Como Pôr Pintura

## *Abstracto*

##  *A composição pictórica compete com a química dos materiais na definição daquilo que é essencial para a natureza da pintura, como actividade artística contemporânea. Poderia afirmar-se que, nesta actividade, a composição é a estratégia e os materiais constituem a táctica. Obras teóricas que são casos de estudo durante o século XX: “Cézanne’s Composition”, um livro de Erle Loran, 1943 e “What painting is”, de James Elkins, 1998. Eles representam por um lado, o primado da composição e por outro, o da matéria pictórica..*

##  *A denuncia do retiniano por parte de Marcel Duchamp e a tecnologização não diminuem de forma alguma o papel da composição pictórica. A centralização ou ampliação Pop como processo gráfico, é também forma de composição. A eficácia da imagem digital depende também da composição, apesar da falta de liberdade causada pelos* template*. A independência e papel desempenhado pela parte, continua a ser decisiva para o todo.*

##  *A composição não se pode confundir com o sentido ou resultado social da obra, mas ambas as realidades são interdependentes. Pensar sobre composição não é portanto* formalismo*.*

## *Abstract*

*The pictorial composition competes with the chemistry of the materials in the definition of what is essential to the nature of painting, as a contemporary artistic activity. It could be argued that, in this activity, composition is the strategy and tactics are the materials. The following XX century theoretical works are paradigmatic case studies for both issues: "Cezanne's Composition," a book by Erle Loran, 1943 and "What Painting Is", by James Elkins, 1998. The first represents the rule of composition and the second a sort of alchemical speculation about the pictorial material...*

*The condemnation of the retinal by Marcel Duchamp, and technology, not in any way diminished the role of pictorial composition. Centralization and expansion processes, for instance in Pop Art, are also forms of composition. The effectiveness of the digital or virtual image also depends on its composition, despite the lack of freedom caused by the template. The independence and the role, which is played by the fragment, remain crucial to the whole.*

*The composition cannot be confused with the direction or outcome of the social factor, but both are interdependent realities. Thinking about composition is therefore not formalism.*

 Composição pictórica é[[1]](#footnote--1) a forma como os elementos se distribuem num espaço pictórico, a *entelecheia*, o princípio da sua organização interna. Embora constitua, em última análise, apenas uma métrica e tenha raízes quantitativas, ela adquire uma importância decisiva no impacto emocional de uma pintura, aquilo que ela afinal é. Esta importância é também apresentada como transversal a todos os domínios da comunicação artística e, ao fim e ao cabo, à linguagem, como é reconhecido por exemplo na retórica de Quintiliano, onde aparece associada ao que era designado como “disposição”.

Ao referir os vários tipos de copistas existentes nas bibliotecas dos conventos na Idade Média (“scriptor, compilator, commentator e auctor”), Roland Barthes[[2]](#footnote-0) enuncia que o que ele chama a “visão crítica”, portadora de uma alteração do sentido (“déformer”)*,* começava no “compilator” que, embora não tivesse a faculdade de introduzir nada de novo, tinha a liberdade de “découper”, editar.

Ao ser acusado de falta de originalidade, Blaise Pascal defendia-se: “Que não digam que não acrescentei nada de novo: a disposição das matérias é nova; quando se joga à péla, um e outro jogam com a mesma, mas um coloca-a melhor”[[3]](#footnote-1). A criatividade e originalidade, a existirem, podem portanto residir na própria composição. Tanto a apropriação pós-moderna como o Maneirismo encontraram muito do seu poder inovador na composição.

A*Theologia Platonica* (1474), de Marsilio Ficino, pode constituir uma metáfora acerca de ideias composicionais que iriam estar presentes na pintura do Alto Renascimento:

 “Consideremos as plantas e os animais: todos os seus membros são dispostos de forma tal que cada um deles é colocado em função do outro e desenvolve a sua acção no âmbito de uma recíproca e estreita cooperação. A tentativa de eliminar um pode gerar a dissolução de todo o conjunto. Enfim, todos os membros são distribuídos em função do geral... Todas as partes do mundo concorrem de tal modo para a realização da beleza e dignidade do universo, que nenhuma pode ser acrescentada ou retirada”[[4]](#footnote-2).

Predomina, portanto, uma concepção que, se for aplicada ao Universo é também metafísica, de um todo indissociável, totalmente harmónico e não fragmentável, sob pena de existir uma catástrofe. É a predominância da unidade, por vezes garantida por um ponto de fuga centralizador[[5]](#footnote-3). Esta norma não exclui, contudo, a diversidade, assim como a rima ou existência de um número limitado de notas e harmonias não impede, na poesia ou na música, a criatividade melódica.

Pelo contrário, conforme refere Cristoforo Landino[[6]](#footnote-4) a propósito de Donatello, “composizione” e “varietà” são complementares. “*Composizione* disciplina a *varietà*: *varietà* alimenta a *composizione*.”

O mundo e a obra de arte são vistos como um todo orgânico perfeitamente organizado e sistematizado, orientado no sentido da prossecução dos grandes valores, embora sujeito a uma grande economia de meios. Uma espécie de sociedade ideal e mental, utopicamente perfeita, é expressa por Ficino, na qual cada coisa encontra o seu lugar[[7]](#footnote-5), sociedade essa que era ainda antes referida por Alberti, ambos iluminados pela regra de uma “lucida proportio”, estabelecida entre os vários graus de aprofundamento espiritual existentes, coroada pela ideia da existência de Deus.

A composição seria assim a consubstanciação prática dessa harmonia divina, aplicada à pintura. Alberti considerava-a tão importante que a denominava “historia”[[8]](#footnote-6) dessa mesma pintura, sendo a sua natureza influenciada por princípios extraídos da retórica e da gramática[[9]](#footnote-7), resultantes como referi de Quintiliano[[10]](#footnote-8). Schefer descreve essa “historia” como “um arranjo dos corpos, analisáveis em partes, sendo essas partes redutíveis a superfícies: nada existe, portanto, que não resulte integralmente deste movimento analítico, no qual reside no novo sujeito pictórico a invenção”[[11]](#footnote-9).

O universo pictórico de Alberti era, como Schefer[[12]](#footnote-10) reconhece, “estranhamente estéril, como um mundo deserto onde nenhum sujeito, ou seja, nenhuma possibilidade de interacção, tornava necessária a forma de qualquer objecto”- consequência da simplificação da visão e a sua redução a um mecanismo de projecção, que sacrificava os pequenos detalhes em favor da centralização geral.

Apesar de tudo, Alberti subordinava a sua concepção do espaço ao *movimento* (com a *abundância* e a *variedade*), um dos três princípios da “historia”. “Os movimentos da alma são traduzidos pelos movimentos do corpo”[[13]](#footnote-11), referia ele no parágrafo 41 do seu tratado, uma afirmação que hoje parece óbvia, mas que na época representava uma visão muito “fisiológica” da alma.

Apesar de Gombrich notar que não existe a palavra “composição” no *Trattato* de Leonardo[[14]](#footnote-12), ele terá deixado sobre ela numerosos conselhos, como aqueles que dizem respeito ao movimento, citados por autores posteriores, como Lomazzo[[15]](#footnote-13).

É este mesmo esforço analítico, este conhecimento da sintaxe de leitura da pintura e da sua gramática que conduziriam, depois, como sempre acontece, à perversão das suas próprias regras. O Maneirismo encarregou-se de super povoar esse “deserto” renascentista e criar múltiplas formas de interacção, nem sempre harmoniosas, mas sempre expressivas. Representa também uma tendência para formas de equilíbrio complexas e afastadas da simetria. Tentava-se, como refere Voss a propósito de Federico Barocci, estabelecer uma “rítmica e dinamismodistantes do auge do Renascimento”[[16]](#footnote-14). A “varietà” dependia, nos anjos da parte superior de *O* *Enterro do Conde de Orgaz* de El Greco, segundo Boubli, “menos de contrastes fortes ou uma acentuada diversificação de grupos, do que das subtis modificações de atitudes e ‘moti’”[[17]](#footnote-15). Ela partia, assim, do pressuposto de que preexistia uma “continuità”.

Num desabafo incluído numa carta a Vlaminck, Andre Derain explicava que toda a pintura seria banal, sem a composição: “Bem vistas as coisas, não descubro qualquer futuro senão na composição porque, ao trabalhar a partir da natureza, sou escravo de estímulos tão estúpidos que a minha própria sensibilidade sofreria com as suas repercussões.”[[18]](#footnote-16)

 Contemporâneo e artisticamente próximo, Henri Matisse definia assim a composição:

A composição é a arte de dispor de uma forma decorativa os diversos elementos acessíveis ao pintor, de modo a exprimir os seus sentimentos. […] Uma obra de arte deve ser harmoniosa no seu conjunto: todos os pormenores excessivos iriam substituir, na mente do espectador, os elementos essenciais[[19]](#footnote-17).

Tentarei explicar a discrepância entre **composição** e **sentido** socorrendo-me do exemplo de Peter Halley, um pintor contemporâneo. Halley tem uma pintura fortemente geométrica, a que chamaria construtivista e estática, baseada em plantas de edifícios ou diagramas para sistemas mecânicos e eléctricos:

« Mesmo que o meu trabalho seja aparentemente geométrico, o seu significado pretende ser antitético ao da arte geométrica precedente. A arte geométrica aderiu aos vários idealismos, de Platão, Descartes e Mies. O meu trabalho é, na realidade, uma crítica a tais formas de idealismo. »

SIMETRIA ASSIMÉTRICA

A simetria e a assimetria podem conter, como diz Birindelli, conotações e motivações “sócio-emocionais”:

“Durante séculos, a assimetria foi o traço distintivo do objecto partido, estragado ou incompleto. Ainda hoje, um prato partido, um automóvel amachucado, são antes de mais um prato ou um automóvel que perderam a sua simetria. Os objectos originalmente concebidos como assimétricos têm habitualmente conotações sinistras: certos objectos metálicos cirúrgicos, vidros utilizados em laboratórios químicos, as pistolas automáticas com carregador que se estende para um dos lados, o navio porta-aviões”[[20]](#footnote-18).

Do mesmo modo, Castelli refere que “o pensamento medieval, na sua avaliação da Física e Metafísica aristotélica, tende a identificar perfeição e imobilidade”[[21]](#footnote-19).

Segundo Paul Valéry, para a própria ciência, a simetria é fundamental:

“A física teórica, mais audaz e profunda – obrigada, como é, para poder abraçar o seu imenso campo a prescindir das imagens, da similitude visual e motriz, unificar as leis e torná-las independentes do local, tempo e movimento do observador – não tem outra orientação senão a simetria das fórmulas”[[22]](#footnote-20).

A tesoura é um objecto excepcional na sua assimetria; talvez por isso incorpore uma propensão exclusiva para ser utilizada com a mão direita – é um dos objectos que cria mais problemas aos canhotos.

Para outros autores, a simetria representa, pelo contrário, a excepção. Num texto de 1961, John Cage atribui a Rauschenberg a ideia de que a simetria é meramente uma “duplicação de imagens”[[23]](#footnote-21).

Segundo Riegl[[24]](#footnote-22), Jacob Burckhardt (autor de *A Civilização do Renascimento em Itália*, 1860) dizia que as leis de cristalização próprias da natureza inorgânica deveriam ser, não apenas respeitadas na arquitectura, mas também na pintura figurativa, referindo que por isso os povos primitivos criavam inconscientemente formas inorgânicas e eternas, em vez das formas orgânicas produzidas pelos povos civilizados, que depressa ficavam fora de moda[[25]](#footnote-23).

 Se considerarmos vários exemplos de cristalização, verificamos que é bastante comum a presença de casos de simetria. Estas leis da química merecem um respeito generalizado e acolhimento estético, que percorre várias civilizações.

Segundo Chastel, no tratado *De Sculptura*[[26]](#footnote-24) Pomponius Gauricus estabelecia um “notável equilíbrio” entre duas noções fundamentais de simetria, temperando uma de origem matemática ou numérica com uma “physionomia”, um princípio de expressão psicológica. Conforme referia Bergson, “percepcionar significa imobilizar”[[27]](#footnote-25) e, haverá formas mais susceptíveis de ser imobilizadas do que outras...

O segredo da Regra de Ouro é justamente uma tentativa genial para quebrar a oposição entre simetria e assimetria.

A simetria ou assimetria podem ocorrer por causas que são exteriores à pintura: por exemplo, a sua localização *in situ*. Se pensarmos na pintura (muito assimétrica) de Tiziano, *Madonna di Ca’Pesaro (Fig. 1),* a composição – que sobe em escada da esquerda para a direita, onde se situa a figura principal e que é marcada pela presença de duas gigantescas colunas desviadas também para o lado direito – é justificada por Rosand como uma adaptação à planta da Basílica dei Frari, em Veneza, e à previsão dos respectivos padrões de visualização (neste caso, a partir da esquerda) por parte dos observadores. Esta previsão é igualmente tomada em linha de conta pelos pintores nas peças de arte pública, como acontece nos grandes *trompe l’œil* do barroco.

O PODER DA PERIFERIA[[28]](#footnote-26)

Na gravura em metal de Albrecht Dürer denominada *A Sagrada Família com a Borboleta*[[29]](#footnote-27)*( Fig. 2)* procurei laboriosamente a borboleta, que não se deixava encontrar. Finalmente, descobri-a no sítio mais óbvio e, a partir daí, foi impossível olhar para a imagem sem a ver. Estava num vazio, situado no canto inferior direito e no vértice de um triângulo rectângulo que coincidia com os limites da figura da senhora, correspondendo também, *grosso modo*, à diagonal do rectângulo exterior da gravura. São José estava num plano inferior, comprimido contra o lado esquerdo da imagem, misturado com uma série de texturas materiais, pano, madeira e vegetação. Sobre a cabeça da Virgem paira a imagem de Deus e é aqui que se decide a dinâmica da imagem: existe um ligeiro desacerto entre a figura da Virgem e Deus, aproximadamente centrado sobre o eixo transversal da gravura e a cabeça da *Madonna*, cujo triângulo está todo ele chegado para a esquerda. O desvio é igual à distância entre a borboleta e o lado direito da gravura. A assinatura de Dürer está centrada com a Virgem e não com a imagem no seu todo. Apesar de ser modesta e de asas fechadas, a borboleta, que poderia parecer apenas um pormenor característico de um naturalismo, de somenos importância estrutural, tem uma enorme importância composicional. Não conhecemos o processo que conduziu à consolidação do título indicado para esta gravura pelos autores do catálogo em que a encontrei, se existe ou não alguma indicação de que foi Dürer que a baptizou, mas acho o título foi bem atribuído.

Esta existência de elementos secundários mas composicionalmente fundamentais, é significativa do tipo de organizações complexas utilizadas durante o *Cinquecento*. A composição geométrica interliga-se, por outro lado, com elementos significantes.

Muito se tem escrito sobre a vendedora de ovos em *Apresentação da Virgem no Templo* de Tiziano, da Accademia de Veneza – significações de vários tipos, inclusivamente étnicas, relacionadas com um suposto judaísmo dos vendedores que, como ela, se colocavam na entrada do templo na esperança de fazer o seu negócio[[30]](#footnote-28). Ela surge, para David Rosand, como uma espécie de oposto da figura da Virgem, em relação à qual se posiciona. Da mesma forma, o antigo fragmento arquitectónico romano, que está colocado no canto direito, pode representar a presença de outra civilização, ultrapassada pelo alvorecer do Cristianismo. Conforme Rosand refere, citando Panofsky, em Tiziano os “space-fillers”[[31]](#footnote-29) raramente deixam de ser significativos.

A APARENTE SIMPLICIADADE MODERNA

No Modernismo, muitas obras têm também uma composição complexa, em que vários elementos se adicionam ou subtraem no sentido de se obter um efeito equilibradamente desequilibrado ou desequilibradamente equilibrado. Um exemplo de um artista paradigmático quanto à forma moderna de compor é Mondrian (1872-1944), visto que a cor desempenha um papel fundamental na obtenção de tais subtis relações.

Pelo contrário, a geração de artistas norte-americanos que surgiu após o apogeu do Modernismo Americano, em que pontuavam Judd, Morris e Stella, revoltou-se contra uma composição complexa, que considerava característica de um racionalismo ocidental ou mesmo de um europeísmo decadente, regressando a uma composição unitária e singular, orientalizante, muitas vezes absolutamente simétrica. Essa simplicidade composicional pode, no entanto, ser aparente, como admite Robert Morris no texto publicado no Verão de 1967 na *Artforum,* sob o título “Notes and Nonsequiturs”*,* ao dizer: “A simplicidade da forma não corresponde necessariamente a uma simplicidade da experiência. As formas unitárias não reduzem as relações”. Noutro ponto do mesmo texto, aliás, manifesta preferência pelas formas orgânicas com curvas quebradas, “que estão envolvidas nos princípios de compressão-tensão”, antropomórficas, ligadas à deslocação a alta velocidade[[32]](#footnote-30). Então o que é, para ele, simplicidade? “Simetria, ausência de sinais relativos ao processo de feitura, abstracção, distribuição não-hierárquica das partes, não-antropomorfismo, predominância da leitura geral”[[33]](#footnote-31).

Frank Stella revelou, em 1960, numa conferência no Pratt Institute, que a simetria foi a solução para os problemas de composição cada vez mais difíceis que se lhe deparavam: “[...]Fazer o mesmo em toda a superfície”. Depois, “expulsar o espaço ilusionista, usando o padrão” [[34]](#footnote-32).

Espaço inorgânico, cristalográfico, eterno e racional, ou orgânico, fisionómico, uno, indivisível ou inalterável?

 Talvez seja apenas, como sugere Riegl[[35]](#footnote-33), uma questão de escala, ou melhor, de ponto de vista. É por este apresentado o exemplo de uma arquitectura circular enorme, na qual estamos inseridos: se for contínua, será muito mais fácil ter a leitura da forma do que se, pelo contrário, for pontuada por grandes nichos ou outras complicações geométricas ou decorativas, caso em que facilmente perderemos a noção da circularidade... É um problema de “subordinação das superfícies parciais”, de superfície ou textura *versus* forma e, também, uma questão da importância relativa atribuída ao fragmento; em que medida ou a partir de que limite é que ele compromete a leitura do todo, sobretudo se a leitura for aproximada, micro e não macroscópica[[36]](#footnote-34). Trata-se de saber o que é central na visão de um autor: tema, circunstâncias ou forma?

É conhecido o fenómeno pictórico a que se chamou “pintura-dentro-da-pintura”, que corresponde à existência de um fragmento praticamente auto-suficiente e, por vezes, narrativamente diferenciado no tempo, uma sobrevivência das formas narrativas góticas que perduram em Carpaccio, mas que se podem encontrar também em Paolo Veronese, na *Ceia em Emmaus*, como refere David Rosand[[37]](#footnote-35). Esta foi a matéria que no século XIX despertou a polémica dos críticos acerca dos pintores de *morceaux* e de *tableaux*[[38]](#footnote-36). Manet, por exemplo, era considerado por muitos um bom pintor de *morceaux*, mas não de *tableaux*. Este juízo partia de uma dupla constatação:

* 1. por um lado, o facto de não acabar convenientemente vários pontos das suas pinturas tornava-as, portanto, *ébauches* (ou, mesmo, “débauches”[[39]](#footnote-37), segundo outros) e não *tableaux*, naquilo que o quadro deve ter de acabado, intemporal e eterno.
	2. por outro lado, não eram utilizados os esquemas composicionais clássicos, o que daria a muitos a ideia que a pintura não estava estruturada, sendo assim composta por múltiplos *morceaux*.

Referindo-se a este mesmo assunto – a relação das partes de uma pintura com o todo – num texto escrito em 1912, por ocasião de uma exposição cubista significativamente chamada *Section d’Or,* Gleizes e Metzinger[[40]](#footnote-38) citam os dois métodos clássicos de composição em pintura, que consistem em subordinar as várias partes a um centro principal, ou, pelo contrário, manter vários territórios independentes. Depois, anunciam que os pintores cubistas não fazem uma coisa nem a outra, no sentido de conseguirem o “superior desequilíbrio sem o qual não podemos conceber o lirismo”.

Judd concordaria provavelmente com esta visão, já que define a pintura abstracta anterior a 1946 e muita da subsequente, como tendo mantido a “subordinação do todo às suas partes”, ao contrário da predominância do todo, que ele patrocinava.[[41]](#footnote-39).

Na pintura maneirista, não só existia uma certa insubordinação das partes em relação ao todo, conforme Judd notou, mas, muitas vezes, o centro perceptual não correspondia ao centro geométrico, segundo a terminologia de Rudolf Arnheim; ou, pelo contrário, o centro geométrico era ocupado por motivos aparentemente insignificantes[[42]](#footnote-40).

Por exemplo, Benincasa descreve do seguinte modo a pintura *O Milagre de São Marcos*, de Tintoretto (*fig.**3*):

« O facto miraculoso: o escravo condenado e o santo, que desce do céu a pique, são relegados para uma parte não importante do quadro e o centro, o verdadeiro centro, é ocupado pela multidão estupefacta e assustada que ultrapassa o espaço do quadro e comunica o seu próprio movimento ao espectador da obra[[43]](#footnote-41). »

Efectivamente, o centro geométrico da obra incide sobre a multidão de espectadores que assiste ao milagre (o público[[44]](#footnote-42)). Embora do ponto de vista perceptual me pareça que o principal foco de atenção incide na figura do escravo, representada em escorço, e respectiva oblíqua, que começa na cabeça de um espectador (um contemporâneo de Tintoretto, segundo Rosand) – continua no corpo de um dos torturadores e nos braços do outro, que mostra os instrumentos de tortura quebrados, e termina, como é habitual acontecer, num pórtico que está no plano de fundo.

Citaria aqui, neste contexto, o branco causado pelo elemento geométrico de padronização do pavimento, que dialoga com outro branco importante da pintura, o halo do santo, que consubstancia o elemento/ santidade - o sentido fundamental da pintura.

 Linda Murray, historiadora da arte do Renascimento, tem uma opinião menos favorável em relação a *Incêndio no Burgo*, de Rafael, considerando a obra “aborrecida”, devido à “constante *hiperinflação* de figuras menores, à custa da relação entre parte e parte, entre todo e conteúdo”[[45]](#footnote-43).

Marcel Proust[[46]](#footnote-44) conta que John Ruskin (1819-1900), ao comentar uma *Sagrada Família* de Tintoretto, reconhece a maestria do pintor num grande muro em ruínas e o início de uma construção, que simbolizariam o nascimento de Cristo, visto como o fim de uma era e o início de uma nova. O que aparentemente é cenográfico e secundário pode ser, afinal, o essencial.

Tudo isto recorda, numa associação a outra arte, os métodos de composição e montagem em cinema, preconizados por Sergei Eisenstein, que encontrei num conjunto de pequenos textos intitulado *Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução*:

“Confundindo-se com o herói nos acontecimentos, que vê desenrolarem-se na tela, o espectador atribui um lugar secundário à importante e indispensável ideia geral que o filme apresenta. É assim, sobretudo, arrebatado pela história, pelo acontecimento e circunstâncias[[47]](#footnote-45).

### A AXIALIDADE

Referindo-me seguidamente aos eixos principais da composição sublinharia que, segundo Panofsky[[48]](#footnote-46), Miguel Ângelo veio alterar a estrutura dominante das obras de arte, substituindo a oblíqua por verticais e horizontais (entre outras revoluções operadas). Este carácter ortogonal, em vez de se reflectir numa tendência estática das obras, proporcionou um maior dinamismo, uma vez que certos motivos oblíquos são conservados e adquirem assim uma visibilidade maior face à estrutura reticular dominante. Por outro lado, a simetria é substituída pela antítese entre duas metades, uma rígida e outra aberta, e finalmente as rectas alternam com as curvas e formas convexas.

Signac[[49]](#footnote-47) refere que, no pintor neo-impressionista,

“O domínio das linhas seria horizontal para a calma, ascendente para a alegria e descendente para a tristeza, com as linhas intermédias a serem utilizadas para descrever as outras sensações, na sua variedade infinita. Uma interacção policromática, não menos expressiva e diversa, funde-se com este jogo linear: nas linhas ascendentes há cores quentes e tons límpidos, nas descendentes tons frios e escuros; um equilíbrio mais ou menos perfeito de cores quentes e frias, de tons pálidos ou intensos é adicionado à calma das linhas horizontais”[[50]](#footnote-48).

Denotando o facto de que, por vezes, a ciência, ou mesmo a arte, permitem chegar a verdades contraditórias, August Endell, em 1898[[51]](#footnote-49), um ano antes das constatações de Signac terem sido publicadas pela *Revue Blanche*, chegava às seguintes conclusões acerca das linhas descendente e ascendente, baseado em factores fisionómicos relacionados com o esforço do globo ocular para acompanhar os vários movimentos: a linha descendente seria “leve e relaxante”, a horizontal era dotada de uma “força tranquila”[[52]](#footnote-50) e a ascendente era sobretudo “esforço e tensão”.

Este movimento ascendente e vertical era muito utilizado pelos maneiristas, conforme refere Chastel a propósito de *Cristo Morto com Anjos* e *O Casamento da Virgem,* de Rosso Fiorentino, e *Madonna com São João Baptista*[[53]](#footnote-51), de Parmigianino:

“O efeito da verticalidade, com o qual Rosso tinha já experimentado, é aqui [na *Madonna*] levado a um ápice. A divisão dos dois níveis – o celestial e o terreno – é ainda mais acentuada pela forma circular da aparição celestial. Os desenhos preliminares mostram quão cuidadosamente a composição foi revista, tema por tema, antes de ter atingido o tenso mas, apesar disso, gracioso ritmo, que a unifica.”

Leo Steinberg, num texto de 1972, definia assim os eixos da pintura, tal como foram usados a partir do Renascimento e apenas parcialmente alterados pelo Cubismo: “A parte superior da pintura corresponde ao local onde se situam as nossas cabeças; na parte inferior gravita o ponto onde se situam os nossos pés”[[54]](#footnote-52). Para o autor, no entanto, os pós-modernistas, designação em que incluía já o *pop*, tinham reforçado o carácter horizontal da pintura, embora regressando episodicamente à vertical. Relativamente a uma obra de Rauschenberg, uma cama, que o artista tinha exposto de pé contra uma parede, dizia Steinberg: “A horizontalidade da cama relaciona-se com o ‘fazer’, a vertical do Renascimento com o ver”.

PINTURA E TEATRALIDADE

É interessante a comparação entre duas longas cenas de Estado que Tintoretto pintou para o Palácio Ducal, que se encontram face a face numa das suas salas. Na da direita, de 1600, o Doge Giovanni Bembo recebe os representantes da Escola de Galgheri; na da esquerda, o Doge Marino Grimani recebe os representantes da mesma instituição. Na da direita, os personagens estão alinhados quase em fila indiana, como nos frescos pré-renascentistas ou nos Mosaicos de Ravena. Na segunda, estão uns em cima dos outros, numa harmónica confusão. Por ser quase tudo igual e pelo facto de as pinturas se encontrarem face a face, torna-se ainda mais flagrante a existência de distintas regras pictóricas e diria também sociais.

### A composição na pintura pode ser eficientemente comparada com a encenação no teatro, quer a figuração inclua seres humanos ou meras formas geométricas.

Um desenho de Paolo Veronese contem vários estudos[[55]](#footnote-53), sendo que nos dois cantos superiores se podem ver cortinados[[56]](#footnote-54), como numa sala de teatro actual. Rosand chama a atenção para a importância que, para este efeito cénico, tem a linha de horizonte baixa[[57]](#footnote-55), particularmente se a compararmos com os fundos de Tintoretto, por exemplo em *O Roubo do Corpo de São Marcos*.

É este efeito cénico de alguma da pintura figurativa, desenvolvido até à exaustão pelo artificialismo de Veronese, que Greenberg e Fried criticavam na arte, reivindicando para a pintura modernista, pelo contrário, uma indiferença em relação ao espectador - uma arte que não fosse feita para ser vista.

No Maneirismo manifesta-se também o papel do primeiro plano, não só por haver nele esta acumulação de figuras secundárias, mas também, por vezes, pelo desenho deformado de algumas das figuras, a sua perspectiva em escorço e colocação praticamente de costas para o observador. As linhas do olhar, que constituem uma ponte, conduzem o espectador para o interior da pintura, onde se situa a mensagem principal. Estas figuras tornavam-se *per se*[[58]](#footnote-56) não só uma mais-valia em si mesmas, mas também vias para a penetração do olhar na pintura, transformando-se em velozes auto-estradas se por elas passassem as linhas de perspectiva, que conduziam aos pontos de fuga. Particularmente representativo desta tendência é *O Milagre dos Pães e dos Peixes,* de Tintoretto. Barocci utiliza também este expediente com muita frequência e daí o desenvolvimento de extraordinários estudos de escorço de cabeças, um dos quais, um óleo sobre papel, estudei no departamento de desenhos do Metropolitan Museum de Nova Iorque[[59]](#footnote-57) ( *Fig. 5*).

Esta tendência para tentar quebrar as barreiras entre o espectador e a obra, procurando que ele participe no espaço virtual criado por esta, foi recuperada e utilizada pelo Barroco, sendo inclusive levada ao seu extremo pelo *trompe l’œil.* Inclusive surgiam figuras invitacionais, estabelecendo um contacto de olhar com o observador e indicando o caminho do interior da pintura. Rosand[[60]](#footnote-58) comenta este tipo de figura, que remonta à necessidade de um interlocutor preconizada por Alberti no seu tratado:

“Figura e espaço partilham uma função retórica comum: ambas se integram na mecânica da participação, facilitando a entrada na pintura e fazendo-nos passar a barreira transparente do plano frontal. Nós confrontamos o próprio drama suspendendo a incredulidade, respondendo às acções do corpo que revelam os movimentos da alma: choramos com os que choram, rimos com os que riem e lamentamos com os que lamentam”.

É a mecânica da empatia, que nos conduzirá ao Barroco. Este processo é teorizado no tratado de Raffaello Borghini[[61]](#footnote-59), que aconselha o pintor a colocar as figuras em primeiro plano, de pé ou de joelhos, sendo o assunto principal representado num plano intermédio. Desta forma, evitar-se-iam os excessos atribuídos ao Segundo Maneirismo e à Escola de Vasari, resultantes da representação de massas de homens em pleno movimento, que ocorrem sobretudo nas pinturas de temas históricos e em altares. A este respeito, Hauser pensa que, se as figuras em primeiro plano quebram barreiras, é por que estas foram artificialmente criadas pelo Maneirismo:

 “Antiguidade e Renascimento não viam diferenças teóricas entre o espaço em que se movia a obra de arte e o do espectador. […] O Maneirismo foi o primeiro a estabelecer a diferença entre eles e, ao mesmo tempo, por meio de figuras de primeiro plano e artifícios similares, construiu uma ponte que, ao enfatizar o abismo, contribuía para o transpor. Tudo na obra de arte leva em linha de conta a existência de um espectador, […] destrói a auto-suficiência da ilusão e recorda a sua *ficcionalidade*; noutras palavras, lembra ao espectador o auto-engano necessário à experiência artística, roubando assim a esta a sua espontaneidade e qualidade auto-evidente[[62]](#footnote-60).”

Trata-se da criação de um espaço descontínuo e não coerente. Rosalind Krauss relacionava deste modo, perspectiva e Modernismo:

“A perspectiva é a correspondente visual de causalidade, significando que uma coisa se segue à outra, de acordo com uma regra. Neste sentido, apesar de existirem diferenças de desenvolvimento histórico, ela pode ser comparada à tradição literária do narrador omnisciente e do enredo convencional, [...] e por detrás daquela sucessão temporal – criando uma sucessão espacial – era omitido o significado’, tanto daquele espaço como daqueles acontecimentos. E é esta ideia apriorística de significado, que grande parte da sensibilidade modernista detesta [...]”[[63]](#footnote-61).

Este conceito plástico-espacial de *artificialidade* tem sido utilizado em muitas obras, a maioria das quais pode ser considerada “instalação”, no sentido em que se projectarem sobre o espaço envolvente. Entre estas, situam-se as pinturas de características e escala monumentais ou, diria, quase “ambientais”, por exemplo: os *Nenúfares* de Monet, no final do século XIX; os “muralistas” mexicanos de meados do século XX; Rauschenberg, a partir dos anos 50; Anselm Kiefer, a partir dos anos 80; vários pintores abstractos americanos da segunda metade do século XX, como Kenneth Noland, Morris Lewis ; as grandes esculturas de metal oxidado de Richard Serra.

A relação com o espectador é também um dos temas fundamentais do Minimalismo. Para Fried[[64]](#footnote-62), a situação de uma obra minimalista “inclui o corpo do espectador”. Cria-se, assim, para este crítico de arte, uma situação “teatral” que é “hostil à arte”[[65]](#footnote-63).

A COMPOSIÇÃO EM CÉZANNE

A obra “*Cézanne’s Composition” – Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs*”, de Erle Loran[[66]](#footnote-64) (1905 – 1999) é uma análise profunda da obra de Cézanne, uma espécie de tese elaborada pelo autor, que conseguiu ter acesso ao atelier do artista poucos anos depois da sua morte. Ele foi aluno de Hans Hofmann, um pintor cujas teorias e ensino (o chamado método *push – pull*) seriam muito importantes para a educação artística no período áureo da pintura modernista nos EUA. Durante mais de dois anos Loran viveu no atelier de Cézanne em Aix-en–Provence, visitou e fotografou os locais em que foram realizadas as suas pinturas. A partir desta identificação biográfica, desenvolveu um estudo diagramático acerca da composição na sua pintura, que me parece modelar e sobre a qual Clement Greenberg referiu:

“O Professor Loran não idolatra Cézanne e não é cego em relação às suas limitações. Entre outras coisas é isto que faz deste livro um bom manual para o entendimento concreto da pintura moderna. Os fracassos de um grande pintor são mais esclarecedores para o estudante que os seus sucessos.”[[67]](#footnote-65)

Loran foi um pintor de paisagem algo obscuro da costa Oeste dos Estados Unidos, ela própria menos conhecida dos europeus. As suas pinturas são de algum modo ainda mais modestas quando comparadas com o seu trabalho pedagógico e científico, enquanto docente da Universidade da Califórnia, Berkeley.

Nesta obra, Cézanne é-nos apresentado como fazendo parte de um grupo a que Loran também pertence e que muito nos vem recordar o pequeno texto introdutório que motivou este artigo[[68]](#footnote-66), revelando uma zona de charneira entre o artístico e o teórico. O esforço de Loran foi portanto para confrontar as pinturas, com as afirmações e “teoria” de Cézanne. Este artista é apresentado como alguém em que, como acontece em Duchamp e, noutra escala, como o próprio autor do livro, a influência ultrapassa largamente a obra em si mesma. (“Eu sou um primitivo numa nova forma de arte – terei continuadores”[[69]](#footnote-67)). As suas ideias sobre um espaço baseado no cilindro, a esfera e o cone, transmitidos sobretudo nas entrevistas e cartas a Émile Bernard, influenciaram efectivamente inúmeros artistas para alem do seu século.

 O ponto de vista de Cézanne em relação à pintura, destacando-se dos impressionista, através de algo a que poderíamos chamar o vírus expressionista, pode ser visto numa passagem de uma carta ao pintor Charles Chaumoin: “ O que tens que tentar obter é um método de construção. O desenho é meramente a configuração ( o contorno) daquilo que é visível.”[[70]](#footnote-68)

 A ideia de construção pictórica como algo distinto do desenho aproxima-nos da de composição, um mapeamento estrutural interior do espaço dependente da forma e da cor...

 O facto de em Cézanne o processo de construção se afastar da imitação impressionista é sempre destacado por Loran, que salienta por exemplo o contraste com as fotografias do mesmo local, as deturpações da lógica da luz e sombra, ou da perspectiva científica, no sentido de se obter finalidades compositivas desejadas.

 O tratamento do espaço e a composição em Cézanne terem sido tão influentes no sec. XX pode levar a pensar, como em Novotny, citado por Loran, que “não haveria tratamento do espaço semelhante a Cézanne na pintura anterior”. Loran não concorda e eu também não, como foi referido anteriormente.

 Na realidade, como bem observava Loran, existem nexos estruturais reconhecidos entre os pintores do sec. XVI de Veneza, como Tiziano e Greco, depois Cézanne e finalmente, entre outros, Picasso, artistas que foram reunidos nos últimos anos em inúmeras exposições, alicerçadas em textos e conceitos curatoriais como o de Ephi Foundoulaki em *Greco/ Cézanne: La filiere reperée par Picasso*.[[71]](#footnote-69)

 Loran estabelece uma espécie de glossário do espaço pictórico que gera uma grelha de análise que depois é aplicado às pinturas de Cézanne. A sua obra é percursora das obras de Arnheim. Recordo que a obra de Loran foi registada 1943 pela Universidade da Califórnia em Berkeley e que *Art and Visual Perception* de Rudolf Arnheim foi publicado em 1954 pela mesma editora. O próprio estudo do mestre de Loran, Hans Hofmann, foi publicado apenas em 1948... Hofmann escreveu que “o processo criativo não consiste em imitar a natureza mas em criar um paralelismo.”[[72]](#footnote-70)

Erle Loran celebrizou-se também por motivos inesperados, relacionados com os direitos de autor, numa reacção em relação a uma arte diria que *pósmoderna*, a uma questão relacionada com a legitimidade da apropriação. Na realidade um dos diagramas de *Cézanne’s Composition* foi ampliado e reproduzido por Roy Lichenstein em 1962 ( *Fig. 4)*, que assim o transformou numa obra de arte sua, o que provocou uma resposta enérgica e acusações de plágio por parte de Erle Loran e da própria Universidade, como entidade editorial detentora do copyright, que no entanto nunca chegou a Tribunal.

 De algum modo a querela entre o autor do diagrama, Loran, e a obra de Lichenstein[[73]](#footnote-71) é muito significativa daquilo que tem sido designado como o fim da Pintura e portanto a futilidade de uma actividade como a composição pictórica, e por outro lado a presença de uma nova arte duchampiana do final do século XX, em que a técnica se banalizou tanto que se tornou tecnologia, e portanto foi substituída enquanto valor artístico pelo poder da intervenção sociológica.

 Num texto sobre este assunto, Loran interroga-se sobre como poderá um simples acto técnico e plástico de ampliação, realizado por Lichenstein a partir do **seu** diagrama composicional, gerar uma tal mais valia no valor comercial da obra de arte do artista Pop. O valor situa-se assim largamente fora do âmbito do aspecto técnico da realização da obra, residindo antes no vigor da iniciativa cultural de Lichenstein e consequente poder e valor da identidade artística, da marca: o grande L de Lichenstein versus o pequeno L de Loran.

 A finalidade inicial, pedagógica, científica e composicional do diagrama, por outro lado, implodiu, e ele tornou-se, em Lichenstein, uma espécie de manifesto mudo ou ambíguo sobre a arte e a imagem na sociedade contemporânea.

 É evidente que, entre a concepção do diagrama de Loran e a execução da obra de Lichenstein, decorreram algumas décadas, que permitiram ao diagrama estar suficientemente desactualizado para ser objecto de reinterpretação.

 Agora que decorreram algumas décadas também sobre a obra de Lichenstein, conseguimos também contextualizar de forma mais lúcida esta dicotomia e mesmo oposição entre a estrutura de uma imagem como algo que se tornou quase irrelevante face à abundância e mundialização ( a perda da aura referida por Benjamin), e por outro lado a constatação de que a imagem afinal, mesmo a de Lichenstein, também é única e tem uma história técnica e formal que transcende a sua história social. Aliás, numerosas pinturas de Lichenstein são também grandes lições de enquadramento e composição. Mesmo que não exista um trabalho de escolha de um plano, a voluntária abdicação deste processo em favor de uma reprodução cega e mecânica era, então, uma opção composicional muito corajosa e inovadora.

A COMPOSIÇÃO NA PINTURA

Evidentemente, a importância da composição enquanto objectividade da disposição geométrica no espaço pictórico, foi reafirmada vezes sem conta pela abstracção no século XX e pela consequente chamada libertação das formas em relação aos referentes, tornando-se afinal esta dança geométrica a única realidade temática realmente significativa.

A estrutura que está patente ou implícita na pintura foi assim comparada com as grandes teorias do século XX, como as teorias para a compreensão das sociedades ou do ser humano, assemelhando-se à infra-estrutura económica de Karl Marx e à subestrutura psicológica em Sigmund Freud.

 Por outro lado, os ímpetos psicologistas da Gestalt vieram também revelar que aquilo que se vinha aplicando empiricamente tinha uma base científica e verificável.

 No entanto, ao revelar esta subestrutura e ao desvesti-la da sua roupagem figurativa, a arte abstracta dessacralizou e banalizou também a composição, tornando-a acessível a todos os observadores. E com esta dessacralização revelou-se também o que era óbvio, pela aplicação do efeito « o rei vai nu » : a composição é apenas um conjunto de regras, ela não **faz** a boa pintura. Assim se esfuma a crença na infalibilidade dos ideais e das ideias.

Não significa isto que a composição ou a pintura se tenham tornado inúteis ou obsoletas.

A importância da área de estudo da *composição na pintura* advém muitas vezes da impressão ou ilusão de que se pode ensinar a pintar.

Por sua vez a noção de que se pode ensinar a pintar advém de duas convicções :

 1. De que se pode ensinar « a técnica », a « mexer nos materiais ».

 2. De que se pode ensinar composição (antigamente associada à geometria).

Na realidade, só vendo a pintura como uma ciência mais ou menos exacta, pode ser possível reunir um conjunto de princípios transmissíveis que, sendo facultados a outros, permitem a execução de uma actividade e uma função de tipo sócio – profissional, como foi e ainda a pintura.

Assim poderemos dizer, como Leonardo, que pintura é ciência ( contrariando no entanto a sua ideia chauvinista que a escultura não o era, e que provocava suor e lama sobre o rosto do artífice).

Este conjunto de conhecimentos ou « segredos » a que nos referimos, deriva certamente dos princípios de tipo iniciático que se aprendiam e ensinavam nas antigas corporações de pintores ou pedreiros, que se tornaram depois aparentemente abertos devido à informalização e generalização da cultura que se pratica nas sociedades ditas modernas e democráticas, atingindo o seu ápice *online*.

Assim, temos a sensação de que é possível ensinar a pintura através de um certo ou incerto número de preceitos, que regem a aplicação dos materiais e a disposição dos elementos no espaço pictórico.

 Trata-se de uma ciência à qual poderíamos chamar a *Gestão Pictórica*, um capítulo da gestão aplicada a esta superfície muito particular que é a bidimensional.

A sociedade em geral mantem uma crença na transmissibilidade do conhecimento pictórico e na utilidade desse mesmo conhecimento e da própria pintura, e por isso continua a haver pessoas que pintam e outras que para alem, ou em vez de pintarem, são professores de pintura.

 No entanto James Elkins diz que : « ensinar a pintura é uma ideia irredutivelmente irracional. Nós não ensinamos porque não sabemos quando ou como ensinamos. »[[74]](#footnote-72)

Ele também foi anteriormente o autor do compêndio *What Painting Is* em que se define o seguinte : « A pintura funciona no exterior da ciência e de todo o conhecimento seguro e preciso ».[[75]](#footnote-73)

 Neste pequeno tratado, primeiro publicado em 1999 e que tem por subtítulo, « Como reflectir sobre a Pintura a Óleo usando a linguagem da Alquimia », este autor que, como se sabe, é um verdadeiro homem dos sete instrumentos na teoria aplicada da Arte Contemporânea, defende a superioridade da matéria prima na pintura, ou seja, a sua verdadeira inseparabilidade do que se pode denominar como espírito.[[76]](#footnote-74)Tem assim um ponto de vista a que, sem ofensa, poderíamos chamar verdadeiramente materialista, básico ou telúrico.

 Poderemos encontrar outras posições, digamos que, mais animistas, desligadas dos materiais e mais próprias da visão, nos textos que, ao longo dos anos, enalteceram as ciências da composição.

Subjacente ao acto de pintar está o impulso de bidimensionalizar, ou seja, transferir a realidade complexa que nos rodeia para uma superfície ou suporte bidimensional.

Esse acto de planificação é também sempre, como já dei a entender, um enquadramento, acto que é comum por exemplo à fotografia e ao cinema. No entanto na Pintura ele pratica-se, ao contrário do que acontece nas outras tecnologias referidas, sem qualquer princípio ou a priori, ou seja, em teoria, partindo do zero, ou melhor, do vazio.

Existe assim uma liberdade que pode ser vista como independência em relação à natureza e à sociedade.

Se, do ponto de vista essencial, a pintura está profundamente vinculada àquilo que a rodeia, do ponto de vista formal tal não acontece, o ponto de partida para uma pintura seria uma verdadeira *tabula rasa* não fosse o próprio e primeiro condicionalismo original de provir de resultar de uma pessoa concreta que é o artista.

Essa compreensão de que todas as camadas existem numa só camada constitui assim o único acto primordial da pintura, uma espécie de congelamento bidimensional, sem que nada se perca dos sucessivos planos do mundo exterior. A própria concentração num único plano dá às imagens uma outra precisão, um grau de definição mais acentuado, que traduz com muito mais eficácia os valores tridimensionais.

Felizmente que se esfumou também já o preconceito que falava da fotografia como se de uma revolução anti-pintura se tratasse. Muita investigação tem já publicitado o facto de que, desde o final do Renascimento, se utilizam técnicas que hoje chamamos fotográficas e elas sempre influenciaram e foram influenciadas pela pela pintura. As regras do enquadramento fotográfico são assim também as regras do enquadramento pictórico, como brilhantemente demonstram muitos artistas contemporâneos, como Gerhard Richter, Andreas Gursky, Thomas Struth, Jeff Wall, ou Joan Fontecuberta.

 Os compartimentos nas artes visuais bidimensionais não são estanques mesmo entre a Pintura e tecnologias que, como o cinema, interpõem a presença do elemento tempo e do movimento “real”. Neste sentido, a composição funciona talvez como o elemento unificador mais radical.

**BIBLIOGRAFIA**

ALBERTI, Leon Battista - De la Peinture, De Pictura, 1435 [Tradução Jean Louis Schefer, Paris: Macula Dédale, 1992].

Ames-Lewis, Francis e Joannides, Paul (Editado) - Reactions to the Master. Michelangelo’s Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century, Aldershot, [R.U]: Ashgate Publishing Limited, 2003.

ArnheiM, Rudolf - The power of the center, Berkeley: University of California Press,1982.

Barthes, Roland - Critique et vérité, Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Battisti, Eugenio - L’antirinascimento, Vols. 1 e 2, Italia: Garzanti, 1989.

Baxandall, Michael - Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy, Oxford University Press, 1972 [Oxford University Press, 1988].

Bergson, Henri - Matière et mémoire, Paris: PUF, 1993.

Birindelli, Massimo - Ordine Apparente, Roma: Edizioni Kappa,1987.

Boubli, Lizzie - L’Atelier du dessin italien à la Renaissance, Variante et variation. Paris: CNRS Éditions, 2003.

Chastel, André - The Sack of Rome, 1527, 1977 [New Jersey: Princeton University Press, 1983].

EISENSTEIN, Sergei - Da Revolução à Arte, Da Arte à Revolução, Lisboa: Editorial Presença.

Elkins, James - What Painting Is, New York, London: Routledge, 1999.

ELKINS, James – Why Art Cannot be Taught, Universidade de Illinois, 2001.

ELKINS, JAMES- What painting Is. London: Routledge, 1999.

Foundoulaki, Ephi – “Greco/Cézanne: La filière reperée par Picasso”, In El Greco of Crete, Iraklion: Municipality, 1995.

Fried, Michael - Manet’s Modernism. The Face of Painting in the 1860s, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

GOMBRICH, E.H. - Norm & Form, studies in the art of the renaissance, I. Oxford: Phaidon, 1966 [3ª edição, 1978].

Halley, Peter - Collected Essays 1991- 97, Zurique [etc.]: Bishchofberger e Sonnabend, [Scritti sull’arte ed altro, Siracusa: Tema Celeste 1990].

HARRISON, Charles & WOOD, Paul – *Art in Theory, 1900- 2000, An Anthology of changing Ideas*, Massachussets: Blackwell, 2003*.*

Hauser, Arnold - Mannerism, London: Routledge & Keagan Paul, 1965. [Maneirismo, São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.]

Hollstein, F. W. H. - German Engravings, Etchings and Woodcuts. CA. 1400-1700. Volume VII. Albrecht and Hans Dürer. Editado por Boon and Scheller. Amsterdam: Menno Hertzberger.

Klein, Peter K. - El Greco’s “Burial of the Count of Orgaz” and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: “Max Dvorák and the Occult”, El Greco of Crete, Iraklion: Municipality, 1995.

LORAN, Erle –Cézanne’s Composition, Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs, University of California Press, Berkeley and LA, 1947.

Matisse, Henri - Matisse on Art, editado por Jack Flam, Berkeley: University of California Press, 1984.

Murray, Linda - The High Renaissance, New York, Washington: Frederick A. Praeger Publishers, 1967.

Panofsky, Erwin - Studies in Iconology, Oxford University Press, 1939, [Essais d’inconologie; Les thèmes humanistes dans l’art de la Renaissance: Paris, Éditions Gallimard, 1967].

Pascal, Blaise - Pensées, Paris: Gallimard, 1977.

Proust - Écrits sur l’art. Présentation par Jérome Picon, Paris: Flammarion, 1999.

Riegl, Aloïs - Historische Grammatik der bildende Künste, [Grammaire Historique des Arts Plastiques, Paris: Editions Klincksieck, 1978].

Rosand, David - Painting in Sixteenth-Century Venice, Titian, Veronese, Tintoretto, 1982. [Cambridge University Press, 1997].

Shearman, John - -Mannerism, Middlesex: PenguinBooks, 1967, [Manierismo,precedido de A proposito del Manuerismo Y el Arte Español del XVI por Fernando Marías, Xarait Ediciones, 1984.]

Steinberg, Leo - The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

Valéry, Paul - Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, 1894, [Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci, Stefano Agosti coordenou edição, Milano: Abscondita, 2002].

Voss, Hermann - *Die Melerei der Spätrenaissance in Rom und FLoranz*, [La Pittura del Tardo Rinascimento, Donzelli editore, 1994].

**SITES**

*Search of the Real and Other Essays*, Hans Hofmann, ed. Sara T. Weeks e Bartlett T. Hayes, MIT Press, 1987. Preview em <http://books.google.com>. Acesso em 17/11/2011

<http://www.flickr.com/photos/deconstructing-roy-lichtenstein/4816334173/>,

consultado em 17/11/2011.

Artigo de C. Greenberg em The Nation, 29 de Dezembro de 1959. <http://www.aaa.si.edu/assets/images/loraerle/reference/AAA_loraerle_19250.jpg>

Acesso 27 de Janeiro de 2012

 Ilustrações:

Madonna de Ca Pesaro

Madonna da Borboleta

Milagre de S. Marcos

Cézanne de Loran e de Lichenstein

Barocci , cabeça

1. Do Latim *compositione*, “acção de juntar”. [↑](#footnote-ref--1)
2. Barthes, *Critique*, p. 83. [↑](#footnote-ref-0)
3. PASCAL, *Pensées, II*, p. 65. [↑](#footnote-ref-1)
4. CHASTEL, *Marsilio*, p. 115. [↑](#footnote-ref-2)
5. Lembro Vieira da Silva. [↑](#footnote-ref-3)
6. Cristoforo Landino em BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, pp. XVe 136. [↑](#footnote-ref-4)
7. *Concilium*, cit. CHASTEL, *Marsilio*, p. 175. [↑](#footnote-ref-5)
8. Em Latim, já na “Introdução” de Jean-Louis Schefer à sua tradução de ALBERTI, *De Pictura*, p. 9. [↑](#footnote-ref-6)
9. É oportuno recordar e associar à influência da semiologia, bem como das restantes ciências originárias na linguagem verbal ou escrita, na arte de finais do século XX. [↑](#footnote-ref-7)
10. Uma passagem de Quintiliano (*Institutio Oratoria*,XI.3., pp. 85-7), relativa às mãos, extraída de Wallace, em AMES-LEWIS & JOANNIDES, *Reactions*, p. 150: “No que diz respeito às mãos, sem as quais a acção seria truncada e enfraquecida, é quase impossível descrever a variedade dos seus movimentos, visto que elas são quase tão expressivas como as palavras; visto que as outras partes do corpo apenas ajudam o orador, ao passo que quase se pode dizer que as mãos falam. Não as usamos nós para pedir, prometer, chamar**,** mandar embora, ameaçar, suplicar, exprimir aversão ou medo, interrogar ou negar? Não as utilizamos nós para exprimir alegria, tristeza, hesitação, confusão, penitência, medida, qualidade e tempo? Não têm elas o poder de excitar e proibir, exprimir aprovação, admiração ou vergonha? Não substituem elas os advérbios e os pronomes?” [↑](#footnote-ref-8)
11. ALBERTI, *De Pictura*, p. 15. [↑](#footnote-ref-9)
12. *Idem*, p. 14. [↑](#footnote-ref-10)
13. Cerca de cinco séculos depois, Henri Bergson comentaria também a relação entre os movimentos físicos e a consciência que deles temos. BERGSON, *Matière*, p. 227. [↑](#footnote-ref-11)
14. GOMBRICH, *Norm and Form*, p. 94. Acrescenta, aliás, que também Vasari poucas vezes utilizou o conceito. [↑](#footnote-ref-12)
15. BOUBLI, *L’Atelier du Dessin*, p. 129. [↑](#footnote-ref-13)
16. VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 275. [↑](#footnote-ref-14)
17. AMES-LEWIS & JOANNIDES, *Reactions*, p. 216. [↑](#footnote-ref-15)
18. Harrison & Wood, *Art in Theory*, p. 64. Afirmação idêntica de Fernand Léger reproduzida na mesma obra, pp. 158-159. [↑](#footnote-ref-16)
19. MATISSE, *Matisse On Art*, p. 38. [↑](#footnote-ref-17)
20. Birindelli, *Ordine Apparente*. [↑](#footnote-ref-18)
21. Citado por BATTISTI, *L’Antirinascimento*, p. 60. [↑](#footnote-ref-19)
22. VALÉRY, *Leonardo*, p. 36. [↑](#footnote-ref-20)
23. John Cage (1912-1992). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 717. [↑](#footnote-ref-21)
24. RIEGL, *Grammaire*, p. 64. [↑](#footnote-ref-22)
25. *Idem*, p. 76: “A criação artística dos homens divide-se entre dois pólos, no que respeita à sua motivação: o *harmonismo* [itálico no original], que, de todos os temas (incluindo os orgânicos), traduz apenas as leis formais e eternas da cristalização e o *organismo,* cujo objectivo supremo reside visivelmente na reprodução de motivos orgânicos e na sua manifestação instantânea, fortuita e efémera.” [↑](#footnote-ref-23)
26. Citado em CHASTEL, *Marsilio*, p. 213. [↑](#footnote-ref-24)
27. BERGSON, *Matière*, p. 233. Bergson exemplifica: “É assim que as mil posições sucessivas de um corredor se contraem numa única atitude simbólica, que o nosso olho percepciona, que a arte reproduz, e que se torna, para todos, a imagem de um homem que corre”. [↑](#footnote-ref-25)
28. Uma alusão como é évidente ao célebre título do livro de Arnheim. [↑](#footnote-ref-26)
29. HOLLSTEIN, *Dürer*, p. 36. [↑](#footnote-ref-27)
30. ROSAND, *Venice*, p. 85. Também Panofsky escreveu sobre este figura em *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. Nova Iorque: New York University Press, 1969, pp. 37-39. [↑](#footnote-ref-28)
31. Elementos de preenchimento do espaço. [↑](#footnote-ref-29)
32. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 821. Curvas quebradas? Tensão-compressão? Formas orgânicas? Este tipo de discurso não está assim tão longe do Maneirismo, o que aliás faz sentido, quando se vê algumas das esculturas de Morris. [↑](#footnote-ref-30)
33. *Idem*, p. 816. [↑](#footnote-ref-31)
34. *Id.*, p. 806. [↑](#footnote-ref-32)
35. RIEGL, *Grammaire*, p. 174. [↑](#footnote-ref-33)
36. São possíveis associações sócio-políticas a este problema estético, nomeadamente acerca de conflitos que possam surgir entre a liberdade individual e a sobrevivência ou o bem-estar colectivo. [↑](#footnote-ref-34)
37. ROSAND, *Venice*, p. 127. [↑](#footnote-ref-35)
38. “Para os críticos franceses da reacção anti-rócócó como Grimm e Diderot, a palavra ‘tableau’ denotava a obtenção de um elevado grau de unidade colorística e composicional (esta última conseguida sobretudo através do claro-escuro), no sentido de se conseguir um efeito poderoso e instantâneo de acabamento formal.” FRIED, *Manet’s Modernism*, p. 266. “Shaftesbury, Grimm e Diderot marcavam uma distinção entre a integração da pintura num esquema decorativo mais vasto, que consideravam degradante para a arte, e a pintura de cavalete, portátil, auto-suficiente e autonomamente estética, que defendiam fortemente.” [↑](#footnote-ref-36)
39. Jogo de palavras de Thoré acerca das pinturas de Manet. *Idem*, p. 303. [↑](#footnote-ref-37)
40. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 193. [↑](#footnote-ref-38)
41. *Idem*, p. 813. [↑](#footnote-ref-39)
42. ARNHEIM, *The Power of the Center*, p. 75: “O poder do centro pode ser explorado de modo a criar uma contradição provocatória entre um elemento mantido propositadamente pequeno e a sua importância crucial para a história que está a ser contada. A tensão gerada por este paradoxo estava muito em voga durante a fase maneirista da arte barroca. Por exemplo, a paisagem muito complexa com a queda de Ícaro, de Pieter Bruegel, está centrada em volta de uma pequena figura de um pastor que espreita perscrutadoramente o espectáculo mortal que se desenrola nos céus.” [↑](#footnote-ref-40)
43. Cuja importância é comentada aqui no subcapítulo 2.5. e para a qual, aliás, Arnheim chama também a atenção: “O observador como centro dinâmico”, *The Power of the Center*, p. 12. [↑](#footnote-ref-41)
44. ROSAND, *Venice*, p. 140. Rosand chama a atenção para esta cena, que se configura como uma *Sacra Rappresentazione* tradicional, não faltando uma figura que tinha subido a uma coluna para encontrar um melhor ponto de observação. [↑](#footnote-ref-42)
45. MURRAY, *The High Renaissance,* p. 73. [↑](#footnote-ref-43)
46. Proust, *Écrits sur l’art*. [↑](#footnote-ref-44)
47. EISENSTEIN, *Da Revolução à Arte*, p. 201. [↑](#footnote-ref-45)
48. Panofsky, *Iconology*, p. 257. [↑](#footnote-ref-46)
49. Harrison & Wood, *Art in Theory*, p. 22. [↑](#footnote-ref-47)
50. Estes princípios, parte da Psicologia “Gestalt”, seriam desenvolvidos por Rudolf Arnheim em várias obras, tais como *Art and Visual Perception*, 1954. [↑](#footnote-ref-48)
51. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 64. [↑](#footnote-ref-49)
52. A semelhança com o “slogan” de uma célebre campanha eleitoral de François Miterrand é pura coincidência. [↑](#footnote-ref-50)
53. Pintados imediatamente antes de 1527. Os primeiros estão, respectivamente, no Museum of Fine Arts de Boston e em S. Loranzo em FLorança; o segundo está na National Gallery de Londres. CHASTEL, *Sack*, p. 167. [↑](#footnote-ref-51)
54. Leo Steinberg (1920-2011). HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 948. O mesmo autor escreveu sobre a sexualidade e a figura de Cristo, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, 1983* [↑](#footnote-ref-52)
55. *Uffizi 199383*. Conforme refiro noutro local, Veronese poderá ter trabalhado como desenhador de figurinos para teatro. [↑](#footnote-ref-53)
56. Solução também utilizada por Tiziano. [↑](#footnote-ref-54)
57. ROSAND, *Venice*, p. 111. [↑](#footnote-ref-55)
58. Paolo Pino, 1548: “Em todas as vossas obras haveis de introduzir pelo menos uma figura que esteja toda distorcida e seja ambígua e difícil para que assim aqueles que percebem as subtilezas da arte se consciencializem do vosso valor.” Em SHEARMAN, *Manierismo*, p. 166. [↑](#footnote-ref-56)
59. Existem muitos exemplos: *A Trindade*, de Masaccio, na Igreja de Sta. Maria Novella em FLorança; *A Recepção aos Embaixadores Ingleses*, de Carpaccio, etc. [↑](#footnote-ref-57)
60. ROSAND, *Venice*, p. 26. [↑](#footnote-ref-58)
61. *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della Pittura e della Scultura si Favella*, FLorança, 1584, p. 177. Citado em VOSS, *Tardo Rinascimento*, p. 35. [↑](#footnote-ref-59)
62. Hauser, *op. cit.*, p. 279. Fried (*Art and Objecthood*, p. 21) revoltava-se contra a arte que tinha “uma dependência em relação ao observador”, à qual chamava “teatral”. Esta polémica está relatada em WOOD, Paul, et ali. *Modernism in Dispute*, pp. 191-196. [↑](#footnote-ref-60)
63. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 956. [↑](#footnote-ref-61)
64. HARRISON & WOOD, *Art in Theory*, p. 825. [↑](#footnote-ref-62)
65. *Idem*, pp. 828-830: “O teatro existe para um público de uma maneira diferente das outras artes.” [↑](#footnote-ref-63)
66. Edição da University of California Press ; Berkeley e Los Angeles, 1947. [↑](#footnote-ref-64)
67. Artigo em The Nation, 29 de Dezembro de 1959. (<http://books.google.com/books> v. 1.11.2011) [↑](#footnote-ref-65)
68. « […Aulas] Lecionadas por professores artistas e tantas vezes pesquisadas e preparadas por estes sem as atuais redes e retóricas da investigação formal, por vezes sob a simples forma de aulas com diversos materiais, em textos de apoio e outros, são essas indagações, de facto existentes década após década, que, agora, se pretende rever e editar, pontuando gerações diferentes e fixando numa memória mais justa a história da sedimentação do conhecimento artístico”. [↑](#footnote-ref-66)
69. Cézanne’s Composition, 7 [↑](#footnote-ref-67)
70. Idem, 14. [↑](#footnote-ref-68)
71. El Greco of Crete, Iraklion, 1995. [↑](#footnote-ref-69)
72. Search of the Real and Other Essays, Hans Hofmann, ed. Sara T. Weeks e Bartlett T. Hayes, MIT Press, 1987. Preview em http://books.google.com. [↑](#footnote-ref-70)
73. Primeira pagina reproduzida em <http://www.flickr.com/photos/deconstructing-roy-lichtenstein/4816334173/>, consultado em 17/11/2011. [↑](#footnote-ref-71)
74. Why art cannot be taught 189 [↑](#footnote-ref-72)
75. What Painting Is193 [↑](#footnote-ref-73)
76. No primeiro livro referido ele refere que se a « arte »não pode ser ensinada o mesmo não se pode dizer da chamada acuidade visual – o aprender a ver - dos alunos [↑](#footnote-ref-74)