ISSN 2236-0719

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011

CBHA

Espaço e Luz na Pintura: Uccello, Manet, Scully

Icleia Borsa Cattani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Quando, na arte e, sobretudo, na pintura, espaço e luz unem-se para formar lugares? Que lugares são esses, que provocam novos efeitos de sentido e instigam-nos a retornar a certas obras no momento contemporâneo?

Paolo Uccello (1397 - 1475), Edouard Manet (1832 - 1883), Sean Scully (1945 -): a reunião de artistas tão díspares e de momentos históricos tão diferenciados exigiu uma modalidade especial de abordagem e a utilização de um método específico. A abordagem é anacrônica, conforme descrita por Daniel Arasse: "tirar o objeto do passado, do seu tempo, para fazê-lo viver a partir de questões de hoje."[1] O autor afirma, ainda, que os artistas desenvolvem sempre um processo anacrônico, uma vez que em suas obras há um cruzamento de tempos: o tempo atual, no qual as percebemos; o tempo de sua produção; por último, os tempos que eles, ao fazer suas obras, misturam: referências ao passado e ao seu presente. Os artistas aqui em questão lidam, ou lidaram, de forma acentuada com estes tempos, por suas condições de produção e pelas questões que suas épocas lhes trazem. Por situar-se entre duas tendências na arte, suas obras criam tempos e espaços múltiplos, gerando cruzamentos de princípios compositivos diversos. Esses

[1] Arasse, Daniel. *Histoires de Peintures*. Paris : Editions Denoel, 2004, p.145

cruzamentos serão analisados segundo o método do *entre,* proposto por Gilles Deleuze. Neste, os sentidos não se encontram nos elementos das obras em si mesmos, mas elaboram-se nas relações, móveis, que estes estabelecem entre si.[2] Nos três artistas aqui analisados, essa questão transpassa e define fortemente suas obras: todas se situam *entre* questões históricas e formais marcantes. Esse *entre* é elemento constitutivo de todas e de cada uma, tornando-as singulares no momento em que foram produzidas e criando-lhes uma disjunção que preserva um especial interesse na contemporaneidade. Efetivamente, eles unem, ao menos, dois sistemas de signos cada um. Por situarem-se temporal e/ ou estilisticamente, no limiar de ambos (Gótico e Renascimento em Uccelo, tradição representativa e sistemas de apresentação modernos em Manet, modernidade e contemporaneidade em Scully), suas obras estabelecem tensões e criam fissuras, produzindo lugares ambíguos, incertos, geradores de tensões no interior mesmo das obras. Estas encontram-se entre sistemas de signos já consolidados e rupturas estéticas, formais e de construção, motivadas por inovações que afetaram sua constituição, como as inserções técnicas e tecnológicas ocorridas historicamente na arte, que sempre propuseram novas modalidades de pensamento visual, o que continua a ocorrer na contemporaneidade.

Segundo Herbert Read, Uccello não descobriu a perspectiva, mas foi provavelmente o primeiro pintor em Florença a explorar suas novas possibilidades técnicas e de

[2] Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris :Editions de Minuit, 1983

linguagem.[3] Disto resultou, em suas obras, novas formas de visão e de invenção pictórica, enquanto, simultaneamente, pôs em cheque os paradigmas formais, estéticos, criativos da geração precedente, sem deixar todavia de empregá-los simultaneamente. Pode-se considerar que questões similares colocaram-se aos dois outros artistas.

Manet situou-se, por seu tempo e por suas pesquisas, entre as formas tradicionais de figuração e as novas imagens do mundo, trazidas pela fotografia, pelas gravuras japonesas e pela descoberta da pintura espanhola de Velásquez, Goya e outros; novos dispositivos formais elaboraram-se em suas obras, sem que ele tivesse optado apenas por essas novas possibilidades de representação.

Scully cria, hoje, um sistema de signos nos quais a grade desempenha um papel dual: entre a grade moderna, analisada por Rosalind Krauss,[4] e um outro sistema de estruturação da imagem que acompanha uma nova lógica da pintura num campo expandido. Assim, suas telas são divididas em segmentos, que formam unidades, mas que compõem um todo maior: ao observá-las, percebemos estes dois aspectos sucessivamente. Esta estruturação surgiu em grande parte, segundo o pintor,de sua inspiração em muros, de pedra ou de tijolos, que fotografa há muito tempo em lugares por onde viaja; estas fotografias também são expostas regularmente, como obras e não apenas como documentos do seu processo. O artista também tem realizado instalações, ou esculturas monumentais:

[3] Read, Herbert. *O significado da arte.* Lisboa: Ed. Ulicéia, 1968, p. 86

[4] Krauss, Rosalind. Grille. In *L'originalité de la vanguarde et outres mythes modernistes.* Paris : Macula, 1993

muros de pedra, situados em espaços públicos, obras *in situ* que trazem os mesmos elementos de corpo total e de individualização dos elementos. Scully joga, assim, não apenas com o princípio estruturador da grade moderna, mas também com a expansão dos campos da arte que ocorre na contemporaneidade. Basicamente pintor, seus trabalhos expandem–se aos campos da imagem técnica e da forma tridimensional.

Essas posições entre questões diversas criam disjunções que, muitas vezes, são enfatizadas pelos modos como os espaços e a luz são trabalhados nas obras de cada artista, criando novos lugares, nos quais o espectador é também convidado a desempenhar novos papéis.

Paulo Uccello: espaço múltiplo, lugar contraditório

Ucello era conhecido, segundo Vasari, por "amar a perspectiva".[5] Elemento fundamental em suas telas, esta tem pouco a ver, no entanto, com a perspectiva unificada, com um único ponto de fuga, que triunfaria no *quattrocento* e que foi defendida por Alberti, em seu livro *De Pictura* (1435). Em algumas das telas mais conhecidas, como o tríptico que compõe a *Batalha de S. Romano* (pintado provavelmente entre 1435 e 1450), pode-se discernir um grande número de planos perspectivos, sobrepostos ou criando intersecções, o que provoca efeitos contraditórios na imagem. O segundo plano é pintado à maneira medieval e parece cair verticalmente, como uma cortina de teatro.

[5] Vasari, Giorgio. *Vidas dos artistas.* São Paulo: Martins Fontes, 2011

Diferentes pontos de fuga informam o primeiro plano, o que leva o olhar a passear em vários sentidos pela superfície da tela. Trata-se de um realismo analítico, compatível com o Gótico e que acarreta a geometrização das formas, gerando um efeito de abstração e "congelando" os movimentos das pessoas e dos animais. Finalizam parecendo pinturas mais simbólicas e abstratas do que realistas, opondo-se, por exemplo, às obras de Masaccio, seu contemporâneo. O mesmo vale para a pintura *Caçada na Floresta*, que segundo Whistler,[6] foi sua última pintura.

Tendo iniciado com Lorenzo Ghiberti, pintor e ourives, Uccello trabalhou em ambas as técnicas e, também, com mosaico, esmalte e afrescos, além de ter realizado desenhos para vitrais. Esta especialização múltipla, em grande parte vinculada aos fazeres medievais, auxilia a compreender melhor alguns aspectos da linguagem de suas obras. Por outro lado, sua formação em Florença, onde a perspectiva foi inventada durante sua vida (entre 1415 e 1450), permite uma aproximação dos novos aspectos do seu sistema de formas.

Naquela época, em Florença, pintura, escultura e arquitetura estavam intimamente ligadas, trazendo uma nova compreensão das artes do espaço aos pintores.

O tratado de Alberti já consistia numa defesa e tentativa de sistematização da perspectiva monocular e imóvel, baseada num único ponto de fuga para o qual as linhas de fuga deveriam convergir e de um ponto de vista único para o pintor e o espectador. Entretanto, outros

[6] Whistler, Catherine. Paolo Uccello's *The Hunt in the Forest*. Oxford : University of Oxford, Ashmolean Museum, 2010

sistemas perspectivos foram elaborados na época, entre outros, por Lorenzo Ghiberti e Uccello. Este último efetuou uma aproximação experimental da perspectiva e das questões óticas. Criou um sistema bifocal lateralizado, com pontos de fuga na extrema esquerda e na extrema direita da tela, porque o olhar dirige-se naturalmente a estes dois pontos. Entre os dois, são organizadas as respectivas linhas de fuga. Não existe assim um ponto de vista único, e os movimentos do olhar do pintor e do espectador não convergem obrigatoriamente.

Veremos mais detidamente, sua tela *Caçada na Floresta* (c.1467-1469). Pintada, provavelmente, como um painel para adornar uma sala, seria uma *spalliera,*[7] pintura sobre madeira colocada sobre um baú igualmente pintado e, normalmente, colocado acima de uma plataforma baixa. Isso significava que a pintura ficaria à altura do olhar ou ligeiramente abaixo deste, e que teria também uma função decorativa.

Esse painel, embora pareça possuir uma perspectiva unificada (reforçada pelas posições dos personagens e animais), na verdade foi feito a partir de uma perspectiva múltipla, com pontos de fuga no centro e nas extremidades direita e esquerda do espaço, o que é reforçado por certas linhas presentes na imagem
como troncos de árvores no chão, lanças, posições de algumas figuras.

A estratégia de pintar inicialmente de preto a zona da folhagem, absorvendo a luminosidade do verde colocado

[7] Whistler, op.cit.

em cima, opõe-se fortemente às figuras, sobretudo as do primeiro plano, pintadas em cores vivas e quase planas, em têmpera e óleo sobre fundo branco. Em vez de transição, tem-se contraste marcante entre dois sistemas opostos. Segundo Kemp e Massing [8], ocorre em conseqüência uma tensão entre a profundidade do segundo plano, que puxa o olhar para o fundo, para o sistema perspectivo lógico, e o primeiro plano, que com sua cor, ritmos e luz, desviam o olhar da profundidade e o fazem passear pela superfície plana. A luz reforça grandemente este efeito de superfície, bem como as folhas de ouro comprovadamente colocadas nas pontas das folhagens, hoje desaparecidas. Vinda da esquerda, e parecendo rasante, situada simultaneamente dentro e fora do painel (ou seja, parcialmente, no mundo real), a luz geometriza as formas criando um princípio de abstração que se opõe à profundidade buscada no fundo.

Se o espaço da perspectiva centralizada, percebido idealmente por uma visão monocular imóvel, era considerado comensurável ao homem, a perspectiva na qual o olhar passeia por uma superfície fortemente alongada e com três pontos de fuga de alturas diferenciadas, além de efeitos de superfície no primeiro plano, parece desestabilizadora e fora de medida. Tem-se essa sensação nas Batalhas e, mais fortemente ainda, na Caçada.

O espectador é levado a uma posição contraditória: entre fundo e superfície, entre pontos de fuga central e laterais, entre um espaço volumétrico e figuras planas. Entre duas épocas, dois mundos, duas formas de

[8] Kemp, Martin e Massing, Ann. *Paolo Uccello's Hunt in the Forest*. The Burlington Magazine, n. 1056, v.133, 1991

representação, dois olhares. Uccello cria dois lugares, um lugar de profundidade e um lugar de superfície, compatíveis só até certo ponto, solução dual, visualmente rica em possibilidades que os pintores renascentistas depois descartaram pelas seleções progressivas que realizaram, no sentido de uma unificação do espaço. Essa dualidade, esse *entre,* despertou o interesse por suas obras a partir da modernidade (ele só foi "redescoberto" no século XIX) trazendo-as ao olhar contemporâneo como instigantes para um novo pensamento visual.

Manet: representação do real versus condições físicas da pintura

Segundo Foucault, "Manet é quem, pela primeira vez desde o *Quattrocento,* permite-se usar e, num certo sentido, jogar, no interior mesmo de suas pinturas e até no interior do que elas representam, com as propriedades materiais do espaço no qual ele pinta".[9]

Manet faz reaparecer todas as propriedades materiais, qualidades e limitações do suporte, que até então a tradição dominante de representação da história,[10] vinda desde o Renascimento, tentava mascarar. A pintura como objeto, como materialidade, iniciou com Manet, chegando até o momento contemporâneo. O desnudamente das condições físicas da representação talvez tenha sua origem na própria confrontação do artista à perfeita representação

[9] Foucault, Michel. *Manet and the Object of Painting.* Londres: Tate Publishing, 2009, p.29

[10] Foucault, M. *Op.cit.*

da realidade operada pela fotografia. Em face de esta nova linguagem técnica, restaria à pintura criar uma metalinguagem que desnudasse suas condições físicas de existência, renunciando ao princípio da representação do mundo em favor da apresentação de algo novo, que evocasse sua própria materialidade.

Se estas afirmações podem parecer um tanto radicais, a análise de certas obras evidencia a procura, mesmo que inicial, da planaridade da tela, como *O Baile de Máscaras na Ópera* (1873-4) com seu segundo plano caindo verticalmente sobre o primeiro, obrigando os personagens presentes neste último a pressionar-se numa massa compacta, à flor da tela. A horizontalidade criada por esta massa é replicada pela viga do mezanino, enquanto colunas que unem os dois andares e as próprias figuras, de pé, evocam as ortogonais que constituem a tela, espaço físico da representação. Outros quadros também possuem esta característica e sua recorrência evidencia a intencionalidade do pintor. Manet restaura em suas pinturas "a superfície retangular, os grandes eixos vertical e horizontal",[11] propriedades materiais do espaço como a superfície plana, a altura e a largura, e suas propriedades espaciais naquilo mesmo que é representado nas telas.

Outro elemento significante é o modo como o artista empregou em algumas de suas pinturas, não a luz criada tradicionalmente no interior das mesmas, mas uma luz que mostra a planaridade do suporte e o caráter fictício de qualquer iluminação interna. Segundo Foucault, o

[11] Foucault, M. *Op.cit,* p.31

Tocador de Pífaro é exemplar deste aspecto: situada num não-lugar no qual não se distingue o chão da parede, a figura, exceto por uma pequena projeção próxima ao seu pé esquerdo, parece flutuar num espaço sem densidade, sem chão nem céu, sem linha de horizonte: o espaço da própria tela. A luz que a banha vem de fora da mesma e cai perpendicularmente sobre ela. Ela vem do espaço do espectador, o mundo real. Este, encontrando-se no mesmo lugar da figura, passa a vê-la pelo que ela realmente é: uma representação num espaço bidimensional, delimitado pelo enquadramento. Curiosamente, esta pintura é assinada duas vezes: a primeira vez, próximo à extremidade inferior da tela; a segunda ao alto, "representada" em perspectiva e flutuando. Lapso talvez, ou mais provavelmente, estratégia para acentuar a artificialidade da representação, esta segunda assinatura parece anteceder as telas de Magritte da série *Isto não é um cachimbo* também analisado por Foucault.

Estas características são acentuadas em *Olympia*: um corpo feminino projetado quase para o mesmo espaço do espectador, uns olhos que o encaram diretamente, como que estabelecendo uma relação de igualdade; uma luz que vem de fora e que ilumina esse corpo, anulando seu volume e deixando o fundo no escuro.

A sombra marrom, retangular, atrás da personagem, evoca as propriedades físicas da tela, sua planaridade, seus eixos ortogonais, seus limites, altura e largura. Suas propriedades espaciais reais transparecem assim, ao mesmo tempo em que as propriedades da pintura

enquanto pigmento, grão, cor: em *Olympia*, temos basicamente cremes sobre cremes e castanhos sobre castanhos, uns absorvendo a luz do mundo, outros, refletindo-a, e o violento contraste entre ambos. Estes estudos de tons similares e de seus contrastes foram anteriores a esta tela do mesmo modo que a personagem encarando fixamente o espectador: esta estratégia cria um outro lugar para a figura, lançando-a ao mundo real. Suas cores claras e sua luz funcionam como estratégias para criar este outro lugar, à frente não apenas do fundo escuro, mas do espaço da tela; projetada no mundo real, interpelando-nos sobre sua função, pondo abaixo o princípio de representação.

Este novo lugar da figura, ambíguo e incerto, ameaçador também pelo que propunha de novo e original, talvez tenha sido a primeira provocação para que os artistas chegassem, no século vinte, à abstração. Se assim foi, Manet realmente merece o lugar que lhe atribui Foucault: aquele cuja obra foi além do impressionismo, para marcar toda a arte do século XX.[12]

Por outro lado, como sustenta Michael Fried,[13] suas pinturas traziam também estratégias construtivas da arte representativa anterior e elementos do realismo vigente à época. O artista mesmo aproximou sua obra de Velázquez, Goya e, em alguns aspectos, de Courbet. *Olympia* foi diretamente inspirada na *Venus de Urbino*, de Ticiano. Fried afirma, por esta razão, que Manet não

[12] Foucault, M. *Op.cit.* p.28

[13] Fried, Michael. *Le Modernisme de Manet*. Paris : Gallimard, 2000

seria o primeiro de uma nova linguagem mas o último grande representante da tradição clássica.

Suas obras trazem a tensão decorrente deste fato. Foi, provavelmente, por esta razão que provocou tanto escândalo em sua época; se fosse inteiramente novo, talvez não tivesse sequer sido visto por seus contemporâneos. Mas, o cruzamento entre o já visto e ainda não visto, tornava suas obras, simultaneamente, reconhecíveis e radicalmente diferentes.

A obra de Manet, anacrônica por excelência, situa-se entre três lugares-tempos: o passado citado, seu presente (na relação com o realismo e posteriormente com o impressionismo e a arte futura que ele auxiliou a fundar).

Scully: espaço e luz da e na tela, lugar da matéria.

Sean Scully pode ser considerado, grosso modo, um pintor abstrato ou, mais acuradamente, não-figurativo. No entanto, segundo o artista, a figuração subjaz às suas pinturas,[14] que recebem regularmente nomes de pessoas, ou que ele considera como a representação, por exemplo, de um casal; também, os termos “Janela” ou “Muro” aparecem em inúmeros títulos. Curiosamente, esses só aparecem nas pinturas; em seus pastéis, aquarelas e gravuras, apenas a data é anotada. A pintura parece possuir, portanto, um status particular, onde ocorrem os embates entre representação – não representação. Talvez

[14] Scully, Sean. *Resistance and Persistence*. Selected Writings. (Edited by Florence Ingleby). Londres/New York : Merrell Publishers,2006

porque apenas a pintura, com sua possibilidade infinita de receber estratos sobrepostos, possa equiparar-se às diversas camadas de um corpo, com as sobreposições de tinta sobre a tela. Há alguns anos, o artista emprega tinta a óleo e trabalha com sucessivas cores, aplicadas enquanto a tinta está molhada. As camadas trazem cada uma sua história, seu peso e densidade próprios. Conforme o pintor, a superfície informa sobre esta história: uma cor jamais é a mesma se ela possui outras subjacentes.[15] As superfícies de sua pintura, por sua vez, possuem a qualidade, a consistência, o aveludado da pele. As aproximações que o pintor faz com corpos, encontram assim sua razão de ser. Muitas de suas telas, ademais, são inspiradas por pinturas de outras épocas nas quais existem figuras humanas, como a tela *Narciso* de Caravaggio (1598-99) *e Conversação* de Matisse (1908-12), que inspiraram telas homônimas [16]. Para Scully, as pinturas possuem origens que nos escapam.

Assim como pinta “pessoas”, Scully pinta “janelas” e “muros”, que às vezes possuem também relações com telas de outros pintores, como as janelas de inúmeras pinturas de Matisse. Mas nas telas do artista, estas não abrem para um exterior, antes criam elementos opacos, figuras geométricas, diferenciadoras dos outros elementos da tela.

Fotografias realizadas pelo artista também mostram a existência destas formas na tessitura das cidades:

15 Scully,S. *Op. cit.*

16 Carrier, David. *Sean Scully*. Londres : Thames and Hudson,2004, p. 124-125

janelas e portas pintadas de cores fortes, paredes semi-arruinadas com tijolos a mostra, muros de pedras sobre os quais incide a luz.

As pinturas de Scully são, desde 20 anos atrás, campos divididos segundo um sistema de grades. Dentro deste princípio, ele estabelece repetições e variações, sempre produtoras de novos sentidos, ao que os títulos contribuem. As grades marcam a elaboração da abstração no século XX, como em Mondrian (talvez o exemplo máximo). Mais tarde, Rothko disporia da mesma de forma bem menos evidente, sobrepondo quadrados com limites fluídos. Scully mantém um princípio de grade mais evidente que Rothko, mas trazendo muitas vezes a fluidez de limites que o mesmo estabelece entre seus retângulos e quadrados sobrepostos.

À diferença destes artistas modernos, no entanto, Scully cria um todo que pode ser dividido em suas partes: contra o princípio de unidade moderno, o princípio de multiplicação contemporâneo. Porque, embora os retângulos ou quadrados das telas não possam ser separados, cada um possui uma densidade, um peso, uma história com suas sucessivas coberturas de tinta, que podem ser consideradas pinturas em si mesmas, reunidas num todo maior. Se os lugares de sua pintura são múltiplos pela compartimentação, a luz quase sempre é única, resultante da cor final que define zonas de luz e de sombra. Nas telas denominadas *Muro de Luz* estas questões ficam bastante evidentes. O artista inspirou-se em muros de países ensolarados, para tentar trazer para

as telas a luminosidade dos mesmos. No entanto, por sua qualidade cromática, a luz parece nelas ser produzida de dentro, surgir da própria pintura.

Pintando no presente, pensando no presente e, ao mesmo tempo, na história da arte, o pintor situa sua obra entre modernidade e contemporaneidade, entre abstração e figuração, entre o princípio rígido da grade e a poesia dos limites fluidos e das camadas densas de pintura. Sua obra torna-se múltipla e singular: ao espectador, resta a exploração deste espaço rico e prenhe de significados.

Os lugares das três obras rapidamente abordadas nesta comunicação, são então múltiplos e incertos, estabelecendo cruzamentos entre diferentes momentos históricos e diferentes linguagens. Nos cruzamentos produtores de novos sentidos, estabelecem-se elementos de inovação inéditos e que projetam estas obras a um além, exigindo dos espectadores novos meios de ver e de sentir, novas posturas diante das obras. Assumindo posições claramente anacrônicas, ou seja, além de um único tempo histórico, seus sentidos situam-se entre todos os elementos que as compõem e mesmo para além deles. São obras que abrem possibilidades em vez de fechá-las, de percepção e de análise e, não apenas formais ou temporais. Elas criam, através dos modos inovadores de abordar a luz e o espaço, lugares de contínua instabilidade e questionamento que nos interpelam hoje.