramico. **Casa dos artistas**: Conheça o ateliê de 15 dos principais artistas plásticos brasileiros. Folha de São Paulo, São Paulo, SP, 23/12/2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2312200113.htm> . Acesso em 28/09/2025

TOMKINS, Calvin. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

VARNEDOE, Kirk (org.). **Jackson Pollock**. Nova York: The Museum of Modern Art, 1998.

Submissão: 30/09/2025

Aprovação: 05/12/2025