

Sobre a arte entre os séculos 19 e 20: uma abordagem a partir das representações do ateliê vazio

On art between the 19th and 20th centuries: an approach from representations of the empty studio

Natália dos Santos Nicolich

 0000-0002-3476-7707

natalia.nicolich@outlook.com

Resumo

O estudo da história da arte no Brasil costumava tratar o século 19 e o 20 como dois períodos bastante distintos, quase conflitantes, sobre os quais não era possível conceber que houvesse diálogo. Nos últimos anos, com as revisões historiográficas sobre a abordagem modernista, os pesquisadores valorizaram a produção oitocentista e por consequência abriram o campo para novas possibilidades de estudo sobre a arte nas primeiras décadas dos anos 1900. O presente artigo intenciona contribuir com essas pesquisas, propondo uma leitura para além das transformações estéticas ocorridas nesse período, tendo como ponto de partida as representações do ateliê vazio. Assim, considerando o ateliê vazio um tema por excelência na arte do século 19, investigamos sua persistência no século 20 apesar das mudanças de paradigma na pintura. Para tanto, reunimos algumas obras realizadas entre os anos 1880 e 1950 aproximadamente, nas quais observamos aspectos sobre a posição do artista como profissional, a concepção da arte e da realidade que os cerca.

Palavras-chave

Ateliê vazio. Séculos 19 e 20. Pintura. Artista.

Abstract

The study of Art History in Brazil used to treat the 19th century and the 20th century as two very distinct, almost conflicting periods, about which it was not possible to conceive that there were dialogues. In recent years, with the historiographic revisions on the modernist approach, researchers have valued the nineteenth-century production and consequently opened the field to new possibilities of studying art in the early 1900s. The present article intends to contribute to this research, proposing a reading beyond the aesthetic transformations that occurred in this period, taking as a starting point the representations of the empty studio. Thus, considering the empty studio a theme par excellence in 19th century art, we investigate its persistence in the 20th century despite the paradigm shifts in painting. To this end, we gathered some works from approximately 1880 to 1950, in which we observed aspects about the position of the artist as a professional, the conception of art and the reality that surrounds them.

Keywords

Empty studio. 19th and 20th centuries. Painting. Artist.

O número de estudos que têm como objetos o ateliê e o artista¹ tem crescido nas últimas décadas tendo em vista, principalmente, a ampliação do que compreendemos como o espaço da arte e as relações da prática artística com as questões sociais. São exemplos desse renovado interesse acadêmico sobre o artista e seu ambiente de trabalho a publicação organizada por Arthur Valle, Camila Dazzi, Isabel Sanson Portella e Rosângela de Jesus Silva (2017) denominada *Oitocentos – tomo IV: O ateliê do artista*; e a exposição que teve como título Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929),² realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo entre dezembro de 2018 e fevereiro de 2019 com curadoria de Fernanda Pitta e colaboração de Ana Cavalcanti e Laura Abreu. Recriada posteriormente no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em maio de 2019, essa exposição ainda estimulou os debates do “X Seminário do Museu Dom João VI/Grupo Entresséculos: O artista em representação e VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: Coleções de Artistas”.³ Sendo o ateliê um dos pontos de contato entre a arte e a sociedade – entendendo o artista como representante da primeira, e a segunda consistindo nos indivíduos que por ela se interessam, como outros artistas, familiares, consumidores, admiradores, *marchands*, críticos de arte etc., mas também o público em geral – compreende-se a relevância desses estudos para a historiografia da arte. A abordagem sobre as fotografias de ateliê, os perfis de artista na imprensa e os retratos/autorretratos são mais frequentes nesse contexto (Valle et al., 2017). Isso ocorre porque as entrevistas e as fotografias em periódicos, as formulações biográficas sobre os artistas e as pinturas que retratam esses indivíduos e seu espaço de trabalho são os indícios mais aparentes da

¹ O presente artigo é um desdobramento da pesquisa de dissertação apresentada em 2020 ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro com o título *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*, com orientação da Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti. Apresentamos aqui o desenvolvimento de um ponto surgido durante a pesquisa, a saber, a persistência das representações do ateliê vazio ao longo do século 20 apesar das mudanças de concepção da arte.

² Dividida em eixos, a exposição também contemplou as representações do ateliê, entre eles alguns ateliês vazios citados neste artigo. Para outros detalhes sobre a proposta da exposição ver Pitta, Bonnet, 2018.

³ Tivemos a oportunidade de apresentar nessa ocasião um outro aspecto da pesquisa sobre a representação dos ateliês vazios: a sua concepção como retrato do artista (Chillón et al., 2020).

posição social do artista e, portanto, excelentes fontes para a escrita historiográfica (Pitta, Bonnet, 2018). No entanto, as pesquisas sobre as representações do ateliê direcionam também para as questões relacionadas à própria prática da arte, em suas mudanças no decorrer do tempo (César, 2002).

Quanto aos ateliês vazios especificamente, encontramos poucas referências no Brasil, seja por sua característica particular de não trazer a imagem do artista, de modelo ou de terceiros diretamente, seja por ser encontrados em menor número nos acervos museológicos e na bibliografia pertinente. Apesar disso, assim como os ateliês “habitados”, os “vazios” também refletem o interesse oitocentista pela persona do artista, por meio da imagem do interior do ateliê e de seus objetos, tanto quanto pelas questões da atualização do trabalho de representação pictórica. Desse modo, o que propomos neste artigo não diz respeito apenas às transformações estéticas que marcam a passagem do tempo, mas revela, por meio da permanência da temática dos ateliês vazios, aquilo que continua a interessar artistas e historiadores da arte ao longo do século 20.

A continuidade da necessidade de representar o próprio ateliê vazio nesse período provoca boas discussões. Primeiro sobre esses artistas, no processo de reconhecimento de si mesmo como profissional da arte, do seu papel e do estabelecimento da sua imagem. Segundo, sobre a conotação da representação do ateliê em relação ao contexto artístico em que se insere, a sua iconografia e a sua reverberação na história da pintura. Terceiro, sobre a necessidade de recorrer, em um momento de ócio ao exercício despretensioso, à representação da realidade ao redor, ao alcance do olhar, do interior do ateliê.

Antes de observar essas questões, cabe definir nossos objetos de estudo, o modo como foram tratados historicamente e como se apresentam nas obras.

Contextualização e abordagens históricas

O que chamamos de ateliê vazio consiste nas pinturas e desenhos que mostram o interior de um ateliê e os seus objetos, em que não aparecem nem o artista nem outros personagens. Historicamente, as primeiras referências ao ateliê vazio aparecem como *l'atelier sans maître* ou “o ateliê sem mestre”, expressão cunhada por Pierre Georget na década de 1980 e posteriormente retomada por André Chastel (1989) e Cédric Lesec (2011). Essa expressão foi aplicada

por Georgel para nomear obras de diferentes artistas europeus, desde o século 17 ao século 20, caracterizadas por representar interiores de ateliê sem o seu mestre, mas englobando pinturas que incluem figuras femininas ainda que alegóricas, no contexto do espaço de trabalho do artista. O texto de Pierre Georgel (1987), publicado no volume organizado por ele em conjunto com Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, pode ser considerado pioneiro no que diz respeito a reunir e analisar essa temática como um aspecto relevante e até então ignorado pelos historiadores da arte.

Optamos, contudo, pelo uso do termo “vazio” por restringir o campo de estudo, deixando de lado as figuras alegóricas e os retratos em ateliês para nos concentrar apenas no ambiente e seus objetos. Isso termina por contribuir para a suspensão do conteúdo narrativo (Pereira, 2008) da representação do ateliê, o que nos interessa particularmente por se tratar de um dos aspectos que a pintura deixaria de lado ao longo do período aqui estudado: a necessidade de retratar uma história.

O ateliê vazio foi assim nomeado por Phillipe Junod, em texto escrito por ocasião do Colóquio do Comitê Internacional de História da Arte realizado em Berna em 1994, publicado em coletânea organizada por Pascal Griener e Peter J. Schneemann (1998), intitulada *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Nesse contexto, Junod eleva o ateliê vazio ou o canto de ateliê como tema que advém do século 19, pois que “investido de um duplo valor metafórico e metonímico, passando do posto de decoração ou de plano de fundo para o lugar de modelo ou sujeito, o ateliê pode então falar na ausência do seu ocupante [...]”⁴ (Junod, 1998, p. 90). Seguindo essa tendência, Rachel Esner organizou publicações acerca do artista e seu ateliê e redigiu variados textos, dos quais destacamos o artigo *Presence in absence: the empty studio as self-portrait* (Esner, 2011), em que a autora aborda o ateliê vazio enquanto um tipo de “retrato ausente” do artista sob a perspectiva da fenomenologia. Todas essas contribuições historiográficas definiram o ateliê vazio como um subgênero de pintura, dotado de iconografias e significados próprios a ser analisado conforme o contexto em que se insere.

⁴ “Investi d’une double valeur métaphorique et métonymique, passant du rang de décor ou de fond à celui de modèle ou de sujet, l’atelier peut alors parler en l’absence de son occupant [...]” Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa.

Quanto às representações do ateliê vazio, podemos encontrar sua gênese no século 17, quando proliferaram as naturezas-mortas, sobretudo as *vanitas*,⁵ e os retratos de interiores⁶ que ganharam adesão nos álbuns particulares. Cada um desses gêneros pictóricos pode ter indicado as possibilidades de criação dos ateliês vazios, uma vez que exploraram as possibilidades artísticas e conotativas da representação de objetos de uso particular e de ambientes domésticos na ausência de seus ocupantes.

Contudo, foi somente no século 19 que os ateliês vazios encontraram aderência e importância. Isso pode ser explicado primeiramente, como veremos a seguir, pela concepção romântica do pintor e de seu ofício, o que elevou esses indivíduos à condição de enigmas a ser desvendados (Bonnet, 2019). Se inicialmente os ateliês vazios foram concebidos como pequenos estudos mantidos no acervo pessoal do artista ou presenteados a amigos e familiares, logo passaram a ser expostos em salões, galerias e museus. E não somente por um ou outro artista, mas por pintores de diferentes movimentos como, por exemplo, os impressionistas, os cubistas e os fauvistas, alcançando assim o século 20.

A representação do ateliê vazio no final do século 19 e a sua continuidade na primeira metade do século 20

O advento do ateliê vazio no século 19 pode ser explicado, entre outras coisas, pela valorização da persona do artista, que passou a receber reconhecimento social e uma função importante na compreensão do que é a arte. Uma vez que a pintura se dissociava cada vez mais do seu papel fundamental para a religião e a política, reclamando um espaço próprio, a posição do artista na sociedade se tornou ambígua, variando entre uma imagem bastante negativa sobre seus hábitos e outra de um indivíduo com habilidades singulares (Bonnet,

⁵ *Vanitas* ou Vaidades é o termo normalmente utilizado para se referir a naturezas-mortas que incluem elementos simbólicos sobre a vida, o tempo, a morte, a juventude, a beleza etc., como por exemplo ampulhetas, bússolas, velas, crânios, entre outros objetos.

⁶ A expressão “retratos de interiores” aqui se refere aos desenhos e aquarelas realizados na Europa desde o século 17, inicialmente por arquitetos e decoradores, como projetos ou registros de seus trabalhos. Esses retratos exibiam cômodos decorados com grande detalhamento, aos quais logo se atribuiu um valor artístico, passando a ser objetos de coleção e integrando álbuns particulares, sendo encontrados também durante os séculos 18 e 19.

2019). De certa forma, os sucessivos movimentos artísticos que tomaram lugar no século 19 reformularam essa questão, ora estabelecendo um *status* intelectual do trabalho artístico, ora atribuindo sentimentos ou intenções sublimes a esses indivíduos.⁷

A começar pelo Romantismo, que atribuiu ao artista o papel central na concepção da pintura, posto que esse estilo destacou as emoções, as personalidades e as capacidades individuais; até o Impressionismo, com a preconização da pintura “ao ar livre”, que apareceu nos ateliês convertida para a pintura “diante do motivo”. Os ateliês vazios de Claude Monet, Frédéric Bazille e Gustave Caillebotte⁸ são exemplos bastante relevantes, por apresentar diversidade no tratamento pictórico do mesmo tema. Com tomadas mais amplas, retratando oficinas mais “cheias”, ou com uma seleção de objetos com potencial simbólico, ou apenas um canto pitoresco, os ateliês impressionistas não deixam de lado completamente as questões que foram tão destacadas nas paisagens e cenas urbanas.

O que, no entanto, poderia então relacionar a representação do ateliê vazio com cubistas e fauvistas? Algumas hipóteses podem ser formuladas acerca da necessidade de elaborar novas composições para clientes ávidos, a escassez de recursos para modelos, viagens ou materiais, simples deliberação do artista num momento de ócio entre um trabalho e outro. De fato, essas ideias também poderiam ser utilizadas nos exemplos anteriores, sem grandes ressalvas. Artisticamente, entretanto, é possível identificar nessas obras a mudança de postura diante do motivo: em vez de retratar o ateliê vazio de maneira realista, como deveria ser de fato, aqui ele aparece distorcido ao estilo vigente, dialogando com as demais produções do artista.

⁷ Embora os artistas continuassem a atender a demandas de representações religiosas e histórico-políticas, houve maior espaço para as paisagens e as cenas de gênero, por exemplo, que podiam apontar para a expressão individual, uma construção crítica sobre a sociedade, a natureza, a arte etc. Nesse parágrafo nos referimos também ao desenvolvimento das Academias de Arte, dos Salões e das exposições individuais.

⁸ Por exemplo: Claude Monet (1840-1926). *Coin d'atelier*, 1861. Óleo sobre tela, 182x127cm. Musée d'Orsay. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coint_d%27atelier.jpg. Acesso em 17 dez. 2019; Frédéric Bazille (1841-1870). *Ateliê da rua Visconti*, 1867. Óleo sobre tela, 64x49cm. Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4159>. Acesso em 17 dez. 2019; e Gustave Caillebotte (1848-1894). *Interior de um estúdio com um fogão*, 1872-1874. Óleo sobre tela, 80x65cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=420>. Acesso em 5 dez. 2019.

Pablo Picasso preferiu o desenho para representar o seu ateliê na Rue La Boetie.⁹ O aspecto espontâneo prevalece, com os objetos reunidos, à disposição do artista, flagrados no silêncio do ateliê. Por sua vez, os estúdios de Henri Matisse estão entre os mais conhecidos quadros de ateliê no século 20. *O estúdio vermelho* e *O estúdio rosa*,¹⁰ ambos de 1911, apresentam as cores chapadas e o desenho fluido característicos do artista, também incluem referências a outras obras em meio aos objetos decorativos e à mobília. O próprio Henri Matisse teria chamado esses quadros de “interiores-naturezas-mortas”, situando suas referências à história da arte.

Levando em consideração que, desde as biografias de Giorgio Vasari até as formulações de Hippolyte Taine, a interligação entre o indivíduo e o seu meio, o profissional e seu local de trabalho, o artista e o seu ateliê surgem como pontos essenciais de discussão acerca da arte, como sua origem, sua realização material e sua reverberação na sociedade. Nesses dois aspectos – valorização do artista, relação artista/ateliê – a produção de pinturas e a de desenhos de ateliês se encontram e mantêm diálogo independentemente do período em que foram realizadas. Ainda poderíamos ir adiante, chegar por exemplo às representações do estúdio das décadas de 1980 e 1990,¹¹ ou seja, já conferindo a arte contemporânea. Deixemos, porém, para outro texto a investigação sobre os ateliês vazios de artistas das últimas décadas, para retomar nosso ponto a partir das representações realizadas por artistas brasileiros até meados do século passado.

Se na Europa do século 19 a imagem do artista flutuava entre o *bon vivant* e o gênio predestinado, no Brasil a situação era bastante diferente. Até o estabelecimento da arte em sua definição europeia, que ocorre com a implantação do ensino formal da arte pela Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), o termo

⁹ Pablo Picasso (1881-1973). *Artist's studio on street La Boetie*, 1920, 62,5x48cm. Localização desconhecida. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9877>. Acesso em 20 abr. 2020.

¹⁰ Henri Matisse (1869-1954). *The red studio Issy-les-Moulineaux*, 1911. Óleo sobre tela, 181x219, 1cm. MoMA, New York. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/78389>; e Henri Matisse (1869-1954). *The pink studio*, 1911. Óleo sobre tela, 182x221cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts. Disponível em: https://arthive.com/henrimatisse/works/366705-The_Pink_Studio. Acessos em 19 set. 2021.

¹¹ Podemos citar como exemplo as representações do estúdio em Pembroke de David Hockney ou os interiores de ateliê de Stephen McKenna, que pertencem ao acervo da Tate Gallery (UK). Disponíveis em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-pembroke-studio-interior-p20106> e <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mckenna-large-studio-at-castiglion-t07036>, respectivamente. Acesso em 20 set. 2021.

artista como conhecemos só era aplicado aos músicos, atores e artistas viajantes. Na pintura, na escultura e na arquitetura havia somente a figura do mestre de oficina, que exercia a profissão sem ter formação sistematizada. O reconhecimento dos profissionais das belas artes se deu paralelamente ao processo de implementação do ensino formal, à medida que as gerações de pintores, escultores e arquitetos formados pela Aiba se sucederam. Isso fica evidente na representação desses profissionais na imprensa no decorrer da segunda metade do século 19, associados aos instrumentos de trabalho e a suas próprias obras. A ligação entre indivíduo, ateliê e obra em entrevistas, fotografias, reproduções de pinturas e esculturas, sinalizou o início da valorização dos artistas no cenário brasileiro desse período.

Assim, o fato de nos depararmos com representações do ateliê em crescente número a partir de 1880 (Nicolich, 2020) parece corresponder ao crescimento também do papel dos artistas. Guardada a grande diferença de tempo, isso é semelhante ao que ocorreu na Europa, onde muitos de nossos pintores concluíram sua formação. Almeida Junior, Rodolpho Amoêdo, Henrique Alvim Correa, entre outros artistas, quando viajaram para o continente europeu se depararam com uma sociedade que já dispunha de grandes museus, galerias de arte e ateliês para exibição e venda de obras, repercussão na imprensa e envolvimento do público com os assuntos da arte. Como mencionamos, no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, esse movimento de divulgação na imprensa e interesse público sobre a arte acontece lentamente a partir das últimas décadas do século 19. O contato com um cenário mais favorável ao trabalho artístico na Europa pode ter estimulado esses pintores a tomar os próprios ateliês como motivos para pinturas a óleo, aquarelas e desenhos.

Nesse sentido da busca pelo reconhecimento social e pelo autoconhecimento enquanto artista, é compreensível que encontremos enfim representações do ateliê vazio nesse período. Portanto, o *Ateliê do artista* (figura 1) de Almeida Júnior pode ser observado à luz da relação do indivíduo e seu meio. O aspecto doméstico do ambiente – mobília e objetos de uso pessoal – mesclado com instrumentos de trabalho revela as condições de sobrevivência do artista. Realizado muito provavelmente durante uma viagem à França, traz ainda indícios de estudo da figura humana no *écorché* e da perspectiva geométrica, na escolha de um recorte bastante amplo para a representação do ateliê. Por outro lado, a tomada em perspectiva do ateliê resulta em grandes áreas planas, “vazias”, no teto e no piso.



Figura 1
Almeida Junior (1850-1899).
O ateliê do artista, 1886.
Óleo sobre tela, 46x55cm.
Museu de Arte de São Paulo
(Masp), São Paulo. Fotografia:
João Musa. Disponível em:
<https://masp.org.br/acervo/obra/o-atelie-do-artista>.
Acesso em 19 set. 2021

O estúdio tomado como objeto de interesse artístico em um desenho, com o nível de minuciosidades como o de Henrique Alvim Correa (figura 2) levanta discussões acerca do aspecto realista da representação do ateliê. A limpeza e organização do espaço de trabalho é colocada de tal forma, que chegamos a duvidar da honestidade do artista ao retratá-lo. O uso de hachuras na aplicação do efeito de luz e sombra, assim como a perspectiva geométrica construída a partir das arestas da sala, por sua vez, revelam a habilidade do artista na representação mimética da realidade. A leitura da representação do ateliê em relação ao aspecto realista deve considerar o contexto histórico, como afirma Junod (1998, p. 91):

Investido de conotações afetivas e simbólicas, suporte privilegiado de um discurso sobre a arte, o ateliê se presta, tanto em sua realidade de espaço de trabalho quanto como representação pictórica, a uma leitura em vários níveis. Isso significa que qualquer cena é significativa e que cada um dos seus elementos é suscetível de ser decodificado. O mobiliário, a decoração e a disposição dos objetos contêm uma linguagem implícita que a investigação histórica deve interpretar restaurando seu contexto, a única maneira de separar as funções práticas e metafóricas.¹²

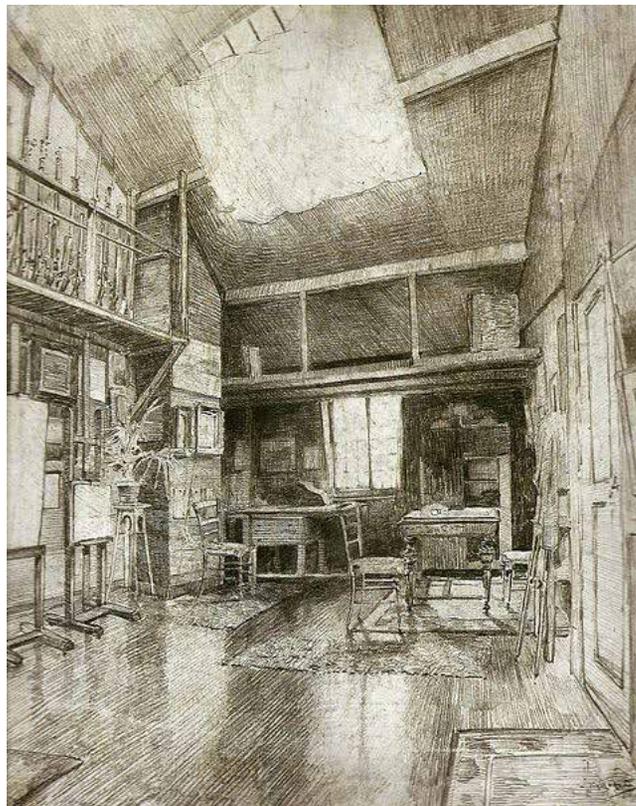


Figura 2

Henrique Alvim Correa (1876-1910). *Ateliê do artista em Boitsfort*, 1902, grafite sobre papel, 38, 4x31,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Reg. N. 5610. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henrique_Alvim_Correa_-_Ateli%C3%AA_do_artista_em_Boitsfort,_1902.jpg. Acesso em 19 set. 2021

¹² “*Investi de connotations affectives et symboliques, support privilégié d’un discours sur l’art, l’atelier se prête, aussi bien dans sa réalité de lieu de travail que comme représentation picturale, à une lecture à plusieurs niveaux. C’est dire que toute mise en scène y est porteuse de sens, et que chacun de ses éléments est susceptible d’être décodé. L’ameublement, la décoration comme la disposition des objets y tiennent un langage implicite que l’enquête historique se doit d’interpréter en lui restituant son contexte, seul moyen de départager les fonctions pratiques et métaphoriques.*”

O ateliê vazio ou o canto de ateliê (Leseq, 2011) expõe outra questão que compete à pintura entre os séculos 19 e 20: a dissolução dos gêneros pictóricos. Assim, uma representação de ateliê pode conter uma natureza-morta, ou assemelhar-se a ela, posto que se configura como um conjunto de objetos. Nesse sentido, funciona enquanto exercício de pintura e se transforma em campo de experimentação. Na aquarela inacabada *Canto de Ateliê com Poltrona* (figura 3) de Rodolpho Amoêdo, essa qualidade se evidencia ao deixar transparecer os planos de cor aplicados no papel. É possível perceber o trabalho do artista ao utilizar áreas de cores diluídas, verificando as possibilidades de pintura e uso da cor na representação de interiores. A poltrona com os pequenos objetos na prateleira acima e os esboços do que poderiam ser livros na parte lateral do papel, formam um conjunto harmônico de um ambiente funcional, mas confortável, repleto de referências artísticas.



Figura 3
Rodolpho Amoêdo (1857-1941). *Canto de ateliê com poltrona*, s.d., aquarela sobre papel, 35,6x24,5cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro. Fonte: Base Donato/Biblioteca Araújo Porto-Alegre, MNBA

No quadro de Lasar Segall, de 1938,¹³ o canto do ateliê também contém uma pequena natureza-morta na sua estrutura, tanto no conjunto de objetos presentes – garrafas, paleta, pincéis, tecidos – como também a representação dentro da representação, no quadro descansando no cavalete. O ponto de vista alto, meio inclinado da cena, sugere que o artista se colocou de pé, diante desse cantinho pitoresco, no momento da pintura. Estivesse mesmo ou não no seu ateliê no momento da realização da obra, é fato que esses trabalhos remetem a uma espontaneidade calculada, sugerindo questionamentos sobre o que é apresentado e o que é oculto do ambiente retratado.

O *Interior do atelier em Auteuil*,¹⁴ de Tarsila do Amaral, lembra o período em que a artista se dedicou aos estudos de pintura moderna na França. Vemos nesse interior poucos trabalhos à mostra, um fogão/aquecedor, objetos para estudos pictóricos. Compreendemos que sua pintura se distanciava da primazia do desenho, mas ainda utiliza uma configuração semelhante aos ateliês vazios de Amoêdo, Almeida Junior e Alvim Correa: a construção do espaço em profundidade, o arranjo pretensamente espontâneo dos objetos, a seleção de itens significativos para o artista reconhecidos no ambiente do ateliê. Essas características permanecem relevantes nas representações do espaço de trabalho de muitos artistas em diferentes momentos da história da arte no século 20, mesmo que tenham se identificado com técnicas e estilos diversos.

A gravura de Anna Letycia Quadros (figura 4) continua a apresentar esse olhar atento para o local de trabalho em plena década de 1950, mas aqui o detalhamento dá lugar a um estudo das texturas e efeitos das formas. Como outras obras já referidas, a artista optou por uma composição em diagonal, em que as paredes do ateliê não se mostram paralelamente ao espectador, deixando um espaço “vazio” em primeiro plano. Os objetos estão reunidos no canto esquerdo, mas mal podemos identificá-los.

¹³ Lasar Segall (1889-1957). *Canto do ateliê*, 1938. Óleo sobre tela, 100x73cm. Localização desconhecida. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1526/canto-de-atelie>. Acesso em 14 set. 2021.

¹⁴ Tarsila do Amaral (1886-1973). *Interior do atelier em Auteuil*, 1921, óleo sobre tela, 41x33cm. Coleção particular. Disponível em: https://mdc.arq.br/2015/02/25/antonio-garcia-moya-um-arquiteto-da-semana-de-22-parte-2/05-tarsila_2-auteuil/. Acesso em 14 set. 2021.

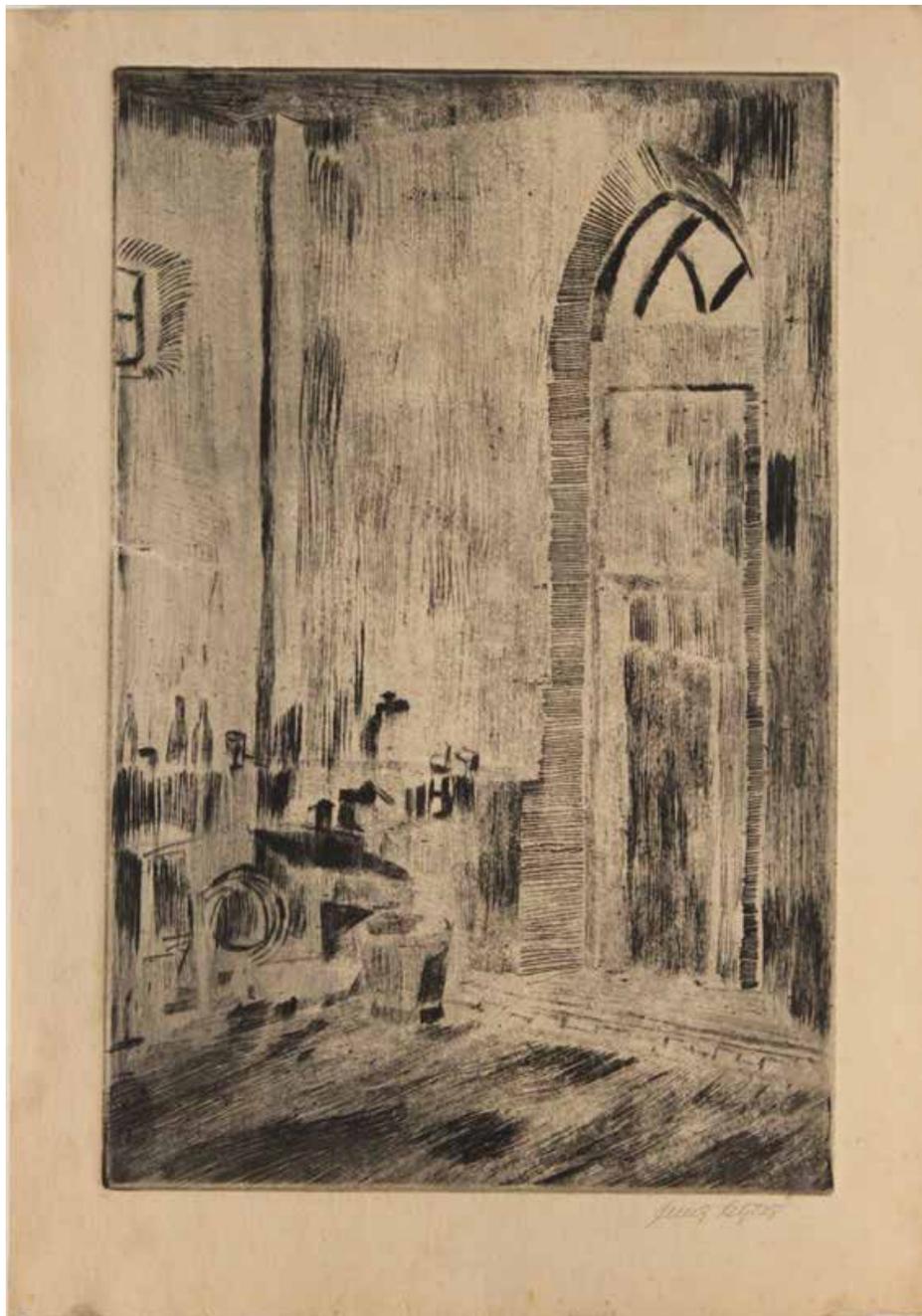


Figura 4
Anna Letycia Quadros (1929-
2018). *Interior de ateliê*,
1954-1955. Ponta-seca,
20,8x19,5cm (área impressa).
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, n.
10933. Fonte: Base Donato/
Biblioteca Araújo Porto-Alegre,
MNBA

Uma alegoria do trabalho do artista? Uma memória do que foi feito até aqui? Um exercício num momento de ócio no ateliê, entre uma encomenda e outra? Um instrumento para o reconhecimento de si mesmo como artista? Um estudo de representação pictórica? Seja como for, o que observamos nos ateliês vazios do século 19 e as perguntas que fazemos a partir deles continuam vigentes nas representações do século 20, a despeito das diferenças estéticas e técnicas. A persistência da representação do ateliê em períodos da história da arte aparentemente tão distintos revela que o lugar do artista na sociedade continua a ser uma questão importante a ser debatida. E talvez por isso, pintar, desenhar ou gravar um canto do próprio ateliê seja como um atestado de profissão, de posição almejada, da posse das condições necessárias para ser artista.

O artista e o debate sobre a arte entre os séculos 19 e 20

Como buscamos apresentar até aqui, a representação do ateliê vazio no final do século 19 e sua continuidade no decorrer do século 20, ainda que marcada pelas mudanças de paradigma estético, instiga questões relevantes para a discussão sobre a arte nesse período. Em suma, a continuação da relevância do tema pode ser entendida de duas maneiras distintas.

Primeiro, pelo que o ateliê vazio sugere acerca da prática artística e o discurso da arte sobre a arte. O historiador da arte Pierre Georget (1987, p. 195) comenta a relevância dos “ateliês sem mestre” na arte do século 20: “Por sua frequência e seu papel na obra de alguns dos principais artistas, o tema do ‘ateliê sem mestre’ torna-se, no século 20, um importante desenvolvedor de uma arte obcecada com sua própria história e seu próprio propósito”.¹⁵ O potencial metalinguístico da pintura de ateliê vazio, como apontou Junod (1998), é um diferencial para a persistência desse gênero na arte, porque foi justamente a definição de suas especificidades que marcou essa produção, desde as experiências impressionistas até as investigações sobre a forma e as maneiras de retratar o mundo na primeira metade do século 20.

¹⁵ “Par sa fréquence et par le rôle qu’il joue dans l’oeuvre de quelques peintres majeurs, le thème de ‘l’atelier sans maître’ devient, au XXe siècle, un des grands révélateurs d’un art obsédé par sa propre histoire et sa propre finalité.”

Do outro lado, o artista que representa o ateliê vazio e é mestre desse espaço perpetua o seu papel na configuração do que é a arte. Rachel Esner aponta um caminho de compreensão distinto de Georgel, em que o ateliê vazio é entendido como uma forma de refletir filosoficamente sobre a atuação do artista na sociedade:

Retratar o ateliê vazio não é um mero exercício ou um inventário, mas antes uma forma de reflexão filosófica sobre um dos problemas mais fundamentais do artista no mundo moderno: o conflito entre autonomia e engajamento, entre as demandas do discurso do artista moderno e a realidade de ser realmente um (Esner, 2011, p. 262).¹⁶

Essa questão da diferença entre ser um artista e a imagem que se constrói sobre ser um artista é também relevante nas primeiras décadas do século 20, como assinala Bonnet (2019). Por mais que nesse período a pintura já gozasse de certo reconhecimento como atividade autônoma, a crítica aos artistas continuava presente. Quando vazio, o ateliê é o lugar próprio da reflexão sobre si mesmo e sobre o seu trabalho: diante desse lugar que o gênio artístico habita, o indivíduo se depara com a realidade de ser artista, com o símbolo da sua atuação no mundo. Ao representar um canto do seu ateliê, toma posição, tem o poder de escolher o que revelar e o que ocultar, mantendo a atmosfera de segredo da fábula do artista como um indivíduo dotado de capacidades especiais ou então expondo as dificuldades, o silêncio e a dedicação que é necessária ao trabalho artístico.

Portanto, seja pelo viés da construção do discurso da arte por meio do ateliê, seja pela reivindicação da autonomia do artista sobre o seu trabalho, observamos que as representações dos ateliês vazios são indícios dos possíveis diálogos da arte entre os séculos 19 e 20.

Natália dos Santos Nicolich é licenciada em Artes Visuais (Unigranrio) e mestre em História e Teoria da Arte no PPGAV/EBA da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁶ “To depict the empty studio is no mere exercise or stock-taking, but rather a form of philosophical reflection on one of the most fundamental problems of the artist in the modern world: the conflict between autonomy and engagement, between the demands of the discourse of the modern artist and the reality of actually being one.”

Referências

- BONNET, Alain. L'énigme de l'artiste. La construction imagée d'une identité sociale. *Modos – Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, maio-ago. 2019, p. 258-281.
- CÉESAR, Marisa Florido. *O ateliê do artista: tramas do intervalo*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.
- CHASTEL, André. Le secret de l'atelier. *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n. 1, 1989, p. 4-14.
- CHILLÓN, Alberto Martin et al. (orgs.). O artista em representação: coleções de artistas. *Anais Eletrônicos X SMDJVI*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.
- ESNER, Rachel. Presence in absence. The empty studio as self-portrait. *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, ed. 56, v. 2, 2011, p. 241-262.
- GEORGEL, Pierre. L'atelier sans maître. In: GEORGEL, Pierre; LECOQ, Anne-Marie. *La peinture dans la peinture*. Paris: A. Biro, 1987, p. 194-195.
- JUNOD, Philippe. L'atelier comme autoportrait. In: GRIENER, Pascal; SCHNEEMANN, Peter J. *Künstlerbilder – Images de l'artiste*. Colloque Du Comité International d'Histoire de l'Art (Berne, 1994). Lausanne: P. Lang editor, 1998, p. 83-98.
- LESEC, Cédric. Le coin d'atelier ou le portrait absent. *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, n. 31, 2011, p. 44-53.
- NICOLICH, Natália dos Santos. *A representação do ateliê vazio na pintura brasileira entre o final do século XIX e o início do século XX*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2020.
- PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.
- PITTA, Fernanda; BONNET, Alain (orgs.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- VALLE, Arthur. et al. (orgs.). *Oitocentos: tomo IV. O ateliê do artista*. Rio de Janeiro: Cefet, 2017.

Artigo submetido em setembro de 2021 e aprovado em novembro de 2021.

Como citar:

NICOLICH, Natália dos Santos. Sobre a arte entre os séculos 19 e 20: uma abordagem a partir das representações do ateliê vazio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 172-187, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.