

A ESPACIALIDADE NA PINTURA

THE SPACE IN PAINTING

Giovana Santos Dantas da Silva

Doutora em Artes Cênicas-UFBA/Instituto Federal da Bahia-IFBA
giovanadantas1@hotmail.com / www.giovanadantas.com.br

RESUMO

A maior parte das questões que são levantadas nas diversas áreas que discutem aspectos e conceitos das artes visuais está relacionada ao envolvimento do artista e do espectador com o objeto artístico. A espacialidade contemporânea coloca em movimento o mundo da obra e o mundo em comum, que trocam de posição sem cessar. O espaço plástico na pintura, na escultura, na instalação, na fotografia e no cinema, ou seja, no campo das artes visuais em geral, tem sido concebido com o propósito de envolver o espectador, fazendo-o interagir com a obra e modelando, assim, a qualidade da experiência que emerge da sua relação com esta. Por este motivo, o estudo do espaço vem sendo alvo de constantes reformulações nas práticas e teorias estéticas contemporâneas. Às vezes, torna-se difícil afirmar se essas mudanças acompanham as transformações sociais e políticas ou se a maneira nova de olhar, compreender e representar o mundo interfere, por sua vez, nas revoluções e na história do homem. O desenho da "mão em negativo" nas paredes das cavernas possui a sua referência de espacialidade. A ideia da pintura como representação mimética da realidade, que oculta as convenções de sua construção, faz parte de uma tradição que se inicia no Renascimento e se estende até o século XIX. Essa ideia vai ser contestada pela arte moderna.

Palavras-chave: Arte. História. Espaço. Pintura.

ABSTRACT

Most of the questions that are raised in the various fields that discuss aspects and concepts of the visual arts are related to the involvement of the artist and the viewer with the art object. Contemporary spatiality sets in motion the world of the work and the world in common, which exchange positions endlessly. Plastic space in painting, sculpture, installation, photography and film, that is, in the field of visual arts in general, has been conceived with the purpose of involving the spectator, making him/her interact with the work and thus shaping the quality of the experience that emerges from his/her relationship with it. For this reason, the study of space has been the subject of constant reformulations in contemporary aesthetic practices and theories. Sometimes it is difficult to say whether these changes accompany social and political transformations, or whether the new way of looking at, understanding, and representing the world interferes, in turn, with revolutions and human history. The drawing of the "hand in negative" on cave walls has its reference to spatiality. The idea of painting as a mimetic representation of reality, which hides the conventions of its construction, is part of a tradition that begins in the Renaissance and extends until the 19th century. This idea will be challenged by modern art.

Keywords: Art; History. Space; Painting.

Grandes questões da experiência artística estão relacionadas ao envolvimento espacial do espectador com a obra. A espacialidade contemporânea coloca em movimento o mundo da obra e o mundo em comum, que trocam de posição sem cessar¹.

O espaço plástico na pintura, na escultura, na instalação, na fotografia e no cinema, ou seja, no campo das artes visuais em geral, tem sido concebido com o propósito de envolver o espectador, fazendo-o interagir com a obra e modelando, assim, a qualidade da experiência que emerge da sua relação com esta. Por este motivo, o estudo do espaço vem sendo alvo de constantes reformulações nas práticas e teorias estéticas contemporâneas.

Ao se abordar o termo "pintura", no entanto, devem ser consideradas todas as modificações que ocorreram nesse meio e sua hibridização com outros gêneros artísticos. A pintura, como meio de expressão simbólica, além de ter códigos diferenciados nas várias culturas do planeta, ao longo da história, sofreu modificações nas suas concepções técnicas e estéticas. Às vezes, torna-se difícil afirmar se essas mudanças acompanham as transformações sociais e políticas ou se a maneira nova de olhar, compreender e representar o mundo interfere, por sua vez, nas revoluções e na história do homem.

A construção de uma espacialidade na pintura já se verifica a partir do seu nascimento, ou seja, no Paleolítico Superior da Pré-História (30.000 a 10.000 a.C.). O desenho da "mão em negativo" nas paredes das cavernas, uma das primeiras manifestações da imagem na história da humanidade, possui a sua referência de espacialidade. Para fazer o desenho, colocava-se a mão diretamente sobre a rocha e, através de pigmentos soprados, ia-se delineando o seu contorno.

Colocar a mão na rocha e marcar a pele com a sua dureza, pode conter uma dimensão de troca – querer imprimir na “eternidade” da pedra uma existência passageira, e ao mesmo tempo, talvez, captar da pedra a força necessária para enfrentar a natureza hostil do daquele momento. A silhueta da mão indica uma atitude corporal, insinua um ato performático, em que o autor da imagem deixa na pedra o registro duradouro da sua presença efêmera. O contorno da mão é produzido através de uma atitude corporal do artista – ele empresta uma parte do seu corpo como matriz e os pigmentos soprados criam um negativo, uma silhueta em

¹ NAVE, Rodrigo. Apresentação. In: TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Nave introduz a imagem da interconexão corpo espaço na fruição da obra de arte.

tamanho original, uma imagem objetiva e idêntica, quase comparável com o ato do fornecimento das impressões digitais².



Figura 1: Pintura rupestre do Paleolítico Superior
Mão em negativo (pigmento soprado)
Caverna de Pech Merle-França.

Tocar a parede da caverna e ser tocada por ela nos remete à ideia de anulação da distância que separa o homem e a matéria que recebe sua imagem. Esse ato revela uma relação que atualiza a interação sujeito-mundo, que agrega objeto representado e suporte. Para Philippe Dubois, esse ato tem um caráter indexical:

A relação indiciária de proximidade e de contiguidade físicas entre o signo (a mão pintada) e seu objeto (sua causa: a mão a ser pintada) é aqui das mais estreitas, das mais diretas, das mais aplicadas ("*aplicava-se* a mão") possíveis. A imagem obtida é literalmente um traço, uma transposição, o vestígio de uma mão desaparecida *que estava ali* (DUBOIS, 1993, p.116).

² Ver procedimentos no século XX semelhantes nos trabalhos dos fotógrafos Man Ray, Moholy-Nagy e do artista plástico Yves Klein. Ray usou o contato direto da mão no papel fotográfico, imprimindo sua silhueta. Processo que ele chamou de *Rayografias*. Ao processo, em geral, do contato direto, Moholy-Nagy chamou de *Fotogramas*. Nas *Antropometrias* de Klein, modelos femininos são cobertos com tinta azul e “prensados” nas telas.

No desenho da mão, o contato direto do corpo do artista com o suporte deixa documentado não só a imagem, mas também o gesto. Essa experiência, que entrelaça o sujeito criador e a obra, se aproxima, em termos de conceitos espaciais, da própria arte moderna e contemporânea, em que o valor estético do objeto depende, e muito, do processo e do método da sua construção. A obra das “mãos em negativo” evidencia sinais do seu fazer.

O envolvimento corporal que o artista mantém com seu objeto nesse tipo de pintura, pode nos remeter ao trabalho de Jackson Pollock. Ele respinga e mancha a tela com tinta, através de movimentos impetuosos, usando estiletes, espátulas e trinças. A tela é colocada sobre o chão, e Pollock anda sobre ela, aplicando a tinta num ato quase dramático, utilizando-se do seu deslocamento corporal sobre esse suporte, onde ele, o seu corpo e a sua emoção influenciam os resultados da sua pintura nas grandes telas.



Figura 2: **Jackson Pollock**, 1950. *Ritmo de outono: número 30* (óleo s/ tela)



Figura 3: **Hans Namuth**, 1950. *Pollock trabalhando em Ritmo de outono* (fotografia)

Os meios empregados por Jackson Pollock mostram as marcas do processo criativo de construção da obra do qual faz parte a *performance* do artista. A ideia da pintura como representação mimética da realidade, que oculta as convenções de sua construção, pertence a uma tradição que se inicia no Renascimento e se estende até o século XIX. Essa ideia vai ser contestada pela arte moderna.

A representação espacial na pintura, que tem como princípio a perspectiva geométrica, passa por significativas transformações no início do século XX. Vale lembrar, no entanto, que a busca de um espaço ilusionista nem sempre esteve presente na história da arte, basta verificar as representações da pintura egípcia. Mesmo na Antiguidade Clássica, que é a base de inspiração da estética renascentista, o espaço ainda não é formatado de maneira sistemática e geométrica. Na Antiguidade Clássica, a noção de espacialidade se baseia na organização intuitiva das proporções e planos, que eram utilizados nas paredes das residências para ampliação visual do espaço interno.



Figura 4: Vila de Fannio Sinistor, 60 A.C. (afresco)

Os afrescos, de certo, revelam uma concepção de espaço em profundidade na pintura, mas não apresentam uma sistematização rígida nessa representação. Panofsky define a natureza peculiar da concepção espacial na Arte Clássica:

A Arte da Antigüidade Clássica era puramente física: enquanto realidade artística apenas reconhecia o tangível e o visível. Os seus objetos eram materiais e tridimensionais, dotados de funções e proporções definidas e, por esse motivo, em certa medida, antropomorfizados. Esses objetos não se amalgamavam numa unidade espacial, como sucede na pintura, mas juntavam-se de modo a formar algo de semelhante a um aglomerado tectônico ou plástico. [...]. O espaço foi, assim, mostrado artisticamente, em parte pela mera sobreposição, em parte por uma justaposição ainda não sistemática (PANOFSKY, 1999, p.42)

Na representação do espaço pictórico durante a Idade Média é notável o distanciamento total da ideia de perspectiva. Na pintura desse período, há uma superfície delimitada pela margem do quadro que deve ser preenchida. É na sucessão aparente e na hierarquia das figuras que se cria um sentido de profundidade, e não na ilusão espacial. A pintura românica, que se representa, sobretudo em grandes murais, na técnica de afresco, mostra uma nítida deformação das figuras representadas, para melhor expressar seus atributos sagrados.

As composições dessa época seguem regras de frontalidade e sacralização da imagem dos santos e soberanos representados, eliminando qualquer compromisso de representação ilusionista do espaço.



Figura 5: *A pesca milagrosa e a vocação de São Pedro*, século VI (mosaico)

Em relação à pintura gótica, no entanto, que se desenvolveu nos séculos XIII, XIV e início do século XV, nota-se que ela começa a ganhar tendências realistas que apontam para o Renascimento – a figura humana é observada, na última fase do Gótico, de maneira objetiva. A noção de espaço em profundidade e de volume das figuras, que prenunciam a perspectiva renascentista é evidente na obra de Giotto di Bondone (1266-1336).



Figura 6: **Giotto di Bondone**, (1266-1336)
Encontro de Joaquim e Ana no Portal de Ouro (afresco)

Sobre o tratamento do espaço, afirma Fayga Ostrower, ao analisar a obra *Encontro de Joaquim e Ana no Portal de Ouro*:

Analisando a composição de Giotto, encontramos as configurações de volume. Evidenciam-se em todos os detalhes: na grande muralha, na ponte, nas próprias figuras humanas, densas e cilíndricas como se fossem colunas vivas, no pregueado severo das roupas sugerindo caneluras de colunas. Vemos sólidos que se contrapõem a vazios, e estes, por sua vez, a outros sólidos: o grande vão do portal contrastando com o grupo do casal abraçado, os arcos menores da ponte com as damas de companhia; as duas torres com as estreitas fendas retangulares do alto do muro. Qualquer detalhe das cabeças, dos pescoços, dos braços, dos frisos ornamentais, tudo acompanha e esclarece espacialmente a existência de volumes, tudo nos indicando densidade da matéria (OSTROWER, 1991, p.89).

Na pintura de Giotto ainda se encontram fortes influências medievais, mas sua visão de mundo, que afirma a existência física como valor positivo da vida, antecipa mentalidades futuras. Os artistas da Idade Média não poderiam considerar a representação do espaço como uma forma perspectiva, porque 'espaço e tempo' eram considerados categorias imutáveis, que pertenciam à instância divina. Seria uma pretensão, ou um sacrilégio, aplicar relações matemáticas e não hierárquicas na representação proporcional das figuras na produção das imagens.



Figura 7: “O homem ultrapassa a barreira do cosmo limitado para sondar o desconhecido”, 1530 (xilogravura)

A ideia de um cosmo limitado, que posicionava a Terra como centro absoluto do universo e que tinha como fronteira a esfera celeste, é a concepção que dominava a imaginação medieval. O conceito renascentista do espaço infinito marca uma ruptura, que comunga com o pensamento objetivo da época e subverte, de maneira total, as mentalidades. Analisando *A Crucificação*, de Antonello da Messina (1430-1479), Fayga descreve o impacto dessas novas ideias:

O espaço se abre em perspectiva. [...]. Nesse quadro de Antonello da Messina, o artista sequer faz uma exceção à figura da virgem. Seu tamanho (menor que de São João) não é influenciado por considerações hierárquicas, éticas ou mitológicas, devendo-se unicamente à posição que ela ocupa no espaço. Tudo é causal e racionalmente interligado, tudo é mensurável e tem seu lugar reconhecível, tudo é dado, visualmente, como equivalente a volumes que se definem em termos lógicos e que ilustram, por posições e intervalos, a visão de um imenso espaço infinito, que seria o nosso universo (OSTROWER, 1991, p.92-93).

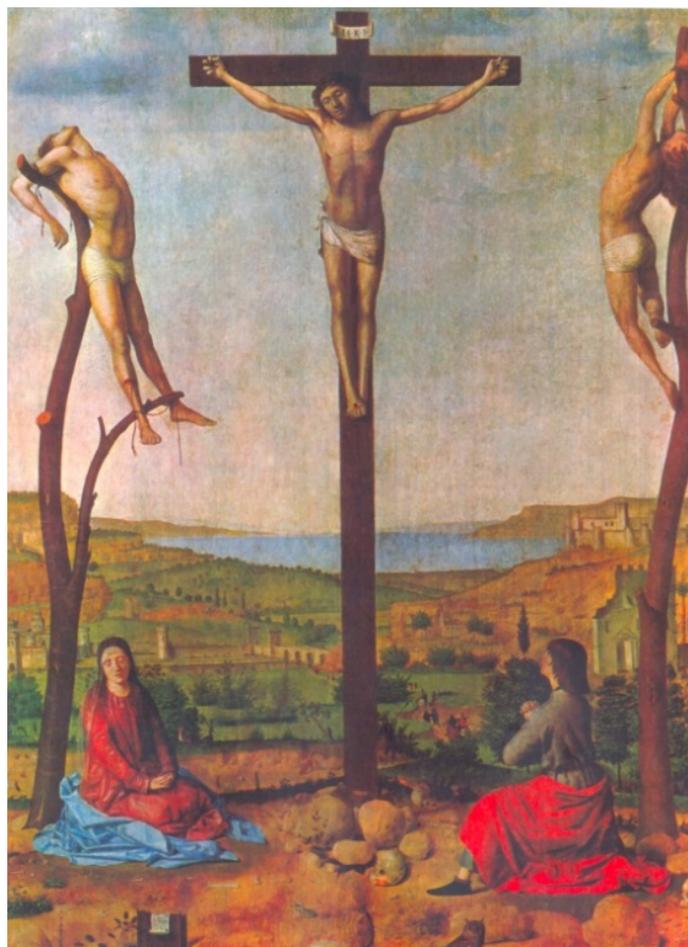


Figura 8: **Antonello da Messina**, 1475. *Crucifixão* (pintura)

No século XV, a perspectiva se constituiu numa descoberta que modificou todas as mentalidades e reestruturou a forma de relacionamento do sujeito com o mundo. "Pintar obedecendo às leis da perspectiva era imitar a imagem criada naturalmente pelo espelho e conformar-se, desta maneira, à verdade".³

A perspectiva, no entanto, se apropria de dois princípios básicos para atender aos códigos de sua formatação: enxergamos a partir de um ponto fixo, e com apenas um olho, imóvel. A seção transversal plana da pirâmide visual pode ser considerada uma reprodução exata da nossa imagem óptica, como aparece na xilogravura de Dürer.

³ COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 44.



Figura 9: **Albrecht Dürer**, século XVI. “A técnica do desenho em perspectiva” (xilogravura)

Tais princípios garantem a existência de um espaço racional, infinito, imutável e homogêneo, como Panofsky bem define:

Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psico-fisiológico em espaço matemático. Renega as diferenças entre a parte da frente e a de trás, a direita e a esquerda, entre os corpos e o espaço que entre elas medeia (o espaço "vazio"), e assim sendo, a soma de todas as partes do espaço e todos os seus conteúdos são congregados num "quantum continuum" único. Deixa no esquecimento o fato de vermos não com um olho imóvel, mas com dois olhos, em movimento constante, que geram um campo de visão esferoidal (PANOFSKY, 1999, p. 42)

De fato, a perspectiva confere ao espaço a ilusão do real, mas não podemos esquecer que se trata de uma visão histórica, ou seja, uma mera convenção para compreensão do espaço naquele determinado contexto social. A criação da perspectiva linear pelo Renascimento italiano foi um processo complexo, que se estendeu por séculos. Cada período desenvolve seu próprio método de "ver" o mundo, seja sob influências científica, tecnológica ou religiosa. “No Renascimento, a perspectiva representa a forma espacial dada à realidade, por ser a da realidade vivida. Mas em si, quanto à concepção da natureza das coisas, ela é tão real quanto foi, em sua época, a visão de espaço egípcia ou medieval” (OSTROWER, 1993, p. 93).

No esquema perspectivo, o mundo é visto e compreendido sob um ângulo estritamente antropocêntrico: o homem ocupa a posição central e subjetiva. A partir do seu ponto visual fixo, o homem organiza a perturbadora complexidade do mundo dentro das coordenadas das linhas de fuga que se reúnem num ponto central e invisível no horizonte. Esse princípio antropocêntrico determina no homem do século XV um sentimento de autoafirmação e elevada estima por si mesmo. Ele se vê como dono absoluto de um mundo compreensível, controlável e abrangível.

O Barroco, por sua vez, se desenvolve em um período de instabilidade social e política, o que se reflete na vida cultural – estamos no período da Reforma e da Contrarreforma. A arte barroca abandona o esquema de visão estático, racionalizado e preso a um ponto central e fixo, quando introduz o princípio formal da concha como possibilidade compositiva. O ponto de fuga se desloca para fora do centro, fora do quadro, ou até se multiplica, criando assim instabilidade e ambiguidade na composição. O universo torna-se assimétrico, irregular, dinâmico e autônomo. Os espaços de luz e sombra do Barroco prenunciam as fragmentações que irão aparecer na Arte Moderna. Enquanto a perspectiva central do Renascimento projeta um mundo que se organiza no ato da sua contemplação e depende do espectador (ele só existe dessa forma porque um olho observador cria a sua organização), a perspectiva barroca recria o dinamismo imprescindível de um universo do qual o homem é apenas um participante. Fayga Ostrower faz uma análise sobre os diferentes aspectos da composição visual, em ambos os períodos, comparando *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, e a *Ceia*, de Tintoretto:

A posição de Cristo entre os discípulos, deslocado para a lateral, dinâmica, porém não mais central, faz parte de uma visão geral em que Tintoretto descentraliza todo o espaço figurado, introduzindo eixos diagonais e deslocando os pontos de fuga para os lados, submetendo assim o espaço a uma movimentação transversal, em torções violentas. Se nos quadros de Leonardo da Vinci o universo é visto como um invólucro simétrico e regular, cujas tensões espaciais são contrabalançadas por ritmos, em Tintoretto o universo assume forma assimétrica, irregular, acelerando-se em recuos diagonais e fortes tensões. Assim, tudo que na Ceia de Leonardo se apresenta em termos de serenidade, clareza de partes e ordenação constante, na Ceia de Tintoretto se torna interdependência, inquietude, intensificação (OSTROWER, 1993, p.319).

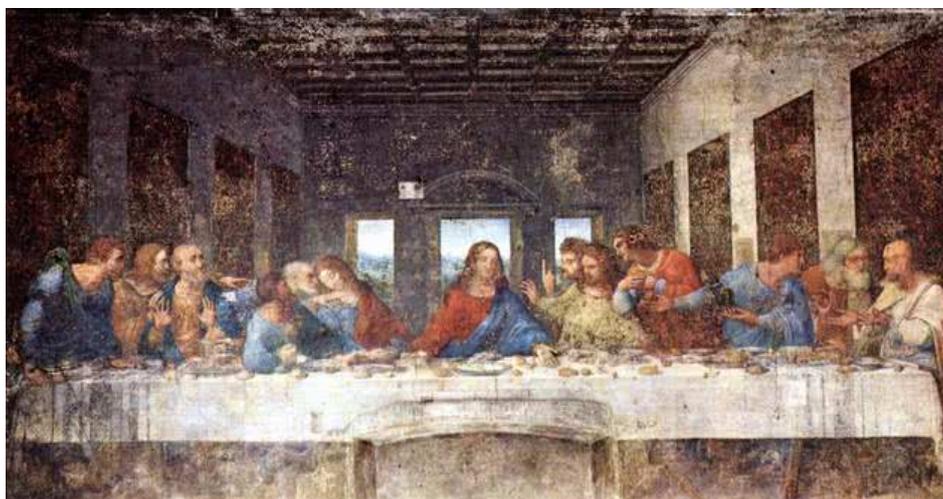


Figura 10: **Leonardo da Vinci**, 1495-97. *A última ceia* (pintura mural)



Figura 11: **Jacopo Tintoretto**, 1593-94. *A última ceia* (óleo s/ tela)

A representação do espaço com base na perspectiva geométrica alcança sua automatização com o advento da fotografia. Anteriormente a essa descoberta, engenhos diversos atendiam às necessidades dos pintores auxiliando-os na representação da realidade – a câmara obscura, por exemplo, ou o anteparo de vidro, planos semitransparentes, aparelhos com direcionamento ótico-mecânico etc. No entanto, com o surgimento da fotografia, a pintura perde a sua função primordial de retratar o mundo e começa a sofrer uma profunda modificação nas suas bases estéticas, comparável às mudanças que a perspectiva linear também provoca na percepção do universo.

É relevante observar, dentro do processo de rompimento com a ilusão espacial na pintura, a influência dos impressionistas e pós-impressionistas, como Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Cézanne dentre outros artistas da época.

A "dúvida de Cézanne", como enfatiza Merleau-Ponty, é fruto da singularidade de sua pintura. O olhar de Cézanne era totalmente envolto numa espacialidade própria, num exercício poético da visualidade, num entrelaçamento com o mundo. Sua pintura buscava apreender o espaço de maneira múltipla, confrontando vários planos dos seus bodegões na superfície da tela, além de imprimir forte geometrização na sua composição. "O que motiva um gesto do pintor não pode residir unicamente na perspectiva ou na geometria, em leis da

decomposição das cores ou em qualquer outro conhecimento”.⁴ A pintura de Cézanne implica uma impressão de solidez e materialidade.



Figura 12: Paul Cézanne, 1895-1900. *Natureza-morta com maçãs e laranjas* (óleo s/ tela)

O rompimento com o método de representação que sugere a ilusão espacial, no entanto, foi radical já nas primeiras décadas do século XX, com as obras de Picasso e Braque. A proposta cubista de fragmentação e montagem de planos concedia ao olhar do espectador uma simultaneidade de diferentes pontos de vista de um só objeto. Influenciados pela geometrização da arte africana, que chegava à Europa, os pintores cubistas sistematizaram um tipo de abordagem do espaço na pintura que coloca o espectador num contexto de mobilidade visual, de uma experiência múltipla na contemplação do seu universo. Ewald Hackler, cenógrafo e diretor teatral, discute as mudanças ocorridas nas artes, em geral, a partir do Cubismo:

Pode-se dizer que nenhum outro movimento modifica tanto o raciocínio criativo nas artes, principalmente no teatro, e de forma tão duradoura, do que o Cubismo. Os seus pintores, por volta de 1908, revolucionam com o método da *fragmentação*, o sistema da representação pictórica. Picasso, Juan Gris, Braque e outros combinam várias perspectivas – ângulos, contrastantes entre si, de um mesmo objeto, na tela plana de uma só pintura. Com isso, os cubistas rompem com a convenção do *sistema perspectivista*, com o ponto único e fixo da abordagem visual.[...]. Eles dinamizam o registro visual, quando introduzem (semelhante a Einstein) o tempo como quarta dimensão.⁵

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne: textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção Os Pensadores). p. 119.

⁵ HACKLER, Ewald. *Fragmentação, colagem e montagem no século XX*. Salvador, 1999. Aula proferida em concurso para Professor Titular do Departamento de Técnicas do Espetáculo, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Xerocopiado.

A partir de 1912, Picasso e Braque inserem na pintura fragmentos e restos de materiais apropriados do cotidiano, materiais de naturezas distintas que entram em choque entre si, provocando uma enorme tensão na obra. As colagens cubistas trazem um novo referencial de espaço e tempo. Nela, a superfície trabalhada apresenta muito mais a configuração de processos operacionais do que uma simples experiência visual. O artista se torna um inventor de justaposições de elementos descontínuos e díspares, fato que altera a natureza dos processos artísticos, não só na pintura, mas em diversos campos da arte. Na Rússia pós-guerra, os construtivistas adaptam as ideias do Cubismo. Na Itália, os futuristas traduzem as montagens-colagens estáticas do Cubismo em manifestações dinâmicas.



Figura 13: **Pablo Picasso**, 1913. *Guitarra* (papel colado, carvão, giz, nanquim)

A pintura, no início do século XX, vai se distanciando da representação ilusionista. Os artistas desse período se colocam radicalmente contra o naturalismo de matriz renascentista. A representação do espaço na forma da perspectiva chega a ser rejeitada pela vanguarda, que a contestava de forma radical, como observa Rodrigo Nave: "[...] o antilusionismo moderno tinha consciência dos elementos que pretendia negar: a perspectiva, o claro-escuro, os

volumes monolíticos, a eloquência dos temas dos grandes mestres. Mas não se põem abaixo quatro séculos de tradição apenas pela identificação do que se quer negar"⁶.

A pintura moderna a não mais operar necessariamente com a ilusão de profundidade, empregando vários meios que indicam outros princípios de espacialidade no espaço plástico da pintura: superposições, rebatimentos, transparências, deformações, gradação de tamanho, de tonalidade, de textura, obliquidade, diluição da figura. A pintura moderna adota procedimentos que concebem uma espacialidade própria, mas sem tentar esconder, no entanto, a natureza bidimensional da superfície pictórica, ou seja, a bidimensionalidade da tela que a arte renascentista "superou" através da perspectiva geométrica. Alguns pintores modernos, no entanto, ainda revelam, no seu trabalho, um resíduo, ou uma espécie de eco de profundidade espacial.

Um olhar especial deve ser direcionado ao trabalho do pintor espanhol Diego Velázquez. Apesar de ser considerada uma obra naturalista, sua obra *As Meninas* (1656), evidencia as marcas do seu fazer, de uma maneira muito inquietante para a época em que foi produzida. O pintor se diverte com a percepção do espectador que, por sua vez, se sente observado pelos personagens na tela. Pode-se dizer que ele revela o processo da arte, em pleno século XVII. Foucault faz uma consistente análise dessa obra e questiona a sua suposta natureza ilusionista:

Talvez este quadro de Vélazquez figure como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Ela intenta, com efeito, representar-se a si mesma com todos os seus elementos, com as suas imagens, os olhares a que se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exhibe, é imperiosamente indicado em todas as partes um vazio essencial: a desaparecimento necessária daquilo que a funda [...]. E liberta, finalmente, dessa relação que a acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação⁷

⁶ NAVE, Rodrigo. Apresentação. In: TASSINARI, A. *O espaço moderno*, op. cit.

⁷ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1966. p.33. Neste ensaio, o filósofo antecipa questões conceituais da arte contemporânea.

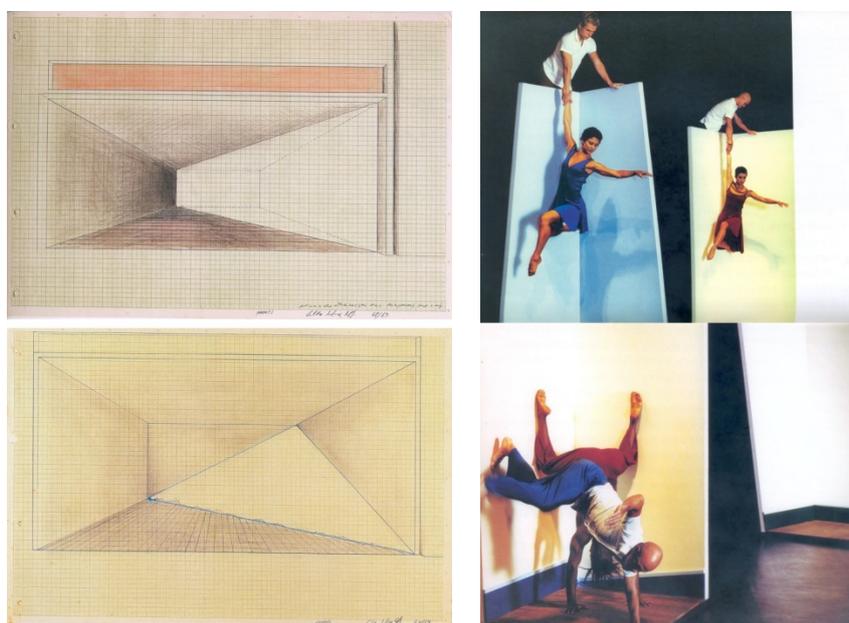


Figura 14: **Diego Velázquez**, 1660. *As meninas* (óleo s/ tela)

No contexto da arte contemporânea, as novas tecnologias têm um papel fundamental na formação de novos gêneros e práticas de caráter híbrido. De diferentes maneiras, as obras que resultam de uma multiplicidade de linguagens, associadas às possibilidades das novas tecnologias, acabam deixando em evidência os sinais de seu fazer. Essas obras têm um forte princípio antinaturalista e, desse modo, relacionam-se com o espaço do mundo em comum.

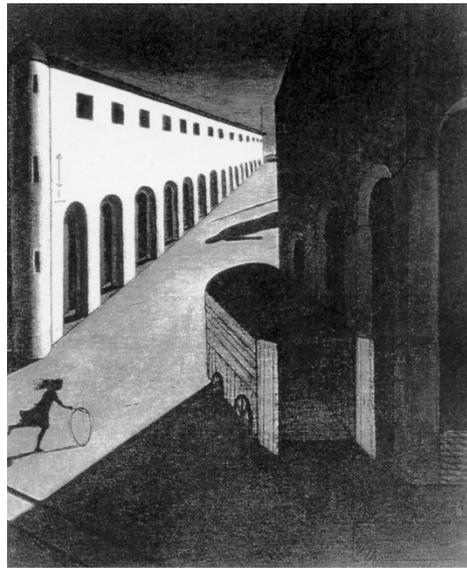
É nesse sentido que as tecnologias da fotografia, do cinema, do vídeo e da computação engendram novos gêneros e são empregadas em consonância com a dinâmica da experiência espacial. Existe um duplo movimento de inclusão e exclusão do espectador no espaço e no mundo da obra, enquanto a arte de cunho realista realiza apenas o primeiro movimento, ou seja, apenas inclui o público. O momento de exclusão vem da impossibilidade de o espectador se desconectar por inteiro do seu espaço, como acontece nas narrativas clássicas como as pinturas históricas do final do século XIX e início do século XX.. Na arte contemporânea, no entanto, há um jogo de atração e repulsa, gerando uma tensão que mantém em atividade dinâmica a experiência desse espectador.

O artista Cildo Meireles, em *Ocupações*, de 1969, constrói espaços "absurdos". Os espaços em perspectiva linear criados por Cildo, com sua representação ambígua e deformada, acabam provocando impasses na percepção do espectador, dinamizando a sua relação com a obra. Com o mesmo propósito, a bailarina e coreógrafa brasileira Débora Kolker, em 2002, apresenta um trabalho que foi desenvolvido em parceria com as artes plásticas. Uma das suas coreografias é realizada pelos bailarinos nos cantos tridimensionais, de perspectiva irregular, criados por Cildo. Essa bela parceria ressignifica a obra de ambos os artistas.



Figuras 15 e 16: **Cildo Meireles**, 1968-69. *Ocupações* (tinta e grafite s/ papel) e **Deborah Colker**, 2002. *Cantos* (dança / cenografia de Cildo Meireles)

A pintura surrealista, ao contrário dos outros movimentos de vanguarda, retoma a ilusão de profundidade na superfície bidimensional, que se constituía em um dos pontos mais contestados na arte moderna. Nos quadros de Salvador Dali, René Magritte, Paul Nash, Giorgio de Chirico, entre outros, pode-se observar a concepção ilusionista do espaço plástico. Nesse caso, no entanto, a pretensão desses artistas, ao retomarem a perspectiva, não é a de simular um espaço real, mas induzir as condições de percepção que o ser humano organiza nos sonhos. A perspectiva surrealista não obedece a uma ordem matemática, pelo contrário, desconstrói essa ordem com suas controvertidas superposições de pontos de fuga, que configuram cenários desérticos e inabitáveis.



Figuras 17 e 18: **Paul Nash**, 1932-36. *Porto e sala* (óleo s/ tela) e **Giorgio de Chirico**, 1914. *Melancolia e mistério de uma rua* (óleo s/ tela)

Desde o Renascimento até a Arte Moderna, a concepção do espaço e suas múltiplas possibilidades dominam grande parte das disputas artísticas. As questões atuais sobre a concepção do espaço na pintura e na arte em geral têm seu ponto culminante centrado neste intervalo. Esse fenômeno se justifica pelo fato de que, por quase quatro séculos, a perspectiva e sua construção geométrica determinaram praticamente todos os modelos da representação, independentemente das mudanças estéticas pelas quais passaram as artes visuais. Apesar dos diferentes estilos de época, do século XV ao século XVIII vigorou um mesmo esquema espacial genérico, o da perspectiva linear, que começa a ser desagregado no final do século XIX.

Esses são apenas alguns exemplos que mostram como a perspectiva linear e a sua decorrente ilusão espacial foram retomadas na arte contemporânea e, anteriormente, por alguns artistas modernos. No entanto, voltar ao antigo princípio de ilusão espacial não tem o propósito de identificação passiva do espectador, ou seja, de criar uma “janela transparente” pela qual se observa o mundo. Nestes casos, a espacialidade que convida o olhar a adentrar o espaço da obra, também o expulsa, criando um movimento de tensão e de contraste no processo da experiência do espectador diante da obra artística.

REFERÊNCIAS

- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- DANTAS, Giovana. **O entrelaçamento: uma visita ao Grande Interior Vermelho - Matisse**. In: Encontro Nacional da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 10., 1999, São Paulo. *Anais...*São Paulo, 1999. v.2.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de António Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- HACKLER, Ewald. **Fragmentação, colagem e montagem no século XX**. Salvador, 1999. Aula pública proferida em concurso para Professor Titular do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro/UFBA. Xerocopiado.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos Escolhidos**. Seleção de textos, traduções e notas de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1998 (Os Pensadores).
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Tradução de Elizabete Nunes. Lisboa: Edições 70, 1999.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.