TIAGO ALEXANDRE TEIXEIRA MESTRE

A janela e a moldura – O espaço e o enquadramento
nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez

Dissertação apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo

Área de concentração: Projeto, Espaço
e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Farias

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: tiago_mestre@hotmail.com

Mestre, Tiago Alexandre Teixeira

M586j A janela e a moldura – O espaço e o enquadramento nas obras
de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez / Tiago Alexandre Teixeira
Mestre. -- São Paulo, 2016.
267 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e
Cultura) – FAUUSP.
Orientador: Agnaldo Farias

1.Janelas 2.Arquitetura 3.Pintura 4.Artes 5.Moldura 6.Espaço
pictórico 5.Andrade, Rodrigo 1962- 7.Calapez, Pedro 1953-
I.Título

CDU 72.011.5

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira

Título: A janela e a moldura – O espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Projeto, Espaço e Cultura

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À Bia!

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, antes de tudo, a amizade, dedicação e disponibilidade do meu orientador, Agnaldo Farias, que me guiou com mão segura e me fez sentir em casa num país que não era o meu.

Agradeço à banca de qualificação, constituída por José Spaniol e Guilherme Wisnik, pelos comentários pertinentes e sábios, que de muito me serviram para o desenvolvimento deste estudo.

Gostaria de agradecer também ao Pedro Calapez, mestre e amigo, pela partilha generosa e disponibilidade incondicional, bem como ao Rodrigo Andrade, por me abrir as portas do seu atelier, e se prestar a discutir o seu trabalho.

À Flávia Vieira, que esteve sempre do meu lado.

À minha família.

É-me importante mencionar a compreensão e incentivo de Gui Mattos, nas horas em que precisei ausentar-me do escritório para levar a cabo este trabalho. Sem essa disponibilidade não teria podido desenvolver este estudo. Ao André Delmanto, chefe e amigo, deixo também uma palavra de agradecimento pelo apoio inestimável.

Agradeço às várias pessoas que de algum modo se disponibilizaram a pensar comigo a complexidade do tema de estudo, dentre elas: Jürgen Bock, Nelson Brissac, Paulo Reis, Alberto Tassinari, António Olaio, Marieta Dá Mesquita, Simon Thompson e Gertrud Sandqvist.

“Muito longe estão todos de imaginar que uma simples janela debruçada sobre um oratório e uma pequena praça, que dá para as Portas de Mértola, será daqui a muitos anos motivo de tanta especulação, porque se as grades não permitiam a entrada de ninguém, nunca se lembraram que os olhos entravam e saíam conforme os seus interesses.”¹

Joaquim Mestre

“Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor que lindo”²

Antônio Carlos Jobim

“(…) Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que, há trinta anos, (…) vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetura) cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.”

Jorge Luís Borges³

¹ MESTRE, Joaquim. “O Pássaro de Fogo”, 2008, (texto não publicado).

² Excerto da letra “Corcovado”, Antônio Carlos Jobim, 1960.

³ BORGES, Jorge Luís. “O Aleph”, in *Jorge Luís Borges – Obras Completas*, Barcelona: Emecé Editores, 1998, p. 93.

RESUMO

O ponto de partida para este trabalho sobre a “janela” e a “moldura” advém da consideração de que estes dispositivos são simultaneamente *objeto* e *pensamento*. Ocupam um espaço teórico fundamental na cultura ocidental enquanto lugares de enunciação, de apresentação e de representação. Ao mesmo tempo que a janela é um elemento estruturante da gramática construtiva da arquitetura, ela pode ser entendida como metáfora para a moldura na pintura e, nesse sentido, este par conceitual encontra-se na base da formulação da visualidade e da espacialidade na cultura ocidental. Propomo-nos com o presente trabalho compreender a existência de uma correlação entre dois universos comparados (Pintura e Arquitetura), especulando sobre novas possibilidades de entendimento da “janela” na Architectura e da “moldura” nas Artes Visuais. Para tal, sugerimos o estudo de caso da obra dos artistas visuais Pedro Calapez e Rodrigo Andrade (desde os anos 80), tentando entender se a problemática da moldura (limite do plano pictórico) e da janela (enquadramento de paisagem/dispositivo arquitetônico) se pode constituir como paradigma no entendimento da prática destes dois artistas e daí especular sobre a sua possível correlação com a produção arquitetônica contemporânea. O estudo recairá incisivamente sobre a emancipação da obra de arte em relação aos seus dispositivos de apresentação tradicionais (moldura e pedestal), questão que marcou profundamente a espacialidade da arte ao longo do séc. XX, com o advento do modernismo. Partindo do texto “De pictura” de Alberti constrói-se um percurso histórico até à atualidade, onde se procura identificar e caracterizar os diversos momentos paradigmáticos dos conceitos de moldura e de janela. Esta análise encontra fundamento em textos de crítica, teoria de arte e de arquitetura, ao mesmo tempo que propõe o estudo atento de obras de diversos artistas visuais, com incidência especial sobre os estudos de caso referidos. Em suma, busca-se aprofundar discussões possíveis em torno das questões de profundidade, planaridade, transparência, opacidade, limites do plano, espaço pictórico, bem como da própria natureza do trabalho da pintura, para daí tentar encontrar pares correlativos na arquitetura.

Palavras – chave

Janelas | Moldura | Arquitetura | Pintura | Artes | Espaço pictórico | Pedro Calapez | Rodrigo Andrade

ABSTRACT

The starting point for this brief study about the “window” and the “frame”, comes from the consideration that these devices are simultaneously *object* and *thinking*. They occupy a fundamental theoretical place in Western culture as places of enunciation, presentation and representation. While the window is a structural element of the design of architecture grammar, it can be understood as a metaphor for the frame in painting, and in that sense, this conceptual pair stands in the base of the visual and spatial formulation, in Western culture. We try to understand the existence of a correlation between two compared universes (Painting and Architecture), speculating about new possibilities of understanding the "window" in architecture and the "frame" in the Visual Arts. To this end, we suggest the case study of the work of visual artists Pedro Calapez and Rodrigo Andrade (since the 80s), trying to understand if the problem of the frame (limit of the picture plane) and of the window (landscape framing / architectural device) can be taken as a paradigm for understanding the practice of these two artists, and then speculate on its possible correlation with contemporary architectural production. The study will address incisively the emancipation of the artwork in relation to its traditional presentation devices (frame and pedestal), an issue that deeply marked the spatiality of art throughout the **20th century**, with the advent of modernism. From Alberti's text, "De pictura", we build up a historical journey, up to our days, where we seek to identify and characterize the various paradigmatic moments of the frame and the window, as concepts. This discourse is based on critical art and architecture theory, proposing, at the same time, the careful study of works by various visual artists, with particular focus on the case studies mentioned above. In short, we seek to deepen the discussion about the concepts of depth, flatness, transparency, opacity, plan limits, pictorial space as well as the very nature of painting work, to then try to find correlative situations in architecture.

Key – words

Windows | Frame | Architecture | Painting | Arts | Pictorial space | Pedro Calapez | Rodrigo Andrade

SUMÁRIO

Introdução	19
 Capítulo I: A Janela e a Moldura –	
Enquadrar o mundo a partir da Janela e da Moldura	23
 I. 1. A Janela	23
I. 1.1. Uma evolução histórica e conceitual	28
I. 1.1.1. Vidro: o material da desmaterialização.....	33
I. 1.2. O entendimento da janela na arquitetura modernista no século XX	44
I. 1.2.1. Le Corbusier e Mies van der Rohe	44
I. 1.3. A janela vista pela arte	58
 I. 2. A Moldura	81
I. 2.1. Uma evolução histórica e conceitual	83
I. 2.2. O lugar da moldura no século XX	100
I. 2.3. Em direcção à desmaterialização da moldura	122
I. 2.4. O retorno à pintura nos anos 80	131
I. 2.5. Desenvolvimentos após os anos 90.....	138
 Capítulo II: Para um entendimento da janela e da moldura na obra de Pedro Calapez	
.....	145
II. 1.1. Pedro Calapez: breve apresentação do artista	146
II. 1.2. A janela. Um ponto de vista	148
II. 1.3. Fragmentos descontínuos	151

II. 1.4. Do outro lado	156
II. 1.5. A profundidade da superfície	160
II. 1.6. O recorte irregular, desenhando o limite	164
II. 1.7. Janelas – tipo	168
 Capítulo III: Para um entendimento da janela e da moldura na obra de Rodrigo	
Andrade	181
III. 1.1. Rodrigo Andrade: breve apresentação do artista	182
III. 1.2. Simplificação do espaço	187
III. 1.3. O espaço para cá: mancha objeto.....	190
III. 1.4. Janelas - tipo	195
Conclusão	201
Referências Bibliográficas	205
ANEXO A - Transcrição de Entrevista a Pedro Calapez.....	213
ANEXO B - Transcrição de Entrevista a Rodrigo Andrade.....	239

Introdução

“Eu chamo dispositivo tudo o que tem, de uma maneira ou de outra, a capacidade de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar e de assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”⁴

Giorgio Agamben

Este trabalho de pesquisa disserta sobre a problemática da “janela” na arquitetura e da “moldura” na pintura sob o ponto de vista de uma possível sobreposição (ou equivalência) de valores semânticos, sintáticos e culturais entre os dois dispositivos/conceitos. Esta “equivalência” entre janela e a moldura advém da consideração de que estes dispositivos são simultaneamente *objeto* e *pensamento*, e que ocupam um espaço teórico fundamental na cultura ocidental enquanto lugares de enunciação, de apresentação e de representação. Ao mesmo tempo que a janela é um elemento estruturante da gramática construtiva da arquitetura, ela pode ser entendida como metáfora para a moldura na pintura e, nesse sentido, este par conceitual encontra-se na base da formulação da visualidade e da espacialidade na cultura ocidental.

Quando da janela olhamos o mundo exterior, este constitui-se como paisagem e quando contemplamos uma pintura de paisagem (ou narrativa), o espaço pictórico remete-se enfaticamente a um exterior, um espaço outro. Este protocolo de visualidade vigorou como modelo central (mas rico em redefinições) desde o texto “De pictura” de Leon Battista Alberti até às primeiras vanguardas históricas do séc. XX ou, se preferirmos, da sistematização da perspectiva renascentista até às formulações neo-plásticas de Mondrian, sabendo porém que, mesmo nos dias de hoje, após profundas rupturas operadas pelo modernismo, é ainda através de uma “janela” que olhamos o mundo.

A atestar esta possibilidade de articulação temos o percurso longo da cultura visual e arquitetônica ao longo do qual verificamos esta relação íntima, e até simbiótica, entre os pares em causa e, a tempos, nos deparamos com mudanças de paradigmas sincrônicos e equivalentes nos dois campos de estudo.

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapécó/SC; Argos, 2009, p. 31.

Se o texto de Alberti enfatiza a pintura enquanto metáfora para a janela, Francisco de Holanda estabelece, nos seus “Diálogos de Roma” (1548), uma correspondência disciplinar inequívoca entre os fazeres das diferentes artes, afirmando que o entendimento da pintura é o mesmo, afinal, do que o da arquitetura, nomeando o pintor como o mais capacitado para desempenhar qualquer atividade:

E o mesmo debuxador será mestre de edificar os paços ou templos, e entalhará a escultura, e a pintura pintará; que o mesmo senhor Micael, e Rafael, e Baltasar de Sena, pintores famosos, ensinaram a arquitetura e a escultura.⁵

(...) Assim que as obras humanas, quem as bem considerar e entende achará sem dúvida serem ou a mesma pintura ou alguma parte da pintura; (...)⁶

Este sentido de entendimento sincrônico entre arquitetura e pintura, nos momentos de mudança de paradigma no que respeita à janela e à moldura, volta a ganhar ênfase quando o artista Piet Mondrian afirma em 1948: “Até onde eu sei, fui o primeiro a trazer a pintura para fora da moldura, em vez de localizá-la dentro dela.”⁷ Neste mesmo período, o arquiteto Mies van der Rohe estaria desenvolvendo uma série de projetos, nunca executados, para casas-pátio. Entre o material gráfico destes projetos contam-se algumas colagens que elencam de um modo claro, a nosso ver inequívoco, a equivalência entre a janela que abre para a paisagem e grandes painéis de pinturas que se posicionam livres no espaço (nomeadamente de Braque e Kandinsky). Pensamos que esta reciprocidade e identificação entre as duas artes, já em pleno séc. XX, atesta a possibilidade de retomada desta discussão, após as profundas mudanças trazidas pelas primeiras vanguardas artísticas.

No que respeita ao espaço da obra e à moldura, foi desenvolvida uma reflexão sobre a emancipação da obra de arte em relação aos seus dispositivos de apresentação tradicionais (moldura e pedestal) dentro do enquadramento evolutivo proposto por Lorenzo Mammi no texto “As Bordas”⁸. O texto “O espaço moderno”⁹ de Alberto Tassinari ajuda-nos a circunstanciar os conceitos de “espaço da obra” e “espaço em comum”. Procura-se mapear e entender o que Tassinari entende por período de

⁵ HOLANDA, Francisco de. *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, p. 43.

⁶ Ibidem, p. 44.

⁷ BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 203. Esta afirmação de Mondrian provém de uma entrevista com James Johnson Sweeney.

⁸ Mammi, Lorenzo (2012). *O que Resta, Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras. Ver também Ferro, Sérgio (2015). *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velasquez*, pág 69 a 77.

⁹ Tassinari, Alberto (2001). *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify.

"formação" e subsequente plenitude do espaço moderno (suspeitamos que caberá uma releitura destes conceitos à luz dos desenvolvimentos recentes da arte contemporânea). Ainda sobre a questão da moldura e da janela, das suas genealogias e dos seus "desdobramentos" ao longo do tempo, considera-se importante abordar a obra "The Virtual Window"¹⁰ da norte-americana Anne Friedberg.

Para o entendimento da história recente desta problemática (e remetendo para os dois casos de estudo propostos para esta dissertação) é necessário referir o movimento do Minimalismo que, na sua formulação de uma ruptura com a tradição da arte "cartesiana" europeia, possibilita uma rotação do eixo artístico da Europa para os Estados Unidos. Neste contexto, será importante referir alguns textos teóricos de Frank Stella e Donald Judd e a subsequente crítica ao Minimalismo elaborada pelos autores Michael Fried e Didi-Huberman.

A emancipação da pintura, com o seu retorno nos anos 80, parece ter provocado uma inflexão numa linha geral (marcada por um pendor conceitual) que se vinha afirmando como hegemônica desde os anos 60. Nesse sentido, pareceu-nos importante debruçarmos sobre exemplos que tenham participado de uma maneira próxima e continuada nessa "reconstrução da pintura".

Para tal, sugerimos o estudo de caso da obra dos artistas visuais Rodrigo Andrade e Pedro Calapez (desde os anos 80), tentando entender se a problemática da moldura (limite do plano pictórico) e da janela (enquadramento de paisagem/dispositivo arquitetónico) se pode constituir como paradigma no entendimento da prática destes dois artistas e daí especular sobre a sua possível correlação com a produção arquitetónica contemporânea. A escolha destes dois autores deve-se a razões em parte subjetivas, mas, não obstante, podemos objectivar o facto de ambos terem uma carreira extensa (cerca de três décadas) ao longo das quais desenvolveram uma obra dentro do campo estrito da pintura, com uma articulação particularmente rica com as discussões mais contemporâneas relativamente a esta prática e com a realidade artística dos respectivos países de origem (Brasil e Portugal).

O estudo recairá, portanto, sobre a emancipação da obra de arte em relação aos seus dispositivos de apresentação tradicionais (moldura e pedestal), questão que marcou profundamente a espacialidade da obra de arte ao longo do séc. XX, principalmente com o

¹⁰ Friedberg, Anne (2006). *The Virtual Window, From Alberti to Microsoft*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

advento do modernismo. Esta análise encontra fundamento em textos de crítica, teoria de arte e de arquitetura, ao mesmo tempo que propõe o estudo atento de obras de diversos artistas, com incidência especial sobre os estudos de caso referidos. Em suma, busca-se aprofundar discussões possíveis em torno das questões de profundidade, planaridade, transparência, opacidade, limites do plano, espaço pictórico, bem como da própria natureza do trabalho da pintura, para daí tentar encontrar pares correlativos na arquitetura.

Procura-se pois compreender a existência (na nossa contemporaneidade) de uma correlação entre dois universos comparados (pintura e arquitetura), especulando sobre novas possibilidades de entendimento da “janela” na arquitetura e da “moldura” nas artes visuais. Neste sentido, as questões objetivas que orientam a discussão desta problemática podem resumir-se a: Qual será a persistência da pintura enquanto veduta, depois das vanguardas históricas do séc. XX?; Como se dá a negociação entre transparência, opacidade e recorte do plano pictórico na obra dos dois artistas em estudo, e na pintura contemporânea?; A que situações, no campo da arquitetura, poderiam corresponder as tipologias de visualidade (janela) identificadas na pintura de Pedro Calapez e Rodrigo Andrade?

As motivações pessoais para levar a cabo este trabalho prenderam-se também com o fato deste recair sobre duas práticas que tenho vindo a desenvolver ao longo do meu percurso profissional: a pintura e a arquitetura. Não foram raras as vezes em que me debati com problemáticas comuns às duas áreas, como sejam a questão do recorte e enquadramento da paisagem numa casa, o aparato construtivo (e funcional) da janela, o valor do seu desenho no contexto de uma fachada, os limites da pintura, a sua colocação no espaço, as proporções e definição do seu suporte, a própria gradação da ocultação e do desvelamento... Julgo tratarem-se de questões que encontram ainda (e sempre) desdobramentos equiparáveis no seio das duas disciplinas e, muitas vezes, as aprendizagens conseguidas numa acabaram informando e esclarecendo a prática da outra.

A outra motivação determinante para o desenvolvimento deste trabalho foi a constatação da escassez de material teórico relativo ao tema específico da questão da “janela” no trabalho dos artistas estudados. Tal deve-se, em parte, à hegemonia de outros discursos organizadores da sensibilidade da arte contemporânea. Nesse sentido, foi importante pensar num conjunto de indagações que, sob o formato de entrevistas aos artistas, pudessem abrir horizonte para conclusões distintas das esperadas. Por essa razão, este texto poderá ser um contributo, ainda que modesto e exploratório, para a discussão desta problemática.

1. A Janela e a Moldura - Enquadrar o mundo a partir da Janela e da Moldura

I. 1. A Janela

“Entender de janelas é fazê-las vigorar como fenda: seu ato de deixar-se ver através. A janela é uma máquina cuja função é nos permitir ver por ela, ou seja, sua única possibilidade de existir é deixando de ser algo. É somente deixando de ser algo (parede, por exemplo) que ela pode vir a ser janela — presenciar seu nada é fazê-la funcionar. Logo, pode-se dizer que *para ser algo, a janela precisa deixar de ser algo*. É um não-objeto curioso, este de pendurar cortinas, vidro, madeira. Por esta sua peculiaridade ela se torna um objeto singular. Alguns perguntariam pela porta, mas a porta já carrega em si uma função, muito mais prática, menos “poética” que a janela. A porta é uma passagem, essencial ligação entre o interior e o exterior de uma casa e sem a qual ela não poderia existir. Já a janela, cuja falta não impediria, na prática, uma casa de ser habitada, se presta a possibilitar um horizonte, ampliar os cômodos desta casa até o limite de nossa vista. Mesmo suas funções mais práticas, iluminar, arejar, circular o ar, não se afastam simbolicamente do sentido de alargamento das possibilidades e de abertura para o outro lado, o mundo de fora.”¹¹

Márcio-André

Este capítulo procurará estudar a *Janela* enquanto elemento fenômeno arquitetônico, social, cultural e artístico. Numa primeira parte, haverá uma maior concentração do ponto de vista histórico, numa tentativa de compreender a sua evolução e lugar até à contemporaneidade. Numa segunda parte, procurar-se-á fazer uma aproximação discursiva e conceitual da janela com a produção artística, estabelecendo relações de diálogo.

A janela é um elemento familiar do nosso quotidiano, essencial no entendimento da história das civilizações e do próprio homem. Presente no imaginário e no vocabulário humano, a janela assumiu, ao longo dos tempos, lugares, papéis, funções e formas distintas de acordo com período o histórico, funcionando como tradutor de idéias e pensamentos. Apesar de se constituir como um elemento comum e quase obrigatório na vida do homem actual, a janela é um elemento complexo que exige uma análise histórica, social e cultural profunda e atenta.

¹¹ ANDRÉ, Márcio. *Ensaio radioativos*. Corunha: Editora Axóuxere, 2011, p. 39.

Neste sentido, será fundamental formular algumas questões para a sua compreensão às quais se procurará responder aqui: O que é uma janela e como se terá desenvolvido este elemento do ponto de vista da arquitetura? Qual o seu lugar a partir de uma visão histórica, social e cultural? De que maneira a janela dialogou com a prática artística?

A Janela nasceu como perfuração, como orifício com a finalidade de suprir a necessidade de entrada de luz e ventilação no interior das construções desde os tempos remotos. O termo latino *fenestra* (de onde o termo janela deriva do francês, italiano e alemão) carrega consigo as noções de abertura, exposição e luz. No seu sentido mais comum e genérico, a janela é uma abertura numa parede para a admissão de luz e ar e que dá acesso ao exterior e ao interior. Ou, segundo o “Dicionário de Termos de Arte e Arquitetura”, uma janela é:

(...) uma abertura de forma regular (rectangular, quadrada, circular, oval, etc.) praticada numa parede para iluminar e arejar e facilitar a visibilidade para o exterior e o interior do edifício. Na Idade Média, estas aberturas são traçadas em arco de volta perfeita, arco quebrado ou rebaixado e divididas por colunas ou mainéis. A partir do Renascimento, prevalece a forma rectangular. No séc. XVII desaparecem os mainéis. (...) Difere da porta por não ser necessariamente um vão de passagem. (...) Antigamente as janelas eram pequenas aberturas no maciço da alvenaria de sustentação, que não podia ser comprometida por vãos muito grandes e próximos uns dos outros. Tradicionalmente uma janela tem uma verga (viga que fecha superiormente o vão), duas ombreiras e o peitoril (superfície de fecho horizontal na parte inferior). (...).¹²

Apesar de genérica, esta definição traz já alguns pontos importantes no entendimento da janela quanto à sua natureza, função e forma. De acordo com esta definição, a janela, enquanto abertura numa parede refere-se à ausência que pode ser preenchida com um material (vidro, madeira, tecido ou papel), por aquilo que pode ser atravessado pelo olhar, ou por algo imaterial, como o ar ou a luz. Assim sendo, poderá estender-se o elemento da janela às clarabóias, aos lanternins e às lunetas já que estas também se assumem como aberturas para a realidade exterior.

Por outro lado, esta definição subentende a existência de uma morfologia construtiva constituída por um conjunto de elementos-base (verga, ombreira e peitoril), indicando

¹² SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos de arte e arquitetura*. Lisboa: Porto Editora, 2005, p. 207.

assim a dependência da janela aos sistemas construtivos de cada época. A forma da verga denuncia geralmente a idade da janela e, conseqüentemente, o seu período histórico. Por exemplo, a janela de arco de volta perfeita pertencia ao Românico da Idade Média, ou a janela de arcos ogivais remetia ao período Gótico. Para além destes elementos, e por força das circunstâncias externas como as condições climáticas ou a necessidade de privacidade, a janela foi-se apropriando de outros constituintes, designadamente do vidro que será abordado posteriormente neste estudo e que é fundamental para a compreensão da afirmação do elemento da janela. Deverá ainda considerar-se a expressão estética das janelas com a introdução de ornamentos, colocando-as assim num novo lugar. Poderá assim dizer-se que a janela é um dos aspectos mais característicos que marcam a evolução da história da arquitetura.

A janela é então entendida como uma “moldura” para o mundo, ou seja, como um enquadramento para o mundo a partir do qual se vê e conhece a realidade. A janela funciona como o órgão do olho de acesso ao mundo exterior e interior (dependendo do ponto de onde se olha; tanto de dentro para fora como de fora para dentro), permitindo assim o seu conhecimento. Neste sentido, a janela, enquanto veículo de conhecimento e intermediário com o mundo, adquire uma significativa importância na formação de discursos e de manifestações sobre o mundo, e até na constituição do homem. O entendimento da “janela como olho” advém sobretudo do período renascentista e dos estudos sobre a perspectiva cujos desenvolvimentos se constituíram essenciais para o conceito de visão.

A janela tem um papel social muito importante, na medida em que foi promotora de infinitas narrativas pessoais e coletivas. São várias as históricas reais e ficcionadas construídas à volta do objeto da janela. A criação de alguns provérbios populares indicam também essa ligação simbólica à janela como é o exemplo do dito “janelas fechadas são olhos cegos” que estabelece uma comparação entre a janela e o olho.

Um estudo sobre a questão da janela bem como as noções de enquadramento, recorte e de espacialidade, deverá ter em conta contributos de distintas áreas não só da arquitetura e da pintura, como será mais à frente abordado, como também de outros campos como do cinema ou da fotografia. Refira-se a título de exemplo a obra cinematográfica “A janela Indiscreta” de Alfred Hitchcock de 1954 (fig. 1) cuja histórica se desenrola a partir de uma janela: ao espiar a vida de seus vizinhos, o personagem fotógrafo

L. B. Jeffries interpretado por James Stewart suspeita que um homem assassinou a sua mulher.

Fig. 1 - “Janela Indiscreta” de Alfred Hitchcock (1954). Os atores Grace Kelly e James Stewart num cenário do filme.

O filme “The Passenger” (1975), de Michelangelo Antonioni (fig. 2), expõe-nos, com particular eloquência, a complexidade discursiva da janela na nossa cultura. A penúltima cena do filme constrói um plano sequência em que a câmara, num movimento contínuo, se aproxima lentamente de uma janela gradeada para, inesperadamente, a atravessar. Esta cena, este movimento que não se detém, é possibilitada por um dispositivo complexo que, qual truque de magia, faz com que a parede se divida em duas partes, e que estas se apartem uma da outra no preciso momento em que a câmara se veria impossibilitada de transpôr o reduzido espaçamento do gradil da janela. Esta capacidade de estabelecer continuidade entre dois espaços separados (e contrários) desmonta a construção semântica tradicional da janela, fazendo com que “ali” se presentifique “aqui” sem sobreaviso.

Fig. 2 - Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, longa metragem, frame de penúltima cena do filme 1975

Ou veja-se a proposta fotográfica “Blind Window no. 1” e “Blind Window no. 2” do artista Jeff Wall (fig. 3) que subverte o sentido da janela como abertura..

Fig. 3 - Jeff Wall, *Blind Window no. 1* e *Blind Window no. 2*, fotografia e caixa de luz, 2000

Poderá assim dizer-se que o significado da janela é construído a partir de relações antagónicas: entre o interior e o exterior, o particular e o geral ou o pequeno e o grande. A janela é a charneira entre estas duas realidades dialéticas, ou seja, é a partir dela que acontece o processo de transformação da percepção, sendo, por isso, um elemento altamente inspirador para a constituição de novos pensamentos e imagens.

I. 1.1. Uma evolução histórica e conceitual

Na arquitetura, as janelas têm assumido ao longo da história todo o tipo de formas (retangulares, quadradas, redondas e irregulares) e assimilaram os mais diversos tipos de decoração na sua moldura (pilares, pilastras, frontões e peitoris). Para além do seu aspecto funcional de permitir a entrada de luz e a circulação de ar no edifício, as janelas rapidamente afirmaram-se como elementos importantes na definição do desenho compositivo da fachada, fazendo ler-se a estrutura interna do edifício pelo seu exterior. O próprio desenho de jardins e parques tem tido em consideração a possibilidade de serem vistos através de janelas e, com isso, condicionar o seu desenho e morfologia espacial.

A janela na Grécia Antiga Antiga¹³ teve uma expressão reduzida assumindo o papel exclusivo de iluminar e ventilar os espaços internos. A janela assumia um desenho simples e de pequenas dimensões, de modo a minimizar a fragilidade causada na parede. O seu tratamento estético-construtivo resume-se aos elementos essenciais cumprindo assim o seu papel funcional, para além de não interferir no efeito maciço e escultórico dos edifícios. A afirmação da janela verificou-se mais nos edifícios de carácter civil, sendo esta geralmente despojada e discreta.

Por outro lado, os edifícios de ordem privada, como os palácios de Micenas,¹⁴ propõem os *megarón* (espaço principal com lareira e abertura no teto para saída de fumos) como solução de iluminação alternativa à janela. Esta solução arquitetônica poderá ser, de certo modo, uma resposta à necessidade de encerrar a casa ao espaço exterior preservando a privacidade da vida familiar. Para além dos *megarón*, as construções de ordem habitacional especificaram-se num modelo em que a ventilação e a iluminação do espaço interno era feita a partir de um pátio a céu aberto a partir do qual as divisões eram distribuídas.

No período romano a janela assumiu um lugar de maior destaque consequente da introdução do arco de volta perfeita. Trata-se de um sistema estrutural de transferência de cargas para os seus apoios laterais, possibilitando assim a introdução de vãos de maiores dimensões em todas as tipologias arquitetônicas. As janelas eram abertas em padrões

¹³ Período compreendido entre 1600 e 1100 a.C.

¹⁴ Micenas é um lugar arqueológico na Grécia próximo da cidade de Atenas. Foi um dos maiores centros da civilização grega e uma potência militar que dominou a maior parte do sul da Grécia.

rectangulares, quadrangulares, trapezoidais, semicirculares e por vezes circulares, sendo a janela rematada com arco de volta perfeita a forma mais comum.

Neste sentido, e contrariamente à Antiguidade Grega, as construções romanas revelam uma maior abertura para o espaço exterior possibilitando com isso uma maior comunicação entre o dentro e o fora. As construções de carácter religioso e habitacional demonstram isso mesmo, sendo que, nestas últimas, o elemento da janela caracteriza o espaço e denuncia a classe dos habitantes. Na casa *domus* (habitação citadina) as divisões em contato directo com a rua destinavam-se ao comércio (*taberna*) e eram iluminadas através das portas que davam acesso ao exterior. O ponto central das *domus* representava a parte interna e privada da casa e esta era iluminada e ventilada por meio de um átrio e de um peristilo¹⁵.

As *villas* (casas de campo) caracterizavam-se por uma maior abertura para o exterior. O maior número de janelas é motivado por se tratarem de ambientes rurais e, por isso, menos propícios a olhares externos. Refira-se ainda as *insula* (habitação coletiva) que surge para albergar a população mais humilde. Estas construções atingiam vários pisos e apresentavam inúmeras janelas, para além de apresentarem pequenos pátios em torno de várias divisões. Já nas construções de ordem pública, refiram-se as Termas ou Banhos cujas paredes eram rasgadas em numerosos tramos de janelas de distintas dimensões e formas (forma semicircular dividida em vários tramos por mainéis; o vão era alojado na abóbada de aresta assumindo a forma semicircular da estrutura).

Posteriormente nas basílicas paleocristãs a janela surgia através do clerestório¹⁶ que, pela sua localização superior e ritmada, criava uma iluminação abundante na zona da nave central. Por outro lado, esta solução permitia a criação de jogos de luz/sombra entre as áreas da nave central e as naves laterais, numa tradução do sentido simbólico atribuído à religião cristã. Já no séc. VI do Império Bizantino, e sob influências helenísticas, cristãs, judaicas e pagãs, a luz surge menos racional e contida como se notava no período romano. O sistema de iluminação em clerestório permanece, mas a colocação dos vãos na base das cúpulas e a perfuração dos tambores, torna-o mais próximo do sistema zenital. Também

¹⁵ Peristilo é um pátio interno ajardinado, e é rodeado por um colunata. Enquanto que o átrio se destinava à recepção dos convidados, o peristilo mantinha-se reservado ao uso privado dos residentes.

¹⁶ O clerestório consiste num conjunto de janelas colocadas no andar superior da nave central, normalmente mais elevada que as laterais, de modo a iluminar todo o interior.

introduziram-se placas perfuradas de mármore e de alabastro nos vazios dos vãos da janela para filtrar a iluminação e o contato com a realidade externa. Ainda neste século os vãos das janelas começaram a ser preenchidos com materiais vítreos translúcidos e coloridos, favorecendo uma iluminação controlada e difusa.

A partir do séc. IX, com o desenvolvimento do Românico da Idade Média, a janela assume um lugar mais importante nas edificações religiosas decorrente do entendimento da luz como “matéria divina”. A janela era o elemento mediador entre o mundo real e o mundo divino e, por isso, houve um maior investimento do ponto de vista ornamental. Neste sentido, a janela respondia a necessidades simultaneamente funcionais e simbólicas. Poderão destacar-se três padrões de janelas, tendo cada uma delas um desenho e uma função específica: a janela em forma de arco ultrapassado na abside central realçando a nobreza da forma e o eixo longitudinal entre a porta e a janela com o mesmo desenho; a janela de pequenas dimensões de rasgo vertical nas absides laterais de modo a não anular a importância da luz proveniente da zona central; e as janelas verticais de dimensões reduzidas no clerestório que, pela sua constância rítmica, produzem uma luz intensa na nave central.

A janela românica surge geralmente com um vão encimado por um arco de volta perfeita, emoldurado por arquivoltas na parte superior e colunelos nas laterais regularmente decorados com elementos figurativos. As janelas vazadas ou cegas interiores e exteriores fazem também parte da composição dos alçados, numa mistura entre planos parietais e sistemas estruturais.

Posteriormente no séc. XII, com o desenvolvimento do movimento Gótico, as construções românicas de aspecto maciço com um sistema estrutural contínuo de panos parietais, dão lugar a construções que mais leves e mais comunicantes com o exterior. Os benefícios técnicos da conjugação do arco ogival, do arcobotante e das abóbadas nervuradas atribuíram um sentido mais verticalizado às construções, ao mesmo tempo que a parede foi sendo desmaterializada e substituída por panos de vidro. Estes panos de vidro

surgiam sob a forma de vitrais coloridos, e cumpriam um papel simbólico e narrativo para além de funcional¹⁷:

a realidade de uma janela de igreja gótica pode ser definida pelo tratamento específico dado a um tema iconográfico e pelo detalhamento do seu ‘estilo’; (...), mas a realidade visual da mesma janela de igreja é, antes de tudo, o modo de conceptualizar a imagem na Idade Média, de modo a que a pessoa que entra na catedral se sinta caminhando através da luz e da cor: uma cor misteriosa, vinda de cima, pelas janelas dentro de um jogo complexo, que é tido como sagrado...¹⁸

O vidro, e sobretudo o vidro colorido, era um material nobre e, por isso, era apenas utilizado nas construções religiosas. Como alternativa, recorria-se às portadas de madeira sendo que, nos finais da Idade Média, eram usados tecidos, papel e pergaminho oleados e encerados para uma maior transparência e resistência. Estas novas soluções técnicas relativas às aberturas eram uma tradução directa do novo entendimento da religião cristã e à divindade.

Mais tarde entre os séculos XV e XVIII, a janela assume um protagonismo distinto mais compositivo, caracterizando alçados e conferindo ritmos. A repetição do elemento janela nas fachadas dos edifícios anula a sua individualidade perante a valorização do conjunto. A arquitetura deste período era entendida como um todo e não como um agregado de elementos, uma vez que é concebida de acordo com uma lei visual e compositiva. Esta insistência nas janelas ritmadas, visível sobretudo nas residências urbanas, facilitou o contato visual com o espaço urbano, à semelhança dos edifícios romanos de habitação colectiva (*insulas*). Alguns palácios apresentavam o piso térreo cego com janelas quadrangulares ou rectangulares colocadas num nível acima do das portas, funcionando unicamente como meio de ventilação e iluminação indirecta dos espaços interiores e sem a possibilidade de olhar para o exterior. As janelas dos pisos superiores abandonam a forma ogival do gótico e assumem o arco de volta perfeita herdado do período clássico. Refira-se ainda a exploração dos frontões triangulares e circulares como elemento decorativo no desenho das janelas.

¹⁷ Será também imprescindível referir os vidros de janela da capela de peregrinação de “Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp” (1955) de Le Corbusier que, para além de coloridos, contêm narrativas sob a forma de palavras e desenhos.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

Até ao séc. XVIII a janela assume distintas configurações mais da ordem formal: janelas coroadas com frontões rectos ou curvos ou com cornijas, e janelas de composição bífore, em arco de volta perfeita, rectangular, de sacada, circular ou veneziana. Com o intuito de reforçar o carácter dramático dos espaços internos, as construções religiosas barrocas recorriam aos jogos de luz/sombra através de aberturas estratégicas, designadamente das aberturas nos tetos das cúpulas. É também neste período que se dá continuidade ao desenvolvimento de meios de protecção do exterior (como ruído e luz) já elaborados no período gótico, como as portadas de madeira e os materiais vítreos coloridos.

Neste sentido, a janela define uma fronteira permeável entre interior e exterior, entre privado e público. Esta fronteira pode ser atravessada pelo olhar, nos dois sentidos. Os panos de vidro transparentes de uma janela são vulneráveis tanto às ações externas quanto ao olhar curioso do transeunte. A preferência do sujeito por casas com uma boa vista e pela presença da luz entrando pela janela leva-o, por vezes, a atribuir à janela um valor elevado e a enfatizar, portanto, a sua evidência enquanto dispositivo da exposição visual (de um modo mais explícito no caso da vitrine de loja). Este elo forte entre janela, visualidade e percepção tornou-se presente na linguagem do dia-a-dia: os olhos como janelas da alma referem a possibilidade de olhar para dentro de uma pessoa atrás da abertura dos seus olhos, onde o estado de espírito interior se reflecte; uma janela pode ser cega” quando o sujeito se vê impossibilitado de olhar através dela.

Enquanto meio de comunicação visual, a janela define a separação entre interior e exterior e, ao mesmo tempo, funciona como reguladora da ligação entre estas duas realidades separadas. Ambas as realidades, agora divididas pela janela, estão numa relação de diálogo e de reciprocidade, sendo que cada lado altera o ponto de vista do outro.

A polivalência da janela pre-ordena-a a todas as incertezas e ambiguidades, podendo ser lida “de” ou “para” o mundo. Isto é particularmente evidente na era moderna, que desenvolveu uma consciência da dubiedade da percepção ingénua e adoptou uma perspectiva da janela em todas as formas possíveis de pensamento e derivou delas um grande número de efeitos visuais. Esta polivalência ultrapassa o simples esquema do olhar ou a simples duplicação de um reflexo.

I. 1.1.1. Vidro: o material da desmaterialização

O estudo do vidro é essencial para o entendimento histórico e cultural do elemento da janela. Uma história da produção técnica do vidro e do seu uso na fenestração demonstram o quanto estes desenvolvimentos tiveram os mais diversos efeitos na experiência e na percepção do espaço arquitetônico, tanto no interior como no exterior.

O vidro é um material antigo. Os primeiros registros da descoberta do vidro datam o ano de 5000 a.C. num episódio em que os navegadores fenícios produziam acidentalmente o novo material numa mistura entre fogo, areia e nitrato de sódio. Posteriormente, por volta do ano 100 a.C., os romanos desenvolveram técnicas de soprar vidro em moldes que lhes permitiram criar alguns objetos utilitários e os primeiros vidros planos para janelas. A partir de uma análise das janelas de vidro romanas, subentende-se que o material do vidro apresentava ainda algumas limitações no que diz respeito à sua espessura (ainda pronunciada), à sua transparência (ainda opaco) e à sua cor (azul esverdeado). Apesar de ainda pouco refinado, o vidro era considerado um material valioso, sendo designado “idade de ouro” aos primeiros quatro séculos da era cristã.

Apesar da manipulação artesanal do vidro remontar ao ano 5000 a.C., o desenvolvimento das suas qualidades de transparência e planaridade só se verificaram a partir do séc. XIII com a indústria veneziana de vidro em Murano.

As igrejas góticas, onde o uso do vidro pigmentado chegava a grandes dimensões, são importantes exemplos na afirmação deste material.

No início do séc. XVI os fabricantes de vidro de Murano começaram a produzir um vidro mais transparente, o *cristallo*, através do uso de manganésio como descolorante.

No entanto, o uso do vidro nas janelas era ainda escasso no séc. XV. Tal como é referido no tratado “De re Aedificatoria” (1452) de Alberti, as janelas na cidade de Florença eram communemente cobertas com fechamentos de madeira, articulados em vários pontos para se puder regular a quantidade de luz e de ar. Em algumas casas florentinas eram usados panos de linho esticados na caixilharia para calibrar a quantidade de luz e ar através da porosa e translúcida membrana do tecido.

A procura por vidro plano aumentou na França de Luís XIV, o qual decidiu instalar espelhos no seu palácio de Versailles. Finalizado em 1684, a Galerie des Glaces, era o interior espelhado mais ambicioso da época. Os espelhos maximizavam a iluminação da galeria ao refletirem a luz do sol que era admitido pelos panos transparentes das janelas de vidro. Por outro lado, estes espelhos assumiam a presença de segundas janelas, falsas, ao serem colocados em molduras idênticas aos caixilhos das janelas de vidro opostas. Os espelhos de Versailles assumem-se como uma grande encenação, por refletirem as janelas de vidro que enquadram a paisagem exterior.

Tal como o espelho emerge num sistema conceitual que estabelece as bases da epistemologia humanista do séc. XVII, a janela de pano de vidro aponta para uma reconfiguração epistemológica equivalente, mas oposta. Enquanto o pano de espelho e o seu reflexo são uma ilusão óptica, um *trompe l'oeil*, como mimesis e simulacro, a janela de vidro e a sua transparência sugerem, pelo contrário, a veracidade óptica, uma vista do mundo não mediada.

Por volta de 1680 a França havia já desenvolvido a tecnologia para a fabricação de chapas de vidro polidas. O vidro fundido era derramado numa mesa, alisado com calandra, esfriado, lixado com areias e finalmente polido com discos de feltros. Este processo de fabrico em tabuleiros permitia a produção de pranchas de grandes dimensões aliadas a uma boa qualidade óptica. Quando acabadas com metais fundidos a baixas temperaturas, conseguia-se produzir espelhos de boa qualidade. Os espelhos devolviam um reflexo distorcido somente pelas pequenas imperfeições do vidro. Em finais do séc. XVII, os franceses conseguiam já fazer um polimento fino das pranchas de vidro. A Enciclopédia de Diderot dedica todo um volume de gravuras às técnicas de fabrico de folhas de vidro, à semelhança de outros volumes que se debruçam sobre a cerâmica, a pesca, a curtição, e a encadernação, demonstrando com isso a importância e a disseminação da produção do vidro para janelas. A prancha número 47 do volume dedicado ao vidro torna evidente como o a representação do conhecimento textual e visual foi importante para a desmistificação da transparência, enquanto projeto do Iluminismo (apesar de a publicação incluir também a definição para *chassisier* – o artesão que se ocuparia do revestimento da janela com papel oleado ou linho).

Fig. 4 – Fabricação do vidro na mesa na fábrica de Saint-Gobain, extraído da “Encyclopedie des Sciences et Metiers” de Denis Diderot; gravura.

Fig. 5 – Workshop de fabricantes de vidro e ferramentas retirado do “Encyclopedie des Sciences et Metiers” de Denis Diderot (1713-84) publicada em 1770; gravura; Escola Francesa, (séc. XVIII); Coleção Privada – The Bridgeman Art Library.

Apesar de os ingleses e os alemães terem começado a desenvolver os seus próprios métodos de produção de vidro, este permaneceu um produto de luxo utilizado maioritariamente em edifícios públicos e instrumentos ópticos. Entre 1696 e 1851, em Inglaterra, as taxas imobiliárias recaíam, não sobre a metragem quadrada da propriedade, mas sobre o número de janelas bem como o tamanho do vidro nelas usados. Esta medida fiscal abriu o caminho para a taxa de portas e janelas implementada na França entre o período de 1798 e 1917. Daqui se compreende facilmente que as janelas eram uma medida

para avaliar propriedade e riqueza, refletindo o privilégio daqueles que possuíam uma vista da janela.

A janela era a membrana que separava interior e exterior, e a luz desempenhava o papel de modular essa relação. Nos finais do séc. XVII, e ao longo do séc. XIX, as casas de habitação da classe média e alta europeia, denotavam uma ambivalência no aspecto da admissão de luz no espaço doméstico. Os panos de vidro transparente das janelas eram encerrados com cortinas, como que para reafirmar a separação entre espaço público e privado.

Os desenvolvimentos da arquitetura do ferro aquando da Revolução Industrial consolidou a indústria do vidro. O vidro veio a emergir como um material construtivo importante para responder a novas tipologias de edifícios que exigiam grandes quantidades de luz: fábricas, estufas, salas de exposições e lojas de departamento. São disso exemplos o Palácio de Cristal no Porto (1851), a estação de trens King's Cross em Londres (1852) e Les Halles em Paris (1858). Todos estes edifícios permitiam a entrada de luz para um espaço interior sem cortinas, despido e, por isso, intensamente iluminado. O vidro era assim um material que assegurava tanto transparência quanto protecção, abrigando não só do exterior mas trazendo-o para o interior.

À medida que a janela cresceu em relação à parede, com a introdução de perfis e montantes, tornou-se cada vez mais numa membrana permeável. A sua transparência estabeleceu um modelo de visualidade com dois sentidos, duas direcções: ao emoldurar uma visão pública do interior introduziu a *janela-vitrine*, que se contrapõe ao emolduramento privado do espaço exterior. A vitrine de loja surgiu como consequência da evolução da tecnologia do vidro e da exploração comercial da sua capacidade de dar a ver, emoldurando o olhar do *flâneur* sobre os produtos sedutoramente apresentados. O pano de vidro da vitrine introduziu o princípio da entrada livre das lojas de departamento onde a realidade do “só olhar” tinha o seu próprio preço, não na obrigação, mas no desejo de comprar.

Em relação estreita com a dinâmica dos primórdios do capitalismo, o tamanho das folhas de vidro conheceu um crescimento exponencial: “Show windows led to larger openings in the walls”, escreve o teórico de arquitetura Sigfried Giedion. O mesmo autor

refere ainda que “It was from these store windows that we first learned how to use large glass areas in dwelling houses”¹⁹.

Deste modo, a janela pôde tornar-se vitrine, ou, como o desenvolvimento da arquitetura moderna veio a demonstrar, a janela pôde também tornar-se *parede*.

Este reposicionamento da janela e do uso de vidro é seguidamente explorado neste estudo aquando da abordagem do trabalho dos arquitetos modernistas Le Corbusier e Mies van der Rohe.

O futuro utópico apontava para uma crença absoluta nas qualidades materiais do vidro, sugerindo que a sua tecnologia transformaria completamente a humanidade. O arquiteto Bruno Taut assimilou muita dessa ideologia ao propor o uso extensivo de vidro na construção do seu Pavilhão de Vidro, na exposição Werkbund de Colónia em 1914 (para ele ainda um tímido começo de todas as potencialidades do material).

¹⁹ GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. U.S.A.: Harvard University Press, 1982, p. 195.

Fig. 6 - Bruno Taut, Pavilhão de Vidro, Exposição Werkbund em Colônia, 1914

Walter Benjamin clarifica em “Paris, capital of the nineteenth century”²⁰ que, apesar do vidro ser um elemento definidor das coberturas das arcadas construídas nos anos 20 e 30 do séc. XIX, só se reuniram as condições sociais para o seu uso como elemento construtivo cem anos depois. Cem anos depois, nos anos 20 e 30 do séc. XX, a parede-cortina de vidro, as paredes contínuas de vidro de Peter Behrens e Walter Gropius, as torres de vidro de Mies van der Rohe e as *fenêtres en longueur* de Le Corbusier começaram a explorar as possibilidades plásticas e funcionais do material de um modo mais abrangente. O conceito de transparência ganha um novo conjunto de sentidos a partir do carácter utópico da arquitetura modernista. Anthony Vidler refere que o discurso modernista da transparência, e a sua ideologia da visibilidade (da “transparência universal” de Jeremy Bentham à *maison de verre* de André Breton, ao espaço inefável de Le Corbusier) exercem uma reivindicação de uma arquitetura da visibilidade.²¹ Ao mesmo tempo que o uso da membrana de vidro transparente promove uma sensação de desmaterialização visual nos edifícios modernos, ela acaba por isolar os outros sentidos envolvidos na percepção levando-nos a uma experiência de completa visibilidade sem que oíçamos o ruído externo, sem que sintamos as variações de temperatura. Esta conjugação de visibilidade e isolamento

²⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris, capital of the nineteenth century”, in *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, U.S.A: Harbcourt Brace Jovanovich, 1979, p. 147.

²¹ VIDLER, Anthony. “Transparency”, in *The Architectural Uncanny*. Cambridge: MIT Press, 1992, pp. 217-225.

otimizou-se com o aperfeiçoamento do vidro térmico, acústico e com a generalização dos sistemas de ar condicionado. Por outras palavras, transparência tem um papel contraditório na materialidade discursiva do vidro, sendo descrito, paradoxalmente, como um “material” que “desmaterializa”.

Em “Space, Time and Architecture” (1941), Giedion constrói uma periodização da história da arquitetura, baseada em três conceitos de espaço distintos. O primeiro deles referente à valorização da solidez volumétrica dos gregos e dos egípcios, o segundo correspondente ao período entre o império romano e o séc XIX manifesto na questão do confinamento do espaço interno, e o terceiro do séc. XX, estabeleceria a dissolução da perspectiva e do ponto de vista único numa nova concepção espacial. Tal como refere Giedion: “The third space conception set in at the beginning of this century with the optical revolution that abolished the single viewpoint of perspective. This had fundamental consequences on man’s conception of architecture and the urban scene.”²²

Giedion não fundamenta a “revolução óptica” em termos dos avanços científicos e tecnológicos. O autor sublima que o impulso para as novas formas arquitetônicas adivinha tanto dos novos materiais técnicos (aço, vidro, ferro e concreto armado) e de uma nova consciência da responsabilidade social, estabelecendo uma relação mais determinante entre os “métodos artísticos” das pinturas cubistas e futuristas e uma “nova” concepção do espaço arquitetônico.

Referindo-se aos procedimentos formais através dos quais a pintura cubista desafiou, e dissolveu o ponto de vista fixo do espaço perspetivo, Giedion declarou que a “essência do espaço” desta nova concepção são os seus múltiplos pontos de vista com infinitos posicionamentos nas relações internas.²³ O ensaio “Space, Time and Architecture” propõe estabelecer uma relação que é por vezes determinante e noutras meramente analógica, entre a concepção espacial dos pintores e a dos arquitetos, acrescentando porém um terceiro elemento a esta relação: a relatividade, a concepção de “espaço-tempo”. A formulação filosófica de Giedion estabelece então neste triplo posicionamento: as camadas da pintura, da arquitetura e da física sobrepostas umas sobre as outras indicando uma nova concepção espaço-tempo.

²² GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. U.S.A.: Harvard University Press, 1982, p. 435.

²³ Ibidem, p. 436.

Giedion descreve o edifício da Bauhaus em Dessau (Walter Gropius, 1926) como o único edifício, até à data, que seria uma cristalização completa da nova concepção espacial. O uso extensivo de vidro e transparência do edifício tinha o efeito de desmaterializar os cantos, ilustrando assim a qualidade desmaterializadora do vidro. Para Giedion, o uso do vidro produziu ali uma nova sobreposição espacial de planos comparável às alterações na superfície pictórica no cubismo. Esta discussão acerca da Bauhaus de Dessau leva-a a uma comparação directa com a obra pictórica “L’Arlésienne” de Picasso (fig. 7), referindo a variedade de níveis de referência, de pontos de referência, e simultaneidade, ou seja, a concepção do espaço-tempo. Giedion estabelece uma teoria da transparência, mais espacial do que óptica: o interior e o exterior são vistos simultaneamente. A ideia de Frederic Rick Kiesgler (apud FRIEDBERG, 2006, p. 119) sobre o vidro parece bastante útil neste ponto: “Glass is the only material in the building industry which expresses surface and space at the same time.”

Fig. 7 – Pablo Picasso, *L’Arlésienne*, óleo s/ tela 1912 e Walter Gropius, Edifício da Bauhaus, 1919

Em “Language of Vision” (1944), o teórico Gyorgy Kepes avança com esta explicação concisa: “Transparency means simultaneous perception of different spatial locations.”²⁴ Kepes aprofunda a questão da transparência e da quebra da perspectiva fixa através de pinturas, fotografias de arquitetura, publicidade e fotomontagens. Utilizando um design gráfico que se aproxima muito dos esquemas comparativos de Giedion para

²⁴ KEPES, Gyorgy. *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969, p. 77.

estabelecer a relação entre a Bauhaus de Dessau e “L’Arlésienne”, Kepes articula o “Retrato de Kahnweiler” de Picasso com uma fotografia de uma casa de G.F. Keck. A fotografia, de uma janela envidraçada tirada do exterior, olha através da casa para uma outra janela que enquadra a paisagem externa, ilustrando as potencialidades do uso da transparência e do reflexo numa casa moderna. Referindo-se a ela, Kepes comenta: “Reflexions and mirrorings, transparent and translucent building materials are carefully calculated and organized to focus divergent spatial vistas in one visual grasp” (KEPES, 1969, p. 78).

O ensaio “Language of Vision” apresenta-se como um estudo que se apoia extensivamente no uso de imagens para propor que a “ordem da perspectiva fixa” teria sido superada por uma nova “linguagem da visão”, avançando que tal mudança de paradigma se terá devido exclusivamente aos aperfeiçoamentos da câmara trazidos pelo cinema e pela fotografia. Onde Giedion sugeriu que tivesse sido a pintura cubista a operar a ruptura com a perspectiva (“Cubism breaks with Renaissance perspective”), Kepes acrescenta as propriedades ópticas da fotografia e da “imagem em movimento” como dispositivos que produziram uma “linguagem de visão” pós-perspetivista.

Kepes ilustra o capítulo “Multiple, Simultaneous Perspective” com fotografias de László Moholy-Nagy tiradas dos mais variados ângulos e afirma que “Painters shifted the point of vision into a kind of cinematographic sequence, and represented the projection of several points of view in one picture” (KEPES, 1969, p. 95).

Neste contexto, Kepes propõe que os pintores tomaram a multiplicidade de pontos de vista de uma sequência cinematográfica e os reduziram a uma perspectiva simultânea e múltipla, numa mesma imagem.

O conceito de transparência foi levado adiante em “Transparency – Literal and Phenomenal” (1955-56) do historiador de arquitetura Colin Rowe e do pintor Robert Slutzky. Enquanto põem em confronto a nova representação na pintura moderna com a arquitetura moderna, desenharam uma distinção complexa entre os usos de transparência. Para uma clarificação deste conceito, Rowe e Slutzky propõem a distinção entre “transparência real” (ou literal), e “transparência fenomenal” (ou aparente). Nesta distinção cabe referir que a transparência literal se prenderia com as qualidades não opacas da substância, ou plano, pelo qual o mesmo se deixaria atravessar por ar ou luz, ao passo que a

transparência fenomenal apontaria para uma qualidade de organização do plano, do espaço e dos objetos, induzindo a uma percepção de transparência (aparente).

Numa análise mais detalhada de edifícios de Gropius e de Le Corbusier, Rowe e Slutzky comparam as qualidades planares do vidro usado por Le Corbusier e as qualidades translúcidas do mesmo em Gropius. Gropius, elogiado por Giedion pelo seu uso sobreposto de planos de vidro na Bauhaus de Dessau, é evocado como exemplo de transparência “literal” resultante do uso de materiais transparentes e de grandes panos de vidro livres de alvenarias e dobrando nas esquinas do edifício. Le Corbusier, pelo contrário, enquadra as suas janelas horizontais em relação à parede, acentuando a qualidade planar da superfície do vidro, ao invés da transparência do edifício. Tal como referem os autores, “Although one can obviously see through his windows, it is not there that the transparency of his building is to be found”.²⁵

O uso do vidro feito por Le Corbusier, encaixilhado e frontal, fixo e ortogonal, constrói, no contexto desta discussão, uma idéia de transparência “fenomenal”. Seguindo a tradição de co-relacionar arquitetura de vidro com pinturas cubistas, Rowe e Slutzky comparam a janela de Le Corbusier com a “The Three Faces” de Fernand Léger. Trata-se de uma pintura que integra muitos dos aspetos que eles identificam como representativos do cubismo analítico como a frontalidade, a supressão de profundidade, a prevalência da bidimensionalidade e a contracção do espaço.

Fig. 8 - Le Corbusier, *Villa Garches / Villa Stein*, 1927

²⁵ ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparência: literal e fenomenal. *Revista de História da Arte e Arquitetura – Gávea*, São Paulo, v. 2, p. 45, Set. 1985.

Fig. 9 - Fernand Léger, *The Three Faces*, óleo s/ tela 1926

Enquanto que a transparência “literal” tende a ser associada ao efeito de *tromp l'oeil* de um objeto translúcido num espaço profundo e naturalista, a transparência “fenomenal” é associada à apresentação articulada de objetos frontalmente exibidos num espaço bidimensional e abstrato.

Relativamente à janela horizontal de Le Corbusier, os autores referem a impossibilidade da vista do primeiro plano e do céu, elementos fundamentais para a construção da profundidade perspetiva. Por outro lado, o edifício da Bauhaus de Gropius apoia-se nas vistas diagonais em relação às esquinas de vidro. A sua transparência funciona não tanto para olhar para fora do enquadramento da janela, mas mais para ver através do edifício. Num dos casos, o vidro faz o edifício transparente e, no outro, o vidro é uma superfície para enquadrar a vista. O vidro expressa ao mesmo tempo a superfície e o espaço: as suas superfícies planares são usadas para a reflexão, para a transparência e os planos múltiplos produzidos por estas qualidades. A distinção entre transparência “literal” e “fenomenal” oferece-nos um modelo paralelo para considerarmos a janela como uma abertura arquitetônica literal e como um espaço de visão fenomenal.

I. 1.2. O entendimento da janela na arquitetura modernista no século XX

I. 1.2.1. Le Corbusier e Mies van der Rohe

Le Corbusier reinventou a janela e, com ela, a história da arquitetura. No contexto de uma arquitetura de programa mais funcionalista, e com a criação de novos sistemas construtivos como a construção em betão armado, a janela deixou de ser um obstáculo e a sua dimensão poderia expandir-se consoante o módulo. Era possível produzir uma nova janela repetindo o módulo-base indefinidamente tirando assim partido da abertura para uma maior iluminação e ventilação. A janela afirmava-se assim como um elemento essencial para a formação de uma nova arquitetura e de um novo pensamento.

Num texto intitulado “Appel aux industriels” de 1925, Le Corbusier apresenta a janela como um módulo flexível e ajustável a qualquer programa funcional, evidenciando com isso a possibilidade da sua produção em série.

Le Corbusier resume a história da janela no texto “Problèmes de l’ensoleillement: le brise-soleil”, sendo esta ilustrada com um conjunto de desenhos que revelam as formas e as características mais significativas da evolução da janela ao longo da história da arquitetura.

Fig. 10 - A história da arquitetura segundo Le Corbusier: 1. a casa tradicional; 2. o edifício Haussmann; 3. o *atrium* da casa antiga; 4. a janela romana de arco de volta perfeita; 5. a janela ogival com rosácea; 6. janela do renascimento; 7. janela do barroco; 8. e 9. a arquitetura do aço e do betão que permite total liberdade.

Le Corbusier explica estes desenhos do seguinte modo:

Desenho a casa tradicional: ela é constituída de paredes que comportam pisos; estas paredes são perfuradas de janelas e estas janelas, pelas razões mais diversas, foram mais ou menos grandes ao longo da história. (...) Então desenhei rapidamente a pequena casa tradicional e ao lado o edifício Haussmann, onde a abertura das janelas atinge o limite do possível; ir mais à frente seria perigoso. Isto é a pequena arquitetura. Vejamos por exemplo no plano da grande arquitetura, a grande abertura do *atrium* da casa antiga, em 4 desenho a pequena janela romana de arco de volta perfeita e em 5, a grande e magnífica janela ogival com as suas rosáceas deslumbrantes, em 6, a janela do renascimento com os seus mainéis de pedra, em 7, a janela Luís XIV, Luís XV, Luís XVI... Passamos directamente aos nossos dias: dispomos de aço e do betão armado; tudo está transformado e é o corte que nos revela.²⁶

Todas as propostas de janelas expostas nestes desenhos colocam em evidência a relação entre a dimensão dos vãos e as limitações dos sistemas construtivos, e a sua capacidade de obter e controlar a luz. Segundo o autor, a história da arquitetura revela uma

²⁶ CORBUSIER, Le. *Precisões – Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, 62.

tendência para a desmaterialização da parede em prol de soluções arquitetônicas mais leves e da possibilidade de aberturas mais significativas como a fachada livre.

Em 1925 Le Corbusier propõe os “Cinco pontos de uma nova arquitetura”²⁷ apresentados na “Weissenhofsiedlung” (bairro residencial nos subúrbios de Estugarda), no âmbito de uma exposição da “Deutscher Werkbund” coordenada pelo arquiteto Mies van der Rohe. Estes baseavam-se nos novos sistemas estruturais que permitiam a dissociação entre estrutura e parede. A estrutura é independente das funções, sendo constituída por lajes, pilares e uma escada²⁸. Assim, associados aos benefícios dos esqueletos estruturais, surgem os dois pontos principais: a planta livre e a fachada livre. Os restantes pontos eram consequentes destes: cobertura-jardim, *pilotis* e *fenêtre en longueur*. A aplicação destes pontos libertava o solo e a fachada, permitindo ao mesmo tempo uma variedade grande de possibilidades de composição.

²⁷ Le Corbusier, Pierre Jeanneret, “Os Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura Nova” (1926) in *Teoria e Crítica de Arquitetura Século XX*, (ed. José Manuel Rodrigues), Lisboa: Ordem dos Arquitetos, 2010, p.43.

²⁸ Le Corbusier concebe um sistema estrutural tipo - as casas “Dom-ino” (1914).

Fig. – 10a. Os cinco pontos para uma nova arquitetura segundo Le Corbusier

Consequentemente, assiste-se a uma evolução da forma e da janela. Perante a concepção de uma parede desprovida de uma função estrutural, a abertura de janelas já não era condicionada. A *fenêtre en longueur* (janela em comprimento), ao atingir áreas cada vez maiores, assume mais protagonismo, instaurando-se assim um novo tipo de negociação entre janela e parede. A *fenêtre en longueur* e a parede cortina representam um novo entendimento do espaço e da realidade, numa nova relação entre o interior e o exterior.

Nos programas habitacionais de Le Corbusier, a janela surge de variadas maneiras: corrida na horizontal, ampla, vazando a parede, ou combinando ambas as formas. Esta abertura traz mais luz para o espaço interior, ao mesmo tempo que permite um diálogo maior entre o dentro e o fora. Esta nova concepção de janela responde a necessidades funcionais a nível térmico e de iluminação (fig. 11 e 12).

Fig. 11 – Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1929

Fig. 12 – Le Corbusier, Casa La Roche, Paris, 1923

Já nos programas de serviço, a janela surge sob a forma de pano de vidro numa tentativa de obter a iluminação total dos espaços, ao mesmo tempo que possibilitava economizar nos materiais. A valorização dos panos de vidro é expressa pelo arquiteto:

Modern technology has provided the building with an exceptionally beautiful product that is, it may even be said, miraculously beautiful because it is theoretically perfect: this is plate glass. Glass that allows total light penetration, passing through without any distortion. Glass that, from inside the building, is as pure as a clear sky and that, from outside, provides distinct angles, a sense of flow, brilliance, and fluid movement. Glass that gives a sense of perception. What a wonderful material to perfectly express part of the spirit of the Modern Age!²⁹

De modo a controlar a incidência da luz, Le Corbusier desenvolve o sistema de *brise-soleil* através do uso de balcões e/ou palas.

²⁹ WESTCOTT, James (ed.). *Window*. Itália : Marsilio, 2014, p. 13.

Fig. 13 - Estudos sobre os sistemas de *brise-soleil*

Do *brise-soleil* evoluiu no sentido da fachada com composição reticulada (fachada alveolada) na qual o plano da janela se encontra recuado, permitindo assim a protecção das janelas e a criação de espaços de varanda (fig. 14). O uso de varandas que se projectam para a frente do plano da fachada e sistemas de estores ou persianas permite também tirar maior partido das condições solares e proteger as aberturas ou janelas (fig. 15).

Fig. 14 – Le Corbusier, Unidade de Habitação (Marselha, 1947-53). Exemplo de fachadas alveolada com varandas. Cada alçado contém uma solução construtiva diferenciada, dependendo das funções e da orientação solar.

Fig. 15 – Le Corbusier, Edifício Clarté, Genebra, 1930.

Mas se Corbusier defende a idéia de que a abertura da janela trouxe indubitavelmente mais luminosidade para o espaço interior, por outro lado, e essa talvez seja essa a principal contribuição da expansão da janela, a janela passa a assumir um papel mais significativo de mediadora entre o interior e o exterior, permitindo assim uma maior comunicação entre os dois espaços. Tal como Corbusier refere (apud FRIEDBERG, 2006, p. 183):

Walls of light! Henceforth the idea of the window will be modified. Till now, the function of the windows was to provide light and air and to be looked through. Of these classified functions I should retain one only, that of being looked through. Air is provided by scientific methods of ventilation, which include heating in winter and coolness in summer. Light? Glass in many different forms fulfils this function without having to reckon with windows (the most restricted organ of the house). (...) To see out of doors, to lean out, that is henceforth all that the window need be used for.

Porém, a afirmação de que a principal função da janela passa pela sua capacidade de deixar ver, exige, por parte de Le Corbusier, a distinção entre os conceitos de “janela” e de “parede de luz”. Tal como o arquiteto refere “The house is a system for taking pictures.

What determines the nature of the picture is the window.³⁰ Le Corbusier estava principalmente interessado em emoldurar a vista com as suas janelas horizontais.

Como é possível verificar em várias das suas obras arquitetônicas designadamente na “Villa Savoye” ou na “Villa Le Lac”, a janela assume um especial destaque e desenvolve-se com autonomia, apresentando proporções variadas que valorizam determinados enquadramentos sobre a paisagem. Na “Villa Le Lac” é explorado o confronto entre o conceito abstrato de janela moderna em comprimento e o conceito mais tradicional de janela como cavidade na parede. Poderá então dizer-se que as janelas destas duas obras arquitetônicas funcionam mais como uma ferramenta do olhar, em detrimento de um meio de captação de luz.

Mas se a janela aparenta assumir um maior destaque, não poderá a sua expansão construtiva indicar também a sua anulação? Por outras palavras, não terá a janela perdido a sua autonomia enquanto elemento ao desempenhar um papel próximo do da parede? Ao promover as janelas em comprimento, Corbusier estava a criticar a ideia da janela como perspectiva fixa (“frame”) que gerou a imagem de paisagem. A vista alcançada a partir da janela em comprimento era maior do que o olho poderia abarcar. Ou seja, tal como o autor Manfredo di Robilant refere, “The windows [modernists] did not mimic the performance of the human eye, but that of a film camera” (WESTCOTT, 2014, 68).

Por outro lado, poderão ainda identificar-se outras abordagens de janela designadamente a “Chapelle Notre-Dame-du-Haut de Rochamp” (1955) cujas aberturas se apresentam como pequenos rasgos que tiram partido da espessura das paredes em betão, remetendo à linguagem escultórica e às aberturas em construções primitivas.

Neste último projeto, o arquiteto apresenta um programa já um pouco distante da concepção da arquitetura de carácter mais racional, mas, no entanto, igualmente importante para o entendimento da janela. Trata-se de uma capela cujas janelas apresentam novas formas e se organizam segundo novos padrões. Apesar de se apresentarem distintas umas das outras do ponto de vista da sua forma, dimensão, cor, e localização, sugerindo assim a inexistência de uma regra construtiva, a janela é pensada e determinada pela orientação e adequação aos espaços interiores litúrgicos. A fachada orientada a sul, que corresponde à

³⁰ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 332.

sala destinada ao culto, apresenta uma composição mais diversa e cromaticamente mais variada, respondendo a uma necessidade simultaneamente artística e funcional.

Do ponto de vista exterior, as janelas apresentam-se sob a forma de aberturas ortogonais de dimensões e formas diversas, vazadas de paredes de grande espessura. Do ponto de vista interior, as janelas assumem um protagonismo muito superior não somente por estas ocuparem uma maior área de parede consequente do prolongamento inclinado dos vãos, mas também por este ser o lado a partir do qual se percebe o uso de vidro colorido que, sob a ação direta da luz solar, altera irremediavelmente a percepção do espaço. Estes vidros, para além de coloridos, apresentam palavras e motivos simbólicos desenhados por Corbusier.

A conjugação de todas estas opções construtivas da janela, nomeadamente a materialização e localização, tornam-na num elemento único e essencial na caracterização deste projeto arquitetónico.

Fig. 16 – Le Corbusier, Vista exterior da Capela de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, Ronchamp, 1950

Fig. 17 – Le Corbusier, Vista interior da Capela de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, Ronchamp, 1950

À medida que os limites entre o exterior e o interior se dissolvem na transparência e à medida que a opacidade da parede se desmaterializa, o vidro passa a representar a inversão arquitetônica entre janela e parede e entre parede e janela. Como Corbusier viria a declarar em 1929 (CORBUSIER, 2004, p. 65), “a window is made for lighting, not a ventilation”. Se a casa moderna era, segundo Corbusier, uma máquina de habitar, ela era também uma máquina de “ver” o mundo. A revisão da arquitetura moderna em relação à função da janela, não mais para ventilação mas para uma crescente visibilidade e iluminação, produziram mudanças na estrutura, forma e entendimento da janela.

Em 1920, o confronto entre os arquitetos Le Corbusier e August Perret reflecte a discussão de então sobre as novas configurações arquitetônicas da janela. Se Perret era um defensor fervoroso da *porte – fenêtre*, a “janela francesa” vertical, uma janela de dobradiças virada para dentro que, envidraçada e transparente, também funcionaria como porta, Le Corbusier acreditava na *fenêtre un longueur* (janela em comprimento ou horizontal). Por outras palavras, Perret defende a janela vertical por esta oferecer uma visão mais completa do exterior que vai do chão ao céu, relacionado-a com um corpo de um homem em pé. Em contrapartida, Corbusier e Jeanneret defendem a janela em comprimento por esta possibilitar uma maior entrada de luz.

De 1909 a 1910, Le Corbusier permaneceria em Paris para trabalhar e aprender com Auguste Perret que tinha introduzido o uso da estrutura reticulada de concreto armado e que era considerado um dos pioneiros do movimento moderno. A relação entre os dois era profunda e complexa. Le Corbusier comentou mais tarde que o paradoxo de Perret era a sua crença simultânea na inovação e na tradição. Ao trabalhar na firma de construção de seu pai, Perret haveria de desenvolver desde cedo um compromisso com o concreto armado enquanto material de construção, tornando possível a construção de vastos espaços interiores livres da obstrução de pilares. Seria esta mudança de paradigma de construção, o desenvolvimento de concreto armado, que levaria Le Corbusier a transformar a janela num grande vão horizontal.

A longa discussão entre Le Corbusier e Perret partiu de um comentário acerca da fenestração e da iluminação apropriada que Perret teria feito numa entrevista para o “Paris Journal” em 1923. Perret terá declarado:

A window is made to illuminate, to let light into an interior, and this is the reason for its existence, its prime quality. Then it has other secondary qualities, one of which, of instance, is to embellish the facade with the

different forms that its opening can take; but this no more than a detail and it would be absurd and tantamount to confusing the part with the whole, to regard a window solely as an ornamental motif. Now this is somewhat the tendency of Le Corbusier: ... he tortures the openings by stretching them to an exaggerated degree in a vertical or in a horizontal direction. (FRIEDBERG, 2006, p. 126)

Le Corbusier, face a esta crítica, respondeu com dois textos publicados no “Paris Journal”, referindo que as suas janelas teriam sido possíveis pelas novas possibilidades do concreto armado de Perret:

All my architecture is conditional upon the windows. Windows totally suited to the new conditions brought about by reinforced concrete and metallurgy, but also adapted in turn to human functions. The windows are main concern – concern of the technician and the aesthete. I would like Perret to know that, after years of study, my windows will at last be mass produced by a large ironworks, they will work like precision machines, and this in itself was not easy to achieve. (FRIEDBERG, 2006, p. 126)

A janela horizontal acabou por expandir a moldura da tradicional janela francesa, não apenas ao possibilitar a entrada de uma maior quantidade de luz, mas também por permitir um maior contato com o exterior através da vista panorâmica. Enquanto que o argumento acentava mais no fato do material influir no tamanho e na forma da janela, a relação da janela com as “funções humanas” levou o debate para um nível mais filosófico. Enquanto defensor da janela de sacada (*porte – fenêtre*), Perret considerou a janela horizontal de Le Corbusier como uma afronta à nobre tradição francesa da janela vertical. O retângulo ao alto da janela vertical resumia uma instância cultural que vinha da relação com a medida humana da janela de Alberti.

No artigo “The Pros and Cons of the Horizontal Window” de 1984, Bruno Reichlin descreve o debate entre estes dois arquitetos como a afirmação de duas culturas distintas. No entendimento de Reichlin, a defesa de Perret pela *porte – fenêtre* era também a defesa da representação perspectivada tradicional, e da posição do observador em relação à sua profundidade. A janela horizontal de Le Corbusier serviu para desafiar esta tradicional janela perspectivada com uma janela que, ao cortar o primeiro plano e o céu, planificou a profundidade perspectivada da vista. Reichlin compara a janela de Le Corbusier aos desafios que a pintura moderna colocou à perspectiva: “With regard to the conception and effect of space, the horizontal window thus plays a similar role as the artistic experiment which, proceeding from the ‘window motif’, brought about the transformation of the panel

painting into an emphatically two – dimensional art form.” (apud FRIEDBERG, 2006, p. 127)

A teórica Beatriz Colomina traz-nos uma conclusão ligeiramente distinta acerca desta discussão entre Perret e Le Corbusier. Enquanto Reichlin olha para a expansiva horizontalidade da janela de 11 metros de Le Corbusier como um desafio à fixidez tradicional e à proporção envolvida pelo enquadramento perspéctico, Colomina sublinha a oposição entre janela horizontal e janela vertical num sentido de uma oposição entre a “impressão do espaço completo” da perspectiva e a “frontalidade pictórica” da pintura purista. Na discussão de Colomina, a janela horizontal de Le Corbusier também “corresponde ao espaço da fotografia” e representa um “correlativo arquitetônico do espaço da câmara de filma.” (apud FRIEDBERG, 2006, p. 127). Neste sentido, a casa transforma-se num “sistema de tirar fotografias”. Por outras palavras, “no more than a system of views choreographed by the visitor, the way a filmmaker effects the montage of a film” (apud FRIEDBERG, 2006, p. 127). Para Colomina, “a quebra epistemológica entre fotografia e perspectiva” aconteceu quando o “olho” mecânico da câmara substitui o olho humano (humanista). A sua leitura enfatiza o “olho” da câmara, a sua capacidade de se mover num varrimento panorâmico.

Também o arquiteto Mies van der Rohe é uma referência essencial na compreensão do novo sentido da janela na arquitetura no período moderno. A partir da exploração das potencialidades plásticas e estruturais dos novos métodos construtivos como as estruturas em aço e em betão, a janela vê-se expandida até aos limites da parede, fazendo-a desaparecer, e constituindo-se assim como um dos planos definidores de um espaço. Deste modo, o exterior vê-se contido por pares de planos, o superior e o inferior, e eventualmente pelos dois planos laterais. A noção de janela enquanto perfuração da parede dá então lugar a uma “janela-plano”, onde a função de anteparo visual desempenhada pelo material que se organizava em torno da “perfuração” acaba por desaparecer. Esta ruptura com o protocolo tradicional “aproxima” o interior do exterior e vice-versa, aspecto que se vê acentuado pela expressão mínima dada ao caixilho enquanto elemento estruturante do plano de vidro. A janela é assim entendida como uma montra para o exterior: “(...) preparado por esta cenografia em que o céu e o jardim – a natureza – aparecem como uma

metáfora do tempo cíclico, e a grande fachada envidraçada, como um excepcional diorama para a sua contemplação.”³¹

Esta mudança de paradigma tem, em Mies, uma expressão clara que se prende também com o carácter eminentemente abstracto dado à conceptualização do espaço interior (Abalos, 2008). Olhando atentamente o projeto “Casa com três pátios” (fig. 18), desenvolvida entre 1931-34, identificamos uma busca pela expressão pura dos planos, pela continuidade e fluidez espacial e pela predominância da horizontalidade (geometrização dos espaços em que se transforma a tradicional simetria vertical numa simetria horizontal resultante da equivalência da altura dos espaços ao dobro da altura dos olhos; carácter anti-gravitacional dos seus materiais justapostos e compensação da reflexão da luz), valores estes que já haviam sido explorados no seu Pavilhão de Barcelona (1929).

Fig. 18 - Mies van der Rohe, Planta com três pátios, planta e elevação, 1034 (desenho de 1039)

O “Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona” de 1929 (fig. 19), concebido em co-autoria com a designer Lilly Reich, explora o pano de vidro como uma superfície totalmente autônoma relativamente aos restantes elementos compositivos espaciais consequente da introdução do concreto armado. O expressivo protagonismo destes panos de vidro possibilita uma sensação de continuidade entre os espaços interno e

³¹ ÁBALOS, Inaki. *A boa-vida – visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2008, p. 27.

externo, valorizando de igual modo a percepção do edifício a partir de dentro para fora assim como de fora para dentro.

Fig. 19 - Mies van der Rohe, *Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona*, 1929

Também nos projetos “Casa Tugendhat” em Brno (1930) e “Casa Farnsworth” (1945) o conceito de pano de vidro é explorado através da introdução de superfícies envidraçadas que configuram a totalidade das fachadas e privilegiam as vistas sobre a paisagem onde se encontram os edifícios. Aqui, o conceito de janela não é explorado como um elemento individual, mas antes como parte de um todo estrutural. O desenho simples das caixilharias reforça a integridade formal das aberturas e tende para o conceito de pano de vidro. Em suma, nos projetos referidos, Mies evidencia o poder do diálogo entre interior e exterior consequente da introdução dos panos de vidro trazendo, com isso, a possibilidade de um novo discurso sobre o habitar e sobre a percepção e entendimento do mundo.

Fig. 20 - Mies van der Rohe, *Farnsworth House*, 1950

I. 1.3. A janela vista pela arte

A janela, apesar de associada a um elemento construtivo de características formais simples, tem várias conotações no que diz respeito ao seu conteúdo e à sua fenomenologia. São vários os artistas que se envolveram intensamente com este assunto, seja em séries de trabalho ou em trabalhos isolados, propondo, com isso, novas discussões e entendimentos sobre a problemática da janela. A frequente representação de janelas pode ser entendida como uma pintura dentro da pintura, ou como uma janela dentro da janela numa reflexão sobre a natureza da pintura como janela.

Sendo a pintura desde o séc. XV uma metáfora da “janela aberta” de Leon Battista Alberti, a imagem da janela é desde muito cedo associada ao ato de ver. Em 1435, no tratado “De pictura”, Alberti descreve como ele começou a trabalhar em pintura: “Inicialmente, onde devo pintar, traço um quadrângulo de ângulos retos, do tamanho que me agrada, o qual reputo ser uma janela aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado, e aí determine de que tamanho me agrada que sejam os homens na pintura.”³² Com este “rectângulo” Alberti define um enquadramento e, ao mesmo tempo, um fragmento de realidade que é fixado como imagem. Ele imagina este recorte como um espaço em branco na parede no qual a pintura a ser pintada deve encaixar (de acordo com as regras da perspectiva unidirecional). A janela entra aqui como um correlato convincente da pintura devido à sua semelhança formal mas, acima de tudo, devido à sua capacidade ilusionística de representar objetos tridimensionais numa superfície plana. Ao afirmar esta capacidade de representação, em virtude da transparência, afasta-se necessariamente a evidência material da superfície da tela. A pintura entendida como uma vista através de uma janela tornou-se uma extensão do mundo natural, passando o espaço do observador e o espaço pictórico a formar um espaço contínuo tornado possível pelo olhar do observador que atravessa a superfície “transparente” da tela. O propósito era, assim, transferir o que era visto através de uma janela para a superfície da pintura a partir da ferramenta *velum* (grade) que, quando colocada entre o olho do pintor e o objeto a ser representado, permitia transferir os volumes do espaço para o plano. Este instrumento era apresentado a todos os pintores que frequentavam os *workshops*, como demonstram algumas das ilustrações de Albrecht Durer (fig. 21 e 22) e Hieronymus Rodler (fig. 23).

³² ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 2009, p. 88.

Fig. 21 - Albrecht Durer, *Instrução para medir com régua e compasso*, xilogravura, 8 x 22 cm, 1525

Fig. 22 - Albrecht Durer, *The draughtsman of the seated man*, xilogravura, 1525

Fig. 23 - Hieronymus Rodler, *Eyn schön nützlich Büchlin und Underweisung der Kunst des Messens*, xilogravura, 1531

Por detrás da cena representada na figura 21, é possível observar duas janelas abertas para a paisagem exterior como uma insistência na equação “pintura como janela”.

Problematizando esta missão pictórica de “finestra aperta”, a janela aumenta a sua relevância e torna-se num motivo temático na pintura, trazendo com isso novas discussões relativas ao entendimento do objeto artístico. Apesar de não se assumir como género pictórico, é possível identificar alguns momentos históricos cuja produção artística revela, de modo mais ou menos evidente, um interesse pela representação da janela. De um modo sucinto, poderão fazer-se duas observações essenciais. A representação do “room with a view” (quarto com vista) surge mais intensamente a partir no séc. XVII até aos primeiros anos do século XX, tendo-se neste último século desenvolvido uma produção pictórica em que a janela surge isolada do seu contexto arquitetónico.

O interesse pelas pinturas de janela pode ser interpretado como um marco do período do Romantismo. Para eles, as janelas eram entendidas como uma experiência visual cujos espaços reais e ilusórios poderiam coabitar. Pensar em imagens de espelho corresponde ao que está sendo jogado de volta sobre si mesmo, ao reflexo, e ao conhecimento refletido, em contraposição, a forma mais avançada de manipulação do olhar convém à janela. O espelho refere-se à auto-referência do objecto (e, por isso, implica um movimento para trás); a janela refere-se à auto-referência do processo de percepção (e, por isso, reclama um movimento para a frente). O espelho não é afetado por processos ópticos, ele lança de volta tudo o que lhe é apresentado. A janela altera tudo o que passa por ela ou, por outras palavras, enquadra uma imagem. O efeito do espelho é ilusório mas de um modo em que o processo é predeterminado e o seu resultado é previsível e calculado. Pelo contrário, a janela reclama uma liberdade subjectiva. A partir do séc. XX, já não é o espelho que transforma a realidade em imagens e em ilusões visuais. O espelho dá o lugar à janela. É o vazio virtual da janela que deixa espaço para ser preenchido com qualquer coisa.

Apesar de a janela em si poder ser entendida como dispositivo mediador entre espaços, é mais o seu uso metafórico dentro de outros *media* visuais como a pintura, o cinema, a fotografia e mesmo a tela de computadores e celulares, que a liga às teorias dos *media*.

Olhando com atenção para as metáforas relacionadas com a janela rapidamente chegamos à conclusão que talvez não se trate simplesmente de um elemento arquitetónico transparente, que promove a visualidade, mas seja, mais do que isso, um dispositivo que regula intencionalmente essa possibilidade, convocando a si a longa história da mediação do olhar, da apresentação, da representação, e mesmo da mobilização do desejo através da

obliteração. A noção de visualidade encontra-se implicada no termo correlativo do inglês para janela (*window*), que deriva do inglês arcaico *vindauga*, olho do vento (*eye of the wind*).

Um marco importante neste entendimento foi a obra literária “The suffering of young werther” (1774) de Goethe, numa cena em que o herói e o seu idolatrador Lotte desempenham junto a uma janela:

We walked over to the window. Thunder rumbled in the distance, a splendid rain was falling on the land, and the most refreshing scent rose up to us in the fullness of a rush of warm air. She stood leaning on her elbows, her gaze penetrating the scene; she looked up at the sky and at me, I could see tears in her eyes, she put her hand on mine and said, Klopstock! – I...sank into the flood of feelings that poured over me with this byword. I could not bear it, I bowed over her hand and kissed it as I wept the most blissful tears.³³

Aqui, a janela desempenha um carácter psicológico já que personifica uma histórica entre dois personagens. De modo similar, a janela da pintura “Goethe at the window of his home in Rome” (1787) de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 - 1829) da figura 24, adquire uma carga emocional já que é através dela que se narra uma história em torno da figura representada. Esta pintura singulariza-se pelo enquadramento partir do que não é visto, ou seja, a partir de uma perspectiva por detrás da figura de Goethe, da suposta ação principal que está acontecendo para trás da janela, mas a que o espectador não tem acesso. Por outro lado, a janela meio aberta ilumina parte do corpo da figura, fazendo uma alusão direta ao Iluminismo. Note-se ainda que o vidro da janela não reflecte nenhuma imagem, apenas a luz proveniente do exterior (ofuscando) parte da imagem.

³³ SCHARECK, Maria Muller (ed.). *Fresh Widow – The Window in Art since Matisse and Duchamp*. Dusseldorf: Hatje Cantz, 2012, p. 39.

Fig. 24 - Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Goethe at the window of his home in Rome*, aguarela, giz e tinta s/ grafite, 41,5 x 26,6 cm, 1787

Também a pintura “The woman at the window” (1822) de Caspar David Friedrich (1774 - 1840) da figura 25 se assemelha à de Tischbein na representação de uma figura de costas olhando para o exterior através de uma janela.³⁴ Ambas procuraram puxar o observador para fora.

Fig. 25 - Caspar David Friedrich, *The woman at the window*, óleo s/ tela, 44 x 37 cm, 1822

³⁴ Designam-se por “Rücken-figur” as figuras de Caspar David Friedrich vistas por trás.

Nas pinturas de Tischbein, as janelas não têm profundidade. Ao invés, a janela é uma divisória entre fora e dentro. Friedrich, pelo contrário, enfatiza o espaço da janela até pela representação do parapeito e pela ocupação central no plano da imagem.

Poderão nomear-se outras pinturas do séc. XIX com figuras de costas à janela como a obra “Lady at the window, moonlight” (1804) de Johann Heinrich Füssli, ou a obra “The sentimental woman” (1846) de Johann Peter Hasenclever.

A pintura “The Morning Hour” (1860) de Moritz von Schwind (fig. 26) traz o mesmo género de pintura mas de uma maneira distinta. Apesar de representar uma figura numa perspectiva de trás (o autor terá provavelmente observado as pinturas anteriormente referidas de Tischbein e de Friedrich), esta pintura diferencia-se pela capacidade de entender o espaço interno como resultado da qualidade expressiva da luz que, vinda do exterior, inunda todo o interior do quarto. Outra diferença diz respeito à descentralização da figura.

Fig. 26 - Moritz von Schwind, *The Morning Hour*, óleo s/ tela, 33,5 x 45,5 cm, 1860

Poderá assim dizer-se que o olhar romântico é um olhar que deseja expandir-se para incluir o que não se pode ver, mas antes o que se pode imaginar. Trata-se de um olhar que, através da janela, abre simultâneos espaços.

A pintura “View from the artist’s studio in the Alservorstadt towards Dornbach” (1836) de Jakob Alt (fig. 27) mostra como a janela misteriosa do Romantismo se transmuta em motivo pictórico. A representação do espaço sem figuras é uma indicação da ideia de que a arte já não tem um significado simbólico, mas que simplesmente reflecte.

Fig. 27 – Jakob Alt, *View from the artist's studio in the Alservorstadt towards Dornbach*, aguarela s/ grafite, 52,1 x 42,1 cm, 1836

Esta pintura é similar às duas obras “View from the artist's studio window in Dresden onto the Elbe” (1805-06) de Casper David Friedrich (fig. 28), nas quais são representadas duas janelas idênticas e sem figuras. Uma das chaves de leitura destes dois trabalhos parece residir no facto de ambos terem sido executadas sequencialmente a partir de um mesmo ponto de vista. Apesar de representarem duas janelas semelhantes, abertas para a mesma vista, estas são percebidas e entendidas como situações bem distintas, em virtude da mudança de jogo perspectivado. Na janela da direita, o enquadramento é frontal, sendo o espaço interno estruturado por linhas horizontais e verticais, fazendo por isso com que o nosso olhar “saia” mais rapidamente para o exterior (o espaço interno apresenta-se-nos como uma “moldura” da paisagem externa). Já na pintura da esquerda, em virtude de um ponto de vista oblíquo em relação à janela, o espaço interno é tensionado por linhas perspectivadas que produzem uma sensação mais ampla da espacialidade do quarto. Nela, o nosso olhar “demora-se” antes de “sair” para a paisagem.

Na primeira situação, os montantes da janela, evocativos da grelha Albertiana, parecem regular a paisagem externa, sendo que na segunda os mesmos montantes regulam o espaço interno por acentuarem o ponto de fuga em desequilíbrio, fora da cena.

Os reflexos nos panos de vidro da janela e de um espelho pendurado na paredes complexificam toda a cena ao “abrir” para um espaço por “detrás” de nós, que nos trás o

ponto de vista do observador e fragmentos do quarto. Trata-se de um jogo rico de insinuações, cortes e obliterações que põe em marcha a capacidade de imaginar e o desejo.

Este aparente didatismo do par de imagens parece propor uma consideração auto-referencial em relação à própria natureza da construção perspectivista ocidental e, em última instância, em relação à própria pintura. Por outras palavras, esta pintura apresenta-se como uma reflexão sobre a visão e sobre as relações complexas entre realidade, olho e imagem que Alberti propõe no seu tratado.

Fig. 28 – Casper David Friedrich, *View from the artist's studio window in Dresden onto the Elbe*, tinta s/ papel, 31,2 x 23,7 cm, 1805-06, (cada)

O final do séc. XIX e o início do séc. XX foram testemunhos de importantes mudanças no entendimento artístico, nomeadamente na redefinição da pintura enquanto janela aberta para o mundo. A partir de meados do século XX levantaram-se inúmeras questões fundamentais no entendimento da obra em relação à janela tais como: a forma reduzida da janela e a sua analogia a uma grade, o papel da moldura, a sintaxe da linguagem pictórica (questões como transparência/opacidade, luz/sombra, a indefinição entre o espaço da imagem e a superfície), o retorno à narrativa e a emancipação da materialidade.

Um dos contributos mais ricos para a problemática da janela no séc. XX vem, ironicamente, de um contexto artístico exterior à Europa. Edward Hopper, pintor norte-americano, deixou-nos uma obra carregada de considerações visuais acerca deste dispositivo. A par da objectificação da janela, da sua representação concreta em muitíssimas das suas pinturas, é posta em marcha uma reflexão mais ampla que se prende com a idéia

de exposição, de desvelamento: a intimidade dos personagens, muitas das vezes entrevistados ou meramente insinuados, é tensionada em relação a este “dispositivo” do olhar; a própria densidade psicológica de quem vemos é traduzida na gradação entre interior e exterior, no quanto e como do espaço “para lá” nos é dado a ver pela janela que “mostra”; no modo como observador e observado ganham mobilidade para possibilitar novos ângulos de visão que, à revelia da tradição do enquadramento, parecem espelhar, sim, o quanto de desejo, voyeurismo e sobredeterminação do olhar, o séc. XX nos traria.

Fig. 29 - Edward Hopper, *Night windows*, óleo s/ tela, 1928

Para os artistas como Robert Delaunay, Henri Matisse, Marcel Duchamp, e muitos outros, a "idéia da janela" foi o "ponto de partida" para o diagnóstico e para a reformulação da idéia de imagem ou para a revisão fundamental do entendimento da imagem. O objeto "Fresh Window" (fig. 30) de Marcel Duchamp (1887 - 1968) é, em muitos aspectos, paradigmático na compreensão da rejeição da arte ilusionista. Neste trabalho, deparamo-nos com uma *french window* (janela francesa) apoiada sobre uma soleira de janela que, em jeito de pedestal, leva o título do trabalho e o nome do alterego feminino de Duchamp, "Fresh Widow copywrite Rose Selavy 1920". Ao cobrir os panos de vidro com folhas de couro preto com graxa preta, Duchamp torna explícita uma obliteração da visão, parecendo dispensar a vista para o mundo. Neste trabalho, Duchamp refere-se à metáfora Albertiana da pintura como uma janela e evoca, pela negação, a função de representação da imagem. "Fresh Widow" dispensa enfaticamente a sua tradicional função de mediação de uma vista do mundo. O trabalho rejeita o tradicional olhar através de uma janela transparente, detendo-se na objetualidade da própria janela. Ele abole a diferença entre a superfície material da pintura e a idéia da janela como representação de um mundo

ordenado pela perspectiva. O questionamento relativamente ao poder retiniano da arte é manifesto pelo próprio autor: “Instead of being considered a painter, I would have liked, on this occasion, to be thought of as a fenêtrier (window maker)” (SCHARECK, 2012, p. 28).

Fig. 30 – Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, moldura de madeira pintada e painéis de vidro cobertas com couro preto, 1,9 x 53,4 x 10,2 cm, 1920

Seria praticamente não possível formular de forma mais sucinta a rejeição que ocorreu por volta de 1920 de uma tradição do conceito da imagem e da virada radical do representar para o "fazer", seja ela numa pintura ou num objeto. "Fresh Widow" representa, portanto, a problematização de um conceito de imagem que tinha sido válido por um longo tempo e que começou a afastar-se. É imediatamente óbvio que esta rejeição foi repetida com o tema da janela, uma vez que a janela, em virtude da sua planicidade, da sua moldura, da articulação da grelha com os seus painéis e da sua transparência está predestinada à reflexão fundamental sobre a imagem e o processo do ver.

Refiram-se ainda as obras “The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even” de 1915-23 (fig. 31) e “La Bagarre d’Austerlitz” de 1921 (fig. 32) como exemplos da apropriação literal da metáfora da superfície de vidro da pintura. Estas janelas ficam no espaço de tal forma que, à medida que o espectador muda de posição no local, os

elementos colocados pelo artista são sobrepostos com as formas reais e com as cores no espaço, criando novas configurações e forçando o espectador a refletir sobre a sua própria contribuição para estas novas situações imagéticas.

Fig. 31 – Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira entre dois painéis de vidro, 277,5 x 175,9 cm, 1915-23

Fig. 32 – Marcel Duchamp, *La Bagarre d'Austerlitz*, janela em miniatura: madeira e painéis de vidro, 62,8 x 28,7 x 6,3 cm, 1921 (vista frontal e vista posterior)

A janela sempre define um limiar entre o espaços interior e exterior, mas um limiar que, ao contrário da porta, só poderá ser passado pelos olhos ou pela luz, e não pelo corpo. Foi a consciência deste limiar que fascinou o artista francês Henri Matisse (1869 - 1954). No início, ele mostrou a janela como uma área monocromática transparente, usando-a apenas como fonte de iluminação para um espaço interior. Ao longo do tempo, a janela mudou-se para o centro das suas pinturas, abrindo um espaço para fora como é o caso da cidade de Paris.

O limiar não é mais representado como uma entidade espacial, podendo antes ser manifestado enquanto signo de divisão e de ligação de campos planares de cor. Isto é particularmente visível na obra “French Window at Collioure” de 1914 (fig. 33) na qual as listras estreitas coloridas nas laterais indicam uma parede e uma porta de correr no processo de abertura. A vista esperada para fora é bloqueada por uma profunda área de cor preta. A imagem era aberta para uma casa escura ao invés de um exterior brilhante. Aqui, o olhar não é dirigido através da janela aberta, mas em vez disso é confrontado com um cara-a-cara com a superfície da imagem; o olhar é mantido sobre a superfície da imagem com as suas alusões espaciais, uma vez que não há nenhuma maneira de fuga para fora da imagem.

Fig. 33 – Henri Matisse, *French Window at Collioure*, óleo s/ tela, 116 x 89 cm, 1914

A eliminação da vista para fora e do espaço perspectivista ilusionista deu lugar a uma dedicação às áreas de cor e à sua hierarquia. Esta indefinição de espaço interior e exterior

na superfície da imagem, poderá ser visto na obra “The Blue Window” de 1913 e, em particular, nos interiores dos finais dos anos 40. Em 1942, Matisse afirmou (SCHARECK, 2012, p. 25) que o espaço desde o “horizonte à direita para o interior da minha sala de trabalho” forma uma unidade, e que a “parede com a janela não cria dois mundos diferentes”. Também a obra “Red Interior, Still Life on a Blue Table” de 1947 (fig. 34) evidencia este direcionamento do olhar de um modo imanente à imagem. Em ambas as imagens a janela de azul reflectivo poderia ser vista tanto como uma parede pendurada como uma janela. Em “Red Interior, Still Life on a Blue Table” onde uma portada de janela é de novo articulada de um ponto de vista quase frontal leva-nos a confrontar o olhar com a planaridade da imagem através de um plano de cor, o vermelho com linha preta ziguezagueantes que se apresenta com um carácter dúbio, ora de carpete ora de papel de parede. Este plano, o do vermelho, atravessa, inferente o limite desenhado da janela indo morrer onde o verde vegetal começa. A janela assume assim um carácter ambíguo: ela estabelece a transição entre dois espaços, numa construção em profundidade mas pode também ser vista como elemento meramente pictórico.

Fig. 34 – Henri Matisse, *Red Interior, Still Life on a Blue Table*, óleo s/ tela, 116 x 89 cm, 1947

Os arquitetos modernistas partilhavam também destas concepções, como é o caso de Paul Scheerbart e a sua visão sobre a arquitetura do vidro (1914), ou ainda o caso de

Sigfried Giedion e a sua noção de casa aberta (1928). A janela não era mais entendida como uma incisão na parede, mas sim como uma parede de vidro.

A recusa por uma diferenciação formal entre o interior e o exterior foi também o ponto de partida para a série “Open” (fig. 35) do artista Robert Motherwell (1915 - 1991), para quem o trabalho de Matisse representou uma forte influência. A forma rectangular é inscrita simbolicamente nas suas áreas pictóricas monocromáticas como a delimitação de um dentro/fora. Esta forma interna (uma janela que se abre somente para si mesmo) vai surgindo com várias configurações e, por vezes, é preenchida com uma segunda cor. Interior e exterior, figura e fundo são compreendidos como entidades de uma só substância. Aqui, o motivo da janela permanece como um eco que lentamente vai-se dissipando com a afirmação do modernismo, sendo que a não-representação não é entendida e experienciada como uma ausência, mas como uma abundância de espaço e de cor.

Fig. 35 – Robert Motherwell, *Untitled (Open)*, acrílica e grafite s/ tela, 40.6 x 50.8 cm, 1970

A superfície de vidro transparente da janela que Alberti apresentou é, na realidade, contraditória com a imagem matérica e nivelada (flatness) da pintura. Robert Delaunay dominou a divisão entre interior e exterior usando a cor na superfície na sua série de janelas de 1912. A relação com a janela dá-se somente através dos títulos das obras, bem como apenas pela representação da silhueta da Torre Eiffel cujos planos geométricos circundantes indicam que esta está sendo observada a partir de uma janela que delimita um enquadramento. O primeiro plano e o fundo dissolvem-se na interação de pontos de cor

transparentes e opacos, ambos complementares e adjacentes ao spectrum. Em conjunto, parecem criar um efeito de movimento em que tudo se move num mesmo plano. Assim, a imagem não é mais uma representação.

René Magritte (1898 - 1967) foi também um contributo significativo para a desconstrução da janela transparente tal como testemunham as pinturas “The Human Condition” (fig. 36) e “The Key to the Fields” (fig. 37). Nelas, o autor desmascara a concepção ilusionista da janela transparente usando a própria técnica da pintura ilusionista mimética. Ao mesmo tempo, serve-se da representação de imagens reais, como objetos, de modo a criar armadilhas e trocadilhos de significado. Citando o artista (SCHARECK, 2012, p. 39):

Coloquei diante de uma janela, vista do interior de um quarto, um quadro representando exactamente a parte da paisagem encoberta pelo quadro. (...) Para o espectador encontrava-se ao mesmo tempo no interior do quadro sobre o quadro e no exterior, pelo pensamento, na paisagem real. É assim que vemos o mundo. Vemo-lo no exterior de nós mesmos e contudo só temos uma representação em nós. Do mesmo modo situamos por vezes no passado uma coisa que se passa no presente. O tempo e o espaço perdem então aquele sentido vulgar do qual a experiência nos dá conta.

Fig. 36 – Henri Matisse, *The Human Condition*, óleo s/ tela, 100 x 81 cm, 1933

Fig. 37 – Henri Matisse, *The Key to the Fields*, óleo s/ tela, 60 x 80 cm, 1936

Em 1910 “The Tower with Curtains” (fig. 38) de Robert Delaunay (1885 - 1941) com uma cortina e a Torre Eiffel no centro coabitam dois registros, uma mais figurativo e

mimético e outro mais desconstruído. A visão que vai para além do recorte da janela com a cortina não segue um registro tradicional de representação.

Fig. 38 - Robert Delaunay, *The Tower with Curtains*, óleo s/ tela, 1910

Também o grupo de trabalhos “Simultaneous Windows” desafia as convenções tradicionais de percepção através da desconstrução e sobreposição de formas e cores. O carácter plural do título (“Windows”) subentende uma recusa da perspectiva única.

A mudança de paradigma da produção artística no início do séc. XX não parece ter sido assente numa alteração entre a formulação figurativa ou abstrata da imagem. Parece que o que está em jogo não é uma crítica à figuração ou à função figurativa da imagem em si. O que é questionado é a relação entre a imagem e o mundo construído pela perspectiva central no modo como ela direciona o olhar e a vista do mundo. A tipologia da “finestra aberta” apresenta-nos um mundo como natural, negando a discrepância entre realidade e construção.

Quando Duchamp prefere ser chamado de fazedor de janelas e não de pintor, Delaunay abre simultâneas vistas, Matisse detém o olhar na superfície e Magritte leva o nosso olhar a “falhar o alvo”. Assim, distanciamo-nos da “finestra aberta” que é acompanhada pela busca da construção de janelas, re-elaboramos o olhar alterando o ponto de vista do observador, e ampliamos a criação de imagens.

Usando técnicas diagramáticas de pintura, de ordenação espacial e a combinação entre representação e flexibilidade, os artistas criaram imagens de janelas não mais

orientadas para a representação baseada em verosimilhança nem no que é estático, mas, pelo contrário, para a busca de integração temporal. Estes artistas trazem-nos imagens que produzem relações entre objectos internos à imagem e que podem ser ligadas a analogias com elementos exteriores à imagem. Imagens que, através das suas possíveis relações, não vinculam conhecimento no sentido tradicional e não permitem o reconhecimento de imagens preexistentes mas, pelo contrário, contém potencial. Assim, nós não mais olhamos para o outro lado através das imagens, nem vemos simplesmente imagens, mas, pelo contrário, vemos através da imagem ou com as imagens: seguindo hierarquias de cor, formas, contornos, e porções de espaço, compomos e decompomos, juntamos retiramos ou adicionamos e, deste modo, construímos imagens internas.

Poderá assim dizer-se que o século XX se divide em três momentos de compreensão relativamente à janela. O primeiro nos anos 20 diz respeito a um distanciamento da “finestra aberta” e a uma nova experimentação das técnicas e abordagens pictóricas. A segunda secção desenvolvido nos anos 50 e 60 caracteriza-se por uma relação entre autonomia e representação e o desenvolvimento de novos modos de apresentação. A terceira secção dos anos 80 procura entender de que modo a janela como tema já não é mais dirigido ao olho, agindo ao invés como objeto.

Refiram-se alguns artistas a partir da segunda metade do séc. XX cujas propostas reflectem esta problemática em torno da janela na arte.

A série de trabalhos “Window” de Gerhard Richter (fig. 39) evoca a imagem da janela através de uma construção pictórica. O seu sentido ilusório é conseguido através da representação da sombra no plano anterior aos painéis. O nivelamento da grade é enfatizado pela adição dos painéis da pintura que afundam totalmente qualquer hipótese de ilusão de um espaço visual coerente. A série parece, à primeira vista, contrariar o critério greenbergiano da definição de pintura específica (*medium specific*). Em meados dos anos 60, Richter havia começado a fazer pinturas baseadas em fotografias. Pintando a partir de fotos (muitas delas desprovidas de sentido artístico), procurava uma pictorialidade que não parecesse corresponder às “regras da arte”. Através de técnicas de esbatimento o artista mantinha o tema da sua imagem fora de foco. Por um lado, as pinturas usavam a função figurativa através da verosimilhança. Por outro lado, elas dissolviam-se no sentido do pictórico, ou seja, da pintura pela pintura. Estas pinturas cruzam hiper-realismo e a

concretude do pictórico. Deste modo, Richter encena fotografias preexistentes com *trompe l'oeil* e a pintura como pura imagem. Apesar do artista não seguir as premissas greenbergianas de auto-referencialidade através da abstração e da planaridade, as suas pinturas reflectem porém a especificidade do seu *medium*. Ao invés de recuar para um entendimento esteticizado de autonomia, estas pinturas tipificam a crise da arte e colocam a questão da função histórica e das possibilidades da imagem. Elas fazem isso problematizando a relação com a fotografia e com a crença da evidência plana da superfície material, já que somente esta superfície tem o poder efectivo e capacidade de representação ilusória das imagens.

Fig. 39 - Gerhard Richter, *Window*, óleo s/ tela 1968,

Tanto Gerhard Richter como Ellsworth Kelly conseguiram abordar a janela como meio de entender o carácter mediador da imagem, porém interrompendo o seu efeito representativo. Kelly tinha consciência da dificuldade que cada linha colocada no campo visual acarretava no que se refere ao problema da representação, levando a que a ênfase na planaridade se tornasse mais importante para ele. Esta planaridade sublinha a natureza objetual da imagem, criando um efeito anti-ilusionístico. Neste ponto, o trabalho de Kelly é devedor ao crítico de arte Clement Greenberg que postulou que a característica de uma pintura auto-reflexiva seria a planaridade e a fuga a qualquer tipo de espaço onde objetos reconhecíveis pudessem aparecer.

Na série “Window” (fig. 40) de Kelly, a janela parte da pintura tradicional mas procura o seu poder expressivo na forma. Nas palavras de Kelly (SCHARECK, 2012, p. 51), “a replica of a window that does not exist as either window or painting, but

painting/object.” Há um abandono da imagem enquanto janela, ou seja, da imagem referencial em prol de uma afirmação da autonomia estética.

Fig. 40 - Ellsworth Kelly, *Window V*, óleo s/ madeira, 1950

À semelhança da série de Richter na qual se denota uma construção do espaço ilusionista através do jogo de luz/sombra, também a artista Toba Khedoori evoca a dimensão ilusória da janela a partir do tratamento da luz. Na série de janelas (fig. 41) são retratadas perfurações/aberturas e a luz é visível apenas indirectamente por projeção como se vê a representação da sombra por detrás da janela. A janela é revelada, tal como as pinturas de janela de Gerhard Richter, como uma construção ilusionista tridimensional.

Fig. 41 - Toba Khedoori, *Untitled (Black Window)*, encáustica, óleo e cera s/ tela, 2006

De modo idêntico, a luz é o tema primordial na pintura “Sunbeams” (1900) de Vilhelm Hammershoi (fig. 42). Nela, a luz solar trespassa a janela situada numa parede de uma sala paralela ao plano da superfície da pintura. A entrada da luz de lado cria uma distorção da projecção da luz e sombra desenhados no chão pelo rectângulo da janela. Meio século depois, a observação deste fenómeno diário tornou-se num ponto de partida para uma descoberta decisiva de Ellesworth Kelly. O artista traçou a forma pentagonal de uma projecção prolongada feito por uma janela numa parede e transferiu-a para a forma de um meio visual. A janela foi feita para o mediador invisível de uma forma incorpórea, uma projecção que Kelly concebeu na sua primeira "shaped canvas".

Fig. 42 - Vilhelm Hammershoi, *Sunbeams*, óleo s/ tela, 1900

Enquanto que Gerhard Richter construiu uma janela ilusionista numa tela e Kelly materializou a silhueta de uma projecção, o artista Olafur Eliasson concebeu em 1990 o “Window Projection” (fig. 43) que consiste num desenho de luz/sombra na parede obtido a partir de um projector de luz em frente ao qual se encontra uma máscara com a silhueta de uma janela. Este trabalho procura assim reflectir sobre o reconhecimento e a veracidade que o sujeito tem sobre a realidade. Também o trabalho “Seeing yourself seeing” de 2001 (fig. 44) também se regue por uma aparência enganadora, problematizando com isso a dimensão real da pintura enquanto janela. De frente para a área enquadrada de vidro, o

espectador vê-se a si mesmo como uma pessoa que observa. Esta imagem de vidro é tanto uma janela transparente para o mundo como uma superfície opaca e reflectora. A imagem nivela ou igualiza a diferença fundamental entre *olhar através* e *olhar para*.

Fig. 43 - Olafur Eliasson, *Window Projection*, projector, 1990

Fig. 44 - Olafur Eliasson, *Seeing yourself seeing*, madeira, vidro e espelho, 2001

Olafur desorganiza no trabalho “Sunset Kaleidoscope” (fig. 45) o paradigma da janela mediadora da natureza e organizadora da paisagem³⁵. Nele, vê-se abalados os princípios culturais do enquadramento (ao assistir desconcertados à multiplicação infinita

³⁵ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

Os conceitos de “natureza de segundo grau” e de “paisagem implícita” propostos por Anne Cauquelin (p. 94) fornecem pistas para o entendimento de muitos dos trabalhos do artista Olafur Eliasson, sobretudo aqueles que tomam o ambiente natural e urbano como espaço de intervenção.

dos limites do observado que nunca resolvem a necessária dicotomia entre primeiro e segundo plano) e é sugerida uma interposição constante entre uma paisagem que se desenvolve coerentemente em profundidade (perspectiva) e um padrão bidimensional repetido infinitas vezes.

Entende-se que Olafur convoca para este trabalho um dispositivo óptico que se popularizou em meados do séc. XIX. Coabitam assim no mesmo dispositivo dois elementos paradigmáticos de dois tempos distintos da cultura da imagem e da paisagem: o renascimento com a sua ordem instituída, e todo o desenvolvimento tecnológico sucedâneo ou embrionário da linguagem da fotografia. Efectivamente, confrontam-se dois modos distintos (e até contrários) de organizar a paisagem e articular os diferentes elementos que a constituem.

Fig. 45 - Olafur Eliasson, *Sunset Kaleidoscope*, madeira, aço, vidro com filtro colorido, espelho e motor, 2005

I. 2. A Moldura

“E, sem dúvidas, eis aí uma condição *sine qua non*: a janela, o quadro são ‘passagens’ para as *vedute*, para aí se ver a paisagem onde sem eles nada mais existiria do que... a natureza.”

Anne Cauquelin³⁶

O enquadramento da problemática da moldura relaciona-se com um universo amplo de questões históricas, sociais e culturais que ultrapassa em larga medida a sua realidade material e o seu entendimento estético. Falar de moldura ou de enquadramento é, em última análise, ter em conta a história da visualidade na cultura ocidental.

A hegemonia e a prevalência da questão visual no ocidente (principalmente do renascimento a esta parte) fez com que esta traduzisse, sob um ponto de vista privilegiado, todas as mudanças culturais, rupturas de paradigmas epistemológicos e saltos civilizacionais ocorridas ao longo dos tempos. E, sob esse ponto de vista, a moldura manteve-se como dispositivo de apresentação (da representação) por excelência. O seu desenho, o seu léxico, o seu valor semântico e a sua “narratividade” andaram a par e passo com as sucessivas concepções espaciais, simbólicas e narrativas do mundo e da representação do mundo.

As profundas rupturas operadas pelo estabelecimento das bases culturais do modernismo, com ênfase particular nas mudanças de paradigma decorrentes das propostas das primeiras vanguardas históricas do séc. XX, levam a que se tenha, para o presente estudo, de ampliar o conceito de “moldura” e de limite do plano pictórico.

Do latim *modulus* (medida ou modelo), a palavra moldura foi, ao longo dos tempos, adquirindo vários sentidos para além do seu propósito funcional de proteger imagens. Funcionando muitas vezes como complemento visual da obra de arte, a moldura ultrapassou o seu sentido puramente objetual e matérico, sendo também discurso, potencializando assim novos entendimentos sobre a produção artística e sobre a percepção do mundo. O autor Wolfgang Kemp considera que a percepção só é possível através de um enquadramento: “The frame is the necessary condition for perception being possible, for

³⁶ CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.

any kind of structural perception”³⁷. Dito de outro modo, a experiência visual ou a leitura da imagem é condicionada pela moldura, sendo que o seu formato e a sua morfologia gera um processo de percepção distinto. Neste sentido, a moldura, tal como a janela na arquitetura, é também pensamento.

Prossegue-se, assim, com uma breve análise da sua evolução história e conceitual, apontando os principais momentos temporais onde ocorreram essas transformações. Os textos “As Bordas”³⁸ de Lorenzo Mammì e “O Espaço Moderno”³⁹ de Alberto Tassinari são dois ensaios essenciais para a problematização da *Moldura* e servirão de base para muitas das formulações aqui propostas.

Fig. 46 - Rahmenbau - Haus-Rucker-Co, documenta 6 in 1977

³⁷ KEMP, Wolfgang. “The Narrativity of the Frame”, in P. Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, N.Y & Melbourne: Cambridge University Press, 1996, pp. 11-25.

³⁸ MAMMÌ, Lorenzo. *O que Resta, Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³⁹ TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

I. 2.1. Uma evolução histórica e conceitual

A idéia do enquadramento da imagem surgiu muito antes que qualquer tipo de moldura fosse materializada na madeira. Tanto as imagens figurativas em mosaicos, como as narrativas pintadas na parede, tinham frequentemente limites decorativos, já visíveis nas igrejas proto-cristãs e medievais. As pinturas, quando portáteis ou isoladas, recebiam molduras tanto para responder à necessidade estética de valorizar a imagem, acentuando as suas cores e aparência quanto para separar o mundo imaginário da imagem da realidade da sua envolvente. Aliados à questão da visualidade, os problemas práticos de manuseio e de transporte tornaram necessário que as molduras desempenhassem também uma função de protecção, e talvez seja esta dupla condição (de apresentação e de proteção) que torna a moldura num duplo conceitual por excelência da janela na arquitetura. A par da sua relação com a cena apresentada, a moldura relacionou-se desde cedo com o mobiliário envolvente sob diversos pontos de vista: também elas têm uma função, ambas reclamam o talento do marceneiro e entalhador para a sua execução e os motivos decorativos em algumas molduras francesas e inglesas derivam dos próprios moldes dos painéis de parede. Muitas das vezes as molduras eram concebidas na continuidade da decoração de um compartimento incluindo os detalhes ornamentais de mobiliário, das portas e das janelas. Apesar da função protectora da moldura poder determinar a sua estrutura e configuração, existe um grande potencial relacionado à sua função decorativa, enquanto objeto em si.

Na história da elaboração da moldura (que se suspeita ter uma articulação sincrónica com a concepção da janela em arquitetura), o autor Lorenzo Mammì no texto “As Bordas”⁴⁰ identifica três tempos, ou transições paradigmáticas que coincidem, grosso modo, com as mudanças de relação da obra de arte com o espaço em seu redor e com o espectador e, com isso, o reposicionamento do lugar da moldura. O autor destaca as fases Pré-Renascentista, Renascentista e das Vanguardas do início do século XX.

Tentaremos, com base nesta divisão temporal tripartida, fazer uma abordagem histórica que enuncie os períodos mais importantes para o entendimento da evolução histórica e conceitual da moldura.

⁴⁰ MAMMÌ, Lorenzo. *O que Resta, Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 65.

Os primeiros vestígios da utilização da moldura remontam ao Antigo Egito por volta do séc. II a.C., mais especificamente a uma descoberta de um retrato múmia num túmulo em Hawara. Estudos indicam que os retratos que acompanhavam os túmulos eram pendurados nas casas dos seus proprietários. O processo de produção de uma obra de arte acontecia no sentido inverso na medida em que a moldura era construída antes da pintura.

Posteriormente, a moldura da Antiguidade Clássica era usada sobretudo para espelhos. As pinturas eram produzidas nas paredes e nos murais como frescos, e eram enquadradas por molduras integrantes nas imagens. Por outro lado, quando usados mosaicos, estes já denunciavam os limites das imagens uma vez que a presença do próprio material já delimitava as fronteiras.

Numa fase Pré-Renascentista, a obra de arte (pintura ou escultura) teria o estatuto de mero objeto colocado no espaço. A sua valorização teria como critério a quantidade e qualidade do trabalho despendido para a feitura do mesmo e, nalguns casos, a pertinência simbólica e ou sagrada da mesma.

No período medieval europeu, os artistas começaram a pintar sobre painéis de madeira em retábulos e as suas bordas foram ganhando um sentido formal e decorativo ao mesmo tempo que lhes foi sendo atribuído um carácter móvel. Uma vez que a arte era uma extensão do culto religioso, as primeiras pinturas autônomas da parede procuravam imitar os ambientes arquitetónicos das igrejas e das catedrais.

Como o autor Timothy Newbery refere em “Frames and Framings”⁴¹ já na Toscana do séc. XIII, painéis de madeira, normalmente de álamo, eram usados como suporte para as pinturas. No início, a zona central de pequenos painéis era desbastada, deixando uma borda elevada a toda a volta para garantir a protecção e mantendo a moldura e a pintura como um objeto só. Mais tarde, baguetes simples seriam pregadas ou coladas em torno dos limites de um determinado painel para garantir a mesma função: essas pinturas ficavam comprometidas, sendo permanentemente integradas à sua moldura. No que respeita a pinturas de grandes dimensões ou painéis de altar constituídos por diferentes partes, as pranchas de madeira eram unidas por cola e buchas e as molduras tinham também a

⁴¹ NEWBERY, Timothy. *Frames and Framings*. Oxford: Ashmolean Museum, 2002.

finalidade de ocultar as juntas. O “Crucifixo”, realizado pelo Mestre de São Francisco em 1280 (fig. 47), apresenta, como exemplo, um painel construído a partir de pranchas consolidadas no formato de uma cruz. Este tipo de crucifixo era, muitas das vezes, pintado nas duas faces para que pudesse ser carregado em procissões. A cavidade que é possível observar acima da cabeça de Cristo terá contido uma relíquia. Estes dois aspectos, por si só, revelam muito do estatuto simbólico funcional deste tipo de obra.

Fig. 47 - Mestre de São Francisco, *Crucifixo*, 1262-70

Os altares de igreja apresentavam uma grande complexidade com as suas empenas, pináculos, florões e rendilhados esculpidos, reflectindo deliberadamente formas arquitetónicas e dando assim continuidade à linguagem estilística das igrejas góticas. Com o crescente interesse no ilusionismo na arte, as molduras tornam-se mais complexas no sentido de ampliar as composições pintadas, prestando-se por isso a jogos ilusionísticos com a arquitetura. A obra “A Virgem com o Menino e os Santos”, de Jacopo di Cione (fig. 48) reflecte declaradamente os motivos da arquitetura gótica. As molduras eram muitas vezes usadas deliberadamente para ampliar o sentido de ilusionismo numa pintura, como se pode observar em “A Crucificação” de Francesco di Vannuccio, de 1380 (fig. 49). Nela, as formas pintadas da paisagem e da cruz sugerem uma relação de continuidade espacial com a própria organização da moldura (ou vice versa).

Fig. 48 - Jacopo di Cione, *Virgem com o menino e os Santos*, 1391

Fig. 49 - Francesco di Vannuccio, *Crucificação*, 1380

O distanciamento da arte relativamente à sua natureza puramente religiosa permitiu que esta ganhasse um pendor mais secular. A afirmação dos artistas como criadores individuais (agora mais independentes do programa litúrgico), bem como o surgimento da figura do patrono ou do mecenas trouxe à obra de arte um carácter mais objetual, mais autônomo dos espaços religiosos físicos como as igrejas, e levou ao desenvolvimento da pintura enquanto quadro e, consequentemente, à afirmação do objeto da moldura.

Por esta altura as telas começaram a ser usadas enquanto suporte para a pintura, acabando por substituir os painéis de madeira devido ao fato de serem mais econômicas, mais leves e mais flexíveis. Nos finais do séc. XVI a tela era já o suporte mais comum para a pintura em Itália.

O Renascimento veio abrir frente para um posicionamento distinto do artesão, pondo fim à distinção tradicional entre artes mecânicas e artes liberais. O artista seria, a partir de então, não somente um fazedor de objetos como também um intelectual. Ao fazer artístico vê-se somado um pendor intelectual, enquanto produção de pensamento, de conceito.

Como bem explica Mammi, “O pintor ou escultor renascentista é um artista liberal que constrói coisas ou, se preferirmos, um artista mecânico que produz pensamentos” (Mammi, 2012, p. 56). Neste contexto, a própria obra se vê alterada na sua natureza, passando a dois tempo a pertencer ao mundo da realidade física (coisa), e a abrir, por outro lado, uma dimensão narrativa, discursiva e intelectual (mental) que escapa claramente à mundanidade e que, acima de tudo, sobrevive à manutenção física do objeto que lhe dá suporte.

A moldura e o pedestal vêm-se profundamente reformulados no âmbito desta mudança de paradigma da obra de arte. Anteriormente, tanto uma como outra, cumpriam funções de valorização (ou protecção) do objecto a que davam suporte, apresentando-se muitas vezes em continuidade estilística, formal e até narrativa com a pintura ou escultura a ponto da mesma temática abraçar as duas realidades. Esta aproximação far-se-ia normalmente através de desdobramentos vegetais, paisagísticos, ou até narrativos em consonância com a cena principal tratada, da representação de um espaço híbrido (entre o sagrado e o profano) que possibilitaria a integração de seres mitológicos, de lógicas de continuidade com a arquitectura ou de introdução de materiais preciosos.

Ao ganhar um estatuto mental, a obra exigiu a elaboração de um sistema rígido e funcional de diferenciação entre os dois espaços em conflito, o espaço da obra e o espaço em redor (mundo comum). Moldura e pedestal surgem então como dispositivos que, continuando a suprir as exigências funcionais e de protecção anteriores, evoluem no sentido de administrar e graduar a relação entre o espaço da obra e o espaço do espectador (espaço comum). No caso da moldura, essa eficácia passa a ser garantida por um desenho que conscientemente recorre a um corte diagonal nas juntas dos prumos (que enfatiza a estruturação perspectica da narrativa), e a um recuo sucessivo de planos que, aliado ao *passe-partout*, promove uma entrada gradual mas enfática na cena retratada. No caso da escultura, o pedestal recorre ao mesmo tipo de sistema.

Na Itália do séc. XVI as molduras de pintura eram muitas das vezes entalhadas por escultores preocupados em demonstrar as suas capacidades de invenção e de habilidade individual. As molduras em porticado clássico (*aedicular*) surgiram pela primeira vez em Florença por volta de 1470. Elas eram baseadas na arquitetura clássica expressando uma construção rectilínea e mostrando motivos decorativos adaptados das tipologias arquitetônicas clássicas. O interesse crescente pelas formas antigas na arquitetura e nas artes aplicadas influenciou em muito a maneira como as molduras eram pensadas. Nesse ponto, deu-se uma separação estética entre pintura e moldura, passando os painéis a encaixar num dispositivo rectilíneo ao invés de fazerem parte dessa mesma estrutura. Um bom exemplo de moldura edicular pode ser observado em “Madonna della Rondine” de Carlo Crivelli de cerca de 1490 (fig. 50). Neste trabalho, para além da riqueza da talha dourada, observamos uma simulação minuciosa de mármore e granito, aspectos esses que ecoam a representação arquitetônica da própria pintura. A base deste conjunto (predela) abre para diferentes narrativas alusivas ou correlacionadas à cena principal, compondo por isso um conjunto hierarquizado e polifônico.

Fig. 50 - Carlo Crivelli, moldura Edicular, *Madonna della Rondine*, c. 1490

A partir do Renascimento dos séculos XV e XVI houve uma significativa mudança no carácter de identificação da obra com a arquitetura do espaço em que se encontrava. Enquanto alguns importantes altares de igreja continuavam a ter uma grande influência na generalidade da produção de molduras, em finais do séc. XVI, em Itália, era comum que

coleccionadores abastados encomendassem conjuntos de molduras para valorizar e unificar conjuntos de pinturas que ornamentavam as suas principescas galerias. Estas tornaram-se conhecidas como molduras de galeria e eram normalmente desenvolvidas num estilo específico para cada colecionador. Para que isso fosse possível, e para permitir que as pinturas pudessem ser penduradas próximas umas das outras, a construção da moldura foi simplificada e, desse modo, a *cassetta* (estrutura de moldura rectilínea) tornou-se num modelo mais em voga até meados do séc. XVII. O sentido de *cassetta*, enquanto “pequena caixa”, aponta para uma forma simplificada, ao mesmo tempo que sugere um estatuto semelhante ao de pequenas caixas para objetos valiosos. Todo este contexto se relaciona, portanto, com o espaço íntimo e doméstico.

O exemplo abaixo (fig. 51), que ilustra esta tipologia, apresenta uma estrutura de baixo relevo em friso ornamentado a toda a volta, coroado por um entablamento na sua face superior. Conjuntamente a este friso existe um pequeno painel também ornamentado a dourado, que decresce no sentido do limite da vista, do quadro. Esta ornamentação do friso interno, por ser mais delicada, conduz gradativamente o olhar, da ornamentação da estrutura externa até ao espaço da pintura. A sofisticação desta passagem aumenta o impacto visual da imagem, acentuando a expressividade do desenho e a profundidade visual da cena representada.

Fig. 51 - Michelangelo Buonarroti, moldura de *Cassetta*, *A sagrada família com São João Batista*, 1846

Secção da moldura de *Cassette*, ou caixa. Sem escala.

As molduras feitas em França, no início do séc. XVII, eram ainda influenciadas pelos moldes arquitetônicos do Barroco italiano usados na decoração de interiores.

Por volta de 1660, Charles le Brun (1619-1690), comissariado por Luís XIV para desenvolver as artes em França e com isso refletir a glória do monarca, desenvolveria um novo estilo de ornamentação. Daí em diante, os moldes, os elementos escultóricos decorativos, e as douraduras tornar-se-iam mais precisas e estruturadas, principalmente na região de Paris, junto da corte. Na Holanda do séc. XVII, a produção de molduras sofreria um crescimento sem precedentes, como resposta à disseminação das pinturas de pequeno formato destinadas às casas da nova classe burguesa. Até cerca de 1650, estas molduras eram principalmente produzidas em ébano ou madeira ebonizada. Molduras polidas, pretas e castanhas são vistas frequentemente em pinturas de interiores de Johannes Vermeer (1632-1675), Gabriel Metsu (1629-1667) e de Pieter de Hooch (1629-1684), onde surgem penduradas em paredes de tons claros e em quartos decorados com mobiliária de madeira escura.

Fig. 52 - Pieter de Hooch, *A woman peeling apples*, 1663

Do início do séc XVIII em diante, o desenho das molduras francesas influenciou muitos dos modelos europeus no que diz respeito a moldes e ornamentos. As molduras eram esculpidas, decoradas e douradas num grau de refinamento que muitas vezes suplantava o da pintura que emolduravam. Exemplos como o do reemolduramento de “A adoração do bezerro dourado” (1634) de Nicolas Poussin (fig. 53), para o duque d’Orleães em 1725, demonstram que um tal grau de sofisticação só poderia ser atingido com base numa experiência de oficina longa e altamente organizada, para além de indicar uma profissionalização da área resultante da maior demanda de encomendas.

Fig. 53 - Nicolas Poussin, *The Adoration of the Golden Calf*, 1633-34

No séc. XVIII, assistiu-se ao contínuo desenvolvimento e alargamento do mercado de arte e, com isso, ao aumento das solicitações de encomendas não somente pelas classes superiores, como também pela classe média.

Em finais do séc XVIII, o ornamento grego, de origem classicizante, influenciaria largamente os estilos de molduras para pintura. Os desenvolvimentos da ornamentação de molduras, feita por “composição” (justaposição de elementos), difeririam muito das possibilidades inerentes à moldura de madeira entalhada. Enquanto as molduras de madeira entalhada eram concebidas como um todo em que os ajustes subtis às suas proporções eram introduzidos ao longo do tempo, as molduras de composição eram feitas de um material moldável feito de giz, óleo, cola e resina. Grandes séries de ornamentos eram feitos a partir de moldes para que pudessem ser aplicados nas molduras de um modo económico, ao serem encomendados em catálogo por colecionadores de classe média. A facilidade de aplicação de motivos decorativos fabricados em série nem sempre favorecia,

porém, o desenvolvimento de construções integradas, como se pode constatar em “Calais Pier: Na English Packet arriving” (1803) de J. M. W. Turner. Aí, a uma moldura de estilo *Morland*, foram posteriormente adicionadas folhas de acanto nos cantos, ornamentando um perfil que não é suficientemente forte, do ponto de vista visual, para receber este acrescento.

Vistasas e profusamente decoradas, as molduras eram populares nas exposições públicas da Royal Academy e no Salão de Paris, levando posteriormente a uma grande variedade de estilos revivalistas que seriam criticados veementemente por diversos grupos de artistas da segunda metade do séc XIX. São bons exemplos dessa sensibilidade, a moldura estilo Luís XIV intitulada “The port of Le Havre, de Eugène Boudin” (fig. 54).

Fig. 54 - Eugène Boudin, *The port of Le Havre*, 1892

Alguns grupos de artistas Pré-Rafaelistas resistiram ao uso de ornamentos ostensivos produzidos em massa e fizeram recair a sua inspiração nos modelos de molduras italianas do séc. XIII que, aos seus olhos, eram mais simples e menos pretensiosas. Estes artistas desenvolveram molduras revestidas a gesso com modelações douradas e ornamentação esparsa, e deram preferência a um processo de douramento a óleo diretamente sobre a madeira de carvalho, por lhes parecer um procedimento mais honesto e artesanal.

Já nos finais do séc. XIX, nomeadamente com a afirmação da arte impressionista, a moldura começou a dar sinais de uma maior integração com a superfície pictórica. As molduras revelam-se mais planas e a madeira apresenta menos acabamentos.

Com o advento do Modernismo, e com o início da dissipação das oficinas, muitos artistas rejeitaram a moldura na pintura por esta lhes parecer associada à questão ilusionística e aos valores tradicionais das Belas-Artes. Por volta de meados do séc. XX, alguns museus procederam à remoção de muitas das molduras, tanto de obras modernistas como dos mestres da pintura antiga por se considerar que estas interfeririam na integridade das pinturas.

Segundo Mammi, na terceira fase de conceitualização da obra em relação ao espaço em que é colocada, que corresponderia ao modernismo, a obra vê-se privada do seu antigo estatuto de coisa especial, e por isso colocada no mundo. É neste momento que a pintura se expande para lá da moldura ou, num movimento contrário mas igualmente sintomático da modernidade, a moldura se retrai, acabando por desaparecer. Tanto a pintura como a escultura são colocados no espaço nosso e, nessa nova condição, apoiam-se em mecanismos de diferenciação: “ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como consequência necessária de sua conformação; ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada) serão elas mesmas especiais.” (Mammi, 2012, p. 57).

Face a estas duas possibilidades, Mammi sugere a tentativa de entendimento da gênese dessa última.

No séc. XVII surge a profissão do fazedor de molduras e divulgam-se os primeiros catálogos de molduras standard. Estes novos modelos tentam dar conta de uma grande variedade de dimensões de quadros e conciliar-se com diferentes tipos de espaço, dando resposta ao gosto e à necessidade de mobilidade de uma nova classe burguesa em ascensão. Essa mobilidade vê-se plasmada no surgimento das molduras em *papier mâché*. Do ponto de vista estilístico mas também construtivo, a alternância entre estes modelos leves, cuja iconografia remete para motivos naturais e paisagísticos, e a moldura tradicional, ligada à velha aristocracia que por isso alude ao brasão e à permanência reflectem a dicotomia entre duas classes sociais, uma nova e outra antiga e, consequentemente, a duas concepções do mundo. A eficácia dos dois modelos e a questão da articulação do quadro com a parede recaí, portanto, sobre questões discursivas e formais. Para além desta dicotomia exposta

por Shearer West, Mammi acrescenta a solução adoptada pelos *Cabinet d'Amateur*, no quaia se adoptavam molduras retas para possibilitar a organização contínua de diferentes pinturas ao longo das paredes, traduzindo nesse sistema a vontade de organização científica. A figura 55 ilustra essa necessidade de organização.

Fig. 55 - David Teniers, *O arquiduque Leopold Wilhelm na sua galeria*, óleo s/ tela, 1647

Esta abordagem viria a ser adoptada pelos salões parisienses nos quais se levantava a necessidade de organizar os quadros de acordo com o género ou o nome do seu autor resultando também em situações de continuidade ininterrupta de obras. Este sistema de organização resultava, no caso destes salões, num protocolo didático de apresentação dos trabalhos que confiava na familiaridade do visitante com a sua codificação. A própria distância do observador ao quadro era calibrada por elementos arquitetónicos ou de mobiliário. A par desta vocação organizadora evidenciava-se uma outra que se prendia com o armazenamento e a exposição de produtos comerciais, fato a que não é indiferente a passagem do Salão, a partir de 1855, para o “Palais de L’Industrie”, e o surgimento das primeiras lojas de departamento, como a “Bon Marché”.

Fig. 56 - Edouard Dantan, *Un Coin du Salon en 1880*, óleo s/ tela, 1880

Fig. 57 - *Le Bon Marché*, escadaria suspensa, Paris, 1875

O próprio léxico formal da moldura aludia a esta nova realidade já que dada à sua aparência valorizadora (de cor dourada e de desenho reto) possibilitava a sua mobilidade e a economia espacial. Neste ponto, Mammi esclarece:

Tais recursos se tornam assim expressão de uma mobilidade já assumida da obra de arte, que deixou de ser memória e patrimônio da família para se tornar posse temporária e ocasional. O método classificatório das colecções barrocas, que ainda deixava muito espaço ao capricho do colecionador, buscando em primeiro lugar a exceção e o inusitado, se enriguece agora em categorias que determinam em antemão a produção das obras e a compreensão do público. Já não é necessário simular

integração com o espaço ao redor, e a disposição seriada contradiz a aspiração da obra à unicidade. (MAMMÌ, 2012, p. 56)

A partir deste momento, de meados do séc. XIX, acompanhamos de perto um movimento irreversível da obra no sentido da desintegração do sistema de apreciação estética tradicional. A obra avança no sentido do seu isolamento em relação ao espaço em que se situa, prescindindo das relações com o espaço que o Renascimento criara porque o espaço passou a ser transitório e, por isso, ele não se coloca como problema. É assim que critérios de gênero ou de dimensão substituem a avaliação valorativa. A obra fica, assim, dependente de sua “(...) ordenação interna, *contra* o contexto em que é colocada” (Mammì, 2012, p. 59). O mesmo seria dizer que a obra passa a depender exclusivamente da sua capacidade de produzir um mundo em si e que vê afastada da sua mediação com o mundo que a circunda.

O declínio dos salões coincide com o surgimento das lojas de departamento e com a passagem, no sistema artístico, para as exposições independentes de que é paradigmática a primeira exposição impressionista, em 1874 (fig. 58).

Fig. 58 - Primeira exposição impressionista, Paris, 1874

No final do sé. XIX vê-se a função das instituições públicas tradicionais ser substituída pela iniciativa privada. Em paralelo ao surgimento do Salão dos Independentes e do Salão de Outono, surgem também exposições que acontecem em galerias comerciais ou espaços residenciais. Neste novo formato, a recriação do ambiente doméstico de um

hipotético colecionador ou a simulação de um ambiente de atelier promovem a aproximação do público à arte através de um viés distinto (fig. 59).

Fig. 59 - Frédéric Bazille, *L'Atelier de Bazille*, 9 rue de la Condamine à Paris, 1870

A esta tendência generalizada não fogem as exposições impressionistas também elas demonstrando uma preocupação com o ambiente sofisticado a par da promoção de critérios ideais de visibilidade. Para além de destas “directivas”, alguns artistas tentam novas estratégias para a mediação da obra com o público: são adoptadas as primeiras molduras brancas e lisas (substituindo as molduras tradicionais douradas), testam-se molduras e *passe-partout* em tons complementares aos do quadro (para valorizar a luminosidade). Porém, a relaboração explorada por Georges Seurat em “Tarde de Domingo na Ilha de La Grande Jatte”, de 1886 (fig. 60) representa uma alteração definitiva de paradigma no entendimento do limite do plano pictórico (MAMMÍ, 69). Seurat introduz ao longo de todo o limite externo da tela uma faixa de cores complementares ao tom dominante da cena que se assemelha a uma moldura pintada dentro do próprio quadro. Apesar de esta obra ter sido emoldurada aos moldes impressionistas (moldura branca), parece ser a borda da tela que desempenha a função de moldura, sendo que a moldura em si (branca) se pode diluir na superfície da parede ou, como se verificou posteriormente no começo do séc. XX, ser submetida a um tratamento pictórico. Em qualquer dos casos, esta crescente precariedade entre o espaço da pintura e o espaço do real é sintomático da necessidade de novos entendimentos ou estratégias discursivas.

Fig. 60 - Georges Seurat, *Tarde de Domingo na Ilha de La Grande Jatte*, óleo s/ tela, 1884

Baudelaire postula que a obra de arte num primeiro momento se constitui como um mundo em si, autônomo da relação espacial com o entorno, mas que, imediatamente depois, acusa esse “desconforto em se ajustar ao outro mundo, ao mundo comum” (MAMMÍ, 2012, 69). Face a esta problemática, a estética impressionista avança com duas soluções, provisórias mas precursoras de dois modos de ver futuros: controlo intencional da totalidade dos estímulos visuais de um ambiente, ou a admissão de um ambiente que seja totalmente neutro ao ponto de somente existirem os quadros.

Do gerenciamento de tradição renascentista entre espaço físico e espaço mental passamos, no impressionismo, para uma concentração de toda a experiência desenrolada dentro do espaço da obra ou no quadro. Ganha valor, neste contexto, a especificidade do léxico da pintura (bidimensionalidade, materialidade), já que o sistema perspéctico e a própria construção pictórica do espaço se tornam desadequados ou insuficientes. A moldura, aqui, perde a sua função porque não demarca mais uma transição enfática e precisa entre dois mundos. O quadro torna-se o mundo em si. Sem moldura, resta-nos tentar afastar o mundo real da obra (para que com ela não interfira), ou evocá-lo para o espaço da obra (para que com ele se relacione). Em qualquer dos casos, parece-nos que nos encontramos frente a sintomas que prenunciam a discussão contemporânea acerca da especificidade da pintura. Citando Mammi: “Em todo caso, para qualquer artista progressivo, a questão ‘grande máquina’, enquanto articulação pacífica do espaço interior à

obra e de seus significados, com o espaço exterior e os significados que norteiam a vida comum se tornou obsoleta.” (MAMMÌ, 2012, 74).

Tanto do ponto de vista comercial quanto num sentido mais amplo da recepção da obra (enquanto experiência), as estratégias adoptadas pelas exposições impressionistas negavam agora (ao contrário dos antigos salões) as lógicas subjacentes às lojas de departamentos. Enquanto que nas lojas de departamento nos deparamos com uma estratégia de autonomização total de mercadoria (em que não existe passado da produção ou futuro do seu uso), as exposições impressionistas enfatizavam simultaneamente essas duas questões ao tentar constituir condições visuais ótimas de recepção ou na construção intencional de uma narratividade do próprio ambiente. Segundo Mammì, “Na loja de departamentos, tanto a feitura quanto o uso desaparecem, submergidos pelo espectáculo do *display*.” (MAMMÌ, 2012, 75). Enquanto que o valor do bem de consumo é abstracto e a sua colocação no espaço depende de um sistema de organização, a questão impressionista procura a constituição de condições específicas sob as quais a obra poderá ser fruída. É, mais do que um valor em si, uma questão de narrativa que importa ser reconstituída para que o espectador “encontre” a obra. O trabalho do pintor procura o espectador e vice-versa e, nesse sentido, a questão da “impressão” só pode ser entendida no sentido de uma “construção”. Para que as duas estratégias impressionistas pudessem ser definitivas teríamos de considerar a possibilidade de objetificar em absoluto toda a relação de mediador entre a obra e o espaço, algo que sabemos impossível dado que ambiente e obra são entidades amplamente sobrecarregadas de sentido.

I. 2.2. O lugar da moldura no século XX

Se o período clássico se caracteriza fundamentalmente por uma experiência estética de acesso à verdade através da imitação, a arte moderna propõe uma cisão com a ordem ontológica e fenomenológica do mundo. Tenta-se conhecer para além da janela de Alberti, numa representação que distorce a realidade implicando, para isso, um afastamento da mesma. Consequentemente, o lugar da moldura é drasticamente alterado, assumindo novos papéis quanto à sua natureza, função e até aparência formal.

Numa passagem da representação para a apresentação, o modernismo do século XX é caracterizado por uma ruptura com a ordem ontológica e fenomenológica do mundo. Progressivamente, a imagem adquire o estatuto de *linguagem*, construindo discursos com potência expressiva, contrariamente ao naturalismo, onde a imagem era essencialmente percebida como uma aparência estética e controlada do mundo. O ato de representar passa a ser associado a um mecanismo de distorção do real, a um simulacro do mundo, implicando assim um afastamento entre a imagem e a realidade, ao mesmo tempo que a noção de objeto enquanto imitação do real vai perdendo progressivamente o seu estatuto.

O posicionamento disruptivo com as práticas da representação reivindica uma tendência purificadora da imagem e de recusa do objeto que se vai construir até aos anos 60, com a redução da obra através do formalismo abstracto da pintura, com as estruturas básicas e redução das formas do minimalismo, bem como com o desenvolvimento da arte conceitual. Esta libertação da tradição é interpretada por José Ortega como um processo de desumanização da arte:

Com as coisas representadas no quadro tradicional poderíamos ilusoriamente conviver. Pela Gioconda apaixonaram-se muitos ingleses. Com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar-lhes o seu aspeto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou os navios que nos poderiam transportar para o nosso mundo habitual. Deixa-nos encerrados num universo confuso, força-nos a lidar com objetos com os quais não é possível lidar humanamente. Temos, pois, de improvisar outra forma de tratamento completamente diferente do usual viver as coisas; temos de criar e inventar atos inéditos que sejam adequados àquelas figuras insólitas.⁴²

⁴² ORTEGA y Gasset, José *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega Passagens, 1997, p. 84.

É sob este cenário de “desumanização” da arte ou, se quisermos, da emergência de novas formas de construção do real que nos impelem a reinventar a nossa relação com a arte e com a própria realidade, que a arte se foi afirmando num sentido autônomo e libertador abalando profundamente os pilares do protocolo (moldura/pintura).

A partir do século XX, assiste-se a uma mudança muito significativa no entendimento da superfície pictórica numa tentativa de quebrar com a hegemonia cartesiana da tela rectangular. Desenvolve-se um novo conceito de espaço pictórico em que a planaridade da superfície da tela já não é entendida como uma limitação, mas antes como uma condição que participa activamente na prática da pintura. Serão apresentadas de seguida várias propostas artísticas e evocados alguns autores teóricos cujos ensaios problematizam as questões inerentes à mudança de entendimento dos limites do espaço da obra.

Este novo entendimento do objeto é resultante de um processo de mudança que em muito se deve ao surgimento do que Alberto Tassinari (2001) designa de “espaço moderno”. O espaço naturalista perspetico que acompanhou a Antiguidade vem dar lugar a uma espacialidade nova resultante da comunicação entre o “espaço da obra” e o “espaço em comum”. Contrariamente ao espaço naturalista da pintura perspetica que subentende “o vidro transparente de uma janela”, o espaço da pintura moderna “é um anteparo”. Ou seja, “O pintor moderno pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente”⁴³

Tassinari (2001) nomeia a obra “Fool’s House” (fig. 61) de Jasper Johns, de 1962, como ponto de viragem para o espaço moderno, não somente pela completa opacidade da superfície resultante de um novo entendimento da tinta, já não como meio de transformação, como também pela introdução de elementos externos (vassoura), transpondo assim o plano bidimensional da tela para o “espaço em comum”, numa construção de diálogos e sentidos múltiplos. Esta objetificação da obra vai servir de um dos pontos base para o programa minimalista. Tal como Robert Morris comenta no ensaio “Notes on Sculpture” de 1969 relativamente ao trabalho de Jasper Johns:

Jasper Johns estabeleceu uma nova possibilidade para uma ordenação da arte. (...) o trabalho era olhado ao invés de ser examinado, e a pintura

⁴³ TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 29 – 30.

não havia feito isto antes. Johns levou a pintura mais longe do que ninguém em direção a um estado de não-representação. (...) Ou seja, estes trabalhos não eram representações nos termos definidos no passado, os quais haviam operado, sem exceção, dentro da dualidade de representação figura-fundo. Johns retirou o fundo da pintura e isolou a coisa. O fundo tornou-se na parede. O que era previamente neutro tornou-se real, enquanto o que era previamente uma imagem se tornou numa coisa.⁴⁴

Segundo Morris, a planaridade dos trabalhos de Johns não privava apenas a arte da sua dimensão ilusionista, como instituiria um carácter objetual à arte em que a obra era para ser olhada ao invés de ser examinada, numa nova relação do espaço e do espectador com a obra.

É nesta passagem da *representação* para a *apresentação* que se assiste ao início do desfasamento entre a obra e o suporte, ou seja, da autonomização da moldura face à sua condição de suporte. Embora estas novas conquistas tenham ocorrido na arte moderna, podemos antever esse desprendimento da obra de arte relativamente ao carácter representativo e face aos limites da pintura.

Fig. 61 - Jasper Johns, *Fool's House*, óleo s/ tela com objetos colados, 1964

⁴⁴ MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*. London: MIT, 1993, p. 51.

A arte moderna já não procura a forma plástica, mas antes uma forma dinâmica e instável, uma forma que renuncia a sua permanência e a estabilidade da sua possível pela diluição dos limites da moldura. A obra abre-se para fora, para o seu “espaço em comum” como um sólido com uma vida própria.

Neste âmbito, julgo ser importante nomear alguns exemplos de obras e de textos críticos do século XX que problematizaram os constrangimentos impostos pelos suportes, encontrando novas definições para o conceito de moldura.

O facto da arte não conter mais um valor objetual, ou seja, de já não se apoiar no tradicional léxico formal da arte, foi o mote usado por Clement Greenberg⁴⁵ para criticar Duchamp. Greenberg critica o facto de, com o *ready-made*, qualquer objeto poder ser experienciado esteticamente e a experiência da arte poder dar-se em qualquer lugar. Pelo contrário, Greenberg defende princípios como a autonomia das áreas artísticas, a especificidade do *medium* e da linguagem da arte (técnicas e materiais) ou a autenticidade da obra, em suma, o princípio retiniano da arte.

Greenberg terá sido o primeiro a formular a condição ambígua da espacialidade da pintura moderna: objecto colocado no mundo (na medida em que afirma a sua materialidade) e simultaneamente imagem plana (e portanto espaço outro)⁴⁶. O *medium* da pintura, a forma da superfície, a sua planaridade e o material pictórico era tido para a pintura antiga como um constrangimento, como uma condição a ser dissimulada, enquanto a pintura moderna toma essa mesma condição como característica a valorizar, afirmando-a como única em relação às demais artes. Na genealogia deste pensamento, representam pontos de viragem a obra de Manet (e o uso da cor sob o ponto de vista da afirmação da materialidade das tintas) e Paul Cézanne, cujo trabalho de composição torna explícita uma vontade de conformar o assunto representado à especificidade do formato do plano.

Veja-se o exemplo da obra “Mont St. Victoire” (fig. 62) de Cézanne (1839 - 1906) cujas bordas duras das curtas pinceladas parecem reforçar a sensação de profundidade para os elementos que compõem a imagem. Por outro lado, a representação contínua da montanha sob várias perspectivas demonstra uma busca por um novo sentido de espacialidade.

⁴⁵ GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 562-568, [1940], 2003a.

⁴⁶ Idem, p. 775.

Fig. 62 – Paul Cézanne, *Mont St. Victoire*, óleo s/ tela, 1897

É notória a tensão entre a forma sólida e a sensação óptica nas pinturas do final das décadas de 80 e 90 do séc. XIX. deste pintor, sendo também nelas evidente o uso da sua técnica de “modulação” (e não modulagem) que consiste na aplicação sobreposta de cor, criando simultaneamente um efeito visual cumulativo e um efeito de reverberação ressonante em toda a superfície da tela. A invenção da “modulação” foi muito importante na medida em que abriu caminho para posteriormente a pintura não-representacional ganhasse força. A pintura “Lac d’Annecy” (fig. 63) expressa várias dessas contribuições, nomeadamente na modulação vibrante que a destitui do carácter estável e espacialmente confinado característico da arte retiniana. É como se a imagem representada desejasse sair dos seus limites físicos.

Fig. 63 – Paul Cézanne, *Lac d’Annecy*, óleo s/ tela, 1896

Mais tarde, o Cubismo acabaria por levar a pintura a uma planaridade extrema, na qual dificilmente reconheceríamos o assunto representado. Inclusivamente, Greenberg nomeia o Cubismo como sendo o momento decisivo no entendimento da planaridade na pintura moderna: “(...) the cubist counter-revolution eventuated in a kind of painting flatter than anything in Western art since before Giotto and Cimabue – so flat indeed that it could hardly contain recognizable images.”⁴⁷

As propostas deste período, sobretudo entre 1909 e 1912 relativo ao Cubismo Analítico, procuravam revelar a realidade a partir da representação de várias perspectivas simultâneas, desconstruindo assim a noção de espaço unificado da perspectiva linear. Veja-se o exemplo da obra obra “Harbour, na Normandia” de Georges Braque (Fig. 64) cujos elementos se encontram facetados. Também o Cubismo Sintético (após 1912) enfatizou a combinação de formas na imagem, introduzindo por vezes materiais não pertencentes ao léxico pictórico como jornais para o desenvolvimento da técnica da colagem. O Cubismo valorizou a superfície plana e bidimensional do plano do quadro, adoptando uma abordagem de desconstrução espacial e rejeitando as técnicas tradicionais de perspectiva e de claro-escuro.

Fig. 64 – Georges Braque, *Harbour, na Normandia*, óleo s/ tela, 1909

Será também necessário referir o trabalho desenvolvido por Malevitch e Wassily Kandinsky como exemplos desse caminho em direcção à planaridade e à expansão da

⁴⁷ Idem, p. 776.

imagem para lá dos limites da superfície. Nas suas propostas é notória uma liberdade compositiva que se mostra claramente em conflito com o sentido da composição piramidal estável e cartesiana. Esta nova organização compositiva revela um novo espaço: estendido, explodido, invadido, torcido, invertido, em suma, desafiado.

Fig. 65 – Wassily Kandinsky, *Composition IV*, óleo s/ tela, 1911. Mostrando a estrutura de composição de livre.

Neste percurso ao longo do séc. XX, Greenberg sublinha que a prática da pintura sofreu muitos avanços e retrocessos como resultado de uma contínua aferição e redefinição dos limites da disciplina, e com ela os limites do plano da pintura, o emolduramento, também alternaram entre uma contracção e expansão em diversos momentos⁴⁸. No que diz respeito a esses limites, importava compreender o ponto a partir do qual uma superfície intervencionada em termos pictóricos, activada pela pintura, poderia ainda ser percebida como pintura. Relativamente a Piet Mondrian, o paradigma da delimitação do plano da pintura reside no facto de as linhas pretas intersectadas e os rectângulos de cor plana aparentarem ser insuficientes para caracterizar uma pintura mas, por outro lado (e inesperadamente) eles afirmarem com uma clareza absolutamente nova a contenção da imagem, o eco da moldura que deliberadamente foi afastada do sistema.

Greenberg apresenta, nos anos 40, o conceito de “opticality”, recuperando a ideia já quase perdida da arte enquanto experiência puramente visual. Esse purismo visual partia da

⁴⁸ GREENBERG, Clement. “Modernist Painting”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, [1965], 2003b, p. 776.

idéia de que cada *medium* artístico deveria passar por um processo de autocrítica numa especialização das suas próprias limitações físicas e matéricas. A arte devia excluir o que não respeitasse o seu *medium* em prol da sua consistência enquanto expressão artística, desejando assim o caminho da abstração para a pintura.

A pureza na arte consiste na aceitação, na aceitação voluntária das limitações do *medium* de uma arte específica. (...) É em virtude do seu *medium* que cada arte é única e estritamente própria. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade do seu *medium* deve ser enfatizada. Para as artes visuais, o *medium* é descoberto para ser físico: daí a pintura pura e a escultura pura procurarem, acima de tudo, afetar o espectador fisicamente. (...) As qualidades puramente plásticas e abstratas do trabalho artístico são as únicas que interessam. Ao enfatizar o *medium* e as suas dificuldades, e ao mesmo tempo a plasticidade pura, os valores da arte visual vêm à tona. Dominar o *medium* ao ponto em que todos os géneros de resistência desaparecem, e os usos acidentais da arte se tornam mais importantes. (GREENBERG, 2003a: 566)

Esta “opacidade do *medium*” refere-se não somente à fidelidade relativamente ao suporte como também ao modo como a pintura deveria entender o processo de construção da mesma num exercício de bidimensionalidade, o qual Greenberg designou de “flatness”, já identificado, como vimos, em Manet no final do século XIX.⁴⁹ Face a uma história da pintura marcada pela tentativa de representar a profundidade, ou seja, de ultrapassar a bidimensionalidade da tela, a experiência da pintura moderna passa por enfatizar a planaridade da superfície num exercício sobre a especificidade e limitações físicas da pintura. Trata-se, portanto, de uma defesa da autoreferencialidade da obra de arte ou da obra em si, contrariamente ao propósito tradicional da figuração motivada pela representação de um conteúdo temático. As pinturas são planas devido à própria natureza física da tela. A partir daqui, a única realidade física que existiria para o pintor seria o quadro, a realidade bidimensional sobre a qual ele deveria trabalhar as cores e as formas, que deveriam valer por si mesmas e não por uma realidade externa a ser retratada. Consequentemente, a materialidade da obra apoia-se no vocabulário da pintura, ou seja, na superfície plana, na forma do suporte e nas propriedades das tintas e dos pigmentos. Tal como refere Greenberg, no seu texto “Modernist Painting”, de 1965:

⁴⁹ Greenberg refere o pintor Manet como o primeiro a desafiar as convenções pictóricas pela redução das formas e por um tratamento formal menos manipulado: “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas Modernistas em virtude da franqueza com que apresentaram as superfícies onde foram pintadas. Os Impressionistas, a partir de Manet (...) [procuraram] que aos olhos não restassem dúvidas de que as cores usadas eram feitas de tinta real proveniente de recipientes ou tubos” (2003b: 775).

A arte realista e ilusionista havia dissimulado o *medium*, usando a arte para esconder a arte. O modernismo usou a arte para chamar a atenção à arte. As limitações que constituem o *medium* da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos Mestres Antigos como fatores negativos que poderiam ser reconhecidos apenas implicita ou indiretamente. A pintura modernista acabou por considerar estas mesmas limitações como fatores positivos que devem ser abertamente reconhecidos. (GREENBERG, 2003a: 775)

Enquanto que a arte naturalista procurava controlar e camuflar as limitações dos materiais da pintura para que esta não se afirmasse enquanto tal mas sim como suporte da imagem resultante da correspondência entre o imitante e o imitado, a arte moderna serve-se da arte para falar sobre ela própria, pondo a nu as qualidades físicas dos materiais.

Esse sentido de “flatness” subvertia, portanto, o esquema tradicional figura/fundo, ao mesmo tempo que se começa a investir num caminho não-relacional da arte, ou seja, numa visão total da obra não gestáltica, de relação entre as partes constituintes. Jackson Pollock constitui um exemplo da anulação da relação entre a imagem e o fundo e de extrapolação dos limites do plano pictórico resultante da técnica do *dripping*, ou seja, da construção de manchas, linhas e gotas de tinta diretamente das latas ou de varetas, explorando assim as potencialidades expansivas da tinta (fig. 66 e 67).

Fig. 66 – Jackson Pollock, *One: number 31*, óleo e esmalte s/ tela, 1950

Fig. 67 – Jackson Pollock trabalhando no seu estúdio.

Também em artistas como Jasper Johns ou Robert Rauschenberg a diferença entre a imagem e o fundo desaparece numa fuga ao ilusionismo. No entanto, estes dois artistas distanciavam-se já da teoria formalista greenbergiana no que diz respeito à valorização da especificidade do *medium* pela inclusão de elementos não pertencentes ao universo linguístico pictórico, conduzindo a uma “objetificação” da pintura, ou, segundo a teórica Rosalind Krauss, a uma pintura “materializada”: “O efeito deste tratamento é materializar a imagem, para tornar a representação mais corpórea.”⁵⁰ Os *combines* de Robert Rauschenberg (fig. 68) bem como os alvos e as bandeiras de Jasper Johns são disso um exemplo, na medida em que conferem o estatuto de objeto à pintura através de um exercício de quase *assemblage* de materiais de distintas formas, cores, dimensões e texturas e, sobretudo, proveniências, tornando-a mais matérica e corpórea. Neste sentido, e retomando novamente a perspectiva de Tassinari, é com as obras destes artistas que se inicia a aproximação com a espacialidade moderna, ajudando assim a compreender a diluição dos limites das obras.

Fig. 68 - Robert Rauschenberg, *Bed*, técnica mista, 1955

Esta nova visão da obra de arte é, em parte, explicável pelo novo sentido de *horizontalidade*. Esta nova concepção surge em contraposição ao entendimento da arte governada por um sentido de verticalidade manifestado não somente no entendimento da própria imagem cujo espaço se regue num movimento de baixo para cima, mas também na

⁵⁰ KRAUSS, Rosalind. “Rauschenberg and the Materialized Image”, *October Files*, 2002, p. 43.

relação física vertical do espectador com a obra, concordante com a sua experiência no mundo que agora está representado na imagem.

No campo da arte, Cézanne terá sido, segundo Krauss e Bois, o iniciador do sentido de horizontalidade com a obra “Life with Plaster Cupid” (1895), pela inexistência da linha entre o plano vertical da parede e plano horizontal da mesa (fig. 69).

Fig. 69 – Paul Cézanne, *Life with Plaster Cupid*, óleo s/ tela, 1895

A coabitação de vários planos dentro da mesma imagem faz com que esta se fragmente e comece a reclamar o que Alberto Tassinari (2001) designou de “espaço em comum”. Embora caminhando-se para a libertação da imagem, a moldura ainda assume o papel de suporte presente na fase de “formação”⁵¹ do modernismo.

A redefinição dos limites do suporte em consonância com o novo sentido de horizontalidade fizeram sentir-se mais tarde sobretudo com Jackson Pollock, cujo trabalho partia de uma metodologia em que a matéria encontrava uma nova expressão resultante da deslocação da tela para o plano horizontal.

A minha pintura não vem do cavalete. Raramente estico a minha tela antes de pintar. Prefiro fixar a tela não esticada na parede dura ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que desta forma posso andar em torno dela, trabalhar a partir dos quatros lados e literalmente dentro da pintura. (...) Continuo a distanciar-me cada vez

⁵¹ Alberto Tassinari diferencia duas fases do modernismo: uma inicial, de “formação”, e uma posterior, de “desdobramento”, desenvolvida a partir de meados do século XX, onde o conceito de “espaço em comum” se manifesta plenamente concordante com a inteira opacidade da superfície da tela (2001: 31).

mais dos instrumentos usuais do pintor, como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro varas, espátulas, facas, e deixar pingar a tinta ou um impaste pesado com areia, vidro partido ou outros materiais estranhos à pintura.⁵²

A tinta, que agora já não é controlada pelo pincel, mas antes mediada por novas e arrojadas ferramentas como as varas e as espátulas, passa a existir pela sua própria existência submetida às leis da física, como a gravidade, deixando de se relacionar subordinadamente com o conteúdo. “Ao abandonar o pincel e, portanto, a conexão anatômica que o tornou numa extensão do seu braço, Pollock delegava o processo à matéria em si. Os seus traços tomaram forma através de uma combinação de gestos e da gravidade e ambos iriam variar de acordo com a viscosidade do pigmento” (Krauss & Bois, 1997: 28) O resultado pictórico torna-se assim mais imprevisível e variado e já mais próximo daquela que seria uma arte sem forma fora dos limites da moldura.

Também Leo Steinberg⁵³, numa postura crítica em relação ao Expressionismo Abstrato, cujos trabalhos ainda mantêm uma correspondência da imagem com a postura ereta do homem, vê no trabalho da década de 50 de Robert Rauschenberg um exemplo do sentido de horizontalidade que reclamaria um gênero de experiência distinto:

No entanto, estas imagens já não estimulam campos verticais, mas planos horizontais opacos. Já não dependem da correspondência com a postura humana da cabeça aos pés, tal como um jornal. (...) A imagem dos últimos quinze a vinte anos insiste numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada não é mais análoga à experiência visual da natureza, mas antes aos processos operacionais. Não há nenhuma lei contra pendurar um tapete na parede, ou reproduzir uma imagem narrativa como um piso de mosaico. O que eu tenho em mente é o endereçamento físico da imagem, o seu modo especial de confronto imaginativo, e tendo a considerar a inclinação do plano do quadro, de vertical para horizontal, como expressão da mudança mais radical no conteúdo da arte, a passagem da natureza à cultura. (STEINBERG, 1972, p. 84)

A transferência do plano vertical para o plano horizontal representa, segundo Steinberg, uma mudança radical no entendimento da prática artística no sentido em que acompanha a deslocação da natureza para a cultura, ou seja, a passagem da representação

⁵² Jackson Pollock, “Two Statements”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, [1947-48] 2003, p. 571.

⁵³ STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

retiniana para a apresentação da obra: “A horizontalidade (...) relaciona-se com o “fazer” e a verticalidade do plano pictórico Renascentista está relacionada com o ver” (1972: 90). Dito de outro modo, a passagem para o plano horizontal desmonta o postulado clássico de que a arte se dirige exclusivamente ao sentido da visão, abrindo assim um novo leque de possibilidades estéticas, formais e conceituais e, com isso, uma reformulação dos suportes e limites espaciais da obra de arte, designadamente dos limites da moldura na pintura.

Como já foi brevemente referido, o trabalho de Piet Mondrian, agregado ao movimento do Neoplasticismo, à revista *De Stijl* e a artistas como Theo van Doerburg, representa um exemplo muito significativo do fim do espaço pictórico tridimensional e da pintura como sistema de representação ilusionística, ao propôr um entendimento objetual e matérico da mesma. Buscando princípios de elementarização e de integração, propôs-se que, enquanto elemento constituinte de todas as práticas artísticas, o conceito de limite (moldura, divisa, extremidade) deve ser elementarizado e integrado. Mondrian expõe a sua discórdia relativamente ao uso da elemento da moldura por interferir na percepção da obra:

Até onde eu sei, fui o primeiro a trazer a pintura para fora da moldura, em vez de localizá-la dentro dela. Tinha percebido que a pintura funciona melhor sem moldura do que com ela, e que a moldura passa a impressão de três dimensões. Como ela transmite a ilusão de profundidade, peguei uma moldura de madeira lisa e montei a pintura sobre ela, dando-lhe, desse modo, uma experiência mais autêntica.⁵⁴

Esta colocação de Mondrian estabelece o fim da pintura como sistema de representação ilusionístico e possibilita, por outro lado, um entendimento da capacidade objetual e matérica da mesma:

As pinturas de Mondrian impedem absolutamente qualquer possibilidade de acesso; a própria moldura (colocada atrás da superfície da tela) empurra a superfície para a frente em vez de admitir o espectador dentro da parede. Considero altamente significativo o ponto de vista que Mondrian certa vez formulou verbalmente, de que a pintura mural era ‘imprópria’. De fato, era imprópria para ele porque ele jamais aceitaria que um de seus quadros fizesse parte de nada; eles são objeto livre que se pode tocar e ao redor dos quais se pode andar, fazem parte do mundo como qualquer estátua; eles continuam sendo os exemplos mais fortes

⁵⁴ BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 203. Esta afirmação de Mondrian provém de uma entrevista com James Johnson Sweeney.

jamais concebidos de pintura projetada como escultura. Anteriormente, as tradições esculturais haviam apresentado formas dentro da pintura realizada em termos esculturais. Mas o que Mondrian nos oferece é a coisa em si – e o que temos então é algo inteiramente novo, um fragmento do mundo moderno, conciso, compacto e completo.⁵⁵

Fig. 70 – Piet Mondrian, *Composição Losango com Amarelo, Preto, Vermelho e Cinza*, óleo s/ tela, 1921
Pormenor da moldura de Piet Mondrian.

A problemática de Mondrian prendia-se com a relação espacial entre a obra e o mundo. Para ele, a condição da pintura era evidentemente dupla, mental e concreta, sendo por um lado um síntese absoluta do vocabulário pictórico (cores primárias e formas retas) e, por outro lado, uma contingência do momento e da sensibilidade que levaram à sua feitura (fig. 70).

Entendendo que Mondrian se refere a trabalhos como “Composition with Red, Blue and Yellow” (1930) ou “Tableau” (1921) que prescindem da moldura e se posicionam no

⁵⁵ Ibidem, p. 201.

Excerto de artigo “Relations of painting and sculpture”, George L. K. Morris, in *Partisan Review*, Jan. 1943.

“espaço em comum”, é interessante olhar simultaneamente para as colagens de projeto desenvolvidas por Mies para as suas “casas pátio” dos anos 1930.

Fig. 71 - Piet Mondrian, *Tableau (amarelo, preto, azul, vermelho e cinzento)*, óleo s/ tela, 1923

Por volta da mesma época, de 1931 a 1938, Mies van der Rohe desenvolveria um conjunto de casas-pátio em muito devedoras dos princípios que deram origem ao pavilhão de Barcelona (1928-29) e que, nunca tendo saído do papel, tiveram uma grande influência em gerações subsequentes de arquitetos. Destas casas, nunca construídas, interessa-nos o material de projeto que Mies produziu, principalmente as colagens relacionadas com a Casa com três pátios, de 1934.

Fig. 72 - Mies van der Rohe, *Projeto para Casa dos três pátios*, perspectiva interior, 1931-40

Fig. 73 - Mies van der Rohe , *Museum for a Small City*, 1941-1943 (com Guernica de Picasso)

É interessante observar que nesta imagem (fig. 73) é introduzida uma pintura de Braque (reprodução colorida colada na perspectiva do espaço interno) que detém um valor idêntico ao das paredes e, conseqüentemente, ao dos enquadramentos visuais para o exterior, para a paisagem. Acresce que nestas elaborações visuais, à semelhança do material de projeto relativo ao projeto “Museum for a Small City”, a caixilharia da janela é praticamente suprimida, reforçando a idéia de uma continuidade visual sem obstáculos, e o ponto de vista do observador é médio relativamente ao pé-direito (à semelhança do Pavilhão de Barcelona), quebrando assim a hierarquia tradicional entre planos. O fato de a janela não ser “aberta” (recortada) num plano frontal mas, ao invés, surgir na contenção do planos que lhe são perpendiculares, elimina o tradicional valor de anteparo (que observamos ainda parcialmente na sistematização da “janela em comprimento” de Le Corbusier) e acentua a sensação de imediatividade não mediada com a paisagem: “No natural verificamos que todas as relações são dominadas por uma única relação primordial: a relação entre um e outro extremo.”⁵⁶

Este material visual pareceu-nos sintomático de uma aproximação (de similitude) ao conceito de “relação primordial” entendido por Piet Mondrian como uma organização plástica no plano, considerando somente o eixo vertical e horizontal sem qualquer relação de hierarquia. Esta possibilidade de equivalência entre os diferentes valores plásticos e visuais, valendo-se também do equilíbrio possibilitado pela síntese da cor, é também

⁵⁶ MONDRIAN, Piet. “Realidade Natural e Realidade Abstrata”, in H. B. Chipp *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1919]. p.326 MONDRIAN, Piet. “Realidade Natural e Realidade Abstrata”, in H. B. Chipp (ed.), *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, [1919], 1996, pp. 326.

encontrado na procura de equalização entre planos horizontais presente no Pavilhão de Barcelona.

Esta sincronicidade de encontrado na procura de equalização entre planos horizontais presente no Pavilhão de Barcelona.pensamento, salvo todas as ressalvas decorrentes das diferenças epistemológicas entre as disciplinas, pareceu-nos encorajadora no sentido de podermos pensar ainda uma aproximação entre janela e moldura (ou limite do plano pictórico) depois da quebra dos protocolos clássicos introduzida pelas primeiras Vanguardas, considerando que este sintoma, o da quebra do anteparo, se constitui como paradigma cultural comum à pintura e à arquitetura, até aos dias de hoje.

Fig. 74 - Luis Barragán, *Casa Luis Barragán*, México, 1948

Fig. 75 - Peter Zumthor, *Casa e atelier Peter Zumthor*, Haldenstein, Suíça, 2005

O problema, porém, é a colocação concreta da pintura já que a sua ambição ao universal impossibilita qualquer relação com o espaço externo. A absoluta autonomia e auto-determinação da pintura faz com que a obra não possa ser colocada, sendo que o mundo ao seu redor seja transformado também em quadro (planar).

Este descompasso entre uma organização pictórica ortogonal e a absoluta evidência de profundidade no espaço real, leva a que Van Doesburg proponha o uso da diagonal, e é nesse ponto que “Cidade no Espaço”⁵⁷ de Kiesler aponta uma possibilidade de construção espacial da concepção pictórica já que esta obra se nos apresenta claramente como uma ilusão ao ocultar todo o sistema de apoio gravitacional da escultura. Este problema, o da espacialização da concepção neo-plástica, só poderia então ser resolvido através de um truque, de uma encenação. Toda a obra tardia de Kiesler mais ligada a questões de curvatura de gestos humanos contradiz a idéia de Van Doesburg de autonomia dos critérios construtivos da forma e do espaço (fig. 76).

⁵⁷ Frederick Kiesler (1890 – 1965) foi o autor do trabalho escultórico (e cenográfico) denominado “Cidade no Espaço” (1925). “Cidade no Espaço” parece traduzir de um modo claro e inequívoco os princípios do neo-plasticismo e do movimento De Stijl. A “Cidade no Espaço” de Kiesler dá corpo à cultura ideológica entre Vandoesburg e Piet Mondrian, visto tratar-se de um complexo sistema escultórico ortogonal colocado num espaço pintado de negro em que a própria iluminação é artificial.

O contributo de Frederick Kiesler (1890 – 1965) para a problemática do espaço da vitrine comercial e, consequentemente, para o da obra de arte seria possível, devido às possibilidades de autonomização da vitrine possibilitadas pela introdução da luz eléctrica nas lojas (a partir de 1878). Kiesler começa a sua vida profissional ligado ao teatro em Viena onde é defensor do conceito de espaço ilimitado que se traduzia na indistinção entre espaço de cena e espaço de público. Kiesler parte para Nova Iorque em seguida onde se torna autor das vitrines, das lojas “Saks”. No que torna à elaboração das vitrines, Kiesler demonstra uma sensibilidade nova, transpondo para elas, a duas mãos, o dramatismo do palco de teatro (iluminação e cenografia) e, por outro lado, os princípios base das vanguardas artísticas do início do séc. XX. A sua proximidade a Marcel Duchamp leva a que Peggy Guggenheim lhe encomende o projeto de interiores para a sua galeria “Art of This Century”. E foi então, em 1942, que Kiesler volta a surpreender tomando uma inflexão estilística que o leva a desenvolver paredes de madeira orgânicas para a sala dos surrealistas, um sistema de cabos tensionados que permitiam suspender as pinturas (como que flutuando), variações de iluminação a cada dois minutos e dois *peep shows* para obras de André Breton e Marcel Duchamp. Kiesler ficaria conhecido, principalmente nos anos mais avançados da sua vida, por ter desenvolvido uma espacialidade fluida e orgânica que se opunha, inesperadamente ao racionalismo modernista mais ortodoxo.

Fig. 76 - Theo van Doesburg, *Simultaneous Counter Composition*, óleo s/ tela, 1929

A questão de Kiesler veio a entender-se mais tarde que serviria melhor as estratégias de encenação usadas pelo Surrealismo, do que uma convergência verdadeira e universal entre espaço da obra e espaço real.

El Lissitzki contrariamente a Kiesler propõe o espaço como ponto de vista para a obra. Na sua obra “Espaço da Arte Abstrata” (1927) deparamo-nos com uma espaço que “constrói” pontos de vista distintos para uma mesma obra (contrastes de fundo distintos e painéis móveis). Neste contexto, a obra é ponto de partida para diferentes possibilidades de caracterização espacial, permanecendo como entidades distintas que se auto-alimentavam. Esta estratégia de ancoragem da obra no espaço encontra porém limite na necessidade de reduzi-lo e uma experiência óptica. Este dispositivo amplia o “âmbito” da obra mas não foge nunca à sua condição de espaço separado, de espaço em que o acidental não tem lugar. A própria obra ganha neste contexto um estatuto diferente já que a sua ativação se dá sob diferentes pontos de vista e, por isso, a atenção passa a situar-se na fronteira entre o que contém e o que é contido. A obra é substituída por uma obra múltipla e o mundo é substituído por um mundo controlado e, desse modo, o trabalho “Espaço da Arte Abstracta” evidencia ele mesmo uma autonomia própria antecipadora do espaço neutro de galeria (cubo branco).

Fig. 77 - El Lissitzky, *Abstract Cabinet*, 1927

Kiesler e El Lissitzki apresentam pois duas possibilidades para um espaço que recebe a obra. Kiesler sistematiza um espaço ligado ao ponto de vista, a uma ilusão cognitiva que oblitera todas as ligações entre espaço e obra. Essa condição de flutuação só é porém activada quando os apoios são escondidos e a iluminação for apropriada. O protocolo espacial assemelha-se ao de um teatro. Em El Lissitzki, o espaço é alterado (construído) para dar conta da especificidade da obra e, por isso, constitui-se quase como um duplo, como uma entidade decorrente da própria obra.

A esta relação dicotómica entre duas visões distintas, nenhuma delas conclusiva, Mammi levanta-nos um outro par de artistas cujos contributos são igualmente valiosos nesta discussão da espacialidade da obra de arte: Piet Mondrian e Marcel Duchamp. Mondrian, como vimos, elabora um quadro epistemológico que sugere a autonomização da pintura relativamente ao mundo, já que a tensão entre material e mental e entre programa e intuição são totalmente concretizados na obra em si. Por outro lado, definindo um pendor epistemológico contrário, Duchamp propõe a autonomização do objeto através de uma mera operação mental muitas vezes ligada à linguagem. Deste modo, Mondrian e Duchamp propõe dois movimentos contrários: Mondrian com a afirmação da obra/mundo no espaço exterior e Duchamp com um olhar para dentro da obra que é auto-referencial e auto-linguístico. Kiesler e El Lissitzki debatem-se com a constituição de um espaço ideal para a obra, ao passo que Mondrian e Duchamp confiam no espaço constituído pela

própria obra (espaço inerente à obra) que existe (ou passa a existir). Em Mondrian, sempre que o quadro encontra uma inteligência ou uma precisão tal que o autonomize e o subtraia, e, em Duchamp, sempre que um objeto pode ser submetido a uma operação mental ou linguística que o transmuta (ou até transfigura) em coisa outra. O *ready made*⁵⁸ de Duchamp traduz este novo entendimento. A conquista do estatuto de autonomia espacial do *ready made* demorou um tempo longo, começando com a apresentação de objetos que estabeleciam uma articulação direta com uma frase ou um conceito, que participavam de uma articulação visual com outros objetos ou que, conjuntamente, eram vistos através de um dispositivo tradicional de apresentação artística, como é o caso vitrine (fig. 78).

Fig. 78 - Marcel Duchamp, *Armário com Porte-bouteilles* (Galeria Charles Ratton, 1936) e *Porte-bouteilles* (Galeria Arturo Schwarz, 1964)

Tratando-se muitas das vezes de objetos industriais de uso corrente, normalmente utilitários, os *ready-mades* dependiam, numa primeira fase, de uma estratégia de legitimação, ou “recolocação”, que podia passar pela presença do próprio artista na circunstância expositiva. Assim, a exposição de porte-bouteilles, em 1936, acontece ainda integrada numa vitrine e rodeada por outros objetos e obras que o “enquadram” ou legitimam, numa busca

⁵⁸ Concordante com a concepção de *ready-made*, Walter Benjamin escreve em 1936 o ensaio “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, sobre a profunda transformação operada na arte com o advento da reprodutibilidade técnica, questionando o caráter único, irrepetível e autoral da obra artística, e trazendo com isso a crença de que a “aura” da arte já não era o princípio fundador da criação. Os trabalhos artísticos desenvolvidos nesta época dialogam com estes propósitos de recusa e esgotamento da manualidade ou do lado artesão da produção da arte, problematizando assim os materiais em bruto como potenciadores de criação e encontrando uma significativa potência expressiva em materiais provenientes do quotidiano. Poderá assim dizer-se que, de alguma maneira, a reprodutibilidade da obra de arte justifica ou acompanha muitas das opções formais e visuais adotadas pelos artistas do século XX.

de sentido artístico conjunto. Só mais tarde, a partir dos anos 60, com o amadurecimento do público e do próprio sistema artístico, seria possível expor este tipo de obra isoladamente. A legitimação far-se-ia, de então em diante, pela neutralidade hospitalar e brancura imaculada do cubo branco da galeria.

Desvinculado do julgamento de gosto sobretudo sentimental, e da visão retiniana da arte, ou seja, do prazer visual contemplativo e não cognitivo do objeto, Duchamp coloca o objeto artístico num novo campo de ação totalmente revolucionário e dessacralizante, situando-o numa perspectiva mental. Abria-se paralelamente um movimento de autocritica da arte através da reflexão sobre a definição da arte, sobre o papel do artista e do espectador, sobre os novos espaços legitimadores da arte, bem como sobre as relações entre a sociedade e a arte.

I. 2.3. Em direcção à desmaterialização da moldura

No início de 1960, o Expressionismo Abstrato desencadeou um conjunto de propostas pictóricas norte-americanas⁵⁹ protagonizadas por Morris Louis, Kenneth Noland e Jules Olitski. As suas experimentações revelam um interesse pelo campo planar da tela, e as formas representadas nunca se sobrepõem assumindo um carácter autónomo relativamente ao fundo da pintura. Por outro lado, há um entendimento do objeto da tela como uma característica pictórica importante, daí muitas das propostas revelarem partes da tela sem tratamento ou até mesmo apresentarem formas de tela distintas da rectangular.

Nas pinturas minimalistas da década de 60, fortemente influenciado pelas obras geométicas anteriores de Mondrian, artistas como Frank Stella e Ellsworth Kelly, compuseram telas simples, muitas vezes de cor uniforme e com o mínimo detalhe. Os trabalhos destes dois artistas foram particularmente interessantes pela substituição do suporte rectangular tradicional da pintura, por formas ajustadas aos contornos das cores quase puras utilizadas.

Stella redefiniu o sistema de apoio tradicional (tela rectangular) e fez com que a pintura fosse ela própria a forma da pintura, abandonado assim a forma tradicional da moldura. O seu ensaio “Working Space”⁶⁰ é uma reflexão sobre o espaço pictórico e defende uma pintura que rejeita a superfície plana da arte abstracta em favor de uma pintura que, literalmente, se estenda para fora da superfície, acrescentando com isso uma terceira dimensão e uma profundidade visual. Stella luta contra a sua incapacidade de desenvolver uma forma de abstração que atualize o espaço ao modo renascentista. O autor contrasta essa timidez com o desenvolvimento magistral do espaço pictórico de Caravaggio através das suas sombras profundas e da justaposição de massas fortes compositivas. Ele considera que a planaridade cubista é destituída desta energia, e que o falhanço da arte do séc. XX reside na sua incapacidade de resolver o enigma da composição abstracta tridimensional. Conclui ainda que o espaço é reduzido à superfície apenas pela remoção da qualidade ilusionista.

⁵⁹ Mais concretamente, desencadeou o movimento “Post Painterly Abstraction” cujo nome foi criado por Clement Greenberg aquando de uma exposição de 1964 comissariada pelo próprio.

⁶⁰ STELLA, Frank. *Working Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Posteriormente, em 1966, o teórico Michael Fried traria um importante contributo no que diz respeito ao entendimento dos desenvolvimentos da pintura das duas décadas anteriores, partido para tal da análise de uma série de pinturas de Frank Stella do mesmo ano.

No texto “Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings”⁶¹, Fried propõe a distinção entre “forma literal” (dada pela silhueta do suporte) e “forma representada” (criada pelos contornos de um elemento dentro de uma imagem), estabelecendo a idéia de “forma como *medium*”, ou seja, um campo de pensamento e decisão em que os dois tipos de formas (a literal e a representada) são consideradas simultaneamente e se correlacionam.

A questão da forma assumiu nesse momento um protagonismo sem precedentes, acabando por se constituir como uma capacidade própria da pintura, sobre a qual o modernismo terá depositado grandes expectativas. E terá sido em trabalhos como os de Kenneth Noland e Jules Olitski que efetivamente a nova problemática da forma se formula em moldes centrais e decisivos, passando mesmo a constituir-se como uma questão de convicção.

Fig. 79 - Frank Stella, *Nunca, Pasa Nada*, pintura polímera s/ tela, 1964

⁶¹ FRIED, Michael. “Shape as Form: Frank Stella’s New Painting”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 793-795, [1939], 2003a.

Segundo Fried, os antecedentes mais diretos que estariam na base da investigação de Stella seriam, em primeiro lugar, relativos à emergência de uma nova qualidade de ilusionismo. Apesar da questão da evidência do suporte da pintura e da valorização da sua planaridade serem tidos como centrais, emerge simultaneamente um novo ilusionismo, mas desta vez implícito. Este ilusionismo afirma-se como uma qualidade a que não se pode escapar.

Esta nova noção de profundidade, que advém exclusivamente da pintura, manifesta-se tanto em Pollock, onde o papel do desenho como elemento estruturador tende a desaparecer, quanto na flutuação de cor em Newman, quanto ainda nas pigmentações diluídas de Louis.

O segundo aspecto diz seria relativo à destruição da planaridade do suporte da pintura pelo novo ilusionismo, que seria, agora, exclusivamente óptico. Fried afirma (apud HARRISON; WOOD, 2003, 794), apoiando-se em Greenberg, que a nova planaridade se constrói do fundo para a frente, preservando porém a integridade da superfície. É a planaridade da superfície da pintura que é neutralizada, e não a superfície do suporte em si.

Fried refere ainda como terceiro antecedente a forma do suporte. Este emerge pouco antes dos anos 60 como uma nova possibilidade de estrutura pictórica, ao invés da sua planaridade. Frank Stella e Kenneth Noland são figuras preponderantes no que toca a esta discussão. No caso de Stella, as faixas pintadas conformam-se ao limite da superfície e avançam, no sentido do centro, afirmando somente esse mesmo limite, até ao ponto em que toda a imagem se encontre preenchida.

Fig. 80 - Kenneth Noland, *Morning Span*, acrílica s/ tela, 1964

O autor refere por fim a supremacia tomada pela forma literal sobre a forma representada. Os desenvolvimentos da pintura moderna imediatamente antes de 1960 parecem ter dado uma ênfase inédita à noção de forma literal (forma dos limites do plano), e uma subordinação clara da forma representada em relação à primeira. É sugerido que a forma representada tenha perdido cada vez mais autonomia, tendo-se tornado subsidiária, dependente da literal.

Fig. 81 - Frank Stella, *Union 1*, alkyd e tinta de epoxi s/ tela, 1967

Fig. 82 - Frank Stella, *Jarama II*, enamel s/ metal e alumínio recortado, 1982

Um outro texto paradigmático de toda a mudança ocorrida no mundo da arte nas décadas de 60 e 70 terá sido “Specific Objects” (1965) de Donald Judd. Nele, Judd identifica o crescente interesse (nó início dos anos 60), por um novo tipo de trabalho que afirmaria a tridimensionalidade e que se situaria, na maioria dos casos, entre a pintura e a escultura.

Na tentativa de sistematizar uma genealogia destes novos trabalhos tridimensionais, Judd nota que anteriormente a 1946 os limites da tela funcionam como fronteira da imagem, à qual os elementos da gramática pictórica reagem, mas a sua forma geral (“shape”) não é potenciada. Posteriormente, como período de transição, verificar-se-ia uma ênfase do rectângulo, em trabalhos que, como os de Pollock, Newman, Still e Rothko, trabalham a lógica de elementos sensíveis aos limites e, sendo elementos simplificados, tendem a construir uma ideia de unidade com o suporte, afirmando visualmente o retângulo regulador, de uma maneira que nunca teria acontecido anteriormente. A isso acresce a crescente consciência da espessura do suporte, e da sua condição de plano afastado do plano da parede. Trata-se da relação entre dois planos que abre a possibilidade de pensar a profundidade, já que o trabalho de pintura deve agora ser, mais que nunca, sensível às laterais da tela.

Com a ênfase do plano rectangular, a planaridade na pintura insinua-se mas, não obstante, permanece a ideia de que qualquer ação pictórica sobre um plano abre a leitura para a sugestão de um espaço para lá (ainda que raso), ou em seu redor, e seria essa a contingência incontornável da pintura. Qualquer forma que se veja obliterada pelos limites do plano sugere, inevitavelmente, a sua virtual continuação para além, no espaço em redor. Citando Judd, “The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall.”⁶²

Também no campo da escultura, Judd denuncia o esgotamento do entendimento naturalístico das obras, sugerindo que a própria concepção das peças (partindo de uma justaposição de parcialidades), não consegue valorizar e tirar a total potencialidade da especificidade dos materiais e da integridade da forma. Judd apelida os novos trabalhos de “trabalhos tridimensionais” (“three –dimensional work”), como estratégia para romper com forma tradicional do gênero, reclamando uma nova escala, uma ênfase dos

⁶² JUDD, Donald. *Specific Objects*. New York: Arts Year Book, 1965, pp. 825.

materiais, e um nível de semelhança imagética com o mundo que é conformado com uma idéia de compatibilidade, de todo (fig. 83 e 84).

Fig. 83 - Donald Judd, *Untitled*, Compensado 352.1 x 2356.2 x 116.2 cm, 1981 352.1 x 2356.2 x 116.2 cm

Fig. 84 - Edward Higgins, *Chariot*, aço, 1963

A tridimensionalidade e a especificidade do material, afirma Judd, é garantia da possibilidade de coexistência da neutralidade, da redundância e da sobreposição entre forma e imagem (JUDD, 1965, 827). Por essa razão, a cor é entendida como integral, planar, diferente do uso que a pintura tradicional lhe dá.

Judd sublinha a importância das “Shaped paintings” de Frank Stella, como reflexo deste pensamento. Esses trabalhos adquirem uma relação de espacialidade outra em relação ao espaço em que se colocam, visto que detêm um carácter de indivisibilidade dos seus elementos expressivos, ou seja, forma e figura correspondem-se mutuamente ao ponto de

se consolidarem, de se unificarem. Quando isso acontece a obra torna-se autônoma, específica, e a pintura deixa de ser imagem: “The shapes, the unity, the projection, order and color are specific, aggressive and powerful.” (JUDD, 1965, 827).

Fig. 85 - Lee Bontecou, *Untitled*, aço, tela e fios de cobre, 1960

Tratava-se pois de afirmar a autonomia da obra em relação à concepção naturalista tradicional bem como em relação ao espaço literal (esse que se estabelece entre elementos pictóricos, mesmo que posicionados no plano). Conjuntamente à questão da espacialidade, afirma-se uma nova mimesis, uma relação explícita face à imagem de referência (que normalmente é uma única e não é antropomórfica).

Liberta finalmente dos antigos constrangimentos dos seus limites, a pintura poderia, finalmente adquirir a potencialidade de um pensamento.

Esta questão, a da crescente preponderância do espaço entre as coisas, foi também abordada em “Art and Objecthood” (1966), do já citado Michael Fried, no âmbito mais geral de uma resposta em jeito de crítica a Donald Judd e Robert Morris, denunciando a crescente hegemonia da espacialidade da instalação como ameaça à individualidade do trabalho, à sua presença física. Segundo Fried, a “teatralidade” do Minimalismo seria hostil

à arte, apelidando esse espaço mediador de “palco”. No ataque a esta sensibilidade corrompida, Fried enfatiza a teatralização da relação entre obra e espectador como sinal de decadência de uma arte “literalista”, visto que a experiência Modernista da arte pressuporia a suspensão da objetualidade e do sentido de tempo⁶³.

Fig. 86 - Robert Morris, *Untitled (L-Beam)*, fibra de aço e aço inoxidável, 1965

De fato, Fried defende a manutenção da forma em pintura, mas na medida em que ela continue a pertencer ao entendimento pictórico, ao campo da pintura, podendo só assim, desse modo, garantir a capacidade de suspensão da objetualidade do suporte. Em sintonia com Fried, e reportando-se ao contexto da arte “literalista”, Greenberg sugere, em “Recentness of Sculpture”, que a “não-arte” (a da objetualidade em Fried) pressuporia um olhar inerte e simplista sobre a obra de arte.

Relacionada com a teatralidade e com a forma objetual, a própria noção de tempo da obra altera-se. O tempo da obra entendido com um todo teria dado lugar a um “tempo da duração da experiência” indefinido e interminável e, por isso, também teatral.

⁶³ FRIED, Michael. “*Art and Objecthood: Essays and Reviews*”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 844, [1939], 2003b.

Fried sublinha ainda, no contexto desta discussão, a condição fundamentalmente antropomórfica de todos os objetos (que é inconciliável com a suposta “especificidade”).⁶⁴

⁶⁴ Sobre este tema, o da teatralidade como condição de base para a recepção das obras minimalistas, a autora Rosalind Krauss levanta a questão da antropomorfização em *Passages in Modern Sculpture*, p. 201.

I. 2.4. O retorno à pintura nos anos 80

Em 2005, Didi-Huberman reportar-se-ia a esta disputa da espacialidade, do objeto e do tempo da arte objetual minimalista, encabeçada historicamente pelos textos de Donald Judd e de Michael Fried. Contrariamente ao discurso da especificidade, o autor lembra que a questão da teatralização reintroduz a experiência intersubjetiva, já que a antropomorfização dos elementos se torna incontornável, quando o “tempo” ganha preponderância. A potência relacional que nos é inerente leva-nos a considerar os paralelepípedos como figuras em pé, deitadas, ou mesmo mortas.

Mas, tal como refere Didi-Huberman, “(...) como avaliar uma tal inversão, uma passagem para a qualidade ou para a potência, ou seja, uma passagem para a interioridade?”.⁶⁵ Didi-Huberman clarifica, em jeitos de conclusão, que os dois autores em oposição se posicionam num sistema binário que assenta em pressupostos estáveis ao nível lógico e ontológico (num sistema totalitário mas absolutamente simétrico), assumindo o objeto, o sujeito e o tempo como conceitos passíveis de “crença” e, por isso, como valores em absoluto que, como qualquer tautologia, se virados do avesso serviriam perfeitamente o outro pólo da discussão. A apropriação do trabalho de Frank Stella pelos dois oponentes ilustraria precisamente esse ponto tautológico em comum, já que serviria tão bem a “especificidade” modernista quanto a “especificidade” minimalista.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, no seu acto, no seu sujeito. Ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação rasgada, inquieta, exaltada, aberta. (...) Donald Judd e Michael Fried sonharam ambos um olho puro, um olho sem sujeito, sem ovas nem sargaço (isto é, sem ritmo e sem restos): contraversões, ingénuas na sua radicalidade, da ingenuidade surrealista a sonhar com um olho em estado selvagem.⁶⁶

⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992, p. 47.

⁶⁶ Ibidem, p. 47.

Fig. 87 - Robert Morris, *Box for Standing*, madeira, 1961

O que interessa reter deste texto de Didi-Huberman, e que terá aplicabilidade na análise da obra dos dois artistas que estudaremos adiante, é pois esta ênfase na dialética entre opostos a partir de um ponto central, de desassossego e de suspensão dos pares binários, de relativização da crença (o que nos olha) e da tautologia (o que vemos).

A mimésis do pensamento (tida por Fried como “teatral”) como enquadramento conceptual da generalidade da produção Minimalista não exclui, porém, a importância decisiva da questão material no entendimento do trabalho. Poderá sim afirmar-se que a elaboração artística desse período se identifica declaradamente com a idéia de projeto, idéia essa que espelha uma tendência generalizada do mundo contemporâneo, de então em diante. A sociedade debate-se agora com a necessidade prévia a qualquer forma de ação ou empreendimento, de documentar e formular um projeto, e será esse projeto que irá guiar, aferir e validar a actividade. E nesse sentido, também a realização de qualquer trabalho artístico passa a acontecer de acordo com um plano, de acordo com uma série de procedimentos metodológicos e práticos que levarão, supostamente, a um resultado definido inicialmente. O que faz a realização artística diferir do pendor projetual generalizado no mundo é a ênfase central dada ao processo, que se torna, ele sim no foco

central de atenção (em detrimento do resultado alcançado)⁶⁷. O projeto artístico com “resultado em aberto” vem substituir a idéia tradicional de expressão individual e, com isso, é toda a definição de arte que se altera a partir dos anos 60 e 70. A arte passa a manifestar-se principalmente através do tempo heterogêneo do seu projeto, e é principalmente a sua documentação e valorização que são transmitidos ao público.

Esta mudança geral de paradigma acarretaria também uma recolocação da questão produtiva, já que o artista volta a ser entendido como um “produtor”, findado um primeiro momento em que as vanguardas artísticas, como o Dadaísmo e o Abstracionismo, tentaram afastar da obra de arte todas as formas de produção técnica tradicional.

O artista “produtor” que surge com os anos 60 e 70 não é mais tido como um artesão, mas sim como gerenciador e empreendedor que domina a documentação do próprio projeto (por analogia à documentação técnica).

Estas décadas são igualmente marcadas por uma diversificação do tipo de objeto artístico, bem como pela ampliação da sua escala. Deste modo, os espaços expositivos, os museus e os próprios acervos tiveram também de se alterar para dar conta de uma produção artística. Disseminam-se os festivais, as exposições internacionais, as coletividades.

A revalorização da prática da pintura pode ser circunstanciada por um sentimento generalizado de esgotamento das propostas minimalistas, conceptuais ou pop que tiveram palco privilegiado, nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos da América. Este retorno, ou revalorização, voltou a equilibrar as duas polaridades então dominantes, E.U.A e Europa, e possibilitou o ressurgimento da arte Alemã e posteriormente Inglesa, marcando uma mudança de paradigma artístico, social e econômico. A pintura volta a estar no centro da discussão artística, mas agora sob um ponto de vista múltiplo.

O pós-modernismo nas artes visuais opõe-se ao modernismo em parte através da afirmação artística de que a expressão do prazer e da individualidade seriam qualidades fundamentais para a realização e fruição da obra de arte. Este aspecto havia sido

⁶⁷ GROYS, Boris. “The Mimesis of Thinking”, in D. De Salvo (ed.), *Open Systems: Rethinking Art c. 1970*, London: Tate Publishing, 2005, p. 62.

amplamente recusado pelo conceptualismo modernista a favor do comprometimento com o sentido histórico da arte.

O autor Bonito Oliva aponta no texto “Manifesto da Transvanguardia” (1981) para a importância da valorização de um entendimento horizontal da História com vista a um enriquecimento e diversidade das fontes e dos temas e narrativas abordados.

A falência das grandes narrativas modernistas, da ideologia política e cultural progressista levou ao entendimento da arte fora dessa linearidade temporal, abrindo-se portanto à sua capacidade intrínseca de escapar à própria História.

Até meados da década de 70, o artista se afirmava comprometido com a transformação social e com o progresso tecnológico, através da formulação de novos processos e uso de materiais de produção em série, entrando em confluência com a própria lógica de produção industrial e de projeto. A partir de então, abriu-se uma dimensão anti-historicista de retorno à pintura que fortaleceu o mercado e o mecenato institucional.

Esta mudança serviu, numa primeira instância, a idéia de "novo" que o mercado exigia e, numa segunda, firmou a predominância neoliberal da era Thatcher / Reagan, acelerando o processo de globalização da economia de mercado que estava em marcha no mundo capitalista desde os anos 50.

Fig. 88 - Anselm Kiefer, *Innenraum*, acrílica, goma-laca e emulsão s/ tela, 1981

Neste contexto de profundas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais, compreende-se que tenha sido a pintura a agenciar todos os interesses em jogo e a dar corpo a uma sensibilidade da era da globalização ligada ao indivíduo consumista, hedonista, narcisista, em trânsito.

O retorno à pintura de 80, sob o discurso do prazer e da sedução do fazer artístico, rompe com o projeto conceitual dominante na década de 70 (desde Duchamp e o Dadaísmo) passando a assimilar novos pressupostos e procedimentos: a grande pintura em grande formato, equiparada ao gênero histórico acadêmico, o uso de cores fortes e vibrantes, a livre apropriação de fragmentos históricos da tradição, cruzados com cenas e símbolos da atualidades, a idéia de mistura entre alta e baixa cultura, ou o esbatimento das suas fronteiras, o Gestualismo, o Expressionismo e o Figurativismo.

Não se trata mais de formular plasticamente um sistema de representação que dê conta do real de um modo linear, mas de criar uma estrutura narrativa fragmentária, descontínua e variada. O lugar do sujeito, do autor, volta a estar no centro das atenções, mas trata-se agora de um sujeito múltiplo e polifônico. Nesta aparente dispersão estilística e narrativa abre-se mão da estratégia modernista de isolar e autonomizar a obra do espaço ao redor através da unidade da imagem. O que sobre a tela acontece plasticamente, o que nela é “deposto”, ganha um estatuto simultaneamente ambíguo de construção de um espaço perspectivo e de coisa no “espaço em comum” (simultaneamente ou alternadamente). Todo o tipo de experiências e procedimentos plásticos são possíveis, dando conta (ou meramente aludindo) das narrativas mais diversas (das revisitações históricas, à abordagem dos gêneros tradicionais, da escala intimista ao incomensurável, do carácter naturalista à autorreferencialidade, da abstração à figuração).

A desterritorialização e a globalização surgem como fenômenos da sociedade contemporânea, em consonância tanto no universo da arte como nas dinâmicas de mercado e do capital, na passagem da década de 70 para 80. Na história da arte, esta transição assume diferentes denominações: Transvanguardia em Itália, Bad Painting nos EUA e Neo-Expressionismo na Alemanha e na Bélgica.

Bonito Oliva teoriza o espírito de retorno à pintura no seu “Manifesto da Transvanguardia” (1981), relacionando o fenômeno de desterritorialização da arte com a idéia de internacionalização, subvertendo os dogmas das Vanguardas, cruzando conceitos e apontando contradições. Para além disso, valoriza a multiplicidade, incluindo anacronismos

e disparidades, como sintoma do artista em trânsito e sem certezas num mundo em contínua mutação: “(...) but the ability to pick and choose from their surface, in the conviction that, in a society in transition toward a indefinable end, the only option open is that afforded by a nomadic and transitory mentality”.⁶⁸

Artistas como Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Anselm Kiefer formam um reduto que repensa muita da temática do Expressionismo, Simbolismo e Surrealismo operando numa actualização pessoal destas correntes.

A geração do chamado retorno à pintura começa por ser amplamente influenciada não só por um olhar revisitador próprio da sensibilidade pós-modernista, como também pela experiência da arte povera (Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Luciano Fabro) e pela transvaguada italiana (com expoente forte em Francesco Clemente). Constata-se, neste contexto, um impulso para a precariedade, para a simplificação através do uso de tintas misturadas com materiais como areia, palha e outros, colados à tela.

Fig. 89 – Francesco Clemente, *Scissors and Butterflies*, óleo s/ tela, 1999

⁶⁸ Flávia de Lima Duzzo, *O debate crítico gerado pela produção dos anos 80 - Na visão de Bonito Oliva e Suzi Gablick*, <http://www.casthalia.com.br/periscope/flaviaduzzo/odebatecritico80.htm> (acesso a Agosto 16, 2016)

Toda esta geração, na década de 80, encontra representação no Brasil em artistas como Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini, Nuno Ramos e Rodrigo Andrade.

A pintura suplanta a desmaterialização dos anos 70, apresentando-se como pintura híbrida, misto de criação e citação, invertendo significados padronizados de modo irônico, apresentando imagens díspares, utilizando materiais e técnicas diversas e alternando, com ligeireza, entre signos figurativos ou abstractos. Pretende-se, em última análise, aproximar a arte ao consumo cultural de massas.

No contexto brasileiro, este fenômeno é tido como a chegada do pós-modernismo, sendo apresentado ao público como o início de abertura do país ao mundo. Designações como "sangue novo", "da geração 80", serviram para imprimir um optimismo e uma valorização face à anterior estética conceptual e desmaterializante.

De algum modo, estes trabalhos irreverentes e vibrantes espelhavam a "cara" que o consumidor estava querendo assumir em tempos de "abertura".

I. 2.5. Desenvolvimentos após os anos 90

Dos anos 90 aos dias de hoje, a arte interiorizou a sua condição pós-moderna e o sistema passa a traduzir essa consciência. Terminado o ciclo das grandes narrativas formais e discursivas das vanguardas, que marcaram o primeiro modernismo até à década de 50, e após o esgotamento do pendor exploratório de novos “territórios” que marcou o período até aos anos 80, é possível constatar que nenhum dos caminhos (ainda possíveis) se poderia mais revestir de idéias totalizadoras ou pontos de vista conclusivos. Pelo contrário, parte-se do princípio que a arte, não dando já conta da vida, do espaço, da ideologia social e da autonomia visual, pode porém encenar estratégias híbridas, transversais, parciais e provisórias sendo que em todas elas se deduz uma idéia velada de “luto”.

Como possibilidades para este contexto, Mammì (MAMMÌ, 2012, 113) avança duas estratégias reconhecíveis em muita da produção artística recente. Por um lado, propõe a intensificação da evidência expressiva da obra, como forma de dispensar a tradicional capacidade de possibilitar discursos contextuais ou reflexivos. O significado da arte e a sua relação com a vida não acontecem neste exemplo, vendo-se ironicamente impossibilitados.

Fig. 90 - Anish Kapoor, *Past, Present, Future*, cera e tinta à base de óleo, 2006

Fig. 91 - Karla Black, *More of Today*, papel e tinta, 2011

Por outro lado, propõe a solução da “timidez”, ou seja, do trabalho sem intencionalidade visual, sem impacto aurático, que normalmente se nos apresenta sob a forma de fontes documentais diversas. Estes elementos prestam-se à constituição de narrativas de conteúdos variados (muitas vezes sob pendôr histórico ou social) e conseguem condições de autonomia por pressuporem uma imersão do espectador ao longo de um raciocínio ou explanação que, pelo tempo requerido, o faz desviar-se do curso normal do mundo.

Fig. 92 - Allan Sekula, *Ship of Fools*, 2010

Concordando com o enquadramento geral proposto por Mammi, julga-se que as duas últimas décadas formularam mais direcções no contexto artístico, do que as duas apresentadas. Depois do tempo de ideologias mais deterministas e dos movimentos mais totalizadores, e depois da euforia do mercado da arte que acompanhou o regresso à pintura

dos anos 80, os discursos artísticos puderam disseminar-se e diversificar-se mais do que nunca. Nesse sentido, a revisitação histórica, a crítica institucional (fig. 93), as teorias pós-colonialistas, a especificidade dos *mediums* com o pós-minimalismo (fig. 94, 95, 96), e *performance* e o espaço público (fig. 97), a estética da precariedade (fig. 98), a teoria da estética relacional, comunitária (fig. 99), o simulacro (fig. 100), entre outras abordagens, tiveram atenções simultâneas, foram recepcionadas em espaços concomitantes e foram alvo de idêntica valorização.

Fig. 93 - Heimo Zobernig, *S/ título*, 2007/2008 - Exposição “Heimo Zobernig e a Coleção do CAM”, 2009

Fig. 94 – Luc Tuymans, *Embroidery*, óleo s/ tela, 1999

Fig. 95 - Raoul de Keyser, *Clas*, óleo s/ tela, 2003

Fig. 96 - Florian Meisenberg, *Continental breakfast- overmorrow at noon*, óleo s/ tela, 2011

Fig. 97 - Gabriel Orozco, *Yielding Stone* (Pedra Que Cede), plasticina e poeira, 1992

Fig. 98 - Peter Fischli & David Weiss, *Quiet afternoon equilibres*, fotografia, 1984-85

Fig. 99 - Francys Alÿs, *When faith moves mountains*, vídeo, 2002

Fig. 100 - Olafur Eliasson, *Double Sunset*, 2008

Capítulo II: Para um entendimento da janela e da moldura na obra de Pedro Calapez

Este capítulo servirá para compreender se a problemática da moldura (limite do plano pictórico) e da janela (enquadramento de paisagem/dispositivo arquitetônico) se pode constituir como paradigma no entendimento da prática do artista visual português Pedro Calapez, e daí especular sobre a sua possível correlação com a produção arquitetônica contemporânea.

Neste capítulo, serão abordadas as estratégias formais utilizadas nos seus trabalhos, considerando, para isso, alguns dos contributos teóricos abordados no capítulo I no que diz respeito ao lugar da janela e da moldura, assim como textos e entrevistas ao autor publicadas. Foi também realizada uma entrevista ao artista em 2015 (v. Anexo A), com o objetivo de aprofundar algumas questões relativamente ao entendimento da janela e da moldura no seu trabalho.

O artista em estudo começa o seu percurso artístico no período do chamado “retorno à pintura”, circunstanciado por um sentimento generalizado de esgotamento das propostas minimalistas, conceituais ou pop que tiveram palco privilegiado nas décadas de 60 e 70 nos E.U.A. e na Europa.

Interessa para o tema presente entender o modo como este contexto trouxe para a prática deste artista um sabor neoconceitual que, tendo uma expressão mais clara no âmbito da escultura e da instalação, acrescenta à pintura uma preocupação com a especificidade do *medium*, com o suporte e com o processo.

Tanto o artista Pedro Calapez como o artista Rodrigo Andrade (que será abordado no capítulo seguinte) são autores que, apesar de provenientes de contextos culturais e geográficos muito distintos, enveredam por um trabalho crescentemente exploratório no âmbito da especificidade da prática pictórica.

II. 1.1. Pedro Calapez: breve apresentação do artista

Pedro Calapez nasceu em 1953 na cidade de Lisboa onde vive e trabalha atualmente.

Formado em pintura, o seu trabalho plástico iniciou-se em 1970, tendo realizado várias exposições individuais e intervenções artísticas em instituições portuguesas (CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museu do Chiado, Lisboa; Centro Cultural de Belém, Lisboa; Museu de Serralves, Porto) e estrangeiras (Carré des Arts, Paris; Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca; Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela; Studiolo, Interval – Raum fur Kunst & Kultur, Witten). Participou ainda em Bienais de Arte como as de São Paulo ou de Veneza.

A obra de Calapez encontra uma centralidade incontornável na ampliação do campo da pintura que marcou o segundo quartel do séc. XX, e que teve desenvolvimentos ricos no adentramento do séc XXI. Essa importância recai, mais precisamente, na sua capacidade de assimilar e levar por diante a longa herança da disciplina, abrindo o trabalho a muitas das conquistas das vanguardas e encontrando com toda a segurança um ponto de vista muito próprio, muito seu, na enunciação de um campo de pesquisa absolutamente pessoal e contemporâneo. Esse duplo sentido, de manutenção e de exploração, de tradição e de ruptura, vê-se plasmado com evidência numa vocação para a tematização do espaço (encenação) que sempre acompanhou a obra do autor, a par de toda uma problematização da especificidade do *medium* ou, se se preferir, uma reelaboração livre das condições materiais e disciplinares que vêm definindo a pintura. No que diz respeito à referida problematização, ela corre simultaneamente na questão do suporte, da narratividade pictórica e do espaço.⁶⁹

Se podemos afirmar que a constituição da gramática da sua obra avança no sentido de mapear sistematicamente um vasto espectro de possibilidades tipológicas, também devemos ressaltar que se mostra complicado isolar situações “tipo” em estado absoluto, já que cada uma das obras de Calapez dificilmente abre mão de um variado leque de recursos pictóricos. As situações mais paradigmáticas do seu percurso acabam também por ser alvo

⁶⁹ Numa entrevista do curador Delfim Sardo a Pedro Calapez, o artista refere que “não existe uma narratividade dos personagens, mas uma narratividade do espaço.”

Sardo, Delfim. “Intervalos, distâncias e afins (uma conversa com Pedro Calapez)”, in *Memória Involuntária*, Lisboa: Museu do Chiado, 1997, pp. 19-25.

de constantes revisitações, por parte do artista, passando por isso a ideia de uma obra em constante aferição.

Muitas vezes são os próprios títulos das obras que remetem explicitamente para a questão da janela, ou para um universo arquitetônico (espacial) mais amplo: janela, parede, muro, retábulo, cenário de teatro, etc.

Não obstante a ruptura operada por Calapez em relação ao modelo tradicional de visualidade (um quadro/um só ponto de vista), Calapez não abre mão da riqueza lexical e semântica própria da história longa da pintura ocidental e, por isso, mesmo as proposições artísticas mais afirmativas (algumas de clara ruptura) são desenvolvidas dentro de um entendimento que valoriza, antes de tudo, o olhar.

No caso da obra de Calapez, as questões do limite do plano pictórico e da sua “transparência” definem uma capacidade metafórica da pintura enquanto “janela” particularmente rica, abrindo, ao longo de três décadas, um vasto universo de possibilidades exploratórias. Na medida em que a experiência da obra se funda sempre na visualidade, enquanto cena e enquanto objeto (simultaneamente), a espacialidade é sempre a da obra e do espaço mundo em comum (simultaneamente). (TASSINARI, 2001, 31)

Fig. 101 – Still frame do filme “Pedro Calapez – Trabalhos do Olhar” de Luís Miguel Correia, 2009

II. 1.2. A janela. Um ponto de vista

“(...) Numa das paredes fica uma janela.
 Através dos seu vidros observa-se um exterior.
 Por exemplo o jardim das traseiras da casa e o sol que, diariamente dissolve a penumbra e preenche o soalho
 com sombras chinesas.
 Esvaziam-se os tubos de tinta e com uma espátula juntam-se uma e outra cor.
 Cobre-se a parede em redor da janela, onde o estuque mal disfarça a junta dos tijolos.
 Num impulso incontido espessas camadas de cores ocupam o que fora o lugar da janela.
 Um outro jardim fica agora disponível.
 Ele olha febrilmente esse lugar que momentos antes resplandecia de mundo exterior.
 O que se passasse lá fora não entraria agora.
 Na gradual opacificação dos vidros da janela se ebscureceram os possíveis exteriores.
 É de um interior que o olhar dele se ocupa agora.
 Uma parede plena de manchas coloridas faz-lhe frente mas simultaneamente como que lhe peopõe um outro
 estar, um outro olhar.
 Pensou. Aquele exterior acabou. Lá já nada acontece.
 Pois tudo se passa e sempre passou aqui.
 O seu olhar desfez-se.
 Já não é preciso ver mas é preciso continuar a olhar.
 Percebeu que era como se estivesse colocado atrás da janela, num qualquer milimétrico interstício, na
 fronteira do interior e do exterior.
 Foi agora toda a tinta raspada e novas cores espalhadas nas superfícies disponíveis.
 Um outro jardim apareceu.
 Ele virou-se e fixou os seus olhos nos meus.”⁷⁰

Pedro Calapez

A obra de Calapez estabelece-se inicialmente dentro de um contexto que tem em conta o confinamento da superfície pictórica a um formato de suporte rectangular (regular), no sentido tradicional. Dentro deste “sistema” pictórico, os trabalhos de início de carreira mostram-se particularmente ricos na sua dimensão plástica, explorando amplamente as possibilidades da linha (sulcada ou riscada), da aplicação da tinta sobre a superfície (em diferentes graus de espessura e rugosidade), do sistema de representação (que se aproxima deliberadamente da perspectiva axonométrica) e da materialidade do suporte (entre a prancha de madeira, mdf ou tela).

Estes anos iniciais, até finais dos anos 80, são marcados por uma experimentação constante, experimentação essa que irá “alimentar” muitas das questões exploradas subsequentemente ao longo da carreira. O desenho é pensado desde cedo como um campo de trabalho autónomo, que tematiza a especificidade do próprio *medium*, mas que alimenta muitas das problematizações levantadas pela pintura. O relação entre as duas disciplinas é

⁷⁰ Calapez, Pedro. “Através da janela”, in *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002, pp. 350.

horizontal na medida em que nenhuma se sobrepõe à outra. As exposições dos anos 80 apresentam simultaneamente desenho e pintura, sendo que todas são desenvolvidas numa escala que tende para a monumentalidade. A questão da escala é, aliás, uma questão que parece marcar o trabalho de Calapez. Verifica-se, desde o início, uma persistência da grande escala, da dimensão pública, agigantada, que é possibilitada não só pela informalidade dos suportes e materiais como pela consciência do envolvimento do corpo no ato do fazer. Neste sentido, as pinturas e desenhos são já, antes de tudo, objetos no espaço e consequentemente solicitam uma relação com a arquitetura e com o corpo.

A pintura é pensada, muitas vezes, como cenografia, como espaço que envolve o espectador, fato que se relaciona com a escala mas que é também corroborado pela ausência de personagens: trata-se principalmente de enquadramentos a $\frac{3}{4}$ em relação ao objeto representado, com os pontos de fuga sempre exteriores ao espaço da cena e com uma elementaridade próxima das formulações proto-renascentistas (principalmente Giotto e Fra Angelico). O desenho sulcado sobre uma camada compacta de tinta fresca e o uso do grafite riscado no recobrimento de amplas áreas apresentam-se como uma problematização do próprio *medium*, já que a evidência da linha é trazida para uma dimensão matérica (espessura) ou simplesmente tematizada. Nesse sentido, a gramática pictórica desempenha diferentes graus de “comprometimento” com o sistema visual em causa, alternando entre subordinação e autonomização.

Não obstante toda esta abertura de possibilidades, o trabalho centra-se ainda em questões relacionadas com a expressão pictórica e o sistema de representação, não demonstrando ainda o pendor conceitual e auto-referencial mais declarado que se viria a desenvolver posteriormente.

Fig. 102 - Pedro Calapez, *Ersília*, óleo s/ tela, 1993

Fig. 103 - Pedro Calapez, *Sem título*, óleo s/ tela, 1984

II. 1.3. Fragmentos descontinuos

Desta fase, marcada por trabalhos que afirmam o ponto de vista único, Calapez parte ainda nos anos 90 para obras que exploram a noção de conjunto, ou seja, para obras constituídas por diversas superfícies bidimensionais ou cenas. Essa transição deu-se no contexto de um convite para desenvolver uma exposição a partir do acervo do pintor tardo-naturalista Sousa Pinto (1826) no Museu do Chiado, em Lisboa, em 1996.

Para esta exposição, intitulada “Memória Involuntária”, organizada em torno da releitura de 11 desenhos a pastel seco de pintor tardo-naturalista Sousa Pinto, foram desenvolvidas 44 pinturas de paisagem. As pinturas, sobre madeira, estavam organizadas em 4 conjuntos e ocupavam, cada um deles, uma das 4 paredes da sala construída para o efeito da mostra. Ao propor a construção deste espaço fechado, dentro de uma sala do próprio museu, o artista quis reportar-se à experiência dos *cabinet d’amateur* nos quais, à semelhança dos “gabinetes de curiosidades”, as pinturas eram dispostas de um modo sistemático tendendo com isso a cobrir todas as paredes da sala.

Fig. 104 - Pedro Calapez, *Parede 02*, alkyd s/ mdf, 1996 - Da exposição “Memória Involuntária”, Museu do Chiado, Lisboa

Estes trabalhos situam-se entre o desenho e a pintura, partindo de um procedimento técnico específico: sobre cada prancha de contraplacado é construído um fundo pastoso e texturado com a tinta alkyd, sobre o qual é sulcado um desenho que evoca parcialidades do trabalho de Sousa Pinto. A espessura de cada unidade varia subtilmente (entre 20 e 50 mm), sendo os menores mais espessos e os maiores mais finos. Os tamanhos de cada elemento alternam-se segundo um esquema de sucessão de medidas múltiplas umas sobre as outras.

Desta breve descrição de “Memória Involuntária”, deverá ressaltar-se que o foco do trabalho se divide claramente entre uma manutenção da tradição da pintura, enquanto trabalho no plano, e uma manifestação consciente das potencialidades performáticas do trabalho tido como um sistema de objetos no “espaço em comum”, afirmando com isso que estamos perante um trabalho que oscila entre a pintura, a escultura e a instalação.

Esta permanente negociação entre estatutos distintos e aparentemente antagónicos é explicada detalhadamente por Pedro Calapez numa entrevista com o curador Delfim Sardo aquando da exposição:

Pedro Calapez: Sim, embora eu limite sempre, em termos físicos, o tipo de distância que o espectador toma em relação às obras, porque os trabalhos estão dentro de uma sala que se inscreve dentro de outra sala, e que impõe limites. Claro que poderia ter posto um só quadro em cada parede, mas eu quero preencher as paredes de quadros, porque quero jogar com duas situações, como se cada quadro destes, sendo uma janela, se anulasse como tal pela proximidade dos outros. Portanto, em segundo lugar, este quarto não é um espaço com janelas, mas define-se como um ambiente de paisagens que se entrecortam, repetem e fragmentam. Ao espectador é proposto entrar num ambiente, e não projectar-se para fora desse ambiente.

(...)

Delfim Sardo: Como é que foi decidida a distribuição das obras pelas diversas paredes?

PC: A princípio defini uma norma, mas a norma não funcionou. Resolvi, então, colocar os quadros segundo um modelo de *cabinet d'amateur*, mas de uma forma gestáltica emprestada a Mondrian, pela idéia de decomposição da paisagem. Cada conjunto forma uma mancha. O processo, cronologicamente, foi o seguinte : saber como é que a sala dá o espaço, como é que o espaço dá o tamanho das paredes, como é que os tamanhos das paredes dão a nuvem de coisas a colocar em cada uma dela. Finalmente, o critério foi aleatório, ou determinado pelo olhar.

(...)

DS : Voltamos quase à primeira questão : não existe uma narratividade de personagem, mas existe uma narratividade do espaço.

PC : A minha questão acaba sempre por ser a das bordas do quadro. Eu tenho sempre vontade que a pintura se prolongue para além dela. Estes quadros formam um só trabalho, que eu não imagino desmembrado, em cada parede. Cada quadro espraia-se para além dele, cada parede é uma pintura só, que não permite fixar o olhar. Isto, se calhar, poderá ter um lado demasiado didático, mas o que é facto é que o teu olhar domina-te enquanto razão para olhares para uma pintura. A tua racionalidade invoca uma história feita desses fragmentos do olhar. Tu penetras na pintura pela invocação dos seus próprios detalhes. Não é a idéia geral que tu tens do quadro que é importante para ti, mas uma pequena mancha ou uma linha. O que é importante é o detalhe, é o pormenor.⁷¹

Fig. 105 - Pedro Calapez, *Muro #02*, alkyd s/ mdf, 1997

Estes conjuntos definem-se como grupos aparentemente aleatórios de quadros (em madeira ou mdf) que criam relações harmónicas e espaciais entre si. Nenhum dos seus elementos totaliza um ponto de vista único, podendo antes ser entendidos como porções de realidades em confronto (se entendidos como “mundos para lá”), ou objetos em diálogo no espaço (se entendidos como elementos no “mundo para cá”).

⁷¹ Sardo, Delfim. “Intervalos, distâncias e afins - uma conversa com Pedro Calapez”, in *Memória Involuntária*, Lisboa: Museu do Chiado, 1997, pp. 19-25.

Calapez procura explicar a opção dos conjuntos de elementos:

Existem assim diferentes formas de agrupar as séries dos meus trabalhos: Colocar um conjunto de pinturas independentes numa grelha ou – e isto é o que tenho desenvolvido de um modo mais obsessivo desde 1996 – concretizar grupos, formados por muitas pequenas partes, com disposição rígida e pré-determinada. (...) Esta idéia de agrupar penso que tem a ver com a necessidade de realizar trabalhos de grandes dimensões tentando o envolvimento do espectador. A disposição às partes faz surgir outros modos de olhar pois a continuidade da superfície fica sujeita a interrupções.⁷²

A construção de conjunto está relacionada então com a necessidade de trazer o discurso da espacialidade para o seio da obra, numa manifestação do espaço em comum. Por outro lado, o autor considera que a construção de conjunto permite um maior número de leituras. Evidencia ainda a necessidade de olhar para estes conjuntos como uma totalidade:

(...) Cada conjunto é indivizível propondo-se deste modo cada um como uma totalidade. Estes grupos de fragmentos intimamente se relacionam e dependem uns dos outros. Uns apresentam cores intensas misturadas e justapostas, outras simulações de espaços através de simples diagramas lineares. O olhar deve divagar de pormenor em pormenor conduzido pelas associações visuais induzidas.⁷³

A questão do tratamento pictórico, do carácter estilístico, é pensado através da simultaneidade de continuidades e rupturas dentro do mesmo conjunto (ao nível cromático, do valor da linha ou do empastado da mancha), ficando a idéia de que diversas janelas se abriam para universos distintos ou para fragmentos de uma mesma cena. Em qualquer dos casos, o trabalho abre mão de uma eficácia tradicional de construção de imagem para afirmar uma espacialidade instalativa em que o espaço entre as coisas pesa tanto quanto as coisas em si. Estamos perante um diálogo polifônico entre diferentes vistas, diferentes escalas e diferentes objetos.

Posteriormente, em 1997, Pedro Calapez é convidado para expôr na Fundação Pilar e Joan Miró, em Mallorca, em Espanha. Nesta exposição, intitulada “Campo de sombras”, Calapez aprofunda e amplia algumas das rupturas surgidas em “Memória Involuntária”. Trata-se de um trabalho que opera (também sob o ponto de vista da memória e da

⁷² Calapez, Pedro. “Às partes”, in *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002, pp. 371

⁷³ Calapez, Pedro. “A janela aberta”, in *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002, pp. 353.

evocação), não sobre as imagens de Miró, mas sobre o referencial de imagens que constituíram os múltiplos pontos de partida do seu trabalho. Este referencial leva Calapez a olhar simultaneamente para imagens múltiplas e heterogêneas, que se encontram agora no campo do mundano, e não mais em sistemas temáticos eruditos, pré-estabelecidos. A par desta nova informalidade (capaz de conciliar uma fila de insectos com um escadote ou uma televisão), dá-se também uma alteração no estatuto da mancha de tinta, do empastado, que agora só surge esporadicamente nos desenhos sulcados.

Assim, num mesmo conjunto, as dimensões de cada elemento variam, as espessuras diferem mais entre si (enfatizando a objetualidade), os desenhos são díspares e, como novidade mais contundente, algumas das peças apresentam somente o trabalho da tinta. Este trabalho da pintura tem agora um estatuto autônomo, pois constrói-se sem recorrer ao desenho e define uma linguagem visual e um processo do fazer que darão suporte à quase totalidade da obra pictórica subsequente.

A questão do fundo construído pela pintura torna-se, de agora em diante, central na leitura do trabalho. Ele constrói espacialidade, uma espacialidade mais difusa, ao mesmo tempo que possibilita o sistema de diferenciação entre os elementos.

Olhando atentamente os conjuntos dos anos 90, poderá identificar-se uma variação subtil, mas intencional, na espessura de cada um dos suportes dos conjuntos, indicando com isso uma exteriorização da própria pintura pela acentuação do seu carácter objetual e pela evidência da planaridade da operação pictórica (ato de pintar). Estes sistemas de vistas múltiplas operam já, ainda que de um modo tímido, neste primeiro momento no “espaço em comum”.

Não obstante a ruptura com o modelo tradicional (um quadro/uma vista), Calapez encontra-se ainda no campo da manutenção do suporte da pintura, da vista, como elemento rectangular, encontrando-se pois, ainda, na tradição pictórica tradicional.

II. 1.4. Do outro lado

“Do outro lado.

Várias pinturas compostas por elementos individualizados, em que ao olhar não é dada a possibilidade de parar numa das imagens mas tem que vagar incessantemente pelos diferentes rectângulos – o mesmo que fazemos quando nos passeamos numa cidade e os nossos olhos saltam de uma cornija para uma torre, de uma varanda para um rebouco, de uma telha para uma fechadura, de uma porta para uma janela.

Do outro lado não são “vistas”, “paisagens”.

São dispositivos de deambulação do olhar.

Um olhar no exterior e no interior, ... ao mesmo tempo.

Consumam a eleição do detalhe e da visão do conjunto, ... ao mesmo tempo.

O seu entendimento concretiza-se através de convulsivos saltos entre a visão do conjunto e o pormenor.”⁷⁴

Pedro Calapez

De 1997 a 2003, sensivelmente, o trabalho de Calapez centra-se na metáfora da janela pura. A partir da noção de conjunto, desenvolve uma extensa série de trabalhos que exploram o quadro como elemento mediador entre o olhar e o mundo, como janela. Os próprios títulos dos conjuntos são reveladores dessa investida: “Janela”, “Cena”, “Lugar” e “BD”. A partir da “janela” são pensadas as possibilidades plásticas de um olhar que alterna, sem se deter, em situações distintas: o conjunto e o pormenor, o perto e o longe, o iluminado e o sombrio, o dentro e o fora, o espesso e o diluído, trazendo o espectador para um lugar de instabilidade deliberada. A pintura substitui a janela, encena uma nova ordem de associações visuais, em que cada parcela “um dispositivo de deambulação do olhar”.

Fig. 106 - Pedro Calapez, *Janela G*, alkyd s/ MDF, 1997

⁷⁴ Calapez, Pedro. “Do outro lado – No outro lado”, in *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002, pp. 348.

Fig . 107 - Pedro Calapez, *Passagem 11*, tinta acrílica s/ alumínio, 2004

A questão da memória, presente nos trabalhos anteriores, dá agora lugar a outros instrumentos de aproximação à complexidade daquilo que directamente se apresenta ao olhar do artista. O conjunto, seguindo uma lógica fragmentária mas regular, explora múltiplas possibilidades de articulação do real, assumindo deliberadamente a descontinuidade entre cenas: alternância entre pontos de vista, a par de tratamentos plásticos distintos e introdução de elementos excepcionais que funcionam como momentos de disrupção, prendendo o olhar de um modo distinto. Tal como o artista refere:

Na estrutura em caixas que utilizo nas pinturas mais recentes, provocam-se inúmeros saltos visuais que ocorrem no seguimento da observação das imagens uma por uma ou de tentar relacionar uma com a sua adjacente ou a associar a outras, independentemente das que entre elas se interpõem. As lembranças que surgirão na cabeça de quem olha estas pinturas (incluindo-se a minha) resultarão em bocados de sonhos, parcelas de paisagens, partículas de idéias.⁷⁵

⁷⁵ Calapez, Pedro. “Coleccionando e Recolectando – Histórias em BD”, in *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002, pp. 381

Fig. 108 - Pedro Calapez, *BD 21*, tinta acrílica s/ alumínio, 2001

Fig. 109 - Pedro Calapez, *Lugar 04*, tinta acrílica s/ alumínio, 2003

Vale aqui mencionar que, de 2000 em diante, a partir das séries “Trabalhos do olhar” (2000) e “BD” (2001), os conjuntos passam a ter como suporte o alumínio, ao invés da madeira (contraplacado ou mdf). Estas estruturas metálicas perdem o carácter monolítico, maciço, mas parecem ganhar em leveza e em distância relativamente à parede em que se alojam. A diferença visual, e até táctil, entre a superfície frontal (em que a pintura acontece) e as suas laterais (que dão suporte e estrutura) acentua a planaridade da imagem. A questão do suporte adoptar uma natureza industrial, com base em elementos modulares construídos em série, denota uma familiaridade com o entendimento minimalista

(objetualidade) que pode ser tido como prenúncio de um carácter instalativo (e até escultórico) que daqui em diante se desenvolveria.

Fig. 110 - Pedro Calapez, detalhe genérico do uso de suporte de alumínio na série *Lugar*, 2003

II. 1.5. A profundidade da superfície

Partindo das questões anteriormente referidas, designadamente a autonomização do fundo como mancha abstracta de tinta e a introdução do alumínio como material de suporte para a pintura, foi desenvolvido até 2009 um extenso trabalho cujo principal foco passaria pela problemática da profundidade dos planos.

Fig 111 - Pedro Calapez, *Piso Zero*, tinta acrílica s/ alumínio, 2004

A exposição “Piso Zero” (no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha, em 2005), representa um importante ponto de viragem por apresentar trabalhos (“Composição #03” e “Piso Zero”) já que neles a superfície da pintura ganha um afastamento acentuado em relação ao plano da parede ou do pavimento contra o qual é colocada. O trabalho ganha por isso um sentido de “flutuação”, autonomizando-se cada vez mais do espaço em que se coloca. “Piso Zero” apoia-se numa estratégia de continuidade entre os diversos planos que são definidos por um recorte irregular da chapa, criando confinamentos de proximidade e complementaridade entre as diferentes peças. No caso desta proposta, o trabalho pictórico que introduz a ruptura e a descontinuidade entre as superfícies. Esta nova expressão volumétrica do conjunto é possibilitada pelo uso de peças em chapa de alumínio quinada ou com pinos de apoio (ver desenhos abaixo).

Fig. 112 - Esquema de suporte de alumínio quinado, adotado depois de 2004 (desenho da minha autoria)

Fig. 113 - Esquema de suporte de alumínio com pinos de apoio, adotado depois de 2004 (desenho da minha autoria)

Toda esta série de trabalhos tende a afastar-se da idéia de enquadramento tradicional (de janela) num mesmo plano, que pautava os conjuntos anteriores, passando a assumir uma vocação mais escultórica e instalativa. As variações de profundidade entre os diferentes elementos constituintes de cada conjunto chega agora aos 40 cm, e o trabalho discursivo da pintura assume-se cada vez mais como abstrato. A ênfase na profundidade da peça leva a que as arestas laterais (em alumínio) ganhem também presença, e com ela começa a insinuar-se um reflexo tênue da peça que lhe é vizinha. Os conjuntos aumentam consideravelmente de dimensão, chegando a situações de 9 m de comprimento ou de

altura, numa escala cada vez mais pública e monumental. O trabalho assume-se cada vez mais como “prática de questionamento e como esforço construtivo”⁷⁶

Fig. 114 - Pedro Calapez, *Mod 02*, tinta acrílica s/ alumínio, 2007

A grande variação de profundidade de plano que estes trabalhos introduzem levam a que o olhar se debata, primeiramente, com as relações volumétricas entre objetos, e só depois com as relações pictóricas entre eles. Na verdade, trata-se de um jogo que faz alternar indistintamente estes dois valores, levado aos limites considerados possíveis para que a pintura não perca porém a sua autonomia.

O desenho de linha tende a desaparecer progressivamente, e a tinta é cada vez mais aplicada com espátula através de um processo de arrastamento. Este arrastamento traz para o plano uma sensação de esvaziamento, de superfície etérea, atmosférica. Ele afirma também um carácter de espaço ilusionístico (porém abstrato), por não apresentar “porosidades” (ou evidências do fazer manual) em que o olhar se possa deter.

No que diz respeito ao arrastamento da tinta sobre a superfície do quadro, é interessante constatar que este procedimento dá origem a situações em que o “movimento”

⁷⁶ Pinharanda, João (2000). “O lugar da pintura”, in *Representação Portuguesa na 19ª Bienal de São Paulo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 11-17.

parece reportar-se a uma escala maior do que a da base em que a tinta é aplicada, imprimindo, por isso, uma forte sensação de recorte a cada cena. Esse “recorte”, sugere um espaço outro, um espaço “para lá”.

Estamos pois perante duas qualidades do olhar aparentemente antagônicas que Calapez traz, em igual medida, para o seu trabalho.

Fig. 115 - Pedro Calapez, *HS#02*, tinta acrílica s/ alumínio, 2007

Fig. 116 - Pedro Calapez, *Cén Descontínuo*, tinta acrílica s/ alumínio, 2009

II. 1.6. O recorte irregular, desenhando o limite

Estas questões, nomeadamente relativa à planaridade, ao limite pictórico e à janela como metáfora, viriam a conhecer um novo desdobramento quando Calapez adota extensivamente, por volta de 2008, o "recorte" do próprio plano da pintura.

É nesse período que o artista utiliza folhas de alumínio como suporte, cujos limites são primeiramente desenhados, depois recortados e só posteriormente pintados. Estes recortes ou silhuetas assumem um carácter eminentemente expressivo, sendo ora abstratos ora figurativos. A própria operação pictórica se vê inflectida no sentido de valorizar e clarificar o potencial objetual destas novas obras, afastando-se da questão da representação perspética, paisagística ou arquitetônica. Calapez elege um *modus operandi* que acentua a textura e que valoriza o exercício de aplicação das tintas e a gestão do jogo de cores, libertado já de um compromisso com a representação. Estas pinturas, que muitas vezes tomam a forma de painéis ou conjuntos, demonstram também uma vocação de exteriorização denotada pelo diálogo privilegiado com o espaço e a luz que os acolhe.

Calapez explica, em entrevista, que este novo ciclo teve início numa sessão de trabalhos na qual, através da aplicação de um “filtro” de distorção de um programa de edição, configurou as formas rectangulares em formas ondulantes. Este primeiro trabalho, de origem algo accidental, viria a integrar na série “RW” (2008), e daria início a uma exploração vasta do recorte do plano.

Fig. 117 - Pedro Calapez, RW 05, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2008

Reflectindo na relação destes trabalhos recortados com os rectângulos das séries anteriores, somos tentados a considerar que a irregularidade dos limites do plano pictórico acentua a planaridade da pintura e, por isso, se presta menos a ser considerado como “janela”. A tradição da pintura ocidental privilegiou a forma rectangular como limite entre o “cá” e o “lá”, em parte por ser uma forma neutra e estável que se mostra eficaz em colocar o observador “dentro” da cena apresentada. Quando entramos na questão do recorte irregular, abrimos também um campo novo de negociação entre o desenho de contorno do plano e a sua construção pictórica. Isto acontece porque a expressividade do limite consegue, muitas vezes, mostrar-se mais contundente do que o plano em si.

Nestes trabalhos, o artista demonstra uma consciência profunda deste aspecto, não sendo por acaso que muitos dos nomes das obras sugerem diferentes graus de figuração, como sejam: “Shaped Combi” (formas combinadas), “Small Bodies” (pequenos corpos), “Coat of Arms” (brasão), “Joker” (joker) e “Badge” (crachá).

Fig. 118 - Pedro Calapez, *base #05*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2011

Fig. 119 - Esquema de suporte de alumínio quinado, adotado depois de 2008 (desenho da minha autoria)

Fig. 120 - Pedro Calapez, *Shaped Combi 03*, tinta acrílica s/ alumínio, 2009

Fig. 121 - Pedro Calapez, *Small Bodies #09*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2012

Fig. 122 - Pedro Calapez, *Shape Dialog #04*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2010

II. 1.7. Janelas – tipo

Dada a complexidade do tema da “janela” na obra de Pedro Calapez, considerou-se necessário defini-lo através de um conjunto de categorias tipológicas. Cada uma destas categorias tem um espelhamento direto em trabalhos do autor que são apresentados em correlação com o seu “correspondente” no universo da arquitetura.

Janela-recorte

Pressupõe-se nesta categoria a existência de um recorte (ou edição) de uma realidade que se expande em todas as direcções para fora do plano da pintura. A ideia de “Janela-recorte” aproxima-se da concepção tradicional da pintura ocidental, que se protocola teoricamente no Renascimento e se desenvolve até às primeiras Vanguardas do séc. XX e que corresponde, grosso modo, à tipologia de janela que genericamente temos em mente quando se pensa em “janela”. Nela, o plano da pintura, juntamente com a moldura, operam um recorte sobre uma cena mais ampla. É nesse jogo sofisticado de ocultar e dar a ver que reside muito do fascínio que este tipo de visualidade opera ainda sobre o sujeito. Somente é possível encontrar esta noção no trabalho de Calapez muito pontualmente em trabalhos figurativos do início da sua carreira. O seguinte desenho procura ilustrar este entendimento do plano pictórico.

As obras “Mesa #3” e “Sem título” de 1983 de Calapez demonstram essa direcção do plano da imagem como recorte do mundo, sendo possível identificar os elementos que participam na cena.

Fig. 123 – Esquema da “janela-recorte”. O plano da imagem como recorte do mundo (desenho da minha autoria)

Fig. 124 - Pedro Calapez, *Mesa #3*, grafite s/ papel, 1983

Fig. 125 - Pedro Calapez, *S/ título*, grafite s/papel, 1983

Fig. 126 - Adalberto Libera, *Casa Malaparte*, Capri, Itália, 1937

Janela-objeto

O conceito de “Janela-objeto” pressupõe a valorização do suporte da pintura enquanto objeto no espaço. Trata-se de uma janela que “acusa” simultaneamente dois espaços: o da cena (“espaço da obra”) e o espaço do observador (espaço do “mundo em comum”). Os diferentes elementos constituintes da pintura são organizados à luz de uma lógica de profundidades distintas (quase escultórica), e o seu carácter objetual é confirmado pela evidência das laterais de cada um dos suportes, pelo seu carácter tridimensional. O trabalho é entendido nesta negociação entre planaridade e profundidade.

A série “Laterais” (fig. 127) de Calapez afirma simultaneamente o espaço da cena (elaborado nas laterais dos tijolos), e o espaço do observador (no qual o tijolo enquanto “tijolo” opera). Tanto nesta obra de Calapez quanto na tipologia arquitetônica da gelosia⁷⁷, a capacidade de estabelecer uma relação enfática entre “interior” e “exterior” é diminuída pelo carácter eminentemente objetual do próprio dispositivo.

⁷⁷ A Gelosia (do italiano *gelosia*) ou rótula (do latim *rotula*, “rodinha”) é uma grade de fasquias (tiras compridas e estreitas) de madeira ou pedra colocada no vão de janelas ou portas para proteger da luz e do calor, e através da qual se pode ver sem ser visto. Pode possuir a forma de uma persiana que pode ser enrolada no topo.

Esta tipologia de janela extravasa a noção tradicional de abertura, aproximando-se mais do conceito de objeto, não somente pela sua evidência volumétrica (que se projeta para o exterior), mas também pela intencionalidade e minúcia do desenho que lhe dá origem. A gelosia é acrescentada (ou adossada) a uma parede (ou paramento), diferentemente da janela que se define genericamente como ausência ou interrupção na continuidade do plano da parede.

A proposta de Calapez remete ainda para a obra “Double Shutter” do artista espanhol Juan Muñoz que consiste na materialização volumétrica em aço e bronze de duas janelas, tornando-as simultaneamente objeto e pintura. A volumetria dialoga com planaridade.

Fig. 127 - Pedro Calapez, *Laterais*, tinta acrílica s/ tijolo, 2014

Fig. 21 — *Gelosia recta* - S. Paulo
1860-70.

FIGURAS 3, 4 e 5 - Elementos construtivos tradicionais coloniais - beirais, janelas e muxarabis - representados desvinculados de suas respectivas edificações por Ricardo Severo, na conferência *A Arte Tradicional no Brasil* (SEVERO, 1964, p.58, 63 e 1972).

Fig. 128 - Gelosia reta de 1860-1870, São Paulo

Fig. 129 - Juan Muñoz, *Double Shutter*, aço e bronze, 1991

Janela-conjunto

A “Janela-conjunto” é caracterizada pela possibilidade de um olhar múltiplo e simultâneo sobre um dado espaço outro (externo). O ponto de vista único, tradicional na história da pintura ocidental dá lugar à coexistência de diferentes recortes que se organizam segundo ordens distintas. Na obra de Calapez, este conceito pode ser compreendido de dois modos distintos. Por um lado, poderá corresponder a situações em que o tratamento pictórico imprimido a cada uma das peças constituintes de um dado conjunto é idêntico (ou contínuo), e por isso se tem a sensação de olhar desde um ponto de vista interno para uma realidade externa, consistente e una, através de recortes múltiplos de uma mesma fachada. Por outro lado, poderá ser entendido em situações em que o tratamento de cada uma das peças é descontínuo, ou até contrastante, e portanto remeter para uma situação em que, do exterior, se contempla uma fachada em que diversos recortes se abrem para situações internas distintas (ou se se quiser diversas espacialidades distintas entre si são postas em diálogo ou confronto). Em cada um dos casos, as dimensões de espacialidade e posicionamento do observador são “construídas” através das subtilezas das relações entre dimensões, proporções e posicionamentos das peças e tratamento pictórico das suas superfícies.

Na arquitetura, esta janela teria como equivalente as situações em que um pano de parede recebe múltiplas aberturas rectangulares, podendo estas assumir diferentes lógicas compositivas e perceptivas (fig. 130 e 131).

Fig. 130 - Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa | SANAA, zollverein school, Essen, 2006

Fig. 131 – Arquitetos Aires Mateus, Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2001

Deste modo, a obra “Céu Descontínuo” (fig. 132) de Calapez propõe um olhar múltiplo através da disposição de vários elementos diferenciados no que diz respeito à sua

cor e dimensão. Estas “vistas” alternam entre ambientes difusos e etéreos (arrastados e diluídos) e desenhos mais afirmativos em que o valor visual da linha se insinua (ritmada)

Fig. 132 - Pedro Calapez, *Céu Descontínuo*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2009

Janela-irregular

Esta janela pode ser entendida como um rombo na superfície da parede ou como um interstício entre objetos empilhados. Trata-se de uma janela que prescinde da sua lógica tradicional de estruturar o espaço outro (uma paisagem), para se assumir enquanto forma autónoma. É uma janela que se autonomiza: vemos a janela, e só depois através dela.

Esta autonomização é manifestada por exemplo no trabalho “Base #05” (fig. 133) pela evidência da irregularidade dos limites do plano pictórico e pela perfuração da superfície de alumínio que lhe atribui um carácter mais objetual.

Fig. 133 - Pedro Calapez, *Base #05*, acrílico s/ painéis de alumínio, 2011

Também na arquitetura poderão nomear-se algumas propostas de aberturas arquitetônicas não concordantes com a idéia de janela tradicional (fig. 134 e 135).

Fig. 134 - Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, São Paulo, Brasil, 1977

Fig. 135 - Herzog & DeMeuron, Dominus winery, California, U.S.A., 1998

Janela-bicho

Nesta categoria poderá identificar-se indícios de figuração no próprio recorte do suporte da pintura, tornando-a assim avessa ao seu papel tradicional de delimitar e estruturar um espaço outro. Neste sentido, esta solução plástica poderá assemelhar-se conceitual e formalmente às obras identificadas nas categorias de “janela-objeto” e “janela-irregular”, havendo porém uma possibilidade de figuração nessa objetualidade. Falamos de uma conquista que remonta aos trabalhos de superfícies irregulares do artista Frank Stella, mais precisamente aqueles que, já nos anos 1980, evidenciavam uma liberdade pictórica que separava claramente a forma objetual (do suporte) da forma representada (da pintura).

Verifica-se assim uma disjunção entre a forma da superfície e o tratamento pictórico, e é nesta relação tensa e descompassada que o trabalho “surge”.

O trabalho “Small Bodies” (fig. 136) mostra-se totalmente distante da pintura como janela, uma vez que ele próprio reclama uma identidade própria, apesar de ser um desdobramento da discussão em torno do recorte do enquadramento. “Small Bodies”, assim como “Shape Dialog #04” (fig. 137), representam eles próprios uma figuração que se mostra quase incompatível com o discurso da pintura como janela.

Fig. 137 - Pedro Calapez, *Shape Dialog #04*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2010

Fig. 136 - Pedro Calapez, *Small Bodies #09*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2012

Janela-signo

O conceito “Janela-signo” prende-se com soluções plásticas em que a forma do suporte pictórico remete para um significante, estando esse significante ausente. É uma janela-linguagem, coisa inteligível que pode ser “lida”. Deste modo, a janela-signo constitui-

se como uma unidade portadora de sentido, sendo instrumento de comunicação, na medida em que, com ele (o signo), configuramos linguisticamente a realidade e diferenciamos os objetos entre si.

A série de trabalhos intitulada "Bytes" (fig. 138 e 139) é constituída por painéis isolados, de forma quadrada ou circular, fabricados em chapa de alumínio lacada e pintados com tinta alquídica (tinta de óleo com secagem rápida). O título "Bytes" pretende evocar o sistema de linguagem máquina em informática, em que a génese da palavra e, portanto, da comunicação, resulta da combinação de octetos de bits.⁷⁸

Cada uma das pinturas, pelas suas formas circular (zero) e quadrada (um), questiona o hipotético ao observador se a coexistência da palavra e a imagem só será possível de uma forma artificiosa e codificada.

Como correlativo no campo da arquitetura, sugira-se o desenho da parede-janela da para a igreja "Church of Light" (fig. 140) projetada pelo arquiteto Tadao Ando. A correlação estabelecida não é tanto pela capacidade visual de mediar o interior e o exterior, mas antes pela legibilidade da própria forma da janela que pode ser traduzida em linguagem (cruz, identificadora da natureza religiosa do espaço em questão).

Fig. 138 - Pedro Calapez, série *Bytes*, tinta acrílica s/ caixa de alumínio, 2014

⁷⁸ Um byte é definido como uma unidade de informação digital constituída por 8 bits, sequência de dispositivos electrónicos que ora estão ligados ou desligados, representados graficamente pelos algarismos 0 e 1, notação da linguagem "binária".

Fig. 139 - Pedro Calapez, série *Bytes*, tinta acrílica s/ caixa de alumínio, 2014

Fig. 140 - Tadao Ando, *The Church of Light*, Ibaraki, Osaka Japan, 1989

Capítulo III: Para um entendimento da janela e da moldura na obra de Rodrigo Andrade

À semelhança do capítulo II, este texto servirá para compreender as possíveis relações entre a problemática da moldura (limite do plano pictórico) e da janela (enquadramento de paisagem/dispositivo arquitetônico) a partir da análise e do estudo da obra do artista visual brasileiro Rodrigo Andrade.

Neste capítulo serão abordadas as estratégias formais utilizadas nos seus trabalhos, considerando, para isso, alguns dos contributos teóricos abordados no capítulo I no que diz respeito ao lugar da janela e da moldura, assim como textos de autor e entrevistas já publicadas. Foi também realizada uma entrevista ao artista em 2015 (v. Anexo B), com o objetivo de aprofundar algumas questões relativamente ao entendimento da janela e da moldura no seu trabalho.

Tal como Pedro Calapez, também Rodrigo Andrade iniciou o seu percurso artístico no período do chamado “retorno à pintura”, subentendendo um esgotamento das propostas minimalistas, conceituais e pop das décadas de 60 e 70 dos E.U.A. e na Europa, revelando com isso um entendimento específico da pintura circunstanciado por essas evidências históricas.

III. 1.1. Rodrigo Andrade: breve apresentação do artista

Rodrigo Andrade nasceu em 1962 na cidade de São Paulo onde vive e trabalha atualmente.

Formado em gravura e em pintura, integrou o grupo “Casa 7” em São Paulo no período de 1982 e 1985 e, desde então, tem realizado inúmeras exposições individuais (Galeria Millan, São Paulo; Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; Galeria Marília Razuk, São Paulo; Museu de Arte de Pampulha, Belo Horizonte) e intervenções pictóricas em espaços públicos (“Projeto Parede no Museu de Arte Moderna, São Paulo; “Lanches Alvorada” num bar no centro de São Paulo; “Paredes da Caixa” no Museu da Caixa Econômica Federal, São Paulo). Participou ainda na 29ª Bienal de Arte de São Paulo.

A obra pública de Rodrigo Andrade, pouco mais jovem que Pedro Calapez, surge também na década de 80, motivada e enquadrada pelo contexto do retorno à pintura, por um viés neo-expressionista (por vezes abstratizante) que se contrapunha, em parte, ao minimalismo norte-americano dos anos 70.

Segundo Alberto Tassinari no texto “Figurações pelo Outro”⁷⁹ (2008), o pintor tem como principais referências o trabalho de Philip Guston, Markus Lüpertz do início da década de 80, e de Rauschenberg com o Expressionismo Abstrato. Afastando as influências internacionais mais evidentes, e olhando o início de carreira deste pintor, deparamo-nos com a circunstância deste ter integrado um grupo artístico (com epicentro em São Paulo) denominado “Casa7”⁸⁰ a partir do qual desenvolveu uma prática e um pensamento artístico determinantes para a sua produção atual. A exploração artística no seio deste grupo pautava-se pela valorização da experiência sensual da pintura, pela sua evidência matérica, pela eleição (ou resignação) de materiais pobres como suporte do

⁷⁹ Tassinari, Alberto. “Figurações pelo outro”, in *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pp. 11 - 30.

⁸⁰ Este grupo artístico (1982-1985) era composto por um conjunto de jovens artistas da mesma geração: Rodrigo Andrade (1962), Carlito Carvalhosa (1961), Fábio Miguez (1962), Paulo Monteiro (1961), Nuno Ramos (1960) e, numa fase inicial, Antônio Malta. Haviām estudado gravura com Sérgio Fingermañ e dividiam atelier no bairro Cerqueira César em São Paulo.

Os cinco artistas da “Casa 7” mantiveram as suas poéticas bastante variadas, tendo a prática da pintura como expressão máxima – mesmo no caso do artista Nuno Ramos com a sua potência mais escultórica. Cabe ainda destacar, no circuito da pintura paulistana desenvolvida a partir dos anos 80, os artistas Sérgio Sister, Marco Gianotti e Sérgio Fingermañ. Os dois primeiros pertencem à tradição lírica que teve em Volpi o seu ponto de partida, sendo que no caso de Gianotti há uma influência goeldiana atravessando com um pé na figuração. No caso de Fingermañ, é possível ver uma pintura artesanal, com fragmentos de imagens que se descolam de um fundo espesso carregado de matéria.

trabalho (papel *craft*, objetos, tintas industriais, etc) e pela alternância entre uma figuração vaga e a tentativa de abstração através do abandono da expressão do próprio material. É comum à prática de cada um dos artistas constituintes deste grupo um sentido de excesso, quer seja pelo acúmulo exagerado de materiais sobre a tela (de tinta a óleo a detritos encontrados), quer pela escala agigantada que caracteriza a maioria dos trabalhos. A relação forma/fundo, os personagens e objetos, o próprio sentido de figuração, diluem-se na evidência crescente da questão material. Esta tensão, entre material e forma, entre apresentar e representar, pautará, de modos muito distintos, o desenvolvimento da obra de cada um destes artistas do atelier “Casa 7”.

Fig. 141 - Artistas do atelier “Casa7” nos anos 80

No caso da obra de Andrade, é possível identificar até meados dos anos 90 uma tentativa de integração de referências distintas mas todas elas pertinentes para o esforço de construção de uma nova idéia de pintura, liberta agora de um tema específico e pautada mais por uma expressão de fé na liberdade do fazer artístico. Para além das referências já nomeadas por Tassinari (Philip Guston, Markus Lüpertz, e Rauschenberg), é visível a influência de Kiefer, Willem de Kooning e Jackson Pollock, passando também por Julian Schnabel ou até Giorgio Morandi e Vincent Van Gogh.

Fig. 142 - Vincent Van Gogh, *The night café*, óleo s/ tela, 1888

O trabalho de Andrade vinha, desde meados dos anos 80, a alternar entre uma pintura de referencial naturalista (primeiramente) e outra de feição mais abstrata (na transição para os anos 90). Face a estas duas concepções espaciais e processuais aparentemente antagónicas é interessante constatar que ambas exploram uma profundidade reduzida e valorizam a evidência material da tinta (e a expressão do seu trabalho sobre o plano). Em qualquer dos casos poderíamos também afirmar que o trabalho se encontra ainda num estágio formativo, verificável não só na rápida alternância entre procedimentos e “estilos”, como na identificação clara da maioria das referências artísticas presentes nos trabalhos. Ao pequeno formato sucede-se o grande (ou muito grande), à absoluta informalidade dos materiais e suportes (colagens, persianas, papel *craft*, tinta de esmalte) sucede-se o procedimento tradicional da tinta de óleo sobre tela. Todas estas direcções e experiências viriam a ser integradas na fase subsequente do trabalho.

Fig. 143 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1985

Fig. 144 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, manta de chumbo, borracha, esmalte sintético e óleo s/ tela, 1986

Fig. 145 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1990

Fig. 146 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1992

III. 1.2. Simplificação do espaço

Para a presente análise (relativa à moldura e à janela) da obra de Andrade interessa-nos particularmente o período entre 1994 e 2008. Durante esse período, o trabalho de Andrade desenvolve-se de um modo mais conciso e menos hesitante do que anteriormente, e é também neste período que é possível identificar um conceito espacial mais estabelecido na sua pintura.

A partir de 1994, a pintura de Andrade pautava-se por uma figuração simples, clara e objetiva, que elegia objetos mundanos (maioritariamente peças de mobiliário) como protagonistas de cenografias marcadas por um sentimento amplo de solidão (dimensão esta sempre presente no seu trabalho). A partir deste ponto, Rodrigo Andrade inicia um processo de abstração e simplificação dessas formas, trilhando gradualmente um caminho no sentido da autonomização da mancha e da simplificação máxima das formas que tenderiam formalmente para o polígono regular.

Como Andrade refere na entrevista (v. Anexo A), essa evolução deu-se em três tempos: da representação de peças de mobiliário para a sua tradução (simplificação) em volumes paralelepípedicos e, posteriormente a sua conversão em rectângulos ou blocos de tinta compactos. Esta evolução das formas já seria, por si só, suficientemente rica, não fosse o caso de, a par dela, também a espacialidade do “fundo” se ter vindo a alterar. Talvez o fundo tenha evoluído na tentativa de responder, ou dar conta, dessa evolução das formas.

Simplificando, poderia afirmar-se que, num primeiro momento, forma e fundo afirmavam a mesma espacialidade, numa organização tradicional de valores. Numa definição clara da existência de diferentes planos, os elementos constituintes da imagem como cadeiras, bancos, arcas, árvores, barracos ou postes surgiam num sistema coerente com o plano do chão, com os planos laterais, com o fundo e com a linha do horizonte.

Apesar da diferenciação entre vários planos, o tratamento plástico da superfície é indiferenciado, dando a impressão de que é a mesma “mão” que dá conta de toda a superfície da pintura. Na obra da figura 147 é visível essa diferenciação entre fundo e forma (representada por um armário com garrafas), sendo a superfície trabalhada de um modo quase homogêneo com valores tonais e cromáticos muito próximos.

A temática da natureza-morta, do cenário, do espaço desolado, da dimensão metafísica ajudou a trazer uma concisão e uma clareza para a evolução conceitual de uma idéia de pintura e espacialidade, facilitando um mapeamento mais claro dos diferentes “momentos” do trabalho.

Fig. 147 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1994

Fig. 148 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1994

Já num segundo momento, no qual nos deparamos com uma tradução dos objetos reconhecíveis em simples volumes paralelepípedicos, constata-se que a espacialidade entre fundo e forma que suporta toda a cena parece dissolver-se, ou pelo menos tornar-se ambígua. O fundo começa aqui a ser tratado com pinceladas uniformes, suaves, numa só direção, tendendo para os tons claros, enquanto que os volumes (formas no espaço) mantêm um viés construtivo, sendo construídos em tons mais escuros e descritos através de direções distintas para os diferentes planos. Agora é o ângulo de visão destes volumes, a sua colocação perspética no espaço, que nos dá o suplemento mínimo para que possamos, mentalmente, construir a espacialidade da cena, como se verifica na obra da figura 149. O observador encontra-se num ponto de transição entre dois estatutos da pintura e do entendimento da sua espacialidade. A progressão gradual do espaço tradicional, identificável anteriormente, começa gradualmente a dar lugar a uma espacialidade planar ou, pelo menos, intangível.

Fig. 149 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1999

Fig. 150 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1999

III. 1.3. O espaço para cá: mancha objeto

Neste ponto, é perceptível que o trabalho de Andrade poderia enveredar por duas direcções distintas: poderia permanecer num tratamento naturalista (ilusionístico) do fundo/forma, ou transitar definitivamente para uma exploração que tematizasse a própria concretude da pintura trazendo toda a experiência para a questão do plano e abolindo definitivamente a construção de espacialidade tradicional. Mas é aí que Rodrigo Andrade opta por uma terceira via, que não abre mão de nenhum dos valores referidos: os volumes paralelepípedicos dão lugar a polígonos regulares e o “fundo” tende para a dissolução completa. A compreensão parece “recuar” toda para o plano pictórico. Não obstante, e aqui reside muita da riqueza da obra de Andrade, a espacialidade continua a ser afirmada e tematizada, mas, desta vez, através de um jogo de relações complexas entre os diferentes “personagens” (elementos) em cena, não dependendo mais da construção de um espaço. O trabalho nunca abre mão da discussão do espaço, e por isso está sempre em diálogo com a narrativa longa da história da pintura ocidental. A obra não sai nunca da Pintura. E é por isso talvez que o trabalho de Andrade retorna sempre à temática da paisagem, e se posiciona sempre numa alternância temporal entre abstração e figuração (se é que estes dois conceitos cabem ainda num trabalho como o de Andrade que considera essas duas dimensões como campos comunicantes entre si - a experiência no plano alimenta a construção de paisagens, e o trabalho naturalístico informa a consciência espacial dos trabalhos de “blocos” de cor).

Se em 1998 estes blocos de cor (sombra) ainda guardam um referencial espacial assente numa vaga noção perspética ou na identificação subtil de elementos arquitetónicos (portas, janelas, salas ou móveis), a partir de 1999 estes tendem a autonomizar-se. O tom que lhes serve de fundo (inicialmente colorido) perde gradualmente a saturação passando a um cinza ou amarelo claros até se tornar branco, só tela. A experiência da pintura, no sentido da relação complexa entre diversos elementos que podem estabelecer um diálogo de continuidade no plano da tela, dá lugar a composições simplificadas, por vezes monossilábicas, em que cada elemento tende a relacionar-se de um modo enfático com cada um dos restantes. Parece tratar-se da definição de um vocabulário-base essencial a partir do qual se envereda pela criação de jogos subtis de cor, de tom, de contraposição, de harmonia e, também, de forma e escala.

Neste ponto, o artista adianta (em entrevista) que as relações entre blocos operam sempre na base de pares (e nunca em número ímpar de blocos). Segundo o artista, a organização em pares acentua a noção de diálogo e afasta a sensação de sucessão de elementos (que o número ímpar traria).

Nesse percurso em direcção à quebra gradual do protocolo entre forma e fundo, os blocos de cor ganham autonomia em vivacidade e em expressão matérica - o empastado assume uma volumetria própria que tende a objetificar (ou coisificar a mancha). Destas circunstâncias surge uma nova chave de leitura dos trabalhos na qual o limite da tela que lhes dá suporte (agora absolutamente neutra) não joga mais um papel decisivo na definição do plano pictórico: os elementos “flutuam” num espaço indefinido. Este espaço, aparentemente indefinido nos seus limites, é entendido pelo artista como continuidade das dimensões da própria tela, tratando-se portanto de um espaço finito e confinado.

Fig. 151 – Representação do conceito de espaço confinado, “para lá” (desenho da minha autoria)

Como seria de esperar, estes blocos empastados passam, daí em diante (ao longo de cerca de 10 anos), a encenar um jogo complexo de relações de profundidade. Neste jogo importam todos os atributos capazes de singularizar cada um destes elementos, como sejam a cor, o tamanho, a forma, o grau de empastado, a posição na tela e a posição relativa ao seu “par”.

A isto acresce o facto destes elementos de cor, que começam por ser rectangulares, ganharem gradualmente sofisticação, através de um desenho consciente e intencional do seu recorte. Às bases rectangulares introduzem-se pequenas chanfraduras, boleados e faces

arredondadas (surtem também circunferências), singularizando o “tipo” de presença de cada um destes personagens no plano da tela.

O artista é enfático ao afirmar que toda a diversidade desta gramática formal serve estritamente para estabelecer jogos de diferenciação e, com isso, diferenciar o plano de cada elemento, sendo pois esta a chave para a construção de espacialidade. As subtis diferenças formais ou tonais são sempre entendidas à luz de uma comparação com os seus pares, ou seja, cada forma ajuda a caracterizar as restantes. Cada distância, por grande ou pequena que seja, só pode ser entendida por comparação com as restantes. Trata-se pois de um sistema complexo de auto-aferição.

Fig. 152 - Rodrigo Andrade, *Miami I*, óleo s/ tela, 2005

Fig. 153 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 2007

Fig. 154 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 2007

O limite deste campo de experiência dar-se-ia com a realização do “Projeto Parede” (MAM, São Paulo, 2000) e subsequentemente do “Lanches Alvorada” (São Paulo, 2001) e do “Paredes da Caixa” (Museu da Caixa Econômica Federal, São Paulo, 2006), nos quais, na busca de uma autonomia definitiva, os blocos de cor prescindem da tela suporte e são aplicados diretamente sobre a parede. Neste ponto, parece ser já difícil discernir a distinção entre fundo e forma ou suporte e pintura, visto que os limites entre estes pares de conceitos, âncora da pintura tradicional, se vêm fundidos ou diluídos.

Deste modo, transita-se da idéia de “espaço para lá” protocolado pela presença do suporte tela como elemento unificador da espacialidade (ativada por vários elementos expressivos / blocos) para a noção de operação no “espaço em comum”, num “espaço para cá”, se se assumir que a relação fundo/tela já não é necessária.

Fig. 155 - Rodrigo Andrade, vista da instalação *Lanches Alvorada*, óleo s/ parede, São Paulo, 2001

Fig. 156 - Rodrigo Andrade, *Sem título*, tinta eletrostática s/ bronze fundido, 2013

III. 1.4. Janelas – tipo

À semelhança do estudo de Pedro Calapez, houve também com Rodrigo Andrade a necessidade de definir o conceito de “janela” a partir de um conjunto de categorias para o melhor entendimento do mesmo.

Janela-interna

A “Janela-interna” sugere a comunicação visual entre dois espaços internos. A concepção espacial da cena resume-se a um cubo que prolonga (em profundidade) o retângulo da tela, que por sua vez se apresenta como estruturador do ponto de vista do observador. Rodrigo Andrade é enfático ao afirmar (em entrevista) que a sua produção pictórica elabora um espaço finito que confina com o plano pictórico (da tela). Trata-se de uma situação muito próxima da experienciada numa sala de teatro, quando o espectador olha o palco através da boca de cena.

Esta idéia é clara nos trabalhos de transição de 1994 a 1998, nos quais se vê caracterizada pictoricamente essa tipologia de espaço. Nos trabalhos abstratos subsequentes até ao ano de 2008, este estudo apoiar-se-á no testemunho do artista.

Fig. 157 – Rodrigo andrade, *s/ título*, óleo s/ tela, 1994

A obra “La chambre à carreaux” (fig. 158) da artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva constitui um exemplo de entendimento da pintura “janela – interna” pela coabitação de vários espaços internos.

Fig. 158 - Maria Helena Vieira da Silva, *La chambre à carreaux*, óleo s/ tela, 1935

No campo da arquitetura, a “Casa Poli” (fig. 159) de Pezo von Ellrichshausen é constituída por vários espaços internos dialogantes entre si.

Fig. 159 - Pezo von Ellrichshausen, *Casa Poli*, Chile, 2005

Janela-habitada

O conceito de “janela-habitada” pressupõe a intervenção no plano frontal (anterior) da cena. Trata-se de uma janela que “acusa” simultaneamente os dois espaços: o da cena (espaço da obra) e o espaço do observador (espaço do “mundo em comum”). Os blocos de cor são organizados à luz de uma lógica de profundidade, dada pelas relações dimensionais e hierárquicas entre eles, mas o seu carácter objetual (confirmado pela espessura do empastado) e a sua tonalidade absolutamente plana acentuam a evidência do plano pictórico. O trabalho é entendido nesta negociação entre planaridade e profundidade. Esta aparente contradição ou, por outras palavras, este “ruído” na imagem, irá perpetuar-se também na fase naturalista (paisagens) que começará por volta de 2009.

Fig. 160 – Rodrigo andrade, *s/ título*, óleo s/ tela, 2005

Fig. 161 - Raoul De Keyser, *Front*, óleo s/ tela, 1992

Fig. 162 – Detalhe de *Front*

Fig. 163 - Gio Ponti, *Furnished Window*, 1953-1954

Fig. 164 - Alberto Campo Baeza, *Caja General HQ*, Granada, Espanha (maquete para estudo de luz)

Janela-recorte

A “janela-recorte” diz respeito ao recorte de um espaço que se expande para fora dos limites do plano da pintura. Trata-se de uma concepção próxima ao entendimento tradicional da pintura ocidental, em que o plano da pintura, juntamente com a moldura, operam um recorte sobre uma cena mais ampla.

Curiosamente, no trabalho de Andrade, só é possível encontrar esta noção em trabalhos figurativos muito pontuais do início da sua carreira, ou numa série abstrata que o artista iniciou recentemente em 2015. Esta série apoia-se num procedimento simples de aplicação da tinta na tela: duas massas de tinta de tons distintos são arrastadas das extremidades laterais para o centro do plano, sendo que o encontro das duas é enfatizado

pelo acúmulo de matéria ao longo de uma linha vertical central, como se de uma costura exposta se tratasse. A evidência deste arrastamento de tinta, sugerindo também uma velocidade rápida de execução, faz pressupôr que o mesmo se iniciou bem antes de “entrar em cena” no nosso campo de visão. E é por isso que se tem a sensação de olhar um recorte de uma realidade outra.

Fig. 165 – Rodrigo Andrade, *s/ título*, óleo sobre tela, 2015

O trabalho “Abstraktes Bild” (fig. 166) de Gerhard Richter exemplifica de modo idêntico este entendimento da pintura enquanto janela – recorte, para além de nele também se verificar a estratégia de arrastamento de tinta iniciada já fora dos limites da superfície da tela.

Fig. 166 - Gerhard Richter, *Abstraktes Bild*, óleo s/ tela, 1997

A janela de Le Corbusier e Pierre Jeanneret propõe também um recorte sobre a paisagem, sendo que percepção e conhecimento do mundo são consequentes desse enquadramento.

Fig. 167 - Le Corbusier + Pierre Jeanneret, *Villa Le Lac*, Lago Geneva, Suíça, 1923

Conclusão

A conclusão relativa a esta pequena reflexão reporta-se necessariamente ao quadro de expectativas e aprendizagens relativas ao par de conceitos estudados e à sua pertinência no âmbito do artistas propostos.

Tivemos como certeza, desde o início, que cada um destes dispositivos (a janela e a moldura) representa uma entrada privilegiada para a questão da visualidade na cultura ocidental, e afirmar isto equivale a admitir que nos reportamos a um universo de saberes e de experiência interminável.

Face à dimensão da problemática, e sua inevitável implicação em toda a questão da partilha visual, foi-nos importante desenvolver dois capítulos de abertura, em que procuramos definir uma genealogia dos conceitos, ocupando-nos dos seus valores culturais, históricos e semânticos. A abordagem histórica e conceitual da janela e da moldura fez-nos entender (como já suspeitávamos) que estes dois temas-conceitos não se constituíram de modo autónomo mas, antes, numa relação próxima, e por vezes sincrônica e simbiótica.

Até ao modernismo, a janela vertical da arquitetura era entendida como uma inevitabilidade estrutural, que se desdobrava porém (enquanto sentido metafórico) numa relação antropomórfica subentendendo, por isso, a valorização do ponto de vista do homem. Em consonância, a experiência da pintura subentendia também essa relação de frontalidade articuladora do plano pictórico e do olhar.

A transferência do plano vertical para o plano horizontal na arte representa, segundo Leo Steinberg, uma mudança radical no entendimento da prática artística no sentido em que acompanha a deslocação da natureza para a cultura, ou seja, a passagem da representação retiniana para a apresentação da obra: “A horizontalidade (...) relaciona-se com o “fazer” e a verticalidade do plano pictórico Renascentista está relacionada com o ver” (1972:90)⁸¹. Dito de outro modo, a passagem para o plano horizontal desmonta o postulado clássico de que a arte se dirige exclusivamente ao sentido da visão, abrindo assim um novo leque de possibilidades estéticas, formais e conceituais. De modo similar, a janela

⁸¹ Steinberg, Leo (1972). *Other Criteria, Confrontations with Twentieth Century Art*. New York: Oxford University Press.

horizontal da arquitetura modernista trouxe também um novo campo fenomenológico e cultural, uma alteração epistemológica profunda. Com a abertura horizontal, a relação entre interior e exterior redimensiona-se e amplia-se, abolindo-se com ela a tradicional hierarquização dos espaços (entre sagrado e profano, interior e exterior), convidando assim o espectador a estabelecer um diálogo mais participativo e menos mediado com o espaço outro.

Os dois momentos históricos referidos representam mudanças de paradigma que se fizeram acompanhar de dois conceitos espaciais distintos, e até em parte antagônicos, a saber: a transparência renascentista e a opacidade modernista. E foi esse par conceitual, que abriu a dimensão de análise da obra dos dois artistas escolhidos.

A espacialidade, o recorte, a transparência, a opacidade, a matéria, o sentido de colocação e participação no espaço em comum, a idéia de conjunto, a regularidade e irregularidade do plano, a questão da figuração, o sentido narrativo, estabeleceram-se pois como ferramentas lexicais fundamentais para a leitura das obras de Rodrigo Andrade e Pedro Calapez.

Os dois artistas iniciam a sua carreira pensando a pintura em torno da concepção espacial tradicional: o plano pictórico contido numa superfície rectangular, normalmente uma tela, que é intervencionado no sentido de construir uma espacialidade outra (para lá), posta com ênfases distintas na questão da expressividade do material e do fazer.

Deste ponto, Pedro Calapez evolui no sentido da criação de grupos de pinturas regulares (que podem ser vistos como recortes, fragmentos ou objetos) e, posteriormente, para a reelaboração dos limites do rectângulo de onde surgem formas que podem ser entendidas como abstratas ou como representação (figuração) elas mesmas, e que são postas como elementos autônomos ou como conjuntos.

No mesmo sentido, ainda que com um entendimento distinto, Rodrigo Andrade detem-se no ponto de vista unívoco (coincidência entre limite do trabalho pictórico e limite do suporte) para explorar as possibilidades de fragmentação e objectificação da mancha de cor, do seu carácter objectual. E, nesse sentido, Andrade parte em busca de relações complexas e cuidadas entre estes elementos (quase objetos dada a espessura inesperada que por vezes adquirem). Questões relacionadas com o recorte da cor, com o jogo de proximidades, espessura e tamanho da mancha, valores tonais e lumínicos são problematizados ao longo de uma prática continuada no tema da espacialidade.

Ambos os artistas são, porém, enfáticos na afirmação de uma espacialidade dúbia, ou dupla, dos seus trabalhos. Andrade e Calapez são peremptórios ao afirmar que a sua obra busca uma manutenção de dois paradigmas de espacialidade aparentemente contraditórios, a saber: a transparência e a opacidade, a vista e o objeto. Esta constatação, que parece contrariar a concepção central da espacialidade da pintura do séc. XX, a da objetualidade e da apresentação (no espaço em comum), permite pensar uma naturalização da prática pictórica dentro de um quadro narrativo mais alargado, que necessariamente terá de ter em conta a permanência (ou sobrevivência) de questões de longo prazo.

Parece-nos importante essa assunção, como reiteração de uma discursividade artística mais ampla, que possa olhar diferentes valores em simultâneo, e talvez assim assimilar abertamente o que é tido como periférico, inesperado, o que é “outro”. A ampliação do âmbito da disciplina, faz-se necessariamente acompanhar por esta capacidade reflexiva, que julgamos agora mais liberta de uma ideologia ou explicação unívoca.

Sob esta leitura, a da permanência da transparência, gostaríamos de sugerir a possibilidade de reestruturar uma relação de entendimento mútuo e leitura simultânea entre limite do plano na pintura e perfuração (ou configuração) no plano, na arquitetura.

Mesmo tendo em conta a evidência da condição de transparência associada à janela face a um discurso valorizador no sentido da exteriorização e da opacidade da pintura no séc. XX (se bem que com hiatos, descontinuidades e contradições), parece-nos que a questão do desenho (recorte) do limite do plano pictórico, largamente explorado depois dos anos 90 (sob influência principal do pós-conceptualismo), se pode entender como uma possibilidade de aproximação à janela na arquitetura que, a nosso ver, também tem tido em consideração questões de opacidade, objetificação, recorte e até de constituição como signo. Esta proposta de equivalência, ou de reciprocidade entre os dois saberes concretiza-se, no final do estudo de cada artista, através de um pequeno léxico, que propomos em jeito especulativo: janela-recorte, janela-objeto, janela-conjunto, janela irregular, janela-bicho, janela-habitada, janela-interna e janela-signo.

Mais do que uma pretensão conclusiva relativamente a este tema e a estes artistas, buscamos avançar com um contributo modesto para um debate que é, por natureza, alargado. Buscamos um ponto de vista. Outros haverá.

Referências Bibliográficas⁸²

- ÁBALOS, Inaki. *A boa-vida – visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó/SC; Argos, 2009.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- ANDRÉ, Márcio. *Ensaio radioativos*. Corunha: Editora Axóuxere, 2011.
- ARGAN, Giulio. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and Visual Perception, A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. U.S.A: Harbcourt Brace Jovanovich, 1979.
- BOIS, Yve-Alain. *Piet Mondrian: 1872-1944*. U.S.A.: Bulfinch Press, 1994.
- BOIS, Yve-Alain. *A Pintura como Modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. *Mondrian and the Theory of Architecture*. in: *Assemblage*. Vol. 4, October 1987, pp. 103–130.
- BORGES, Jorge Luís. *Jorge Luís Borges – Obras Completas*. Barcelona: Emecé Editores, 1998.
- CALAPEZ, Pedro. *Pedro Calapez - Textos*. Cáceres: Edition Galeria Bores & Mallo, 2002.
- CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- COLOMINA, Beatriz. *Doble Exposición – Arquitectura a través del arte*. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge:

⁸² De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023

MIT Press, 1996.

COLQUHUON, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CORBUSIER, Le. *Precisões – Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DAMISCH, Hubert. *Origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1987.

DAMISCH, Hubert. *Théorie du Nuage - Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.

DERRIDA, Jacques. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FLOCH, Jean-Marie. *Pequenas Mitologias do Olho e do Espírito: por uma semiótica plástica*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamin, 1985.

FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et Société: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au Cubisme*. Paris : Gallimard, 1965.

FRIED, Michael. "Shape as Form: Frank Stella's New Painting", in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 793-795, [1939], 2003a.

FRIED, Michael. "Art and Objecthood: Essays and Reviews", in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 835-846, [1939], 2003b.

FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window, From Alberti to Microsoft*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2006.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. U.S.A.: Harvard University Press, 1982.

- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e Ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GREENBERG, Clement. "Towards a Newer Laocoon", in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 562-568, [1940], 2003a.
- GREENBERG, Clement. "Modernist Painting", in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 773-779, [1965], 2003b.
- GROYS, Boris. "The Mimesis of Thinking", in D. De Salvo (ed.), *Open Systems: Rethinking Art c. 1970*, London: Tate Publishing, pp. 50-63, 2005.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- HOLANDA, Francisco de. *Diálogos de Roma*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- JUDD, Donald. *Specific Objects*. New York: Arts Year Book, 1965.
- KEMP, Wolfgang. "The Narrativity of the Frame", in P. Duro (ed.), *The Rhetoric of the Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge, N.Y & Melbourne: Cambridge University Press, 1996, pp. 11-25.
- KEPES, Gyorgy. *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1969.
- KRAUSS, Rosalind. "Rauschenberg and the Materialized Image", *October Files*, 2002.
- MAMMÌ, Lorenzo. *O que Resta, Arte e Crítica de Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MONDRIAN, Piet. "Realidade Natural e Realidade Abstrata", in H. B. Chipp (ed.), *Teorias da Arte Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, [1919], 1996, pp. 324-327.
- MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris*. London: MIT, 1993.
- NEWBERY, Timothy. *Frames and Framings*. Oxford: Ashmolean Museum, 2002.

- O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube – On the relationship between where art is made and where art is displayed*. Nova Iorque: FORuM Project Publication, 2007.
- ORTEGA y Gasset, José *A Desumanização da Arte*. Lisboa: Vega Passagens, 1997.
- PREZIOSI, Donald. *Architecture, Language and Meaning*. Paris, New York: Mouton Publishers, 1978.
- POLLOCK, Jackson. “Two Statements”, in C. Harrison & P. Wood (eds.), *Art in Theory 1900-2000, An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Blackwell Publishing, pp. 570-571, [1947-48], 2003.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Paisagem e Arte*. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2000.
- SCHARECK, Maria Muller (ed.). *Fresh Widow – The Window in Art since Matisse and Duchamp*. Dusseldorf: Hatje Cantz, 2012.
- SCHEERBART, P. Glasarchitektur; FRAMPTON, K. *Historia Crítica della Architettura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gil, 1993.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da; CALADO, Margarida. *Dicionário de termos de arte e arquitetura*. Lisboa: Porto Editora, 2005.
- STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- STELLA, Frank. *Working Space*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- SHAPIRO, Meyer. “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”. In: *Simiolus, Netherlands Quarterly for the History of Art*. Vol. 6, No.1, pp. 9-19.
- RANCIÈRE, Jacques. *The Politic of Aesthetics*. London & New York: Continuum, 2000.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- WESTCOTT, James (ed.). *Window*. Itália : Marsilio, 2014.

WINNICOTT, D. W. *Jeu et Réalité*. Paris: Gallimard, 1975.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Revistas

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparência: literal e fenomenal. *Revista de História da Arte e Arquitetura – Gávea*, São Paulo, v. 2, p. 33 - 62, Set. 1985.

Catálogos

Abstract. Lisboa: MPPC - Arte, Edição e Projecto, 2008.

Cada Pedra do Mundo. Lisboa: Caminho, 2006.

Do Pequeno Espaço entre as Coisas. Óbidos: Galeria Nova Ogiva, 2013.

Lameiros. Bragança: Centro de Artes Graça Morais, 2012.

Pedro Calapez. Memória Involuntária. Lisboa: Museu do Chiado, 1997.

Pedro Calapez – Obras Escolhidas 1992-2004. Lisboa: CAMJAP/FCG, 2004.

Pedro Calapez: Lugares de Pintura. Burgos: Centro de Arte Caja de Burgos, 2005.

Representação Portuguesa na 19ª Bienal de São Paulo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Resistência da Matéria. São Paulo: Cobogó, 2014.

Rodrigo Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

Textos em catálogos

- Freitas, Helena. “Pedro Calapez – O mundo a duas mãos”, in *Pedro Calapez – Obras Escolhidas 1992-2004*, Lisboa: CAMJAP/FCG, 2004, pp. 13 – 27.
- Mesquita, Tiago. “Convenção, Ilusão, Dissolução”, in *Resistência da Matéria*, São Paulo: Cobogó, 2014.
- Sardo, Delfim. “Intervalos, distâncias e afins (uma conversa com Pedro Calapez)”, in *Memória Involuntária*, Lisboa: Museu do Chiado, 1997, pp. 19-25.
- Pinharanda, João (2000). “O lugar da pintura”, in *Representação Portuguesa na 19ª Bienal de São Paulo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 11-17.
- Palhares, Taísa. “Espaços Contaminados – a pintura como uma experiência da diferenciação”, in *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pp. 159 - 170.
- Tassinari, Alberto. “Rodrigo Andrade”, in *Rodrigo Andrade – Pinturas*. São Paulo: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1994, pp. 3.
- Tassinari, Alberto. “Figurações pelo outro”, in *Rodrigo Andrade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008, pp. 11 - 30.

Recursos da web

- Flávia de Lima Duzzo, *O debate crítico gerado pela produção dos anos 80 - Na visão de Bonito Oliva e Suzi Gablick*, Disponível em:
<http://www.casthalia.com.br/periscope/flaviaduzzo/odebatecritico80.htm>. (acesso a Agosto 16, 2016)
- <http://www.calapez.com>
- <http://www.miguelnabinho.com/>
- <http://www.maxestrella.com/artista/Pedro%20Calapez.html>
- <http://galeriamillan.com.br/en>

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista a Pedro Calapez (via skype) - 15.11.2015

1. T.M.: No início da sua carreira, do final dos anos 70 até meados dos anos 80, quais eram as suas referências artísticas, nomeadamente na pintura?

P.C.: Eu estava a olhar, nesse período, para os ColourField americanos. Eu estou, então, preocupado com o campo da pintura e com a sua envolvimento, que é o que me fez pintar em grandes formatos e, sobretudo, desenhar. Eu estava fundamentalmente desenhando nesse período, e a minha primeira exposição de referência (em dupla com a Ana Leon), em 1982, é composta por duas exposições distintas: uma de desenho intensivo, e uma outra de pintura com a Ana Leon, o “Azul Vermelho”, que se trata de um espaço completamente pintado, chão, paredes, teto, em que tu circulas no espaço como se estivesses num ambiente imersivo.

Nessa exposição surge essa preocupação que se manteve em todo o meu trabalho que é relacionada com o envolvimento do olhar, do campo visual.

Hans Hofmann, *Meadow Splendor*, aguarela s/ tela, 1959

Morris Louis, *Kaf*, óleo s/ tela, 1959-1960

T.M. E relativamente a todos aqueles nomes fortes desse período como Julian Schnabel, Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Georg Baselitz, Markus Lüpertz e Sigmar Polke, que tiveram uma influência muito forte nas novas gerações de pintores? Imagino que você já tivesse uma carreira estabelecida quando muitos deles apareceram. A Transvanguardia, por exemplo, foi importante para você neste período?

P.C.: A Transvanguardia... Bom, eu conheci o Bonito Oliva, e um dos livros que tinha como referência nessa altura era o da Transvanguardia Italiana. Mas o que este movimento trouxe, sobretudo, foi a própria condição do pós-modernismo na arte, entender a pintura como se ela fosse nova, usar a tradição não num sentido de renovação mas numa perspectiva de retrabalhá-la. Tudo o que tinha sido feito anteriormente se podia utilizar e se podia recombinar. Nesse período, depois da exposição de 1982, eu faço uma série de incursões na história da pintura. Nesse período eu estou a copiar, a trabalhar e a retrabalhar, Giotto, Fra Angelico, bem como vários outros artistas pré-renascentistas, porque não me interessava verdadeiramente a descoberta da perspectiva...

Fra Angelico, *Visitação*, têmpera s/ tela, 1434

Giotto di Bondone, *A Lamentação*, têmpera s/ tela, 1304-1306

Pedro Calapez, *Mesa #3*, grafite s/ papel, 1983

Pedro Calapez, *Sem título*, acrílica e grafite s/ madeira, 1983

T.M. Exatto, e essas referências pré-renascentistas aproximavam-se talvez mais da liberdade de apropriação de situações múltiplas, justaposições e sobreposições, tão características do ideário de pintura nos anos 80. Lembro-me que neste período você tem vários trabalhos que apresentam uma cena fragmentária (ou “cena fragmentada?”), um diálogo entre várias cenas conflituantes.

P:C.: Sim, todas essas experiências feitas a partir do Giotto e do Fra Angelico, irão depois estruturar-se em pinturas de grandes dimensões, com cerca de 2 x 2,5m. Para mim esses tamanhos de pintura eram grandes nessa altura. Eu passei do formato do papel, do 70 x 100 cm, em que trabalhei muito a pastel ou a grafite para a pintura. Os anos 80, para mim, são anos de muitas experiências, com muitos materiais. Muitas técnicas e muitos suportes diferentes. E sempre usando as referências à pintura ao mesmo tempo que desenhava bastante. Esses trabalhos têm representações, perspectivas, perspectivas distorcidas, têm trabalhos sobre a arquitetura... Só com os trabalhos sobre tela que apresentei na Bienal de São Paulo, surge um depuramento em que figuras geométricas, arquitetônicas se inscrevem em fundos lisos de cor (sem textura). Por exemplo, na exposição “Arquipélago”, em 1984, todas as pinturas têm muita textura, e o desenho é sulcado na própria superfície (portas, cartões, materiais rígidos), mas ao mesmo tempo estou também a trabalhar em tela.

Estava realmente a experimentar tudo o que podia...

Pedro Calapez, *Manuscrito Incompleto*, Galeria Quadrum, Lisboa, Portugal, 1986

T.M. Mas, quais os pintores que você estava olhando nesse período?

P.C.: Bom, dos americanos, o Rothko e o Clyfford Still, e no desenho o Matisse através da questão da linha, porque eu estava a fazer uma série de desenhos sobre papel. Depois havia as referências mais antigas sobre as quais eu trabalhava directamente, o Fra Angelico e o Giotto. Como vês, as referências são muito clássicas. Eu não estava olhando necessariamente para os meus pares da pintura europeia e americana dos anos 70 e 80. Bom, o Sol Lewitt aparece quando começo a fazer desenhos geométricos sobre a tela, em 1987.

Nesse período prestei tanto a atenção ao Expressionismo Alemão quanto aos Minimalistas, à Arte Pop e aos Expressionistas Americanos, era mais uma questão conceptual do que do olhar. Mesmo da Transvanguardia Italiana, apesar de ter visto muita coisa, acabou por ficar mais como informação geral.

Mark Rothko, *Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*, óleo s/ tela, 1949

Clyfford Still, *PH-58*, 1951

Sol Lewitt, *Forms derived from a cube*, serigrafia, 1991

2. T.M.: Como é que a questão da planaridade tem acontecido ao longo do tempo no seu trabalho? Poderia citar alguns exemplos?

P.C.: Bom, como te disse, eu passei os anos 80 fazendo diversas experiências que nunca se constituíram como linhas de trabalho com continuidade. Neste período, as séries de trabalho duravam um ou dois anos no máximo.

É depois, no final dos anos 80, que se começa a autonomizar uma situação que vai durar 4 ou 5 anos. Tratou-se de um trabalho sobre o plano que coincidiu com a minha redescoberta de Piranesi e que deu origem a uma exposição em São Paulo e a outra no Rio de Janeiro, chamadas “cidades contínuas” (Imagem pág. 43). Eram trabalhos

maioritariamente com fundo monocromático em que a linha era sulcada sobre esse fundo. Estes trabalhos desenvolveram-se de 1990 a 1995, data da próxima mudança. Todo este trabalho tem a realidade como referencial, são sobre a paisagem, sobre a ligação da paisagem com a natureza, sobre o ponto de vista (através da linha dupla), sobre o percurso do espetador no espaço expositivo (muro contra muro (35, 36). Este lado instalativo, e especializado, prende-se muito com uma pintura quase mural, com carácter monocromático, e com uma linha que define um desenho.

Todo este trabalho desenvolve-se depois de uma grande exposição que se chamou *História dos Objetos*, em 1990.

Esta exposição põe fim ao culminar de todas as influências dos anos 80, não só por se tratar de uma exposição em que cada quadro representava um objeto, como por ter sido organizada segundo conjuntos de trabalhos a grafite sobre madeira, a bastão de óleo e a óleo sobre madeira. Só depois dela surge o Piranesi, com o trabalho das cidades, em desenho de linhas, que se desenvolve até 1995/1996. Só depois de 1995 iremos entrar numa outra zona em que se torna possível falar de espaço, de estrutura, de fragmento, e de abstração. Dessa nova fase de transição são exemplos a exposição do Chiado e da Fundação Miró em Maiorca.

Giovanni Battista Piranesi, *Imaginary Prisons*, gravura, 1745

Pedro Calapez, *Teodora* da série *Cidades*, grafite s/ papel, 1993

T.M.: Mas a exposição do Museu do Chiado ainda é de paisagens...

P.C.: A exposição do Chiado chama-se *Memória Involuntária* e tem a ver com o facto de eu ter ficado um mês a estudar as pinturas de paisagem, a pastel, do Souza Pinto, desenhando-as todos os dias. Foram essas pinturas que me despertaram a atenção para a mistura dos pigmentos, das cores dos fundos e que me levaram a criar grandes massas de cor para os fundos das minhas pinturas, mas ainda com um desenho sulcado. A exposição seguinte, intitulada *Campo de Sombras*, em Maiorca, representa o momento em que essas pinturas deixam de ter desenho. É aí que eu começo a ganhar segurança e vontade de autonomizar a mancha da pintura como um esteio de massas de pinturas sobrepostas. Porém, surge ao mesmo tempo a ideia de conjunto. Tratam-se então de pinturas abstratas mas cada uma faz parte de um jogo de relações com as circundantes. Neste seguimento, até final dos anos 90, eu trato sempre estes conjuntos com dimensões idênticas para cada uma das pinturas, sendo a única variação decorrente das diferentes espessuras do MDF que serve de base (5 e 20 mm).

Então poderíamos dizer que a minha pintura só começa a expandir-se nos anos 2000 mas com base nestas pequenas experiências de 1997 a 2000, em que começam a surgir indícios de objetualidade de cada quadro (espessura), mas dentro de uma ideia de conjunto, em que cada quadro (componente), é entendido como um fragmento. Foi então que despertou o meu interesse para a investigação sobre o modo como o nosso olhar se comporta numa experiência de fragmentação, e por isso falo sobre a questão do “espaço entre as coisas”,

que é referida num texto do José Gil. Essa idéia vem de uma preocupação de então, que é a de pensar que se estou a organizar esse conjunto, também estou a olhar para o espaço que não tem pintura, que é o espaço entre uma peça e a sua vizinha. A partir daí, e até hoje, eu tenho vindo a desenvolver esta questão: ainda explorando diferentes suportes mas mantendo as noções de conjunto e de volume, de pintura que se expandiu relativamente à parede. Um trabalho de pintura que abandonou a idéia de “janela” (que percorria todos os quadros até 1995), para assumir uma presença de superfície física a partir do momento em que os suportes ganham espessura, dimensão e forma.

Pedro Calapez, vista da exposição *Memória Involuntária*, 1996

Pedro Calapez, vista da exposição *Memória Involuntária*, 1996

Pedro Calapez, 1996

3. T.M.: Olhando para o seu percurso, fico com a impressão que nunca existiu realmente uma demarcação clara entre fundo e figura. Nos primeiros trabalhos figurativos dos anos 93 e 94, a forma era riscada no próprio fundo, e nos trabalhos abstratos mais recentes (*Shapes, Bodies*) o fundo parece ser relegado para o plano da parede. Concorda?

P.C.: Eu acho que o fundo é que é de verdadeira importância. Não me interessa tanto a forma. O fundo é que é importante para mim. O que é inscrito ou desenhado serve somente para activar esse mesmo fundo.

4. T.M.: Como se deu a transição entre a pintura como ponto de vista único (uma só superfície) para os trabalhos de conjunto (sistemas)?

P.C.: Os trabalhos de 1993, como *Ersília*, lidam com um ou dois pontos de vista, estruturados através de um desenho de perspectiva.

Esse trabalho, o *Janela H* (pág. 83), foi exposto numa montra, numa galeria em Palma de Maiorca chamada Gianni Giacobbi. Houve várias situações em que essas peças foram mostradas como que estando num mostruário. É o próprio dispositivo da galeria que permite que a peça seja mostrada. E a idéia do nome “janela” surge pela contradição dela própria: a pintura é uma janela desde Alberti, e eu exponho estas pinturas que deixaram de ser janela (porque são feitas como conjuntos de elementos, porque têm espessura e porque se salientam do plano da parede). Neste contexto, o título aparece com a função de por em causa a própria condição histórica da pintura.

Pedro Calapez, *Ersilia*, alquid s/ madeira, 1993

Pedro Calapez, *Janela Aberta*, alkyd s/, 1998

5. T.M.: E dos conjuntos de pintura sobre madeira para os conjuntos de pintura sobre alumínio (de contornos regulares)? Havia uma vontade de fazer desaparecer a materialidade do suporte? (Isto porque me parece que, em situações de ausência de espessura, nos encontramos mais próximos de uma situação de veduta e menos de uma presença escultórica no espaço).

P.C.: Os suportes de alumínio não têm uma espessura nula, pelo contrário, eles têm uma profundidade. A pintura está na superfície frontal, mas a peça como um todo tem uma **profundidade**, e uma **lateralidade**. O que acontece desde agora são os múltiplos pontos de vista, em vez de o espectador estar a olhar somente de frente, ele pode mover-se, e com isso ver alterar-se a obra. Há um grande número de superfícies laterais que não são pintadas, e que até reflectem (de um modo muito desfocado), a superfície lateral do elemento que lhe é vizinho. Então, todas estas primeiras estruturas em “U” (desenho), exageram na profundidade num grau que os suportes de MDF não me permitiam. Eu cheguei a fazer uma exposição com caixas de madeira, para a Fundação Miró em Maiorca. Aí, as estruturas são todas em madeira com profundidades que vão de 6 a 18 cm, mas o alumínio permitiu-me começar a trabalhar com profundidades de 40 cm (que usei pela primeira vez na exposição do Centro Galego de Arte Contemporânea em 2005). A superfície está na superfície, a estrutura de pintura é uma pintura abstrata de manchas sobrepostas, mas a leitura dessa pintura só pode ser feita a partir do reconhecimento das diferentes profundidades e das diferentes proximidades que cada elemento mantém com o seu adjacente no espaço. São composições enormes essas do Centro Galego, em 2005, e aí há toda uma estrutura da pintura que tem igual peso. É como se fosse um Donald Judd louco, mas este meu trabalho é ainda mais louco, porque no Judd vemos umas estruturas todas muito certinhas e estas têm profundidades, contrastes espaciais, muito acentuados.

Pedro Calapez, *Composição #03* e *Piso Zero*, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha, 2005

T.M.: Eu entendi, Pedro. É verdade que estes conjuntos de alumínio têm uma flutuação e uma variação de profundidade, maiores. Mas se olharmos para o próprio objeto, para cada uma das peças constituintes do conjunto, o uso do alumínio é uma estratégia de fazer desaparecer o suporte, ou serve só para obter maior flexibilidade?

P.C.: As duas coisas são verdade. Enquanto o alumínio é visto como suporte, ele traduz a expansão da pintura. Mas no momento em que eu começo a recortar o suporte, eu faço desaparecer a profundidade, e as estruturas tornam-se planas (peças do conjunto têm todas a mesma profundidade), porque a profundidade passaria a ser um elemento a mais, em excesso.

T.M.: Seriam dois valores algo conflitantes.

P.C.: Sim, e recentemente comecei a realizar uns trabalhos novos chamados *Openspace* em que surge um desenho de mancha a pastel sobre um fundo pintado. Essas manchas são elementos autonomizados. Começaram com a série *Byte* e continuam na série *Off-limits*, em que usei caixas fechadas de alumínio, podendo ser organizadas em conjuntos ou apresentadas isoladamente. De certo modo, os problemas que aí se apresentam são os

mesmos, mas eu deixei de recortar a chapa, mantendo-a coesa, simplesmente eu não organizo estas peças em conjuntos como anteriormente.

Pedro Calapez, *Openspace*, acrílica s/ tela, 2015

Pedro Calapez, *Off-limits*, acrílica s/ alumínio, 2015

Pedro Calapez, *Byte*, acrílica s/ alumínio, 2014

T.M.: A aparência da superfície base destes *Bytes* é a do próprio alumínio, ou a peça é lacada?

P.C.: Não é a aparência do próprio alumínio, ele é pintado industrialmente. Trata-se do mesmo alumínio das situações anteriores, mas agora a peça é toda soldada enquanto que anteriormente se tratava de superfícies quinadas. A pessoa que me prepara estas peças é um serralheiro que faz anúncios, aquelas letras gigantes para exteriores. De modo que, construir estas caixas, foi muito fácil para ele. Eu encomendei estas caixas e mandei lacá-las. E, como se trata de uma superfície brilhante (ou semi-brilhante), recebe perfeitamente a tinta de óleo, ou a tinta de alquid (que eu voltei a usar recentemente). Então, toda essa série dos *bytes* e dos *rounds*, é uma série muito austera, toda a preto.

T.M.: E a tinta parece não cobrir todo o suporte. Isso é um dado novo, não é?

P.C.: Sim, a tinta cobre só parcialmente. É um dado novo, sim. Essa situação aconteceu nessa primeira série dos *bytes*. Essa série é composta por cerca de 42 peças, 18 das quais são executadas só a preto (em tinta alquid texturizada como nos anos 90) e sendo as restantes já

com cor. Em todos estes 42 trabalhos, uns são totalmente recobertos e outros deixam aparecer o suporte. Todos eles têm esse lado de objeto, porque o lado industrial e o acabamento do lacado é muito evidente.

Essa decisão de assumir a característica industrial do suporte vem dos anos 90 em que já deixava a superfície do MDF à vista, porque sempre me interessou a disrupção criada pelo confronto da pintura com o suporte. A relação entre o low material (industrial) do suporte com o high dos materiais artísticos.

Se olhares as pinturas de grande formato, sobre tela, que eu fiz recentemente, que têm 2,00 m x 1,80 m, verás que se tratam de paisagens abstracionadas, de manchas às listras que sugerem profundidades e atmosferas. O que as diferencia de pinturas sobre tela anteriores é que estas têm por trás uma estrutura metálica que as afasta da parede cerca de 8cm, e que permite que tu olhes na lateral e entendas este mecanismo construído para trazer o plano da pintura para a frente. Trata-se mais uma vez de assumir esse lado industrial da construção mecânica em contraponto ao fazer mais assumidamente artístico (tradicional).

T.M.: Entendo, e você lembra-se da primeira vez que passou da situação de uma só pintura para a situação de peça dupla, ou de conjunto?

P.C.: Aconteceu do seguinte modo: na sequência dos trabalhos sobre o Piranesi eu acabei por começar a estudar com mais atenção para os “cabinet d’amateur”.

A idéia dos “cabinet d’amateur”, é a de uma montagem. Do mesmo modo, os quadros do Giovanni Paolo Panini ou do Hubert Robert, mostram muitas das vezes o atelier do artista, e este era montado à semelhança dos salões do séc. XIX, com os quadros uns ao lado dos outros. Mas o “cabinet d’amateur” era de facto um quarto em que as pinturas eram montadas de uma determinada maneira, e que se relaciona também com os gabinetes de curiosidades: é uma atitude das Luzes, é uma atitude científica mas também uma vontade de mostrar o objeto estranho que talvez nem tenha uma categorização. Podes ter uma concha ao lado de um ramo, seguido de um busto e de um osso. Seguindo essa sensibilidade também teríamos séries de pinturas, e esse sentido de estar num espaço em que o teu olhar é solicitado de diferentes maneiras foi o que me deu a idéia para a apresentação das pinturas que eu estava a fazer a partir do Souza Pinto, no Museu do

Chiado. Pensei que seria interessante montar quatro paredes “cabinet d’amateur”, e propus a construção de um espaço com quatro paredes e uma porta, dentro do qual o espetador encontraria um conjunto em cada uma das paredes. Cada um desses conjuntos representava a memória (daí o título *Memória involuntária*) dos desenhos que eram expostos nas paredes externas no espaço criado.

É aí, nessa exposição, que começa a idéia de que é possível fragmentar e de que é possível promover leituras diferentes através da fragmentação.

A primeira ilustração de um gabinete de curiosidades, publicada por Ferrante Imperato em *Dell'Historia Naturale*, Nápoles, 1599

Giovanni Paolo Panini, *Galerie de vues de la Rome antique*, óleo s/ tela, 1755

Hubert Robert, *Une galerie du Musée*, óleo / tela, 1784

Sousa Pinto, *Um caminho na Bretanha*, óleo s/ tela, 1910

T.M.: E você conhecia alguns antecedentes contemporâneos que desenvolvessem essa questão do “olhar múltiplo”? Tinha algumas referências nessa temática?

P.C.: Na verdade não me ocorre nenhum nome...

T.M.: Estes conjuntos são então “vistas múltiplas”. Cada rectângulo é uma realidade que se abre para lá, e digo para lá porque ainda falamos de uma representação naturalista. Trata-se então de vários pontos de vista, por vezes em escalas diferentes, alternando entre pormenores e cenas mais totalizantes, contraste entre tons, representação de vegetação, por aí...

P.C.: Exactamente, trata-se dos desenhos que ainda estão a aparecer na pintura até meados dos anos 90. O que acontece seguidamente é que o desenho abandonará a superfície da pintura passando a ser executado somente sobre papel (dando então origem a uma grande série de exercício mental sobre a questão do desenho, comportando as séries *Limites*, as *Cenas Domésticas* e os *Jardins*), e a pintura passa a ser somente abstrata, sem desenho.

Por essa altura eu fiz aquela exposição, *Studiolo*, na Alemanha em que confrontava uma parede de desenhos das *Cenas Domésticas* com uma outra parede de pinturas a que eu chamei *Cenas* executadas sobre MDF (16 peças com dois tamanhos diferentes e duas

profundidades diferentes). Estamos a falar do início desta nova fase de trabalho, que começa depois de 1995, em que o desenho tradicional se autonomiza da pintura, surgindo somente na questão do recorte do próprio plano da pintura. Aí podemos voltar a falar de desenho, mas de um outro modo, como contorno.

O meu trabalho esteve sempre muito nesta relação entre o desenho e a pintura.

T.M.: Entendo, o desenho pode ser inscrito ou pode ser o recorte da própria pintura.

P.C.: Precisamente.

6. T.M.: Apesar de abstratos, os trabalhos executados sobre suporte rectangular ainda abrem a possibilidade de entender o trabalho como uma abertura para um espaço outro. Ou você entende estes trabalhos apenas como um exercício do material sobre o plano? Neste seguimento, como entende os trabalhos *Janela H* de 1998 e de *Cena 10 x 4* de 2000?

P.C.: Não, nunca. Os trabalhos têm sempre um sentido de construção de espaço, de paisagem.

Pedro Calapez, *Janela H*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 1998

Pedro Calapez, *Cena 10 x 4*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2000

7. T.M.: Das peças em alumínio em conjuntos regulares (*BD 21*) passou para peças com recorte irregular. Este recorte irregular é como uma janela de contorno irregular (*RW #5*)? Ou entende-se melhor como um desenho ele mesmo, como um objeto?

P.C.: Entende-se como um desenho, como um objeto.

Pedro Calapez, *BD21*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2001

Pedro Calapez, *RW#5*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2001

T.M.: Entendo. Então poderíamos concluir que quando o contorno começa a ser irregular, a tradicional relação entre retângulo e realidade para lá altera-se. O contorno irregular firma-se mais como coisa no mundo comum ...

P.C.: Não, até porque acontece por vezes as cores passarem de uns para outros.

T.M.: Sim, mas isso poderia ser entendido como várias janelas irregulares abertas para uma realidade única. Parece-me que existe nestes trabalhos uma maior performatividade no mundo nosso, no mundo em comum, quando o contorno é irregular. Julgo que o dispositivo não é tão eficaz em dar a ver, em estruturar, um mundo para lá, quando o contorno é irregular. Por razões tradicionais e históricas. Acha que o contorno irregular empobrece um pouco o sentido de profundidade?

P.C.: Eu não sei, foi uma experiência que quis fazer. Não sei se empobrece, simplesmente criou outra situação. Os recortes têm muito a ver com os desenhos que eu fazia em computador, que introduziam deformações. Há uma série de trabalhos, os *RW*, que fez essa transição entre o retângulo e a forma irregular. Eu tinha como base um conjunto de retângulos, aos quais apliquei um filtro de distorção no computador (zigue-zague), acabando por obter umas formas ondulantes, que derivam da forma regular mas são deformadas.

Todas as minhas transições se fazem de um modo progressivo, e nunca por ruptura. No caso concreto do recorte, eu comecei por passar do trabalho isolado para o conjunto de rectângulos de grelha padronizada, depois para o conjunto de rectângulos de grelha variada. Daí comecei a tirar elementos a essa grelha (desfigurando-a), e quando comecei a tirar elementos a essa grelha (deformando os que restavam) começaram a surgir formas estranhas, muito barrocas, formas de arabescos. Esse processo tem a ver com essa exposição de Coimbra que mencionaste, no CAV, que propunha uma ocupação do espaço exterior. Algumas das formas que eu então estava a desenvolver relacionavam-se com escudos e com heráldica. Eu estava procurando formas que fossem abstratas mas que mantivessem ainda uma relação com o real, de que é exemplo a série *Batch*, que são emblemas. Toda essa série se desenvolve a partir das deformações referidas, começa por volta de 2009 e antecedeu outros trabalhos mais "arrumados" que tenho desenvolvido recentemente (quadrados e círculos). Talvez eu volte a essas cenas recortadas, elas foram um momento de experimentação que chegou a um ponto tal de formalização que me fez parar, por se estarem a tornar forma por forma, forma por ela própria. As conexões e as lógicas visuais como que desapareceram, e por isso ao terminar esses conjuntos fiz os *Small Bodies*, que eram um conjunto de restos de chapas que eu tinha e que mandei recortar novamente, e que eu pintei autonomamente, de novo como objeto. Eu passei portanto do conjunto para o objeto isolado, mas esse objeto recortado levou-me posteriormente a uma necessidade de austeridade, a voltar às formas básicas, ao rectângulo, ao quadrado e ao círculo.

T.M.: Sim, mas você volta sempre de um modo diferente, há um entendimento que se alterou nesse percurso. Você afirma que regressou recentemente a formas mais simples, mas o facto de o fundo agora aparecer no trabalho, de a tinta não recobrir toda a superfície, altera substancialmente os dados de entendimento...

P.C.: Sim, é verdade.

8. T.M.: No caso das formas irregulares em alumínio que se aproximam de uma figuração, a pintura entra mais no discurso da escultura pela figuração (*Small Bodies*, 2012; *Shape Dialogue*, 2010) e pelo trabalho volumétrico (*Half Pipe* 2011 e *Flutuante* #5)

P.C.: Eu acho que entrei num campo de invasão do espaço real, do espaço do espectador, e portanto eu sinto que todos os objetos que tenho estado a fazer têm a afirmação de um volume. Não sei se têm a ver com esculturas, mas afirmam-se como volume.

Não sei se é escultura, tenho dúvidas sobre isso. Elas jogam com o espaço, ocupam um espaço, saem da superfície da parede.

T.M.: Mas a activação principal no seu trabalho faz-se sempre pela pintura.

P.C.: Eu acho que sim.

9. T.M.: *Small Bodies*, de 2012, são vistos como corpos descritos pela forma ou por uma lógica de organização interna da operação pictórica. São animais? Você chama-lhes “bodies” porque o contorno deles sugere um corpo?

P.C.: Porque eles eram corpos, corpos de animais ou outro tipo de corpos, mas eram corpos.

Pedro Calapez, *Small Bodies* #9, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2012

Pedro Calapez, *Badges #5*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2010

Pedro Calapez, *Half-pipe*, 2011

T.M.: Então não é tanto pela operação pictórica mas mais pelo contorno?

P.C.: Sim, mais pelo contorno. A cor da pintura pretende estabelecer uma abertura para uma paisagem, a velha janela, mas agora estabelecendo um contraste com o contorno do objeto.

T.M.: São então dois valores que se tencionam mutuamente.

P.C.: Exato.

10. T.M.: Nos trabalhos *Discussing Surface Depth*, de 2012, há um entendimento duplo da profundidade? Trata-se da profundidade na variação dos planos e, simultaneamente, da profundidade em cada cena representada?

P.C.: *Discussing Surface Depth* é mais um tema do que um tipo de trabalho.

T.M.: Mas esse tema contém trabalhos com formas abauladas, dobradas, empenadas...

P.C.: Sim, são os *Flutuantes*. Outro trabalho que eu desenvolvo, de 2019 a 2013/14, os *Flutuantes*, são trabalhos em que a chapa é dobrada à mão (assim como as *Barreiras*).

As *Barreiras* são bem mais direitinhas, enquanto que os *Flutuantes* são planos em que também o bordo é pintado, e é redondo, constituindo-se como uma superfície que avança para trás da pintura. No caso dos *Flutuantes*, a superfície é quase amachucada, elas não têm arestas mas são muito mexidas em termos de superfície, ficando abauladas, “barrigudas”.

Essas peças raramente se constituem como conjuntos, à exceção dos *Bunker*, que são dípticos, porque esse têm um lado mais monolítico, mais de muralha. Os primeiros *Flutuantes*, de grandes dimensões, têm as extremidade afastadas da parede em cerca de 5cm, mas no centro essa distância chega a 25cm. É uma peça deformada.

Pedro Calapez, *Flutuante #5*, tinta acrílica s/ painéis de alumínio, 2010

T.M.: Trata-se então duma flutuação gradual do plano (em contraponto a todos os conjuntos anteriores em que essa variação era abrupta).

P.C.: Sim.

11. T.M.: Nos trabalhos *Molded space: building transparency*, de 2010, qual é a questão de construção de transparência presente?

P.C.: Trata-se também de um tema, a questão de formar o espaço permitindo que os espaços penetrem uns nos outros, através da noção de transparência. Trata-se porém de uma transparência metafórica, não é real.

ANEXO B - Entrevista a Rodrigo Andrade (presencial) - 28.10.15

1. T.M.: No início da sua carreira, em meados dos anos 80, quais eram as suas referências artísticas, nomeadamente na

R.A.: Primeiro os mestres modernos: Picasso, Matisse, Giacometti, Morandi. Era com eles que eu me identificava mais. Eu conhecia bastante, mas acho que a referência do começo da carreira, pode-se dizer que seria principalmente o Philip Guston porque, como eu tinha uma ligação com quadrinhos, mas ao mesmo tempo com pintura?

pintura, e me pareciam dois interesses conflitantes, o Guston era uma espécie de fusão entre as duas coisas distintas.

E depois os pintores da Transvanguardia e do Neoexpressionismo, especialmente o Lupertz, Schnabel, Kiefer e Basquiat, que foram referências que eu acho marcantes, validas, mas que eram muito pertencentes a um momento histórico. Nesse sentido, eu diria que a influência do Guston é mais estrutural no meu trabalho, ele permanece mais...

Outra referência que eu já tinha no começo, na Casa7, era o Jasper Johns e o De Koonings, claro. O Expressionismo Abstrato, óbvio!

Philip Guston, *S/ título*, óleo s/ tela, 1973

Julian Schnabel, *Procession (for Jean Vigo)*, óleo s/ tela, 1979

Anselm Kiefer, *Parsifal*, óleo s/ tela, 1973

De Kooning, *Untitled XI*, óleo s/ tela, 1975

Jasper Johns, *Map*, óleo s/ tela, 1961

T.M.: Essa questão da grande dimensão da obra, da escala, vem um pouco do Schnabel? Eu imagino que o Schnabel fosse muito cativante para essa jovem geração...

R.A.: Muito! Mas a questão da escala tem uma motivação relativa a uma urgência que eu senti, num dado momento, de dar à minha pintura uma dimensão pública. Eu acho que a minha formação inicial teve muito a marca de um intimismo, algo que veio do Sérgio Fingermann e que vale até hoje. Algo que me liga muito também ao Morandi e ao Goeldi, que se prende com um fazer muito delicado e de um universo intimista. Eu já estava meio em crise, coisa de idade aos 20, 21 anos, e num dado momento, foi importante para mim olhar um catálogo da *Documenta 7* de Kassel que transmitia uma visão da arte contemporânea nua e crua, tanto através dos artistas conceituais (que eram muitos), como pelos novos Neoexpressionistas que surgiam, como Clemente (uma coisa muito agressiva em termos de vulgaridade e mau gosto). Um trabalho me tocou particularmente, o do Richard Long. Eram umas pedras empilhadas no alto dos Andes. Aquilo bateu em mim como uma sensação de vácuo, uma sensação quase de oxigênio rarefeito, como se a arte estivesse quase nos estertores.... Eu sentia uma urgência em responder a esse sentimento, um pouco de medo, de temor mesmo. Eu acho que a questão da escala veio muito como resposta a isso. Na minha cabeça isso veio como a necessidade de conquistar uma linguagem que falasse de uma coisa pública. Esse sentimento confirmou-se quando eu vi o Markus Lüpertz na Bienal de São Paulo de 83. Uma brutalidade, um desprezo pelo acabamento, um impacto muito forte através da escala....

Giorgio Morandi, *Still Life*, óleo s/ tela, 1958

Oswaldo Goeldi, *Silêncio*, xilogravura, 1957

Richard Long, *A Thousand Stones Added To The Footpath Cairn England*, 1974

T.M.: Tudo isso se apresenta com um carácter heróico, que alguém jovem certamente quer abraçar...

R.A.: Exactamente! Acho que a série que veio aqui, do Markus Lüpertz, é a sua melhor série....umas coisas cubistas, sub-cubistas...

T.M.: E a realidade das artes do Brasil era muito fechada ao exterior ou era fácil aceder a toda essa informação? Acontecia tudo na Bienal e todo o mundo ficava comentando por dois anos o que lá tinha acontecido?

R.A.: Isso! E por vezes você consegue um catálogo, e esse catálogo logo fica gasto de tanto que você olha ele. Também com livros, quando algum parente ia viajar, você pedia para trazer um livro. Escrevia os nomes... E quando chegava alguma coisa...

Eu lembro quando chegou o livro do Guston...era uma sofreguidão...

Então as referências são essas.

T.M.: Então estavas a olhar para isso, havia esses que eram bem dos anos 80, mais selváticos e conquistadores, e havia uma outra influência que era mas de longa data, mais detrás.

R.A.: É! Uma relação de espaço público mesmo. Eu acho que é uma dimensão pública da arte

2. T.M.: Você parece ter começado por uma abordagem expressionista de feição naturalista. Existia, até 1999, uma espacialidade (normalmente remetendo a interiores) em todos os seus trabalhos. Concorde?

R.A.: Sim, mas você tem de ter em conta que, desde o início do meu trabalho existe um movimento meio pendular. Esse período dos anos 90 marcou um retorno a essa encenação figurativa na pintura, entendeu? Existe ali uma cena, um espaço...

Então, nos anos 80 começou com isso, mas logo em seguida teve uma fase das colagens abstratas ([ver imagem abaixo](#)). E quando eu voltei para essa espacialidade foi uma alegria! Essas pinturas tinham uma outra característica especial. Foi a primeira vez que eu consegui pintar grandes áreas de uma cor só. Antes eu tinha uma espécie de ansiedade de preencher tudo com acontecimentos intensos o tempo todo. Eu acho que aí o espaço abriu.

Rodrigo Andrade, *Atelier abandonado*, óleo s/ tela, 1985

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1986

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1997

T.M.: O que eu quero dizer, com esta questão dos interiores é que, quando eu olho estas pinturas, parece que existe uma linha de encontro de dois planos sugerida pela posição dos objetos. E mesmo nestas pinturas de exteriores, a planaridade dos tons faz com que o espaço seja visto como um cenário...

R.A.: Sim! Acho que eu buscava essa ambiguidade entre um espaço interior e um espaço descampado, entre uma sala e um terreno baldio. E aí, de novo, o Goeldi é uma referência. Com os móveis num terreno baldio. Móveis em mudança no meio da rua. Uma situação de desolação no meio da rua, de abandono.

Tem um texto muito bacana do Alberto Tassinari, num catálogo.

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1998

T.M.: Eu estava olhando todos estes trabalhos como interiores, apesar de essa afirmação ser ambígua em alguns deles...

R.A.: Alguns são interiores explícitos...

T.M. Mesmo quando se trata de exteriores, você não trabalha uma idéia de profundidade no tom de fundo. Ele é planar. E, quando ele é planar, parece algo de cenário de teatro, de tangível.

R.A.: É! Acho que tem um pouco isso mesmo... Mas também tem uma questão de, pela primeira vez, a linha do horizonte se insinuar no meu trabalho, e finalmente entrar nele declaradamente.

Por outro lado, eu tinha a percepção de que, o próprio rectângulo do plano (da tela) sugere virtualmente um cubo, e esse cubo cria um interior. Então esse cubo parece estar implícito. Mesmo quando se trata de um descampado, com uma cadeira lá longe, eu acho que a espacialidade é pensada assim (ver desenho abaixo).

Olha esse teto, por exemplo. É explicitamente esse cubo. E foi destas situações de elementos dentro do cubo que vieram a surgir os blocos.

Representação do plano rectangular da tela enquanto cubo (desenho da minha autoria)

Rodrigo Andrade, *Sem título*, s/ tela, 1998

T.M.: Que começaram por ser peças de mobiliário...

R.A.: É isso mesmo! Mas passando por uma fase inicial meio metafísica.

T.M. É um estágio de essencialidade de um objeto, então. Talvez não deixe de ser figurativo então...

R.A.: Pois é! E com essas quinas, com essa espacialidade. Porque eu acho que a questão é criar espacialidade.

E eu, pessoalmente, tenho muito prazer com esse pequeno efeito de profundidade ilusionista que a pintura dá, sabe? Eu acho que é um barato em si. Uma dimensão meio psicológica e imaginária. Você forma na mente uma imagem.

T.M.: Como o cinema, não é? A sucessão rápida de fotogramas cria a ideia de movimento...

R.A.: Sim. Uma idéia convincente.

3. T.M.: Ainda nesse período, observamos, em vários dos seus trabalhos, o início de uma planaridade (ou somente evidência material). Como foi para si essa negociação/transição entre diferentes entendimentos da pintura (abstração/figuração)?

R.A.: Eu acho que foi um desejo de me direcionar para alguma coisa mais fundamental da pintura. Eu acho que foi um movimento meio fundamentalista. Uma vontade de pensar a pintura, e realizá-la, tendo em vista a sua essência básica: tinta sobre uma superfície de tecido, sobre uma superfície plana. Então eu acho que era um desejo de reduzir a pintura a alguma coisa que fosse nesse sentido. Eu não sabia bem o que seria mas acabou virando isso: **dois blocos** numa tela em branco.

Mas eu tinha já experiências com pintura abstrata, então essa transição para a abstração foi meio à vontade.

4. T.M.: Em 1999 assistimos ao surgimento das primeiras pinturas “planares” com campos de cor com espessura. Como foi esta viragem? (ver imagem abaixo)

R.A.: Essa pintura, eu restaurei recentemente...

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo sobre tela, 1999

T.M.: Sim! E o azul era esse mesmo?

R.A.: Na verdade, o azul escureceu com o tempo. Quando a mancha quebrou e caiu dava para ver que ele era diferente por dentro, era um azul ultramarino. Então eu restaurei de acordo com o que era, mas não sei se não terá ficado muito “descolado”...

T.M.: Talvez só o tempo possa homogeneizar tudo de novo...

R.A.: Exactamente...

T.M.: Você lembra se nestes trabalhos queria tratar uma concepção paisagística ou se era um entendimento só de mancha?

R.A.: Acho que foram coisas que eu tentei colocar, como alguns quadrados, que depois eu apaguei. Mas eu acho que o fundo foi se neutralizando... Aqueles elementos vinham dos

móveis, se tornaram cubos, e quadrados pintados. E, num certo momento, eu estava fazendo cor sobre a mesma cor do fundo, e aí eu usei a fita crepe pela primeira vez e passei uma espátula. Para criar um limite bem nítido e regular, que fosse destoar do outro, causar um destaque, então da mesma maneira... (ver desenhos abaixo)

Redução/simplificação dos elementos formais (desenho da minha autoria)

T.M.: Hierarquizava dentro do mesmo tom...

R.A.: Sim, ao mesmo tempo que o quadrado trazia a pintura para o plano, porque ele não respeitava nenhuma perspectiva (estava no plano simplesmente), com esse destaque, ele criava um novo espaço, a partir do plano.

Eu gosto dessa transição porque tem essa coisa que se destaca para fora mas ao mesmo tempo, um outro espaço que vai para dentro. Mas foi esse destaque que fez com que esses retângulos, essas formas, começassem a ter uma autonomia, acabando por se tornarem nos elementos que formam estas pinturas, caminhando no sentido do desaparecimento total do fundo, sobrando somente a tela. (ver imagem abaixo)

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1999

T.M.: Conhecia alguma prática que te servisse de antecedente nesta questão de tratar o mesmo tom de modos diferentes para criar um valor de profundidade?

R.A.: Olha, todos aqueles pintores minimalistas foram muito importantes para mim como referência no começo. Porém, num segundo momento, logo depois da Casa7, teve uma guinada entre nós (numa dinâmica de grupo), de negar a influência Neoexpressionista e de abraçar novas referências. Porque toda a questão do Neoexpressionismo, mesmo com todo o sucesso que nos trouxe, tinha um lado um pouco...dava vontade de quebrar, de voltar para uma ideia de arte. E aí, as referências foram Arte Povera, Minimalismo.... Então os pintores como o Brice Marden eram familiares para mim, eu tinha essa referência forte. Então, isso de fazer uma pintura monocromática, com variações dentro da mesma cor era uma coisa que vinha de um tempo anterior aos anos 80. Brice Marden e Robert Ryman eram dois pintores que eu gosto muito até hoje.

Eu, o Carlitos Carvalhosa e Fábio Miguez acabamos fazendo algumas pinturas monocromáticas dentro da Casa7. Essa ideia era uma coisa mais ou menos familiar.

5. T.M.: Nestes primeiros exemplos, fundo e figura eram tratados de uma maneira equivalente (ambos eram pintados). Havia então a vontade de fazer uma manutenção da profundidade, ou todo o pensamento pictórico remetia para a planaridade? (ver imagem abaixo)

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo sobre tela, 1999

R.A.: Era o que eu falava anteriormente! O que eu gosto destas pinturas de transição é justamente que tenham esse espaço da tela para fora (com uma espessura ainda pequena), e esse outro para dentro (resíduo desse cubo, dessa sala, desse horizonte).

T.M.: Havia então uma dupla natureza destes trabalhos. O azul estava na frente de tudo, para cá da tela, e talvez todo o rosa estivesse para trás da tela, sendo o retângulo rosa um plano frontal pertencente ao fundo mas de transição com a superfície...

R.A.: Sim, exatamente!

T.M.: Este rosa faz parte de uma composição que está para lá.

R.A.: Sim, mas fazendo essa transição entre profundidades distintas.

T.M.: Então há todo um espaço ilusionístico que contém o elemento rosa, e depositado sobre o plano está o elemento rosa. E ele é nosso, do mundo em comum.

R.A.: Sim, exatamente!

6. T.M.: A relação tradicional entre forma e fundo dá lugar a uma relação hierárquica entre duas ou mais formas?

R.A.: As formas funcionam sempre aos pares. Eu cheguei a fazer alguns trios mas geralmente não dava certo. É sempre um com outro. Tem de ter um circuito interno de diálogo entre coisas.

T.M.: Nesse aspecto, as relações entre tamanhos, posições, espessuras, formas e valores tonais das figuras cumprem o papel de estabelecer diferenciações de planos (profundidade)? (ver imagem abaixo)

Rodrigo Andrade, *Azul cerúleo*, óleo s/ tela, 1999

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 1999

R.A.: Sim, nem todas as diferenciações servem para estabelecer distâncias diferentes (virtuais), mas certamente eu sempre pensei que uma estaria mais na frente da outra.

T.M.: Referiu-me que o Tassinari, lhe teria, em dado momento, levantado essa questão.

R.A.: Não, o que o Tassinari me ajudou a pensar muito seriamente foi a questão de ter pinturas de pares, de quarteto e de trio. E eu estranhava um pouco as situações de trio. Foi ele que veio sugerir que a situação de três elementos não daria certo porque o trio criava uma idéia de sequência, de infinito (sugerindo a ativação de um espaço para fora dos limites do plano), e dois elementos (ou quatro) apontava para dentro. E eu acho que é esse aspecto que estabelece um espaço interno, um mundo da obra. Um só não faz acontecer nada.

T.M.: Então, os dois elementos inferiores sugerem um plano anterior, um primeiro plano...

R.A.: Exatamente.

T.M.: Depois há uma negociação de posicionamento no plano que temos de aferir entre os dois azuis, que tento o mesmo tom, diferem na posição...

R.A.: Exatamente.

T.M.: E, por vezes, os tons talvez contrariem as posições.

R.A.: Sim, por vezes isso é contrariado. Mas é mais ou menos assim que estas pinturas são pensadas. Eu vejo-as muito como naturezas-mortas, também. Na natureza-morta, como em Morandi por exemplo, em que a distância entre as garrafas pode valer tanto quanto as garrafas elas mesmas. A natureza-morta une esse espaço, que é o de uma sala, com esse outro, o do horizonte. Eu vejo muito essas pinturas como naturezas-mortas.

T.M.: Então existe sempre um sistema ambíguo. Ao mesmo tempo que as relações entre os elementos afirmam uma espacialidade ilusionística (para lá da superfície),

ao terem uma determinada espessura, eles posicionam-se também para cá da mesma superfície, no mundo real. Eles dizem duas coisas ao mesmo tempo...

R.A.: Sim, uma outra forma a que poderíamos recorrer para explicar essa condição seria elas terem uma profundidade no espaço virtual, e um outro espaço que é real: o da espessura, das coisas, da tela, da tinta. Essa é a espacialidade do nosso mundo. Usando a terminologia do Tassinari, o “mundo comum”...

7. T.M.: Em toda esta série de trabalhos, de 1999 a 2008, raros são os casos em que as formas tocam nos limites. Algumas quase tocam. Porquê?

Era uma vontade manifesta de trabalhar com um plano contido, rigoroso, em cuja superfície tudo acontecia? Isso contrapõe-se à possibilidade de entender a superfície como um campo de visão que poderia cortar/obliterar formas que o atravessassem?

R.A.: São raros os casos, mas existem. Isto aqui nunca aconteceu (ver fig I). Recentemente já aconteceu isto (ver fig. II)! Esta situação indica um corte. Mas acontece só em situações bem mais recentes, em 2008. Eu acho que, na relação entre um elemento e outro, a distância destes às bordas do plano é uma coisa que influi. Neste caso (ver desenhos abaixo), entre esta pequena diferença e esta outra (diferença de distâncias dos blocos azul e vermelho ao limite superior da tela) , instaura-se uma questão de escala que faz com que a maior delas (ainda que sendo pequena), nos pareça enorme. Então eu gosto de pensar em criar diferenciações de distância em medidas diferentes. Ajuda a criar zonas de significado espacial.

Fig. I - Esquema em que as formas tocam os limites (desenho da minha autoria)

Fig. II - Esquema em que as formas tocam os limites (desenho da minha autoria)

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo s/ tela, 2002

T.M.: Entendi. A distância aos limites ajuda a enfatizar a distância entre os objetos.

R.A.: E vice-versa!

T.M.: Sim. Mas, e neste caso a forma azul da direita continuaria para cima, para fora da tela. Ou estava simplesmente encostada? (ver imagem abaixo)

R.A.: Estava encostada.

Rodrigo Andrade, *Sem título*, óleo sobre tela, 2005

T.M.: Então, efectivamente, o plano da cena é este que se nos apresenta na tela. Existe um espaço em profundidade, mas nunca para os lados.

R.A.: Exato!

T.M.: Não seria como uma fotografia ou um plano de cinema em que nós pensamos um recorte do real, sabendo que o mundo continua para fora dos seus limites?

R.A.: Exacto! A continuação seria somente este espaço infinito, em branco, neutro, que da tela passa para a parede. Uma continuidade suave.

T.M.: Mas branco da parede e branco da tela não têm valores idênticos, certo?

R.A.: Não! Porque tela nunca é igual a uma parede.

T.M.: Então você tinha esta superfície (nem vou falar de tela), e sobre ela dispunha os objetos.

R.A.: Precisamente, o campo era esse. Eu acho que é uma afirmação da libertação que pode significar você estabelecer os seus limites. É por isso que essa colocação de objectos próximos das bordas é tão importante. Ela serve para valorizar cada milímetro desse plano.

Eu só discordo do uso do termo “hierarquia” usado por você anteriormente. E passo a explicar. Para mim não existe **hierarquia**. Existe estar à frente ou estar atrás. Mas o centro não vale mais que a borda, o grande não vale mais que o pequeno, o que está à frente não vale mais do que o que está atrás, o mais espesso não vale mais que o fino.

8. T.M.: Em paralelo, de 2000 em diante, você desenvolveu uma extensa série de pinturas/objeto em que aparentemente as formas da gramática visual das pinturas sobre tela se autonomizavam do suporte e eram colocadas no espaço em comum (Tassinari). Era uma vontade de encontrar um lugar de outra performatividade para a pintura ou o propósito de levar a experiência pictórica até ao seu limite enquanto pintura (pela ausência de suporte)? Ou de a levar até ao escultórico (pela evidência matériaca)

R.A.: Escultórico não, nunca pensei escultoricamente. É sempre a questão do plano, é sempre superfície. Mesmo os blocos, são uma camada de tinta. É sempre superfície de recobrimento. Mesmo essas peças de bronze, que usam a técnica da escultura, em alumínio fundido, têm um pensamento de pintura. Porque é sempre do plano, sempre com o plano. E a matéria, é a mesma matéria que se usa para pintar superfícies, para cobri-las. Eu acho que por um lado existe essa vontade de encontrar novas possibilidades de performatividade pictórica, mas também levar a pintura até às últimas consequências, até onde ela possa ser completamente engolida. Mas sempre convocado o espaço ao entorno para a obra (no espaço).

9. T.M.: Estas pinturas-objeto eram entendidas como matéria apenas, ou como um enquadramento de um mundo uniforme, difuso e monocromático (na tradição do naturalismo)?

R.A.: Ao invés de "pinturas-objeto" eu diria "pinturas no espaço". Para a pintura que eu faço cabe mais a definição "pintura sobre parede". Uma forma mais prosaica que evita a definição "site specific", que é exatamente o que elas são.

Estas pinturas são instalações, é uma pintura que se aloja no mundo existente. A parede do bar é um fundo para ela. Claro que o jogo não é estritamente de fundo-figura, mas a parede é um pouco o suporte. O que acontece nesta situação do bar, por exemplo, é que o vermelho pintado batia com as caixas de cerveja. Então na realidade, as relações cromáticas do trabalho reverberavam no bar. Então o bar entrava no diálogo cromático e também material, porque a tinta a óleo tem um lado pesado e gorduroso que se relacionava com a materialidade de todas as superfícies do ladrilho, do alumínio do balcão, o tecto engordurado do bar. Tudo isso contribuía para uma espécie de materialidade em que a pintura era estranha mas naturalizada simultaneamente.

T.M.: Então a pintura era expelida mas absorvida ao mesmo tempo...

R.A.: Exactamente, ela era uma invasão absolutamente alienígena ao espaço e ao mesmo tempo ela era negociante, negociava ali.

T.M.: Resumindo bastante o teu percurso relativo à espacialidade, poderíamos afirmar que as pinturas anteriores formulavam um espaço que estaria para lá do plano onde se posicionavam uns blocos achatados, que são objetos e que, portanto, são opacos. Então quando você traz um destes "blocos" para fora do plano, para o mundo real, não existe a possibilidade de o ver como uma janela para um outro mundo homogêneo nesse tom, porque vem de um "sistema" em que ele é "opaco"? (ver desenhos abaixo)

Blocos construídos sobre o plano frontal (desenho da minha autoria)

Bloco de cor no mundo em comum (desenho da minha autoria)

R.A.: Exatamente, você tem o bar, as mesinhas, as pessoas tomando cerveja, as latas, a televisão, e o trabalho aparece aí. Tudo isso vai ser uma situação em que os dois elementos que são estranhos a esta realidade, em algum momento na tua percepção, eles tornam todo aquele bar uma cena da obra.

T.M.: Entendo. Então são sempre opacos, sempre “personagens”?

R.A.: Exatamente, mas sempre mantendo-se como elementos estranhos àquele lugar. Existe algo que, tocando a antropologia, entende que o ambiente do bar, de alguma maneira, era convocado para um pensamento absolutamente neutro em relação a qualquer preocupação social. Mas, de alguma maneira, o ambiente era trazido. Tudo o que existia de cultural naquele espaço, era trazido para a obra. Daqui a 50 anos este trabalho vai ter a cara dessa época. Já tem. Ao mesmo tempo vai ser sempre um objeto estranho, dando a esse contexto um lado atemporal. Aquilo que a pintura sempre busca, a atemporalidade.

T.M.: Qual o valor dos vértices das pinturas-objeto (rectas ou boleadas)?

R.A.: O mesmo que nas telas, diferenciação entre eles, entre os blocos. Quando você coloca estes trabalho em ambientes fortes visualmente, eles precisam se autonomizar, precisam produzir algum tipo de acontecimento que independa de tudo o resto. Para que ele ganhe força suficiente para aguentar a pressão que o espaço todo exerce sobre ele. Então este diálogo interno à obra e, até certo ponto meio alienado do entorno, é importante. Acontece a mesma diferenciação entre blocos que acontece nas telas, porém intensifica-se o jogo de identificação e de diferenciação entre um e outro.

10. T.M.: Ainda nas séries abstractas sobre tela gostaria de lhe perguntar se, nos exemplos em que todas as figuras são executadas no mesmo tom, se introduz um entendimento distinto, tanto do fundo como das figuras? Parece-me que, em exemplos como *Afganistão* (2002), em que as formas têm um valor tonal idêntico, nos aproximamos mais da possibilidade de as entender como vãos no plano da tela, à semelhança de janelas?

Rodrigo Andrade, *Afeganistão*, óleo s/ tela, 2002

R.A.: Não, são sempre elemento. São sempre dois indivíduos. A questão entre um elemento e outro é eles serem diferentes entre si. Mas essa diferenciação pode ser de diversas grandezas, ou ordens. Quando são da mesma cor, o que os diferencia é a forma, a posição. Então é como se fossem dois irmãos, mas diferentes...

T.M.: Então, se tivéssemos de enunciar os critérios de diferenciação entre dois blocos da sua pintura, eles seriam: posição, tamanho, espessura, forma e valor tonal.

R.A.: Certo!

11. T.M.: Toda esta série é executada sobre tela com primário, ou o branco é pintado a óleo? São todas sobre tela? Têm sempre uma espessura decorrente do suporte (da tela)? Essa espessura da tela dialoga com a espessura da tinta?

R.A.: A tela é usada do modo que ela vem. Com o primário de fábrica. Se fosse por mim pintada a óleo branco, perderia a dimensão intacta de “tela”. Depois de ter começado a

fazer as instalações (os trabalhos de parede), eu comecei a olhar as pinturas sobre tela também como intervenções, intervenções sobre tela.

Apesar de a tinta a óleo ser destinada a ser aplicada sobre a tela, o facto de eu ter começado a trabalhar com grandes espessuras de material fez com que estes elementos ganhassem uma certa estranheza. E, nesse sentido, comecei a entender a tela em branco como uma sala em branco onde eu coloco estes elementos na parede. É como o bar que que você intervém.

Obviamente que isto se passa num grau muito diferente de estranhamento entre uma coisa e outra. Deste modo, o fato de deixar a tela impressa, reforça isso. A tela é um objeto comum, pertence ao mundo dos objetos. Mas quando deposito a tinta sobre ela, vira obra. Eu acho legal esse accionamento.

T.M.: Esta pintura tem um fundo cinza. Ela representa uma exceção? (ver imagem abaixo)

R.A.: Essa pintura pertence a uma fase em que eu ainda estava saindo daquela situação em que o fundo era trabalhado na profundidade através de pintura. Ainda tinha uma atmosfera...esse cinza tem uma bruma, alguma luminosidade difusa....

Rodrigo Andrade, *Afeganistão*, óleo s/ tela, 2002

T.M.: Em tela crua nunca aconteceu. Gosta da neutralidade do branco?

R.A.: Sim! Pronta para a pintura!

12. T.M.: De 2010 em diante, deparamo-nos com um retorno a uma pintura de matriz naturalista na qual permanecem procedimentos matéricos relativos às pinturas abstratas. Que tipo de negociação e de valor assumem estes dois entendimentos (distintos) quando colocados em cena na mesma pintura? Digo isto porque estes dois valores não concorrem para uma eficácia da imagem no sentido tradicional. Eles ficam conflituando, negociando e se amparando.

R.A.: É isso mesmo! Essa ruptura no trabalho trouxe o procedimento estabelecido pelas pinturas abstratas: fazer uma máscara, aplicar tinta, passar o rodo e tirar a máscara. Essas pinturas surgiram porém de um desejo incontornável de fazer figuração. De 1999 a 2009, enquanto eu realizei essas pinturas abstratas, eu fiz muitas, e muitas, pinturas de observação, de paisagem. Elas eram quase como que um hobby, não tinham a menor pretensão. Porém havia um prazer intrínseco ligado a uma libertação da questão de ser ou não um trabalho de arte. Pela primeira vez na minha carreira, eu estava trabalhando com a fotografia como referente. Eu tinha comprado uma câmera, três anos antes, e feito muitas fotografias noturnas de cidade não pensando nunca na sua finalidade. Quando fiz a primeira pintura eu até usei a fita crepe para fazer a linha recta do poste e do viaduto. Eu gostei dessa pintura mas achei que não causava nenhum efeito perturbador. Daí fiz algumas mais até ao dia em que pensei usar fita crepe em algumas partes retas, encher de tinta, passar um rodo e retirar a fita. O preto ficou mais profundo e provocou aquele mesmo destacamento existente nas pinturas abstratas. Depois dessa pintura que deu certo, eu percebi que eu tinha uma nova formula. Eu acho que as minhas pinturas funcionam muito como formulações. Então comecei a fazer uma pré-selecção da imagens que me possibilitariam usar este procedimento. E comecei também a fotografar cenas, principalmente noturnas, já pensando na maneira como as transformaria em pinturas. Normalmente escolhia cenas que tivessem uma perspectiva, pois ela transmitia uma sensação de grande profundidade (para o ponto de fuga), e a camada da tinta iria ser um

bloqueio abrupto. Então essa dupla espacialidade foi a condição para o trabalho acontecer, essa maneira conflituante e dicotômica.

Eu gosto destas pinturas que são dois espaços. No fundo, trata-se da mesma questão presente nas pinturas abstratas, mas agora, ao invés do plano de fundo, temos a profundidade. Eu acho que, essencialmente, a pintura tem sempre essa dupla condição, ela cria duas espacialidades: uma ilusionística, para lá, e outra no mundo real, para cá.

T.M.: Então o que você fez foi trazer juntas essas duas espacialidades em simultâneo no mesmo objeto. E acha que é isso que as pode definir como trabalhos de pintura de 2010, e as posiciona com clareza num certo momento da sua carreira?

R.A.: Sim, e acho também que é essa característica que torna essa pintura fotográfica, naturalista, realista, possível hoje em dia, contemporânea.

Rodrigo Andrade, *Bosque verde*, óleo s/ tela, 2014