
BREVES NOTAS TEMPORAIS: JUAREZ MACHADO E OUTROS ARTISTAS EM “O QUE HABITA O ATELIÊ DO ARTISTA?”

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2022.9.2.12-33>

*Luciane Ruschel Nascimento Garcez¹
Sandra Makowiecky²*

RESUMO

Este estudo faz uma breve revisão do percurso do ateliê do artista na história da arte, situando sua importância em alguns momentos da história, chegando ao contemporâneo. Em uma análise da importância desse espaço de criação para o resultado plástico artístico, abordam-se, entre outros, Joe Fig e Juarez Machado, como exemplos de artistas que têm o ateliê como seu espaço de criação e refúgio sagrado, mas também, em certos casos, o ateliê como temática na criação artística.

Palavras-chave: Ateliê de artista. História da Arte. Joe Fig. Juarez Machado.

BRIEF TIME NOTES: JUAREZ MACHADO AND OTHER ARTISTS IN “WHAT INHABITS THE ARTIST'S STUDIO?”

ABSTRACT

This study marks a brief review of the trajectory of the artist's studio in the history of art, placing its importance in some moments of history, reaching the contemporary. In an analysis about the importance of this space of creation for the artistic plastic result, Joe Fig and Juarez Machado are

¹ Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina, Brasil. Mestrado em Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC, bolsista CAPES, sob orientação de Sandra Makowiecky. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Estudos e Ciências da Arte. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC; bolsista CAPES/ PNPd, sob orientação de Sandra Makowiecky. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco (ABCA); membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Professora de Teoria e História da Arte, e de Cerâmica e processos artísticos na UDESC.

Lattes - <http://lattes.cnpq.br/8041551261651027>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362>. E-mail: lucianegarcez@gmail.com

² Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina, Brasil. Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do Centro de Artes. Diretora do MESC – Museu da Educação de Santa Catarina. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco - ABCA. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de SC - IHGSC. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9132-3643>. E-mail: sandra.makowiecky@udesc.br ou sandra.makowiecky@pq.cnpq.br

approached, among others, as examples of artists who have in the studio their space of creation and sacred refuge, but also, in certain cases, the studio as a theme in the artistic result.

Keywords: Artist's workshop. History of Art. Joe Fig. Juarez Machado.

BREVES NOTAS DE TIEMPO: JUÁREZ MACHADO Y OTROS ARTISTAS EN “¿QUÉ HABITA EL ESTUDIO DEL ARTISTA?”

RESUMEN

Este estudio marca un breve repaso por la trayectoria del taller del artista en la historia del arte, situando su importancia en algunos momentos de la historia, llegando hasta la contemporaneidad. En un análisis sobre la importancia de este espacio de creación para el resultado plástico artístico, se abordan, entre otros, Joe Fig y Juarez Machado como ejemplos de artistas que tienen en el taller su espacio de creación y refugio sagrado, pero también, en ciertos casos, el estudio como tema en el resultado artístico.

Palabras Clave: Taller del artista. Historia del Arte. Joe Fig Juárez Machado.

Ateliê e uma história de longo percurso

Segundo Daniel Buren, o ateliê é geralmente mais necessário ao artista que à galeria, ou ao museu, mas, de toda forma, o ateliê é pré-existente aos dois e ambos estão interligados:

São as duas ombreiras do mesmo edifício e do mesmo sistema. Questionar um (o museu ou a galeria, por exemplo) sem tocar no outro (o estúdio) é - claro - é não questionar absolutamente nada. Qualquer questionamento do sistema de arte envolverá, portanto, inevitavelmente, questionar o estúdio como um lugar único onde o trabalho é feito, assim como o museu como um lugar único onde o trabalho é visível. Desafiadores tanto quanto hábitos, hoje esclerosantes hábitos de arte (BUREN, 1971, p. 197, tradução nossa).

Em “O ateliê do pintor” (LANEYRIE; DAGEN, 2014), vê-se que a exploração dos segredos de ateliê tem raízes na Antiguidade. Ela constituiu uma parte essencial da obra de Vitruvius³ e fornece a Plínio o tema para um livro⁴. Nessas obras, mencionam a técnica da encáustica, o procedimento do afresco. Os tratados medievais são concebidos como livros de receitas, seguindo um mesmo modelo. As técnicas e materiais variam – madeira, iluminura, vitral, mosaico. Giorgio Vasari (2011) expõe, como outros autores depois dele, diferentes técnicas pictóricas, tendo o óleo substituído a pintura a fresco e têmpera sobre madeira. Como regra geral, a partir do final da Idade Média, essas “receitas” passam a ocupar um lugar menor. Buscam-se assuntos mais intelectuais. Trata-se de mostrar que a pintura não é só uma questão de fabricação, mas corresponde a um projeto intelectual no qual o olho, espelho da alma e guiado pela razão, agiria tanto ou mais que a mão. A partir daí, a reflexão sobre os elementos materiais da pintura é substituída pelo discurso sobre seus materiais conceituais.

Em Hauser (2010), encontram-se outras formas de conceber os ateliês, ainda na Idade Média, nas chamadas *lodges* ou *guildas*. Com a transferência da produção dos mosteiros para as oficinas de

³ O livro VII dos “Dez livros da Arquitetura”.

⁴ Ver “História Natural”, livro XXXV.

laicos, as *Lodges* surgem em razão da necessidade de renovação dos métodos tradicionais de trabalho, que se tornou essencial com o renascer das cidades e a introdução da economia monetária no comércio das edificações. *Lodge* era uma organização cooperativa de artistas e artesãos contratados para a construção de grandes igrejas e catedrais, sob direção artística e administrativa de pessoas indicadas ou aprovadas pela entidade que encomendava o edifício. Era um grupo profissional autônomo com conteúdo próprio e governo independente. Visando a conseguir uma divisão e integração do trabalho produtivo com especialização e harmonia, as *Lodges* reforçaram a noção de hierarquia de diferentes funções, estabelecendo campos de ação distintos para arquitetos, mestres e operários. A criação evolui de solitária para atividade grupal. Entretanto, ninguém era livre para criar, eram seguidas regras estabelecidas e planos delimitados pela Igreja, até porque esta era quase a única compradora de obras de arte naquela época. Essa situação muda com o aumento do poder aquisitivo do burguês da cidade, já que se forma um outro mercado de arte (as entidades particulares). O artista pode então abandonar a *Lodge* e instalar-se na cidade como mestre independente. Mas a concentração de artistas na cidade foi grande, gerando competição entre eles. Torna-se novamente necessária uma organização econômica coletiva: as Guildas. As Guildas eram associações de empreiteiros independentes em igualdade de condições. Os mestres eram livres e decidiam como usar o tempo e quais os meios e métodos a serem utilizados. Trabalhavam em oficinas individuais, e só havia estatuto de técnicas. Além disso, havia a proteção entre os membros e os produtos. Os regulamentos da corporação ajudavam a desenvolver a qualidade da manufatura (qualidade esta que não era considerada mérito artístico). O trabalho, que antes era realizado no próprio local da edificação (em andaimes), com a *Lodge* passa a ser feito em uma oficina montada perto do local e depois transportado, o que gera uma separação entre pintura ou escultura e arquitetura. Já com as Guildas, a produção é feita em suas próprias oficinas, o que acabou levando a uma escala não monumental das obras. Enfim, essas associações organizaram e regulamentaram o trabalho, valorizaram as atividades manuais e o próprio trabalhador, que passou a gozar de maior proteção.

Na Idade Média, como se sabe, a arte possuía um caráter muito mais religioso. Já no Renascimento, suas fronteiras vão expandindo-se, e, com isso, as funções e características dos ateliês vão também metamorfoseando-se. Enquanto no medievo os ateliês situavam-se principalmente nos mosteiros, na Renascença eles vão estabelecendo-se nas cidades e situando-se como espaços de trabalho onde a hierarquia dos artistas determinava o estilo de estruturação do ateliê, tanto estrutura física como de ordem de trabalhadores, aprendizes, assistentes, etc.

A partir do desenvolvimento e diferenciação do comércio de arte e do crescimento das cidades, nos séculos XVII e XVIII, as oficinas ampliam suas funções e passam a ser também locais de exposição e vendas, além de escolas e treinamento de alunos. Segundo Séverine Sofio (GUILLOUËT *et al.*, 2014), até esse período, um pintor de flores e natureza-morta não terá o mesmo tipo de ateliê que um pintor de retratos ou paisagens. Da mesma forma, um pintor reconhecido e com boa renda financeira terá uma oficina bastante diversa de um que apresente dificuldades ou com orçamento restrito, do ponto de vista da organização interna, materiais e técnicas utilizadas, tamanho ou o número de pessoas que a frequentam.

No século XVIII, a oficina pode ser uma parte da habitação do artista, às vezes associada a uma pequena loja, como era geralmente o caso de gravadores e pintores que também desenvolviam a função de restauradores de obras, mesmo de pinturas ou objetos de arte. Nesses casos, pode-se imaginar o espaço sobrecarregado por materiais de pintura, o que levanta a questão de que o restante da habitação é reservado para os membros da família, dos quais se pode, sob essas condições materiais de existência, dificilmente imaginar que pratiquem outra atividade que não a pintura.

No século XIX, o modelo de oficina que funciona como empresa, e que funciona principalmente para a escultura, estabelece-se com mais força na pintura, como menciona Menger:

A função de produção da escultura requer mais capital e mais trabalho, bem como uma especialização explícita de habilidades. Por outro lado, a crescente individualização do trabalho criativo em pintura vai de encontro à produção coletiva em estúdio e redistribui as funções de ensino, exposição, venda e sociabilidade de acordo com as características pessoais dos pintores. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 27, tradução nossa).

Na linha historiográfica ainda, Jacqueline Lichtenstein (2014) organiza a série *A pintura. Textos essenciais*, e o volume 13 aborda o *Ateliê do Pintor*. Na sinopse do livro, consta que, por volta de 1400, Cennino Cennini publica *O livro da arte*, verdadeiro inventário dos procedimentos de um pintor dos séculos XIV e XV, repleto de receitas da cozinha pictórica medieval sobre os pigmentos, o afresco e a têmpera. Cerca de 25 anos depois, Leon Battista Alberti começa a redigir o tratado *DA pintura* sob uma perspectiva radicalmente diversa: o cerne de seu discurso recai sobre os elementos conceituais da composição - o ponto, a linha, a superfície. Partindo dessas duas vertentes - as técnicas de execução e a pintura como projeto intelectual -, o volume 13 da coleção *A pintura* inclui textos de e sobre Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, Van Eyck, William Hogarth, Paul Cézanne, Henri Matisse, Piet Mondrian e Jackson Pollock, entre outros, apresentando um panorama das principais discussões que, do século XV ao XX, habitaram o ateliê do pintor, leitura fundamental a quem deseje estudar o tema. O livro, antes de questionar o espaço do ateliê, questiona como as técnicas e as execuções eram criadas nesse espaço e repassadas de mestre a aluno.

O ateliê de hoje

O ateliê de artista, como conhecido hoje, é um espaço que vai ser construído a partir de meados do século XIX, como resultado de um processo de cruzamentos entre arte, economia e política.

Estudar o ateliê como motivo foi, inclusive, um dos motes da exposição “Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 8 de dezembro de 2018 a 25 de fevereiro de 2019, com curadoria de Fernanda Pitta e cocuradoria de Ana Cavalcanti e Laura Abreu. A exposição apresentou um conjunto de 120 obras de 33 artistas e buscou refletir sobre os retratos e autorretratos dos artistas, as alegorias sobre o ofício da arte, as representações dos ateliês e os modelos utilizados (CHIARELLI, 2019). Na citada exposição, na descrição de Chiarelli, um dos módulos tratava do “Ateliê como motivo”, em que o espaço de produção do artista foi analisado por meio de diversas obras nas quais a representação das coisas do mundo deixava a projeção idealizada da própria imagem ou da imagem dos(as) colegas para abarcar o espaço em que privilegiadamente eram produzidas tais projeções. O ateliê como microcosmo, como arena fundamental para o fazer artístico como experiência profissional.

De modo geral e tradicionalmente, as obras de arte seguem um percurso mais ou menos estabelecido: o artista cria a obra na privacidade do seu ateliê; ela será depois exposta num museu ou galeria, podendo ser eventualmente adquirida para uma coleção institucional ou privada. O papel do artista nesse processo será o de produtor de um objeto artístico e, nesse sentido, facilmente percebe-se a importância do ateliê como espaço privilegiado de criação artística (AZEVEDO, 2014).

Por ser considerado um espaço privilegiado de criação artística, muitas vezes o ateliê é evocado como o substituto físico da mente do artista (WOOD, 2005, p.158), cujo acesso é uma oportunidade de perceber as suas intenções, motivações e processo de trabalho. Em consequência, todas as informações aí recolhidas consistem em importantes subsídios para a compreensão da obra exposta. De certa forma, isso pode ter contribuído para se criar uma imagem romantizada, mítica até, do ateliê do artista, que, em grande parte, talvez ainda hoje se mantenha.

Como pensar o ateliê de hoje?

Há algum tempo, percebe-se um crescente interesse na relação entre o artista e seu ateliê, tanto do ponto de vista concreto como conceitual, situando muitas vezes a produção artística frente a aspectos físicos do próprio estúdio, relacionando o resultado artístico à organização espacial em que foi produzido o trabalho. Essa preocupação não é nova e não deve ser vista como um retorno a uma construção do mito do artista, e sim como uma tentativa de compreender a construção da identidade deste e de sua obra, bem como as diferentes formas de difusão e consumo da arte hoje em dia. Essas reflexões têm ganhado espaço nas pesquisas, a partir de relatos históricos e relações com artistas contemporâneos frente a seus espaços de criação.

Pesquisas técnicas e históricas apontam diversas informações sobre a pintura, os tipos de materiais e ferramentas, técnicas desenvolvidas em diversos períodos passados, bem como os resultados obtidos a partir das escolhas e hábitos desses artistas. Segundo Rachel Esner,

Pesquisa semelhante está sendo realizada agora para os ateliês dos séculos XX e XXI. Assim, o artista como criador e como (auto) construção movido por mitos tem voltado para o centro das atenções, com as questões dos materiais e dos processos de fabricação assumindo cada vez mais importância. Isso não só resultou em uma enxurrada de publicações e inúmeras exposições (muitas vezes acompanhadas de seus catálogos ou de suas próprias obras de referência), mas também um grande número de conferências científicas, que buscaram lançar luz sobre o impacto teórico do ateliê como um espaço de produção de arte e sentido, e de compreender o seu funcionamento na economia de autoconcepção implementada pela artista. (ESNER, 2011, p. 599, tradução nossa).

A autora segue em suas reflexões, comentando um outro aspecto importante, que é o ateliê que se torna obra nele mesmo, além de ser suporte à criação do artista. “Longe de ter caído em desuso, como pode sugerir o discurso proferido no final dos anos 1960, o ateliê ainda está muito presente. O objetivo é então examinar seu uso na arte e como arte, para ver como funciona como suporte, ferramenta ou caixa de ressonância para a criação artística” (ESNER, 2011, p. 602, tradução nossa).

Enquanto nos anos 1960 cresceu bastante o movimento de rejeição do ateliê como espaço de criação individual em favor dos movimentos de produção *in situ*, nos anos 1990, esse pensamento já estava amenizado, perdendo forças. Hoje percebem-se dois fenômenos emergentes: a importância da localização dos ateliês no espaço urbano e sua concentração em certos bairros ou construções coletivas; e, por outro lado, o apoio dos espaços de arte a residências artísticas, intercâmbios, promoção de eventos e interação com o mercado de arte em geral. A localização geográfica tem sua importância também vinculada a esse segundo fenômeno, pois reflete as possibilidades de desenvolvimento do espaço mobilizado.

A evolução recente é a da variedade de práticas: o trabalho em oficina individual ou em oficina-empresa (o de Jeff Koons, por exemplo) persiste, mas a difusão do trabalho por projeto, ou soluções mais ou menos radicais de desmaterialização e nomadização (instalações, criações *in situ*, *performances*, videoarte, arte digital, arte conceitual) dissocia o trabalho de grande parte dos artistas visuais de sua ancoragem física em uma oficina dotada de suas várias funções tradicionais (produção, armazenamento, apresentação, venda, formação de alunos ou acompanhantes, sociabilidade. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 28, tradução nossa).

De acordo com Caroline Jones (2014), vários artistas contemporâneos atestam a importância de produzir trocas sociais e intelectuais, reforçando que, sem isso, o mundo da arte não existe, e o ateliê de artista seria um espaço a propiciar essas trocas. Ou, como Jones menciona com relação a Olafur Eliasson:

Embora o “ateliê” nem sempre possa oferecer essas diferentes funções, no caso de Eliasson, por exemplo, o artista considera que é sua responsabilidade criar condições de interação. Em seu estúdio em Berlim, estão três cozinheiros, uma grande cozinha e uma mesa muito comprida em torno da qual todos se reúnem para almoçar: estudantes, agrimensores, arquitetos, historiadores de arte, artistas residentes e quaisquer visitantes (professores, críticos, curadores, colecionadores) que lá estiverem. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 40, tradução nossa).

Pierre-Michel Menger problematiza questões de ordem concreta na relação autor/obra. Ele pergunta, em entrevista a alguns autores:

Como o estudo das características físicas e funcionais dos ateliês (superfície, arquitetura, localização, divisão em unidades especializadas) contribui para a análise estilística do trabalho criativo? Para sua análise genética? As famosas pesquisas de atribuição, exclusão e realocação de atribuição individual ou coletiva (como o Projeto de Pesquisa de Rembrandt) são casos limítrofes ou se espalham à medida que os detalhes de trabalho de ateliê e contratos especificando as formas e níveis de colaboração de todos os envolvidos na produção das obras é explorado? (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 31, tradução nossa).

Jean-Marie Guillouët responde a esse questionamento dizendo que existem diversas características físicas e funcionais de ateliês que podem ajudar a analisar estilos e autorias de obras medievais:

Essa observação é especialmente válida para as poucas oficinas muito grandes do final da Idade Média conhecidas há muito tempo, como a de Robert Campin em Tournai ou de Hieronymus Bosch em Bois-le-Duc, para as quais a documentação permite compreender a organização prática do trabalho entre os vários atores presentes. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 31, tradução nossa).

A autora salienta, ainda, pesquisas sobre as condições materiais da produção de manuscritos iluminados da Flandres no final da Idade Média, levantando questões tangenciais, como o risco de se criarem imagens mistificadas dos ateliês medievais por conta da escassa documentação disponível. Mas o fato é que a pesquisa acerca das organizações dentro dos ateliês e suas reverberações nos trabalhos produzidos vêm instigando historiadores da arte dos mais diversos locais e períodos, não excluindo artistas contemporâneos e seus estúdios.

Com o passar do tempo, os ateliês foram perdendo suas relações com o ambiente doméstico, tornando-se mais profissionais, sendo espaços planejados para este fim: luz, ambiente amplo, espaço de armazenamento e exposição, com fins criativos, educacionais, e para vendas. Outro uso que se percebe frequentemente são as residências artísticas, possibilitando trocas culturais e comerciais, estabelecendo o ateliê como um espaço também social. De acordo com Caroline A. Jones,

Hoje em dia, ser convidado para o ateliê de um artista é um acontecimento solene, um ritual canonizado por artistas, curadores, colecionadores ou críticos, conhecido como ‘visita ao ateliê’. Isso sugere uma função persistente da oficina como um marcador social, bem como um espaço de trabalho perfeitamente prático. A singularidade intrínseca da oficina é cultivada de forma a diferenciar esse lugar estratégico e socialmente estratégico da ‘loja’ (entendida do ponto de vista psicológico) - ou seja, o mercado, onde está inserida, o espaço físico de uma galeria, uma feira de arte ou um museu. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 33, tradução nossa).

A autora chama a atenção para o estatuto de celebridade que certos artistas adquirem e refletem em seus espaços de trabalho, inadvertidamente. Menciona como exemplo Olafur Eliasson, que adquiriu uma antiga cervejaria no distrito de Prenzlauer Berg, em Berlim, onde emprega uma centena de funcionários em três andares dessa vasta fábrica, além da posterior criação de uma escola de arte com um curso de cinco anos (com oficinas de aprendizado para estudantes), curso este que deve ser comparado às atividades das oficinas do Renascimento ou do século XVIII, mas em escala gigantesca. E segue Jones, dizendo: “Quer a obra de arte seja um feito arquitetônico que reflete a luz dramaticamente ou um filme que mostra funcionários ocupados com suas tarefas, as características físicas e funcionais do estúdio estão embutidas no próprio desenvolvimento das obras de arte”. (GUILLOUËT *et al.*, 2014, p. 33, tradução nossa).

Joe Fig, artista e teórico das artes, escreveu dois livros⁵ a esse respeito, propondo uma reflexão sobre a relação da configuração do ateliê do artista e a obra deste, levando em consideração a organização do espaço e o tipo de trabalho produzido, sobre se existiria algum padrão ou relação direta nesses casos, como, por exemplo, fulano tem o ateliê organizado da forma “x”, isso explica sua trajetória pelos caminhos da abstração, e assim por diante. Para desenvolver sua pesquisa, Fig iniciou uma campanha com convocatórias por carta, pedindo autorização de artistas para visitar seus ateliês. Michael Goldberg foi o primeiro a aceitar. O artista já tinha 77 anos e trabalhava em seu ateliê há mais de 40 anos. Fig conversou com ele sobre as mais variadas questões, desde seu processo criativo à organização de seu estúdio, sua rotina, temáticas e técnicas desenvolvidas. O autor fotografou o estúdio, e, a partir dessa conversa, desenvolveu um questionário intitulado *O Ateliê do Pintor: Um Questionário Artista* (FIG, 2009).

Ao longo de seu processo de investigação, surgiu o interesse por esculturas em miniaturas, figurando os ateliês dos artistas que o recebiam. Passava entre 20 minutos e uma hora conversando com cada um, e cerca de duas horas fotografando os espaços e medindo os estúdios. Com o resultado da pesquisa, Fig sentiu-se preparado para reproduzir meticulosamente cada ateliê, respeitando a escala e os detalhes de cada um. Cada uma das miniaturas é a réplica exata do ateliê visitado, até o tom das manchas de tinta no chão. A maior parte dos objetos dispostos nos estúdios em miniatura são feitos em polímeros ou argila, e, após, pintados. Outras peças, como ferramentas e detalhes de telhado e forro, Fig comprou em lojas de material para casas de bonecas, adaptando, e mesmo imprimindo rótulos de garrafinhas de água e tubos de tinta. A fim de reproduzir as obras dos artistas, Fig pintou minúsculas versões destas, desde as mais abstratas às mais figurativas, reproduzindo exatamente o ambiente dos ateliês visitados. Para representar o artista, Fig inicia a figura pelo rosto, tentando captar as expressões de cada um, antes de partir para o corpo (Figuras 1e 2).

⁵ *Inside the Artist's Studio* (2015) e *Inside the Painter's Studio* (2009), em que ele inclui entrevistas, trechos de documentários e fotografias de artistas contemporâneos e seus espaços de trabalho.



Figura 1- Joe Fig, *April and Eric*, 08/10/04 (2005 – 2006). Técnica mista. 29 x 96 x 48 pol.
Fonte: Disponível em: <https://www.joefig.com/contemporary?lightbox=dataItem-ip1g8rh91>. Acesso em: 6 abr. 2022.



Figura 2 - Joe Fig, *Hilary Harkness: July 17, 2013*, 2014, mixed media. 12 1/2 x 12 3/4 x 13 1/4 inches
Fonte: Disponível em: <http://www.cristintierney.com/artists/joe-fig>. Acesso em: 6 abr. 2022.

Fig é um dos únicos artistas a explorar especificamente o espaço de criação de outros artistas, oferecendo um vislumbre da intimidade dos ateliês destes, não só pelas miniaturas e pinturas, mas também pelas entrevistas, que o artista disponibiliza nas exposições, na íntegra, em áudio e impressas. Um exemplo é sua entrevista com Chuck Close, quando o artista responde dizendo que “A inspiração

é para amadores - o resto de nós apenas aparece e começa a trabalhar” (CLOSE *apud* FIG, 2011, p. 4, tradução nossa).

Dentro desses questionamentos, contudo, chega-se novamente à pergunta: O que é o ateliê do artista e qual seu papel na produção deste? Segundo Daniel Buren (1971), o ateliê é a origem do trabalho, um local íntimo e privado (na maior parte dos casos, ao menos), ou um local *fixo* destinado à criação de objetos obrigatoriamente *transportáveis*. De toda forma, Buren conclui que é um local extremamente importante, a primeira referência, da qual vai depender o resto da corrente artística e de mercado.

Juarez Machado em “O que habita o ateliê do artista?”

Escolheu-se o artista brasileiro Juarez Machado para discorrer sobre o ateliê, não somente como espaço de criação, mas também como reflexo da poética do artista, sendo espelho e matéria-prima ao mesmo tempo.

Sua obra instiga a pensar o ateliê e seus desdobramentos. Juarez Machado (1941) conta histórias, desafia rótulos e encara a história da arte como referencial para seu fazer, encara a história das técnicas e dos materiais sem medo de perder-se em um rótulo dito “contemporâneo”, que, nem sempre, aceita a tradição. Juarez Machado faz da pintura sua narrativa pessoal.

Nascido em 16 de março de 1941, em Joinville, SC, Brasil, desde muito cedo interessou-se pelas artes, sua primeira tela foi pintada quando ele tinha 11 anos, o primeiro desenho quando tinha apenas 3 anos, em 1944. Um desenho de um tanque de guerra, feito na borda de um jornal, ainda hoje guardado pelo artista. Durante esse período, acontecia a II Guerra Mundial. Por essa razão, muitas das imagens mostradas nos jornais eram de guerra, incluindo os tanques. Copiando as imagens que via, fazia esboços nas bordas dos próprios jornais. Ansioso por desenvolver seu talento artístico, e vivendo em uma cidade onde as atividades culturais não eram muito frequentes, Juarez mudou-se para Curitiba, PR, Brasil, em 1960, a fim de estudar na Escola de Belas Artes do Paraná, onde a maior parte dos professores tinha uma formação de origem europeia. Em 1966, mudou-se para o Rio de Janeiro (Brasil), onde viveu por vinte anos e participou dos movimentos artísticos do período, ganhando notoriedade nacional, atuando como desenhista, pintor, cartunista, cenógrafo, ilustrador, gravurista e escultor. Na década de 1970, expôs pinturas nos Estados Unidos e Europa. Em 1986, instalou-se em Paris (França), onde vive e trabalha atualmente. Dali passou a ganhar o mundo em exposições frequentes por diversos países. Entre 2002 e 2003, instalou-se em Veneza (Itália), onde pintou e desenhou obras baseadas na história, arquitetura e costumes dessa cidade, resultando em exposições no Brasil, França e Estados Unidos.

Apesar da diversidade de meios pelos quais Juarez Machado produz, a pintura vem sendo sua paixão há muitos anos, e vê-se a “assinatura” do artista nas cores de suas telas. Um contador de histórias, diz o artista, segundo o qual cada tela é um conto desenvolvido em cores, tendo a história da arte como tangente explorada, por vezes, com sutileza, e, em outras, nem tanto.

Em cada cidade que o artista fixou, e mantém, residência, ele tem um ateliê sempre em atividade: Rio de Janeiro, Paris e Joinville. Esta tem sido uma marca pessoal e um reflexo do tipo de arte que Machado desenvolve.

Na primeira tela apresentada, *O primeiro ateliê*, de 1995 (Figura 3), o artista apresenta-se no quarto que alugava numa pensão para estudantes em Curitiba, num velho casarão do tempo dos barões da erva-mate. Foi no período em que ali viveu que o artista participou de seus primeiros salões de arte, recebeu os primeiros prêmios e fez as primeiras exposições. Também nessa época trabalhou na televisão e no teatro como cenógrafo.

Segundo Juarez Machado (1995, p. 6), “O quarto era mínimo, debaixo da escada, escuro e úmido, o banheiro gelado no outro lado da casa, mobiliário simples, armário de compensado, cama patente e uma cadeira de palha, que para meu conforto Van Gogh teve uma igual. Desenhava na cama e pintava no corredor”.



Figura 3 - Juarez Machado. *O Primeiro Ateliê* (1995).
Óleo sobre tela. 97 X 130 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba, PR: Simões de Assis, 1995, p. 7.

A tela é em tons terrosos, com uma luz rosada no centro da composição, iluminando o que representa ser telas e desenhos descontraidamente jogados em cima da cama. Isto é que primeiro chama a atenção, a luz está sobre a produção artística de Juarez Machado, e não sobre o artista. Este, é possível vislumbrar pelo espelho do armário, figura longilínea, elegante, que parece olhar o espectador através de uma luminosidade meio obscura, e sua cabeça está no ponto mais claro com uma luz ao redor dela. Seria esta uma forma de Machado atestar a solenidade da profissão, quase uma auréola? Não parece que o artista está colocando-se em uma posição sacra, mas sim que está atestando a sacralidade ou a importância da profissão do artista. Ele é só um reflexo tangencial na compilação, quem recebe as luzes são as obras. O artista é passageiro, a obra é que fica e sobrevive a todos.

Ao lado da cama, vê-se um par de sapatos usados e uma cadeira de assento de palha, que lembram Van Gogh em duas pinturas, *O par de sapatos* (1886) e o famoso *Quarto em Arles* (1888), que o próprio Juarez menciona como referencial. Uma das diferenças percebidas é o tratamento dado por

Juarez Machado a essas duas figuras de sua tela. Enquanto em Van Gogh os sapatos estão surrados, com os cadarços mal-arrumados e espalhados, calçados com ar de desgaste e desleixo, as botinas de Juarez Machado estão impecáveis, com brilho, denotando que foram recentemente engraxadas, o aspecto geral é de um par de sapatos novo e alinhado, muito condizente com a imagem conhecida do artista, que faz questão de sublinhar que se arruma para entrar em seu ateliê e pintar, da mesma forma que um empresário, ou qualquer outro trabalhador, arruma-se para ir ao seu local de trabalho. E no reflexo do espelho é o que se vê: um artista sério, de camisa branca, calça e colete, alinhado e elegante.

Da mesma forma, as linhas da cadeira, que, apesar de ser um modelo simples, tem um risco de espaldar ereto, relaciona-se às posturas que o artista desenha em suas telas.

O ar geral da tela é de certa melancolia. Talvez por ser um retrato do artista em seu primeiro espaço de produção de arte, que ele chama de seu primeiro ateliê.

Em seguida, apresenta-se a tela *Esquina da Lagoa*, de 1995 (Figura 4), em que Juarez Machado retrata o seu Ateliê da Lagoa, da década de 70, localizado na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, Brasil, local com uma das vistas mais apreciadas da cidade. Segundo o artista, “Uma das minhas saudades cariocas” (1995, p. 10). E segue, contando dessa fase de sua vida:

Vivi seis anos de verão neste ateliê, durante os ‘anos loucos’ da década de 70. [...] Na janela coloquei um manequim de alfaiate com rosto pintado com a mesma maquiagem que usava como mímico nos programas de televisão⁶. Era um código para as visitas:

- Caso a cortina estivesse suspensa, poderiam subir, estaria em casa e teria festa.
- Cortina completamente fechada, ‘nobody home’.
- A cortina cobrindo somente o rosto do manequim, estava, porém não queria ser importunado.

Foi um ponto de encontro de amigos. (MACHADO, 1995, p.10).

Nessa declaração, o artista dá pistas do tipo de desfrute de seu ateliê: casa, local de encontro e sociabilidade entre amigos/artistas, local para receber e trocar ideias, estúdio do artista, espaço de criação.

Na tela, a modelo, nua, olha para as janelas, de onde se vislumbra a magnífica vista da lagoa, bairro privilegiado da cidade. O ateliê, localizado em apartamento de esquina, bastante arejado e com amplas janelas, era o espaço ideal para contemplação desse local que, ainda hoje, encanta quem por ali passa. Da citação do artista, já se pode compreender um pouco o tipo de relação que Machado tinha, e ainda tem, com seu espaço de trabalho: é onde cria, produz, mora e socializa. Um ponto importante comentado pelo artista em conversas informais⁷ é que todos os seus ateliês tinham “vista”, ou seja, o artista privilegia o espaço onde habita, não somente em razão de sua organização espacial interna, mas sua relação com o ambiente externo ao ateliê, deixando claro, inclusive, pela imagem abaixo, o quanto esse aspecto é fundamental em suas escolhas.

⁶ O artista refere-se ao período em que trabalhou em programas de televisão, incluindo o Fantástico, da Rede Globo.

⁷ Conversas com as autoras no Instituto Internacional Juarez Machado, Joinville, SC – Brasil, em novembro de 2018.

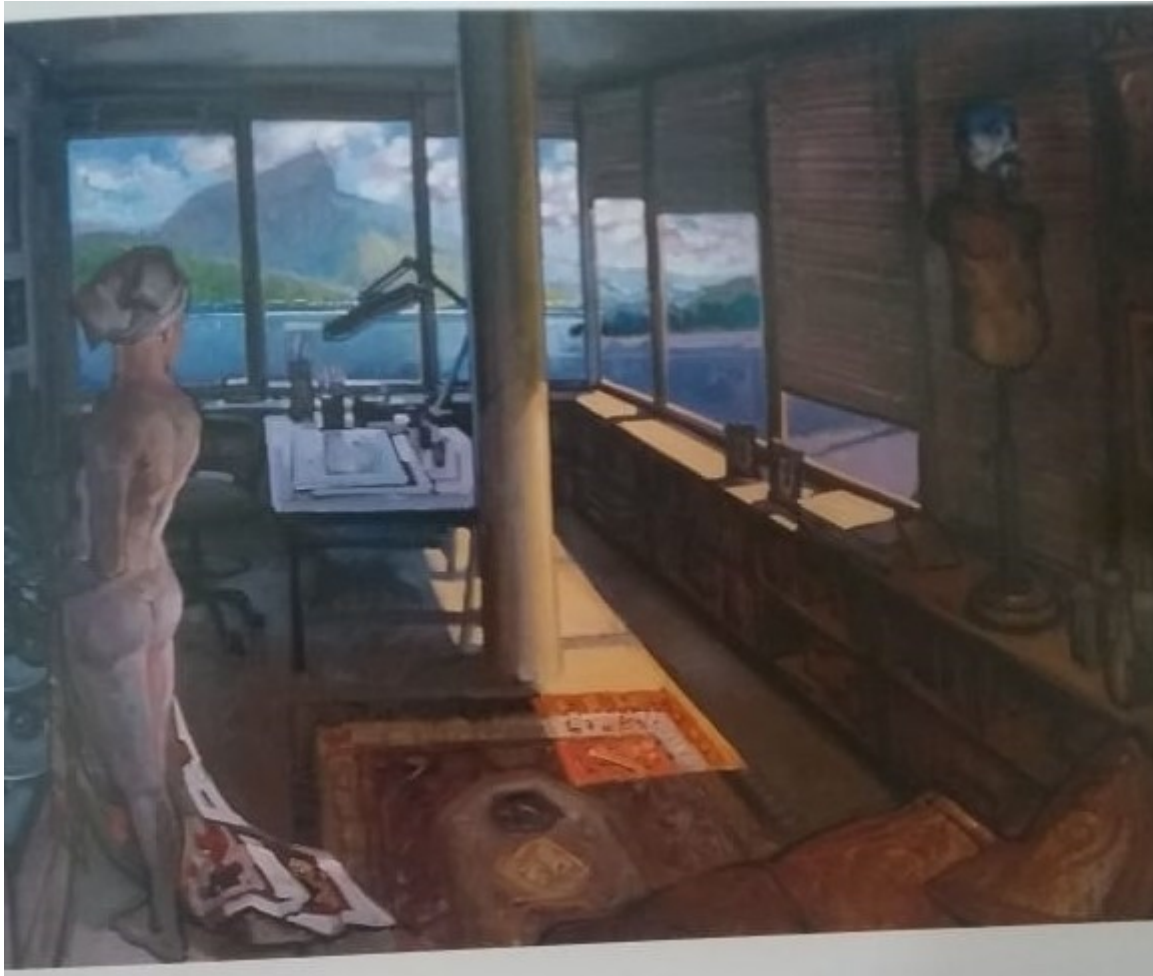


Figura 4 - Juarez Machado. *Esquina da Lagoa* (1995).

Óleo s/tela. 97 X 130 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba: Simões de Assis, 1995, p. 11.

O artista pinta seu ateliê com tons terrosos ainda, mas as janelas, que ocupam mais de um terço da composição, apresentam tons azulados que mostram o Pão de Açúcar, ao longe, e o azul da Lagoa, trazendo o espectador para dentro de seu ateliê. Enquanto na tela anterior (Figura 3), o espectador apenas espia o quarto do artista, nesta ele convida a entrar e partilhar da experiência de deslumbre da famosa paisagem carioca. Assim como a modelo, o espectador também aprecia a vista.

Não se acessa o artista/pintor, mas, à direita, em cima de um móvel que parece ser um armário baixo para livros, vislumbra-se um manequim com a famosa máscara, de bigode e cavanhaque, marca registrada de Juarez Machado, desde os tempos de Curitiba.

Esta é outra questão recorrente em sua obra, o artista colocar-se nela. Seja como retrato tangenciando a composição, seja como referencial imagético disponível a quem conhece seu trabalho.

A terceira obra de Juarez Machado referenciando o ateliê é a tela intitulada *Minha Princesa em Joinville*, de 1995 (Figura 5). Nela é possível ver o pintor debruçado sobre a tela que pinta atentamente. A modelo, sentada ao lado do cavalete, branca, com o que parece ser marcas de bronzeamento com maiô, pois o restante de seu corpo apresenta um tom mais dourado, olha para a tela com um sorriso discreto. Seu cabelo escuro arranjado em um coque estilo francês bastante característico das personagens femininas de Juarez Machado, igualmente o rosto longilíneo com olhos marcados na sobra do penteado. A moça que está sentada posando ao artista não é a mesma que está sendo pintada por ele. Tem-se aqui uma dobra, um jogo de imagens. A moça retratada tem os cabelos

presos à moda espanhola, com uma flor de tom rosado preso a eles. Porta um vestido que remete à moda do século XIX, assim como sua postura no retrato. São temporalidades distintas. O tempo do artista é o momento em que ele vive, pinta, cria. A moça retratada está no tempo da construção, do século XIX. Esse ateliê tem lugar especial na história desse artista. Nunca foi sua casa de fato, não morou nela, mas permanece sua, de coração e propriedade, nas raízes de sua terra. Nas palavras de Juarez:

Numa antiga casa construída em enxaimel em meados do século XIX num estilo arquitetônico típico da colonização alemã do norte de Santa Catarina, instalei um ateliê. Com receio do desaparecimento desta memória arquitetônica, em 1975 comprei a casa de um proprietário rural a alguns quilômetros da cidade de Joinville, cidade onde nasci. Para preservá-la, marquei e numerei como num bordado, todos os tijolos, telhas, vigas, portas e janelas. Desmontei-a como um quebra-cabeça e guardei-a preciosamente durante um ano numa velha garagem até encontrar um terreno digno de sua importância histórica para a cultura catarinense. No meio de um bosque, no alto de uma colina, reconstruí-a, como uma catedral, respeitando a ordem de cada tijolo. Decorei cada ambiente com móveis e objetos da época, no jardim muito me inspirei, no sótão desenhei mais. Ao contrário dos anjos, casa tem sexo, e esta é a menina dos meus olhos, minha referência, o norte da minha bússola, minha linha do horizonte. Nunca cheguei a morar nela, porém ela sempre morou em mim. (MACHADO, 1995, p.12).

Essa citação do artista é quase uma poesia, uma declaração de amor. A *Princesa*, à qual ele se refere no título, não é nem a modelo nem a moça do retrato, é a casa. Tal qual um espaço sagrado, a catedral, o artista colocou-a em espaço de destaque, tanto em seu coração e memórias, quanto no alto da colina a poucos quilômetros de sua cidade de origem, Joinville. Essa história diz muito desse artista, reconhecido por sua vida de festas, *glamour* e viagens, cidadão do mundo, que costumava se instalar e produzir em locais diversos: França, Itália, Brasil, e, segundo suas próprias palavras,

[Eu] Saí de Joinville, que eu achava que era pequeno para mim e descobri que o mundo é pequeno. Acabou que o mundo é um fundo de quintal, onde pinto, vivo, me divirto, tenho amigos, vou e volto. Não sou daqui nem de lá. Sou do mundo, esse fundo de quintal. Sou líquido, tomo a forma do vaso que me contém — filósofa. (MACHADO, 2015, não paginado).⁸

A fala do artista colabora com a imagem de personagem do mundo que se tem dele. Mas a ação da casa de Joinville diz muito mais. Conta sobre uma pessoa que referencia e valoriza o local onde nasceu, que guarda, como parte importante de sua memória, a cidade e a cultura de onde vem, não refutando sua origem. Talvez o fato de nunca tê-la habitado de fato, mas usá-la como ateliê, mostre o quanto essa casa é importante para ele, quase uma reverência, mostrando o valor e importância que traz à profissão de artista. Habitar seria profanar esse espaço mágico de criação.

⁸ Em entrevista a Carolina Callegari do Jornal *O Globo* – Rio. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/exposicao-reune-obra-de-juarez-machado-tem-pecas-venda-17975315>. Acesso em: 25 jul. 2019.



Figura 5 - Juarez Machado. *Minha Princesa em Joinville* (1995).

Óleo s/tela. 73 X 100 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba: Simões de Assis, 1995, p. 13.

No lado de dentro do ateliê, desenrola-se a cena, no lado de fora, em tons desmaiados que denotam o passar do tempo, a casa mostra-se em destaque, no alto da colina. Na mesa ao lado do cavalete, as taças de espumante e o balde com a garrafa, outra marca registrada do artista. Em conversas, ele confessa que seus ateliês realmente são assim, como os pinta, e que a garrafa de champanhe está sim, sempre presente.

Uma curiosidade é o fato de o artista estar retratando seus ateliês em tons terrosos, quentes, que remetem a certa melancolia em uma sensação de tempo passado, enquanto, no geral, suas telas são de colorido esfuziante, temáticas de festas, mostrando histórias dinâmicas e com personagens sofisticados, nada melancólicos.

A próxima tela é *Porta Aberta*, também de 1995 (Figura 6), em que Juarez Machado vai retratar um espaço muito especial na sua trajetória, pois se trata do primeiro endereço do artista quando de sua mudança para Paris, em companhia de sua esposa, a cidade que se tornou residência do artista até hoje. Localizado na Rue des Archives, no bairro do Marais, o ateliê ocupava um dos apartamentos do prédio residencial que, anteriormente, fora o palácio residencial do conde de Taillard, marechal de Napoleão, no século XVIII. A residência foi restaurada e dividida em amplos apartamentos, um dos quais o casal alugou em 1986, para passar apenas um ano. O salão que Juarez Machado usava para pintar abria-se para o pátio central do palácio, e, do cavalete, o artista podia vislumbrar o pátio interno, e que, segundo Juarez Machado, a porta nunca ficava totalmente fechada, estava sempre aberta, um convite permanente aos amigos. O ambiente possuía “arquitetura elegante, sem afetação, paredes cinzeladas com requintados baixos relevos, silêncio de abadia e um perfume constante das flores do

jardim que eram trocadas a cada mês” (MACHADO, 1995, p.18), tudo isso registrado em sua pintura. O artista acabou morando lá por seis anos, durante os quais as portas estiveram sempre abertas aos amigos, e amigos dos amigos. De acordo com o artista (MACHADO, 1995), a casa vivia cheia, tornou-se uma embaixada brasileira informal. “Certa vez numa festa que estava dando, alguém me perguntou se conhecia o anfitrião” (1995, p.18).



Figura 6 - Juarez Machado. *Porta Aberta* (1995).
Óleo s/tela. 97 X 130 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba, PR: Simões de Assis, 1995, p. 19.

Essas falas dão pistas do quanto a vida social e cultural que o artista levava, e leva ainda, estavam, e estão ainda, ligadas ao ambiente do ateliê. Em diversas de suas telas, percebe-se o mesmo estado de sofisticação e ambientes clássicos que o artista descreve desse apartamento. Essa ambientação é perceptível na obra de Juarez Machado e reflete seu modo de viver: as roupas, os móveis, as flores, cada detalhe indica um tipo de vida que é coerente com a figura do artista por ele mesmo. Juarez Machado conta histórias em suas telas.

Na pintura *Porta Aberta*, percebe-se que essas questões estão muito claras: as cadeiras em estilo Luís XV, elegantes defronte à lareira, e, acima desta, um vaso que parece porcelana chinesa, em tons de azul e branco, ao lado, uma escultura, uma cabeça clássica. A disposição dos móveis ao redor do cavalete é como um convite ao desfrute do ateliê, e a luz entra pela porta, chegando direta na tela, na qual se pode vislumbrar uma mulher muito branca, nua, deitada, como uma vênus. Assinatura

conceitual do artista, o ateliê contém o vinho, a taça e as frutas, que podem ser vistos em frente à cadeira mais iluminada. Até o título da pintura é um convite: porta aberta.

Nos anos seguintes, o artista e sua esposa estiveram em outros endereços, montando ateliês nos locais onde moravam por um tempo, a fim de produzir obras específicas, como em *Saint Paul de Vence*, local onde passaram uma temporada de 1992 a 1993, e onde Juarez tentou percorrer o mesmo caminho de vários pintores, como Pierre Renoir (1841-1919), Paul Signac (1863-1935), Amadeo Modigliani (1884-1920), Chaim Soutine (1893-1943), Pablo Picasso (1881-1973) e Fernand Léger (1881-1955), entre tantos outros que também se encantaram com as cores e perfumes da Provence. Ali Juarez rendeu-se aos encantos das paisagens, a ponto de quase abolir a figura humana de suas composições. Os locais preenchiam seus anseios artísticos, exceto quando pintava o ateliê; nesses momentos, as mulheres voltavam às suas composições.

Dali seguiu para Nice, onde a família instalou-se no último andar de um prédio, em frente ao mar, no mesmo apartamento que Raoul Dufy (1877-1953) havia ocupado e usado como ateliê no início do século XX, e também pintou seu ateliê no local (Figura 6). O ateliê situava-se em uma rua chamada Quai Rauba Capeau, que, no velho dialeto da região, significa “rouba chapéu”, por causa do vento que fazia voar os chapéus das damas e cavalheiros da nobreza russa que costumavam passar os meses de inverno ali, fugindo das baixas temperaturas de seu país.



Figura 7 - Raoul Dufy. *Intérieur à la Fenêtre Ouverte* (1928) – Nice. Óleo sobre tela. 66 X 82 cm.

Juarez Machado. *Intérieur à la Fenêtre Ouverte* (1995). Óleo sobre tela. 97 X 130 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba, PR: Simões de Assis, 1995, p. 40-41.

Juarez Machado não deixaria passar esse fato. Portanto, em homenagem ao artista, fez ele também uma pintura intitulada *Intérieur à la Fenêtre Ouverte* (Figura 7), a partir de diversos esboços conduzidos no local. Nas duas composições, é possível perceber o mesmo ponto de vista, como se ambos os artistas estivessem situados no mesmo local do ateliê, ao centro da sala, com a tela de Juarez Machado localizada entre as duas janelas abertas, mostrando a deslumbrante vista do apartamento: a orla marítima da *Côte D'Azur*, em Nice, e, ao centro da tela, uma estratégia de reflexos, em que a possível modelo é ali retratada como a artista que pinta a tela sobre a qual, na verdade, está sendo retratada. Já em Raoul Dufy, o que se vislumbra é o espelho refletindo o que está atrás do artista. Juarez faz uma brincadeira de jogo de espelhos em relação ao artista anterior a ele, que pinta o espelho em si. As duas telas apresentam a cadeira à esquerda, e parece ser a mesma peça. A mesa também parece estar no mesmo espaço, exceto que a mesa de Dufy tem um vaso de flores, e a de Juarez porta seus utensílios de pintura, e a paleta de tintas chama a atenção em primeiro lugar. Uma das maiores

diferenças entre as duas pinturas é a escolha de cores dos artistas. Enquanto Dufy desenvolveu sua tela em tons leves e abertos de vermelhos e azuis, pontuados por amarelos, com um resultado alegre e veranil, Juarez Machado usa tons terrosos e quentes, que remontam ao outono, ou inverno, apesar de a paisagem externa mostrar o céu provençal de tons lilás e azul pálido, tons pastéis suaves que lembram os céus impressionistas.

Atualmente, Juarez Machado mantém três ateliês, sendo um deles em Paris, na *Rue des Abbesses*, nas colinas do famoso bairro de *Montmartre*, rua em que viveram Vincent Van Gogh (1853-1890) e seu irmão Theo Van Gogh (1857-1891). Essa região tornou-se um símbolo do viver com arte na cidade. Foi ali que viveram artistas, como Toulouse Lautrec (1864-1901), Picasso, Modigliani e vários outros que se renderam aos encantos de Paris. O edifício foi construído em 1896, projetado pelo arquiteto Charles Henri Besnard (1881-1946), especialmente pensado para servir como ateliês de artistas. A construção possui altas janelas voltadas para o norte, com luz ideal e constante, e seis metros de pé direito. No segundo e terceiro andar, o artista mantém seu ateliê, com tintas, telas, cavaletes, livros. Mora no quarto, quinto e sexto andares do edifício.

No último andar, por isso não joga pedra no telhado do vizinho, o teto é de vidro. De lá se veem os telhados da velha Montmartre, com sol, chuva ou neve, é sempre um prazer se olhar. Da janela grito ao Mr. Frédéric, do restaurante em frente ‘La Mascote’ que me traga as ostras, ‘Fine de Claire N° 3’, que o champagne já está no gelo (MACHADO, 1995, p. 44).

O artista vive em sintonia nesse bairro boêmio e artístico da capital francesa, onde, segundo ele, “por entre bancas de frutas, legumes, queijos, flores e peixes, seus moradores circulam com a baguete debaixo do braço e na sacola o bom vinho” (MACHADO, 1995, p. 44). Nessa fala, percebe-se o quanto as imagens do artista estão contando suas vivências por esses locais tradicionais da história da arte, locais que até hoje as pessoas visitam a fim de absorver um pouco dessa cultura e modo de viver tão característico dos franceses.

Na pintura *Império das Luzes* (Figura 8), Juarez Machado retrata seu ateliê do *Montmartre*, com uma modelo sentada olhando para o que nos parece ser uma tela. Algo entre modelo, pois que se encontra nua, e espectadora, pois aparenta analisar cuidadosamente a tela à sua frente, essa cena coloca-nos em meio ao espaço de criação desse singular artista, apaixonado pela história da arte, e que faz questão de dizer que todos os seus ateliês “têm vista”⁹. Nessa tela, podemos ver a amplitude da janela que deixa a luz natural inundar o ambiente.

⁹ Em conversas com as autoras em novembro de 2018 no Instituto Internacional Juarez Machado, em Joinville, SC, Brasil.

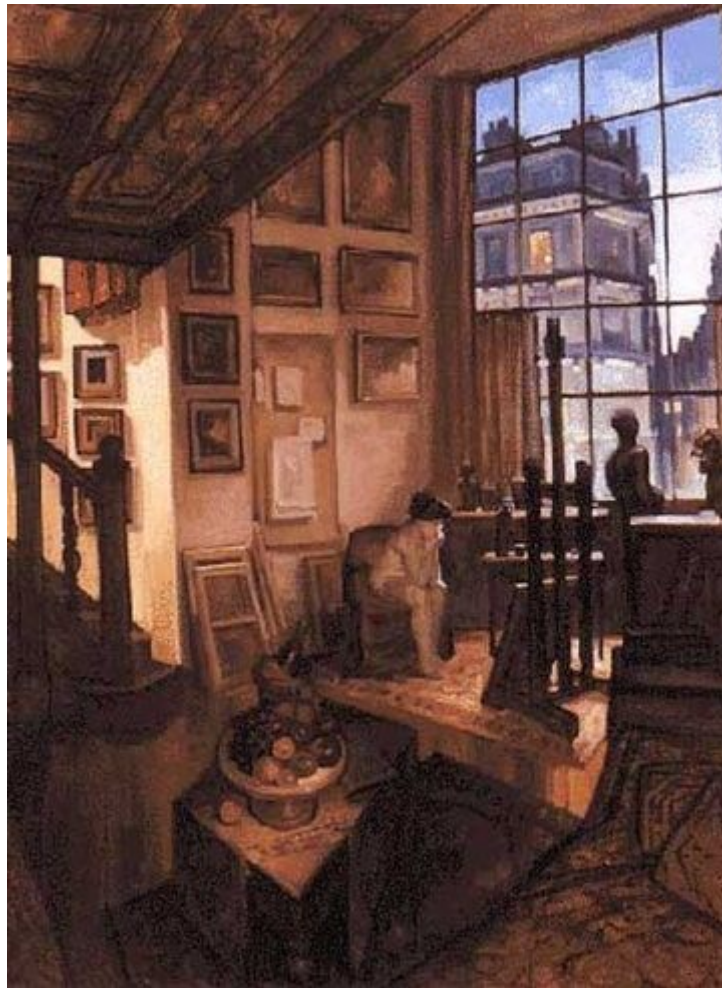


Figura 8 - Juarez Machado. *Império das Luzes* (1995)
Óleo sobre tela. 130 X 97 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba, PR: Simões de Assis, 1995, p. 45.

A exemplo da pintura *Intérieur à la Fenêtre Ouverte* (Figura 7), os tons do ambiente são terrosos, melancólicos, assim como a postura da modelo, que também dá essa impressão. De igual forma, o céu e o prédio em frente apresentam tons pastéis de lilás e azul pálido. A composição mostra diversos quadros na parede, como em outras pinturas, uma referência do ambiente onde o artista produz.

Na obra *Tempo, Templo de Pintar* (Figura 9), Juarez Machado representa o que parece ser o outro lado desse mesmo espaço, estando a janela à esquerda, o artista pintando sua tela em frente a ela. Na parede, diversos quadros, de variados tamanhos, ao lado do sofá, os livros, companhia constante de Juarez. Um detalhe interessante a apontar é a vestimenta do artista. A exemplo da tela em que ele apresenta seu primeiro ateliê, aqui também a figura porta camisa branca, colete e calça em tons de marrom.



Figura 9 - Juarez Machado. *Tempo, Templo de Pintar* (1995)
Óleo sobre tela. 130 X 97 cm

Fonte: MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba, PR: Simões de Assis, 1995, p. 49.

Desse ateliê em particular, são várias as telas que Juarez Machado pintou, como, por exemplo, na figura abaixo (Figura 10), quando o artista enfoca o espaço com uma perspectiva enfatizada pelo ponto de vista aéreo, reforçando a sensação do pé direito muito alto e a frente envidraçada, características que são apontadas por Juarez como fundamentais em seu ateliê parisiense.

Nas imagens apresentadas neste texto, está-se refazendo um caminho percorrido pelo artista por ateliês que marcaram sua produção e também sua vida.



Figura 10 - Juarez Machado. *Ateliê em Montmartre, ao fundo, no sol a residência de Dalida* (s/data)
Óleo sobre tela. 145 X 114 cm

Fonte: Disponível em: <http://asnamanga.com/wp-content/uploads/2015/11/Juarez-Machado-Atelie-em-Montmartre-ao-fundo-no-sol-a-residencia-de-Dalida-OST-145-x-114-final.jpg>. Acesso em: 2 abr. 2022.

Fechando a cena

Após percorrer a sequência do texto e das obras, sobretudo as de Juarez Machado, concorda-se com Azevedo (2014), que salienta que se pode considerar o ateliê de artista como seu campo expandido. Em sua argumentação, diz que, apesar de artistas como Daniel Buren ou Robert Smithson, no início

dos anos 1970, terem declarado a *extinção* do ateliê ao evidenciarem um processo criativo no qual o espaço de criação seria parte integrante da obra e instaurando o que se viria a chamar uma era *pós-estúdio*, é possível perceber que, se entendido como espaço e condição, o ateliê está sempre presente na gênese e desenvolvimento do processo criativo, sendo um reflexo das tensões, avanços e retrocessos inerentes a esse processo.

Uma citação de Goethe embasa muito a posição dos artistas com relação aos seus ateliês: “O começo e o fim de toda atividade literária é a reprodução do mundo que me rodeia por meio do mundo que está em mim, tudo sendo compreendido, relacionado, recriado, moldado e reconstruído de forma pessoal e original” (GOETHE *apud* Das Artes, *on-line*, 2020). Vislumbra-se aqui a compreensão do observador que observa a própria visão como um lugar de subjetividade e de produção de um conhecimento óptico. Esse posicionamento principia com as postulações de Johann Goethe (1749-1832) sobre as cores, em *Doutrina das Cores* (2013). A partir de então, aparece um espaço teórico em que os conteúdos da visão não estão dissociados de um mundo íntimo.

O importante na exposição que Goethe faz da visão subjetiva é a inseparabilidade de dois modelos comumente apresentados como distintos e inconciliáveis até então: um observador fisiológico que será descrito cada vez mais detalhadamente pelas ciências empíricas no século XIX e um observador pressuposto por diversos “romantismos” e modernismos ainda em fase inicial, na condição de produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual.

Com a expansão do conceito de ateliê, alargaram-se também as suas modalidades na produção da arte contemporânea, permitindo novas e importantes relações e dinâmicas com outros dispositivos inerentes (ou não) ao meio artístico. O ateliê atua como microcosmo, como arena fundamental para o fazer artístico como experiência profissional.

Referências:

AZEVEDO, Tereza. Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema. *MIDAS – Museus e Estudos interdisciplinares*, 3, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/589>. Acesso em: 10 jun. 2021. DOI: 10.4000/midas.589.

BUREN, Daniel. Fonction de l’ateliê, 1971. *Ecrits*, v. 1, Bordeaux: CAPC-Musée d'art contemporain, 1991, p. 195-205 (extraits) © Adagp, Paris 2007.

CHIARELLI, D.T. Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929). *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p. 9, 25 maio 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4220>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DAS ARTES - redação. Veja 3 curiosidades desta pintura de Edward Hopper que foi chamada de uma das ‘imagens mais incríveis do verão’. 23 jul. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/veja-3-curiosidades-desta-pintura-de-edward-hopper-que-foi-chamada-de-uma-das-imagens-mais-incriveis-do-verao/>. Acesso em: 9 abr. 2022.

ESNER, Rachel, « Ateliês d’artistes aux XX^e et XXI^e siècles, du lieu à l’œuvre ». *Perspective* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 20 juillet 2019. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/1072>. Acesso em: 2 jun. 2021.

FIG, Joe. *Inside the Artist’s Studio* (Interviews with 24 artists on process, inspiration, technique. Includes photographs and new artwork of their studios). USA: Princeton Architectural Press, 2015.

FIG, Joe. *Inside the Painter's Studio*. USA: Princeton Architectural Press, 2009.

FIG, Joe. *Inside the Painter's Studio – information packet*. MASSART – Massachusetts College of Art and Design. 2011. Disponível em: <https://massart.edu/sites/default/files/paintersstudiopacket.pdf>. Acesso em: 21 jun. 2019.

GOETHE, Johann. *Doutrina das cores*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2013.

GUILLOUËT, Jean-Marie *et al.* Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations. *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/4314>. Acesso em: 6 abr. 2022. DOI: 10.4000/perspective.4314.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da arte*. 2. ed., Tomo I. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. O ateliê do pintor. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: textos essenciais*, v. 13. São Paulo: Ed. 34, 2014.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A Pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

MACHADO, Juarez. *Juarez Machado: Ateliê de Artista*. Curitiba: Simões de Assis, 1995.

MACHADO, Juarez. Exposição reúne obra de Juarez Machado e tem peças à venda. *O Globo – Rio*, 10 nov. 2015. Entrevista a Carolina Callegari Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/exposicao-reune-obra-de-juarez-machado-tem-pecas-venda-17975315>. Acesso em: 25 jul. 2019.

VASARI, Giorgio. *Vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos modernos*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WOOD, Jon. The Studio in the Gallery? In: *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, editado por Suzanne McLeod. London: Routledge. 2005. p. 158-169.