

Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo

Estrutura

Resumo

A *estrutura da pintura* Ocidental surgiu associada às premissas dos modelos de representação históricos. Com o surgimento do Cubismo a *estrutura da pintura* ganhou contornos espaço-temporais que progrediu para uma dimensão filosófica e fenomenal no período contemporâneo. O desenvolvimento da estrutura da pintura teve seu início a partir de referências geométricas, em que o plano, a profundidade, a perspectiva (isométrica e de ponto de fuga), dentre outros, regulavam a construção do espaço pictórico. De um modelo histórico fundado a partir de uma estrutura formal geométrico-matemática a pintura na atualidade depende irremediavelmente da conciliação entre a técnica e a *poética*, onde a sua estrutura é explicitada na *fatura*.

Palavras-chave

Pintura. Estrutura. Representação. Espaço. Distensão.

Como citar:

CARTAXO, Zalinda Elisa Carneiro. Estrutura. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 23, n. 39, p.1-11, jul.-dez. 2018. e-ISSN 2179-8001. DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.77807>

I –

Toda pintura se constrói a partir de uma "hipótese pictural"¹. Esta, por sua vez, constitui-se pelo que podemos nominar de *estrutura da pintura*. Trata-se, portanto, de uma estranha tectônica, cuja fundação compõe-se pela conciliação dos elementos formais, poéticos e teórico-conceituais, todos sintetizados pela fatura.

Erwin Panofsky², ao tratar da estrutura da representação grega, conclui que o domínio pleno dos conceitos apresentados por Vitruvius - *proportio* ("a coordenação métrica, em toda a obra, da *rata pars* [módulo, unidade] e o todo"), *symmetria* ("a harmonia apropriada resultante dos membros da própria obra e a correspondência métrica resultante das partes separadas em relação ao aspecto global da representação") e *eurythmia* ("uma aparência agradável e um aspecto apropriado") -, especialmente o conceito de *proportio*, não garante o sucesso da obra, visto que, "não é aquilo que determina a beleza, mas apenas algo que assegura a sua realização prática". O autor prossegue comparando o *modus operandi* egípcio e grego concluindo existir o contraste "entre uma arte totalmente dominada por um código mecânico e matemático e outra na qual, a despeito da conformação à regra, ainda há lugar para o *irrationale* da liberdade artística"³. A hipótese pictural ou a estrutura da pintura, portanto, depende irremediavelmente da conciliação entre técnica e *poética* sendo explicitada pela fatura.

Trata-se de uma estrutura cumulativa e conjuntiva, em que o *tempo* possui colaboração relevante na sua dinamização. Didi-Huberman⁴ refere-se ao conceito de *incarnat* para indicar a dinâmica da estrutura da pintura: uma trama temporalizada composta pela superfície e pela profundidade, configurando uma dialética imprevisível de aparições (*épiphasis*) e de desaparecimentos (*aphanisis*). O movimento constante da superfície em direção à profundidade e vice-versa, configura aquilo que o autor denomina de *um-dentro-do-outro*. De acordo com Partrick Vauday⁵, a pintura é, antes de tudo, uma dinâmica que possibilita a percepção da 'figura na pintura' e da 'pintura na figura'.

Para Didi-Huberman o espaço pictórico nada mais é, senão, um espaço de contração e de dilatação, em que a metáfora do "debate da trança no plano"⁶ revela o entrelaçamento do descontínuo e do indivisível em tal estrutura. Neste contexto, o autor resgata o conceito de *subjétel* ao abordar a indiscernibilidade entre matéria e espaço pictóricos.

1. DIDI-HUBERMAN, G. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

2. PANOFSKY, E. História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo na História dos Estilos. In: *Significados nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p.105-106.

3. *Ibidem*, p.108.

4. *Op. cit.*

5. VAUDAY, P. *La Peinture et l'Image: y a-t-il peinture sans image?* Éditions Pleins Veux, 2002.

6. *Op. cit.*

II –

A estrutura da pintura, no Ocidente, está intimamente atrelada à representação. A pintura egípcia constitui-se como um dos primeiros modelos em que a estrutura da pintura se faz extremamente visível na representação. Ao construir uma grade quadrangular que precedia a representação do corpo humano, indicando numericamente a localização das partes a serem representadas, o artesão egípcio desenvolveu um código "inflexível, mecânico, estático e convencional"⁷. Panofsky alerta sobre a estrutura espacial *planar (flächenhaft)* da pintura egípcia comparando com o modelo medieval. Para o autor, a estrutura espacial medieval deveria ser qualificada como *planada (verflacht)*, visto que a diferença entre as estruturas planares da representação egípcia e medieval, é que na primeira, os motivos de fundo são suprimidos, enquanto na segunda são desvalorizados. Para o autor, os artesãos egípcios desenvolveram uma estrutura fundada no acordo entre a representação e o espaço planar, ao contrário dos artesãos medievais, cuja estrutura planar estava em conflito com determinadas formas tridimensionalizadas pela perspectiva isométrica herdada do Antigo, por exemplo. Ou seja, a estrutura espacial em *continuum* da pintura egípcia, sua construção por faixas, revela a submissão do artesão à planaridade, em que as formas são subseqüentes ao espaço; ao contrário, o artesão medieval, ao privilegiar as formas ao espaço, construiu uma estrutura contraditória e incoerente, em que, muitas vezes, as representações ocupavam os espaços de forma aleatória.

O sistema antropométrico aplicado na escultura grega clássica não ressoou na pintura. A estrutura pictórica grega revelou a incapacidade de uma construção espacial autônoma sem os alicerces de representações de figuras humanas, mobiliários ou arquiteturas. A utilização da perspectiva isométrica resumia-se à sua aplicação em formas avulsas (representações arquitetônicas ou mobiliárias), em que a partir de uma estrutura conjuntiva criava-se a ilusão de uma rasa profundidade espacial. Com o Renascimento, a *descoberta* da perspectiva⁸ do Antigo ganha contornos de sofisticação com o desenvolvimento do sistema em ponto de fuga. A partir de tal estrutura ilusionista criam-se realidades idealizadas (a arquitetura do Renascimento foi mais pintada do que construída), cumprindo a vocação de idealização humanista. Contudo, de acordo com Giulio Carlo Argan, a estrutura oferecida pela perspectiva de ponto de fuga renascentista, em que se atribuiu a possibilidade de construção do espaço infinito, nada mais oferecia, senão, um espaço finito que acabava no seu ponto de convergência. Para o autor, a "extensão da realidade é infinita e a perspectiva a representa como uma forma finita"⁹, concluindo que "também a mente humana é finita, porém pode pensar a realidade infinita dentro dos limites de sua própria finitude. A perspectiva apresenta, pois, o espaço como representação finita do

7. PANOFSKY, E. *Op. Cit.* p.105.

8. ARGAN, G.C. *Renacimiento y Barroco. I. de Giotto a Leonardo da Vinci*. Madrid: Akal, 1987. p.104.

9. *Op. cit.* p.105. "La extension de la realidad es infinita y la perspectiva la representa como una forma finita".

Dossiê

10. Op. cit. p.105. "*También la mente humana es finita, pero puede pensar la realidad infinta dentro de los límites de su propia finitud. La perspectiva presenta, pues, ai espacio como representación finita del espacio infinito*".

11. ARGAN, G. C. *Renacimiento y Barroco. II. De Miguel Angel a Tiépolo*. Madrid: Akal, 1987. p.261. "*Lo que se denomina el 'clasicismo barroco' so sera imitación sino desarrollo, extensión o reivención de la cultura clásica*."

12. *Ibidem*, p.262. "*La imaginación es superación del limite*".

13. WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

espaço infinito"¹⁰. Entretanto, a caixa cúbica construída a partir da perspectiva de ponto de fuga possibilitou uma organização espacial, uma reestruturação da representação, inaugural no âmbito da História da Arte, em que, através do vácuo renascentista, o vazio tornou-se uma possibilidade de representação.

Passado meio século de negativas ao caráter didático-racional do Renascimento pelo Maneirismo, com a chegada do século XVII, de acordo com Giulio Carlo Argan, "o que se denomina como 'classicismo barroco' não será imitação, senão, desenvolvimento, extensão ou reinvenção da cultura clássica"¹¹. Da estrutura espacial finita Renascentista chega-se à *infinitude* do espaço Barroco fundada na *imaginação*. Segundo o autor, "a imaginação é a superação do limite"¹².

Pode-se localizar o desenvolvimento da estrutura pictórica entre Renascimento e Barroco através das obras de Masaccio, Leonardo da Vinci, Tintoretto e Caravaggio, por exemplo. Na pintura *Sant'Anna Metterza (Madonna and Child with St. Anne*, de c. de 1424), de Masaccio e Masolino, prevalece a composição piramidal inaugurada no Renascimento, em que as imagens eram dispostas hierarquicamente, frontalmente e de forma simétrica. Percebem-se ainda as referências góticas no fundo ouro e na incapacidade dos artistas de representarem um espaço amplo, ou ainda, na ausência de reguladores perspécticos que colaborassem na escala das imagens representadas. Apesar de existir a influência de Giotto na adoção de um realismo de raiz latina, as imagens ainda parecem extremamente estáticas.

O mesmo tema foi representado por Leonardo da Vinci na obra *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, de 1510-1513. De imediato percebe-se o giro da estrutura piramidal renascentista, antes frontal, em que prevalecia o triângulo com referência construtiva. O giro da pirâmide afirmou a sua tridimensionalidade e com isso a ruptura com a simetria e a regularidade da composição. O deslocamento de tal estrutura incorpora dinamismo e temporalização à imagem e à composição, além de anunciar a diagonal característica do Maneirismo e do Barroco. É visível, também, a hibridização das imagens característica do Barroco e que, Henrich Wölfflin¹³ esclarece a partir da indicação de cinco conceitos (*pictórico, profundidade, forma aberta, unidade e clareza relativa*).

Na *L'Ultima Cena*, de 1594, de Tintoretto, a estrutura da pintura está fundada na afirmativa da diagonal, em que o ponto de fuga é deslocado para fora da composição. Todo o didatismo-racional do Renascimento fundado na clareza e na integridade das formas é substituído pela dificuldade, dramaticidade e movimento, anunciando, assim, a estrutura *chiaroscuro* do Barroco. Com o Barroco italiano, especialmente, com Caravaggio (que leva o espaço do entorno da representação à escuridão total), a estrutura da pintura é construída de forma a sobrepor-se a imaginação. Se antes, desde o modelo egípcio era necessário representar da forma mais clara possível, com o Barroco, a *dimensão da consciência* (Renascimento) é substituída pela *dimensão da imaginação*.

Não se pode esquecer que o século XVII foi marcado pelas grandes navegações e trocas comerciais e que o *olhar* abandonou a visão humanista-convergente por outra mais abrangente e global. Prova disso está, por exemplo, na paginação do chão das igrejas renascentistas e maneiristas, em que na primeira, a ortogonalidade converge para o ponto de fuga, tal qual os demais elementos arquitetônicos; na segunda, prevalece a estrutura em diagonal, que ignora uma visão convergente, lançando a paginação para as laterais da arquitetura. Como exemplo final, pode-se indicar a representação dos *olhos* na estatuária de Aleijadinho, em que o estrabismo divergente recorrente nas suas obras simboliza o *olhar* aberto ao mundo característico do Barroco.

A estrutura pictórica barroca fundada numa espacialidade infinita é suplantada, no século XVIII, pela *finitude* espacial presente nas pinturas de Jacques-Louis David. Nestas, de um modo geral, o fundo é neutralizado (por um plano abstrato ou pela desvalorização dos motivos de fundo). A partir então, toma-se a direção se volta à estrutura bidimensional da pintura que culminará, no século XX, na recusa de qualquer tipo de representação ilusionista. O caminho ao espaço infinito da estrutura pictórica do Ocidente ganha novas direções, em que, principalmente, a compreensão sobre espaço infinito é desenvolvida de várias formas, como por exemplo, no Suprematismo de Kazimir Malevich, ou no conceito de *spazialismo* de Lúcio Fontana. Sobre a *grade* cubista Rosalind Krauss afirma que, "logicamente falando, a *grade* se estende, em todas as direções, até o infinito"¹⁴.

Grosso modo, observa-se que a estrutura pictórica do século XX está intimamente relacionada com a ciência e as novas abordagens sobre o *tempo*. Artistas como Kandinsky, El Lissitzky, Rodchenko, Mondrian, Kokoschka, dentre tantos outros, desenvolveram produção pictórica, cuja estrutura alinhou-se com determinados conhecimentos científicos. Segundo Pierre Francastell, os artistas da transição do século XIX para o XX "empenharam-se em fixar elementos móveis do contínuo que foge da percepção para integrá-los em sistemas abertos e não mais rigorosamente simétricos (...), eles se esforçaram por aprofundar a experiência do ritmo"¹⁵, assim como se esforçaram "por conservar à forma um caráter aberto, vivo. O objetivo precípua será a mobilidade em vez do equilíbrio gerador de inércia"¹⁶. O artista "se esforçará, portanto, por fixar as coisas numa forma que não seja absolutamente livre, pois é determinada, mas que permaneça em movimento, aberta sobre a ambiguidade do devir"¹⁷.

A recusa ao ilusionismo da tradição colaborou no surgimento de nova estrutura pictórica que permeou, de um modo geral, a arte moderna: a *grade* cubista. Segundo Rosalind Krauss,¹⁸

na dimensão temporal, a *grade* é um emblema da modernidade por ser apenas isso: a forma que é onipresente na arte de nosso século, mas que jamais havia aparecido,

14. KRAUSS, R. *Grids*. October, New York v. 9, 1979, p.12. *Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity.*

15. FRANCASTELL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.197.

16. *Ibidem*, p.197.

17. *Ibidem*, p.198.

18. KRAUSS, R. *Grids*, p.52. "in the temporal dimension, the grid is an emblem of modernity by being just that: the form that is ubiquitous in the art of our century, while appearing nowhere, nowhere at all, in the art of the last one. In that great chain of reactions by which modernism was born out of the efforts of the nineteenth century, one final shift resulted in breaking the chain. By "discovering" the grid, cubism, de Stijl, Mondrian, Malevich... landed in a place that was out of reach of everything that went before. Which is to say, they landed in the present, and everything else was declared to be the past".

jamais mesmo, na arte do século anterior. Naquela incrível corrente de reações da qual o modernismo nasceu, nos esforços do século XIX, uma mudança final resultou na quebra desta corrente. Ao “descobrir” a grade, o cubismo, de Stijl, Mondrian, Malevich... aterrissaram em um lugar que estava fora do alcance de qualquer coisa que aparecera antes. O que significa, que eles aterrissaram no presente, e tudo mais se tornou passado.¹⁹

A estrutura em forma de *grade* é recorrente do desenvolvimento críticopictórico de artistas desde o século XIX, quando a *representação* foi tratada como uma questão. De acordo com Giulio Carlo Argan, "o espaço não é nada que exista em si, é realidade ordenada e configurada na consciência"²⁰. Segundo Krauss²¹,

por causa de sua estrutura (e história) ambivalente a grade é completamente, até alegremente, esquizofrênica. Testemunhei e participei de arguições sobre se a grade prenuncia os aspectos centrífugos ou centripetos do trabalho de arte. Falando logicamente, a grade estende, em todas as direções, ao infinito. Qualquer fronteira imposta a ela por uma dada pintura ou escultura pode apenas ser vista – de acordo com esta lógica – como arbitrária.²²

A ideologia do Cubismo considera seu campo de representação como *extesum*, ou seja, a pintura é revelada parcialmente na área do suporte reverberando temporalmente ao seu redor. Equivale ao que Philippe Dubois²³ define, ao abordar a imagem fotográfica, como "*fora-de-campo*" ou "*espaço-off*". As pinturas de Mondrian representam tal estrutura, assim como, as pinturas Neoconcretas de Lygia Clark, quando a artista abole a moldura e a dicotomia figura/fundo distendendo seu conteúdo à realidade arquitetônica.

III –

Desde o surgimento do Cubismo que a estrutura da pintura assumiu uma dimensão espaço-temporal-conceitual que abriu um campo de desenvolvimento extremamente amplo. A inclusão do real oferecida pela *grade* cubista foi muito além da fixação de objetos, papelões, areias etc. na superfície pictórica. A estrutura moderna trouxe para a pintura, de forma inexorável, a própria realidade. Desde então, a pintura distendeu-se para além do seu espaço tradicional a partir de uma estrutura dialógica e dialética.

Muitos artistas e autores refletiram sobre as novas possibilidades espaço-conceituais da pintura a partir da década de 50/60. Robert Rauschenberg e o *plano flatbed* (sobre a transição do plano da *tradição* para o da *cultura*, ou seja, do plano vertical da parede para o plano horizontal do chão, respectivamente); Donald Judd e o estranhamento das pinturas em suporte-objetos tridimensionalizados (*Objetos Específicos*); Joseph Kosuth e seus questionamentos

19. Tradução Renata Pedrosa. <https://textosetextos.wordpress.com/2014/11/21/grades-rosalindkrauss-1978/>

20. ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 426.

21. *Op. cit.*, p.60. "Because of its bivalent structure (and history) the grid is fully, even cheerfully, schizo-phrenic. I have witnessed and participated in arguments about whether the grid portends the centrifugal or centripetal existence of the work of art. Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity. Any boundaries imposed upon it by a given painting or sculpture can only be seen - according to this logic - as arbitrary".

22. Tradução Renata Pedrosa. <https://textosetextos.wordpress.com/2014/11/21/grades-rosalindkrauss-1978/>

23. DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. São Paulo: Papius, 1993.

estético-filosóficos sobre a arte e as suas categorias artísticas; Ferreira Gullar em seu Manifesto Neoconcreto abordando a arte como *deslimite*; Arthur Danto e a arte híbrida numa era pós-histórica; dentre tantos.

O desenvolvimento estético-crítico da pintura teve impulso consistente com as vanguardas artísticas do início do século XX, quando materiais, suportes, espaços e discursos foram questionados pelos artistas e seus respectivos movimentos. A comunicação entre diversas áreas de conhecimento colaborou na estrutura distendida da pintura e de outras disciplinas estéticas. Os artistas-pintores ligados a ideologias estéticas da Bauhaus, do Construtivismo russo, do Futurismo, do De Stijl, do Suprematismo, dentre tantas outras, abordaram a pintura a partir do conhecimento do tempo presente.

Malevich distendeu o lugar-limite da pintura com suas maquetes suprematistas; Rodchenko explorou a essência da pintura com a monocromia das três cores primárias inaugurando o discurso da *morte da pintura*; Schwitters realizou a primeira intervenção pictórico-arquitetônica, *Merzbau*, ao levar a fragmentação espaço-temporal da pintura cubista para a arquitetura; Mondrian transferiu a estrutura da sua pintura para o espaço real com seu *Salon de Mme.B*; Moholy-Nagy com o seu *Light-Space Modulator* picturalizou o espaço real com a luz; dentre tantos outros exemplos.

A transição dos anos cinquenta para os sessenta foi particularmente relevante para a pintura contemporânea. Artistas como Robert Rauschenberg ou Jasper Johns levaram a pintura ao grau máximo de exploração pictórica e espacial. Tony Smith²⁴ narra uma experiência que viveu num trajeto de carro e que alude às novas possibilidades da pintura naquele contexto:

Quando eu dava aulas na Cooper Union no início da década de 1950, alguém me informou como chegar à New Jersey Turnpike, ainda inacabada. Levei comigo três estudantes e dirigi de algum lugar em Meadows até New Brunswick. A noite estava escura, e não havia postes de luz, marcos, faixas, guarnições nem mais nada além do asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas a distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas. Essa corrida foi uma experiência reveladora. A estrada e quase tudo na paisagem eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte. Por outro lado, aquilo fez por mim algo que a arte nunca havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi liberar-me de muitas opiniões que eu tinha antes sobre arte. Pareceu-me que ali se apresentava uma realidade que nunca havia sido expressa na arte.

A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la.

A experiência narrada por Smith revela, de algum modo, o quão emergencial

24. Tony Smith *apud* FRIED, M. Arte e Objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.p.138.

tornou-se para a pintura o seu enfrentamento com a realidade a partir de uma dimensão fenomenal. O suporte tornou-se o mundo. Exemplo disso, as pinturas-objeto de Hélio Oiticica, *Bólides*: uma conjunção de matérias e cores contidas em recipientes. *Bólides* é atribuição dada aos fragmentos de pedaços que vagueiam pelo espaço. Oiticica nomeou os seus objetos pictóricos de *bólides* a fim de endossar sua dimensão espaço-temporal, em que o *suporte*, aquilo que recebe e sustenta a matéria, é o próprio espaço do entorno da obra, o mesmo espaço no qual nos encontramos. Nas palavras do artista, "essa necessidade de nossa época da transformação e absorção do suporte, não nasce só de comparações analíticas nem da dialética da evolução pictórica, mas de uma aspiração interior irresistível. Isso antes de mais nada"²⁵.

25. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.38.

A partir da década de sessenta a discussão sobre a diluição das categorias artísticas tradicionais ganha novo impulso especialmente dentro de uma discussão sobre pós-modernidade. Neste contexto, o *suporte*, os materiais e o *lugar* da pintura passam a ser sistematicamente testados.

Frank Stella, na sua pintura *Empress of India*, 1965, enfrenta o suporte de geometria irregular, fruto de uma forma modular, de acordo com os ditames minimalistas. A estrutura pictórica da obra é recorrente e indissociável do tamanho e do formato da tela, onde as linhas repetem insistentemente a forma do suporte. A ideologia minimalista reflete-se na fala de Donald Judd e que observamos sua prática com Stella: "a ordem (...) não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade; uma coisa depois da outra"²⁶. Nesta obra, a indissociabilidade entre conteúdo e forma ganha contornos inaugurais no âmbito da História da Arte, visto que a *estrutura da pintura* torna-se tema em si. De todas as manifestações estéticas, talvez seja a pintura aquela que mais desenvolveu obras autocríticas: sobre a sua espacialidade, sobre o seu *modus operandi*, sobre os seus materiais, sobre os seus objetos de representação etc.

26. Donald Judd apud KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Em contraponto a *Empress of India*, de Stella, a pintura *Fracture*, 1986, de Mel Bochner. Se com Stella o formato irregular do suporte definiu a *estrutura da pintura*, seu conteúdo, com Bochner ocorre o inverso. O artista desenvolve a estrutura da pintura de forma autônoma, sem atingir os limites regulares do suporte-tecido, e depois de concluída, recorta a pintura a partir dos seus contornos e constrói o chassi adaptado para aquele formato. Também aqui, a pintura, o seu suporte e os seus conteúdos são questionados.

Concluimos, portanto, que desde os anos cinquenta, e depois de forma recorrente, a pintura vem desenvolvendo-se a partir de um viés conceitual e experimental. Outros dois exemplos de desenvolvimento crítico sobre a pintura e tudo aquilo que lhe é afim, são as obras de Barry Le Va e Wolfgang Laib. Em *Omitted Section of a Section Omitted*, de 1969, o pós-minimalista Le Va picturaliza o chão ao representar com a poeira local uma geometria que dialoga com a

arquitetura e com o espaço como um todo numa alusão clara ao plano *flatbed* da cultura, que, aqui, endossa a sua estrutura fenomenal (além de constituir-se como obra de *site specific*). Laib, por sua vez, na obra *Hazelnut Pollen*, de 1986, também retoma o plano *flatbed* pelo viés fenomenal ao utilizar como matéria pictórica o pólen das flores na cor amarelo.

Observe-se o diálogo cronológico das obras: *Empress of India*, 1965 e *Fracture*, 1986, de Bochner; *Omitted Section of a Section Omitted*, de 1969, de Le Va e *Hazelnut Pollen*, de 1986, de Laib. As estreitas referências pictórico-espaciais entre determinada produção dos anos sessenta e oitenta indicam o ainda necessário enfrentamento das mesmas.

A distensão espacial das pinturas no espaço real, especialmente o arquitetônico, alimenta as relações entre obra e público, pintura e espaço, obra/sujeito e realidade. A fenomenologia do espaço através de tais intervenções cumpre uma função ativadora do mesmo e das suas percepções. A estrutura temporal da obra *Relevo Espacial*, 1959, de Hélio Oiticica, em que prevalece o sistema de dobra e suspensão no espaço e que materializa a cor em seu estado puro e vibrante, faz ressoar junto à arquitetura a sua geometria. Obra e lugar confundem-se.

A *Light Art*, nas últimas décadas, tem sido desenvolvida por pintores como uma forma de distensão da pintura no espaço real. A *estrutura da pintura* passa a ser o próprio lugar intervenção, agora alterado. Esta alteração, dá a correlação com o conceito de *intervenção*, que determina a estrutura da obra. A *poética* da obra, explicitada em projetos, sutilmente abrange tudo que é incorporado, assim como, o que era preexistente. As intervenções cromáticas de James Turrell, Keith Sonnier, Robert Irwin ou Daniel Buren, por exemplo, são recorrentes das investigações individuais de cada um, todos pintores.

O conceito de *subjétil* (a indiscernibilidade entre matéria e suporte) colabora na compreensão de tais pinturas-lugares. Ao contrário dos afrescos que ocupavam apenas as paredes, as intervenções de luz destes artistas e de tantos outros, assumem o espaço na sua totalidade, transformando-o noutra *lugar*. Se o *sub* refere-se ao suporte, se o *jétil* (do *jetter*, aquilo que é lançado no suporte) refere-se à matéria, se o *subjétil* define a pintura como uma estrutura única e indissociável, portanto, nestas intervenções de *light art* o suporte é a arquitetura - um suporte tridimensionalizado tal qual Donald Judd comenta em seu texto *Objetos Específicos* (1965) -, e a luz colorida a matéria pictórica. Pintura fenomenal em que o espaço e o público cromatizam-se transformando-se em figuras, em representações. À pintura fenomenal não cabem os preceitos tradicionais de catalogação, por exemplo: óleo sobre tela. O conceito de *subjétil* surgiu no século XV, portanto, desde sempre deveria ser: óleo e tela. Na *light art*: luz & arquitetura.

IV –

Depois do desenvolvimento das linguagens abstratas e conceituais, no âmbito das artes visuais, a utilização da *re(a)presentação* e do *ilusionismo* na atualidade ganhou novos contornos. Completamente dissociados das referências históricas e suas intenções (político-religiosas) a representação, assim como o ilusionismo cumprem-se a partir de novos parâmetros, especialmente numa época de total valorização da imagem.

Consciente sobre o quão a realidade é relativa e fragmentada, a imagem na contemporaneidade não pretende, de forma alguma, ser a sua duplicidade. A fotografia há muito chegou a essa conclusão. A *representação* da pintura hoje não significa, através dos artifícios do virtuosismo, a apreensão do real, senão, a oferta de um discurso crítico-reflexivo sobre o mesmo.

Um exemplo específico de pintura na atualidade que envolve a representação e o ilusionismo é a pintura de Gerhard Richter, em que o artista reproduz imagens fotográficas. Tal qual um *ready-made* duchampiano, a imagem descontextualizada da sua origem ganha novas conotações, potencializando-se. Outros pintores na atualidade utilizam a representação na pintura como meio de reflexão crítica sobre a realidade, em que temas como a religião, o cotidiano, a violência, o sexo, a banalidade etc., colaboram na construção de uma poética que sustenta a *hipótese pictural*.

Com *Saunas e Banhos*, de Adriana Varejão, a *estrutura da pintura* revela-se de modo evidente. A construção azulejada, de uma sauna aparentemente vazia (a não ser pela nossa própria presença revelada pela perspectivação espacial), colabora na construção pictórica em que figura e espaço, constituem-se uníssonos. A fatura de *Saunas e Banhos* não pretende atender a um realismo ilusionista, senão, constituir-se como *pintura*.

De outro modo, o *ilusionismo* condenado pela Arte Moderna, que defendia a autonomia da espacialidade da pintura (sua bidimensionalidade), foi recuperado por vários artistas na atualidade. Na verdade, o ilusionismo é figura recorrente na arte desde os anos sessenta, especialmente quando nos referimos ao hiperrealismo americano. As pinturas de Richard Estes ou Chuck Close revelam a *estrutura da pintura* conciliada à reprodução fiel da realidade. Richard Estes, no entanto, confessa, que quando necessário, realiza adaptações não seguindo literalmente as referências fotográficas. A *estrutura da pintura* nestas obras figurativas e realistas, sua construção visual, equivale àquela da imagem fotográfica, quando o artista elege determinados ângulos ou luminosidades. Finalmente, sobre a *representação* e o *ilusionismo* na pintura da atualidade, podemos concluir que são instrumentos para ofertar *outras realidades*.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Renacimiento y Barroco. I. de Giotto a Leonardo da Vinci*. Madrid: Akal, 1987.
- _____. *Renacimiento y Barroco. II. De Miguel Angel a Tiépolo*. Madrid: Akal, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, G. *La Peinture Incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. São Paulo: Papirus, 1993.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FRIED, M. Arte e Objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002, p.131-147.
- KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Grids. October*, New York v. 9, 1979, p.50-63.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PANOFSKY, E. História da Teoria das Proporções Humanas como Reflexo na História dos Estilos. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp.89-148.
- VAUDAY, P. *La Peinture et l'Image: y a-t-il peinture sans image?* Éditions Pleins Veux, 2002.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

Zalinda Elisa Carneiro Cartaxo

Artista visual, pertence ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UNIRIO, autora dos livros 'Pintura em Distensão' e 'Pintura e Realidade. Realismo arquitetônico na pintura figurativa. Adriana Varejão e José Lourenço.

(*) Texto enviado em novembro de 2017