

A imagem rarefeita
entre o vazio e o infinito

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POÉTICAS VISUAIS
DOUTORADO

A imagem rarefeita
entre o vazio e o infinito

Katia Prates

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes
Visuais com ênfase em Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Porto Alegre
Dezembro /2011

A imagem rarefeita: entre o vazio e o infinito
Katia Prates

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais como
requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais com ênfase
em Poéticas Visuais

Banca Examinadora

Prof. Dr. Flávio Gonçalves (orientador)

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes

Prof. Dr. Mario Ramiro

Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Artes

Prof. Dra. Tania Galli Fonseca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Psicologia

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes

Agradecimentos

Agradeço:

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes, por acolher minha pesquisa em Poéticas Visuais.

Ao CNPq, por ter subvencionado minha pesquisa em Artes Visuais com a bolsa para doutorado.

Ao meu orientador Prof. Dr. Flávio Gonçalves, pelo apoio ao desenvolvimento da pesquisa, pelo sensível aporte de ideias e pela compreensão solidária das questões mais árduas, e também mais interessantes, que esse trabalho gerou.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dra. Tania Galli Fonseca, Prof. Dra. Maria Lúcia Cattani, Prof. Dr. Alexandre Santos, por suas opiniões valiosas.

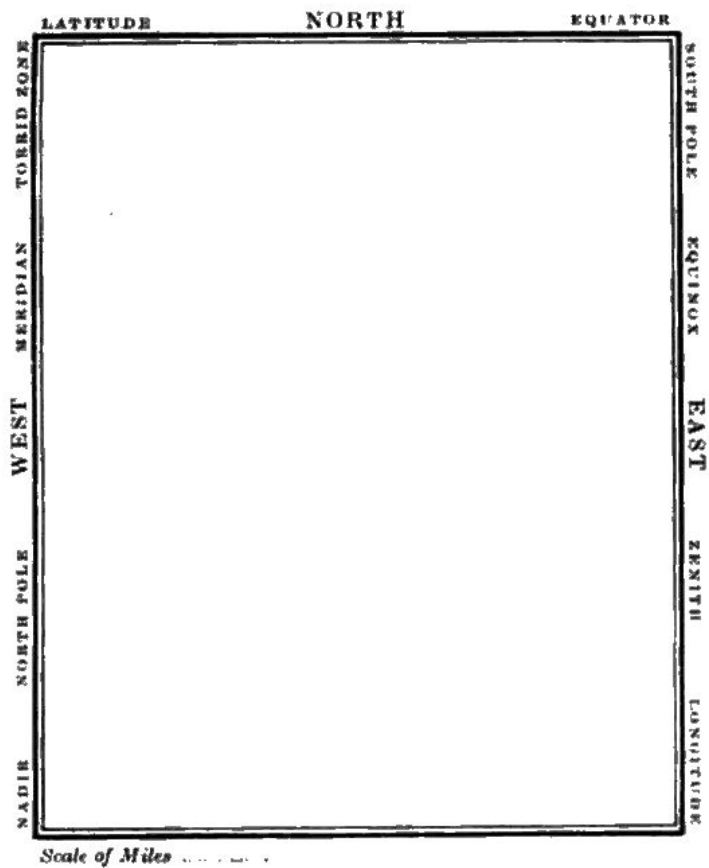
Aos membros da banca final, Prof. Dr. Mario Ramiro, Prof. Dra. Tania Galli Fonseca, Prof. Dr. Eduardo Viera da Cunha, por sua disposição em colaborar com essa etapa fundamental de reflexões na conclusão da pesquisa.

Aos colegas do curso, do doutorado e do mestrado, por compartilharem os desafios da pesquisa científica em arte.

Aos professores e colegas da Universidade de Oxford, por uma experiência de estágio doutoral extremamente instigante.

Aos amigos, sem os quais nenhuma realização é possível.

Às coisas extraordinárias do mundo das ideias – como o vazio e o infinito – que transformam as coisas mais banais em mistérios insolúveis e essenciais.



Ocean chart

He had bought a large map representing the sea
Without the least vestige of land.
And the crew was much pleased when they found it to be
A map they could all understand.

Lewis Carroll,
The hunting of the Snark
(ilustração: Henry Holiday)

Resumo

A partir da minha produção de fotografias da série *Paredes*, este estudo investiga a representação de paredes brancas e relaciona as imagens produzidas com as reflexões dos teóricos contemporâneos de arte Hanneke Grootenboer, sobre fundos de naturezas-mortas da Holanda seiscentista, e Georges Didi-Huberman, sobre a representação de paredes em alguns afrescos de Fra Angelico. As interpretações de ambos apontam como tais imagens de paredes, usualmente encontradas em fundos pictóricos, podem ser consideradas como áreas onde há a ocorrência de algo que excede a representação. A série *Paredes* propõe a análise de imagens que qualificamos como rarefeitas e neutras com a intenção de verificar se elas apresentam ou evocam algo diverso da cena fotografada, como o vazio proposto por Grootenboer ou o infinito divino sugerido por Didi-Huberman em imagens similares. Ao utilizar o conceito de “neutro” de Roland Barthes, podemos situar essas imagens, por serem representações de superfícies inexpressivas e sem importância, em um campo de oscilação no qual elas não aderem a nenhuma posição fixa quanto à definição de seu conteúdo. A condição de deriva – inerente ao neutro – que as imagens de parede carregam as tornam potências com capacidade de suscitar quaisquer ideias, inclusive opostas e extraordinárias, como as de vazio e de infinito.

Palavras-chave: plano de fundo, parede, neutro, natureza-morta, ícone bizantino

Abstract

This study is based on my photographic work the *Paredes* series and investigates the representation of white walls, relating the images to the work of the contemporary art theorists Hanneke Grootenboer and Georges Didi-Huberman, the former reflecting on the backgrounds of 17th-century Dutch still-life painting and the latter considering the representation of walls in some of Fra Angelico's frescos.

Their interpretations indicate how such images of walls usually found in the backgrounds of paintings might be considered as areas where something occurs that goes beyond representation. The *Paredes* series proposes an analysis of images that we consider neutral or less dense, with the aim of testing whether they present or evoke something other than the photographic scene, such as the void proposed by Grootenboer or the divine infinity suggested by Didi-Huberman in similar images. By employing Roland Barthes's concept of the "neutral" we might, due to their being representations of inexpressive surfaces of no importance, situate these images in a field of fluctuation, in which they adopt no fixed position in terms of definition of content. The condition of drift – inherent to the neutral – contained in the images of walls, gives them potential to support any idea, including contrasting and exceptional ones such as the void and infinity.

Keywords: background, wall, neutral, still-life, byzantine icon

Lista de ilustrações

1. Jan van Goyen. *Cabanas e pescadores a beira de um rio*, 1631, óleo sobre madeira, 29,2cm x 45,7cm, Glasgow Museums, p.26
2. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.26
3. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.28
4. Pieter Claesz. *Natureza-morta com taça de vinho e ostras*, c. 1630, óleo sobre madeira, 50,2cm x 70,1cm, Museum of Fine Art, Boston, p.30
5. Juan Sánchez Cotán. *Marmelo, repolho, melão e pepino*, 1602, óleo sobre tela, 69cm x 84.5cm, San Diego Museum of Art, p.31
6. Johannes Vermeer, *Milkmaid* (detalhe), c. 1660, óleo sobre madeira, 45,5cm x 41cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.32
7. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.34
8. *Mesa de ofertório egípcia*, granito negro, c. 746-335 a.C., 30,5cm x 16,5cm, The Walters Art Museum, Baltimore, p.39
9. *Cubiculum de Boscoreale* e detalhe da pintura na parede, c. I a.C., Pompéia, Metropolitan Museum, New York, p.41
10. *Piso não varrido*, mosaico, Pompéia, c. I a.C., Vatican Museums, p.44
11. *Cordeiro Sagrado*, cúpula da Igreja de San Vitale, séc. VI, mosaico, Ravenna, p.45
12. Simone Martini, *Anunciação* (detalhe), 1333, tempera sobre madeira (retábulo), 184cm x 210cm, Galleria degli Uffizi, Florença, p.47
13. Jan van Eyck. *A adoração do Cordeiro Místico (Retábulo de Ghent)*, 1432, óleo sobre madeira, 350cm x 460cm (aberto), p.50
14. Jan Gossaert (Mabuse), *Jean Carondelet e Virgem e Cristo*, 1517, óleo sobre madeira, 43cm x 27cm (fechado), Musée du Louvre, Paris, p.51
15. Hans Memling *Retrato de jovem em prece e Vaso com flores* (reverso), 1485, óleo sobre madeira, 29,2cm x 22,5cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, p.51
16. Duccio di Buoninsegna, *A traição de Judas*, 1308-11, têmpera sobre madeira, 76cm x 51cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena, p.53
17. Giotto, *A traição de Judas*, afresco, 1304-06, 200cm x 185cm, Capela Scrovegni, Padova, p.53

18. Joos van Cleve, *A Família Sagrada*, 1512-13, óleo sobre madeira, 42,5cm x 31,8cm, Metropolitan Museum of Art, New York, p.56
19. Mestre de Magdalena (Heilingen), *Madonna lactans entronada*, c. 1270, tempera sobre madeira, 105,5cm x 160,1cm, Yale University Art Gallery, New Haven, p.58
20. Joos van Cleve, *A Família Sagrada*, 1512-13, óleo sobre madeira, 42,5cm x 31,8cm, Metropolitan Museum of Art, New York, p.58
21. Taddeo Gaddi. *Nicho com objetos e mármore imitados*, 1337-8, afresco, Igreja de Santa Croce, Florença, p.63
22. Caravaggio, *Cesto com frutas*, 1599, óleo sobre tela, 47cm x 31cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milano, p.63
23. Pieter Aertsen, *Cristo com Maria e Martha*, 1552, óleo sobre madeira, 60cm x 101,5cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna, p.64
24. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.68
25. Joos van Cleve, *Família Sagrada*, 1512-13, óleo sobre madeira, 42,5cm x 31,8cm, Metropolitan Museum of Art, New York, p.69
26. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.69
27. *Anunciação*, século XI, mosaico, Monastério de Daphni, Atenas, p.74
28. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.74
29. Planta do piso superior do Mosteiro de San Marco, Florença, p.76
30. Cela 3, Mosteiro de San Marco com o afresco *Anunciação* de Fra Angelico, p.76
31. Fra Angelico, *Anunciação*, c.1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, p.77
32. Fra Angelico, *Transfiguração*, c.1440, afresco, 181cm x 152cm, cela 6, Mosteiro de San Marco, Florença, p.77
33. Fra Angelico, *Coroação da virgem*, c.1440, afresco, 171cm x 151cm, cela 9, Mosteiro de San Marco, Florença, p.77
34. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.78
35. Claustro do Mosteiro de San Marco, Florença, p.78
36. Fra Angelico, *Madona das Sombras*, c. 1440, afresco, 245cm x 273cm, Mosteiro de San Marco, Florença, p.79
37. Fra Angelico, *Madona das Sombras* (detalhe), c. 1440, afresco, 245cm x 273cm, Mosteiro de San Marco, Florença, p.80

38. Fra Angelico, *Madona das Sombras* (detalhe), c. 1440, afresco, 245cm x 273cm, Mosteiro de San Marco, Florença, p.81
39. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1430-1432, tempera sobre madeira, 195cm x 158cm, Museu da Basílica de Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno, p.86
40. Basílica de Santa Croce, detalhe de afresco, século XV, Florença, p.88
41. Basílica de Santa Croce, afrescos do salão lateral, século XV, Florença, p. 89
42. Casa Samnita, c. I a.C., pintura nas paredes, Herculaneum, p.90
43. Basílica de San Vitale, séc. VI, interior, Ravenna, p.91
44. Basílica de San Vitale, séc. VI, cúpula da abside principal, Ravenna, p.96
45. Fra Filippo Lippi, *Anunciação*, 1440, pintura sobre madeira, 175,3cm x 183cm, Igreja de San Lorenzo, Florença, p.105
46. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, p.105
47. Fra Angelico, *Anunciação* (detalhe), c.1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.109
48. Katia Prates, *Parede*, 2009, fotografia analógica, 85cm x 54,5cm, p.109
49. *Anunciação*, séc. XI, mosaico, Monastério de Daphni, Atenas, p.111
50. *Anunciação*, séc. XI, mosaico, Monastério de Daphni, Atenas, p.113
51. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.113
52. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.115
53. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.115
54. *Room of rumours*, livro de Oswald Egger (2004), fotografia da pg. 88, p.119
55. *Rebeca e Eliezer* (detalhe), séc. VI, pintura sobre pergaminho, 33,5cm x 25cm, Biblioteca Nacional, Viena, p.126
56. Edouard Manet, *La chanteuse des rue* (detalhe), 1862, óleo s/ tela, 174cm x 118cm, Museum of Fine Arts, Boston, p.128
57. Philippe de Champaigne, *Natureza morta com tulipa, crânio e ampulheta (Vanitas ou Memento mori)*, c. 1670, pintura sobre madeira, 28cm x 37cm, Musée de Tessenay, Le Mans, p.134
58. Fra Angelico, *Anunciação* (detalhe), c. 1440, afresco, 176cm x 148cm, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença, p.141

59. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada* (detalhe), 1635, óleo sobre madeira, 88cm x 113cm, Rijksmuseum, Amsterdam, p.141
60. Katia Prates, *Parede*, 2009, fotografia analógica, 85cm x 54,5cm, p.141

Portfólio da série *Paredes*

Katia Prates, *Paredes*, 2008/2011, fotografias analógicas impressas sobre papel algodão (5 amostras), originalmente 85cm x 54,5cm cada, p.156 a 161

Documentação da exposição individual *Paredes*, de 15/dez/2011 a 26/fev/2012, Sala Oscar Boeira, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS; mostra de 6 fotografias, p.162

Sumário

Introdução

Fuga e encontro	1
Os caminhos da pesquisa	7

Produção de imagens

A série <i>Paredes</i>	14
------------------------	----

A ocorrência da imagem

O vazio e o divino no pensamento de Hanneke Grootenboer e de Georges Didi-Huberman sobre as representações de paredes

Grootenboer: a parede e o vazio	26
Didi-Huberman: a parede e o divino	33

A natureza-morta

Os elementos da natureza-morta	38
O espaço da natureza-morta	49
A autonomia dos elementos	61
O fundo e os objetos na natureza-morta de Heda	68

O ícone bizantino

Mármore imitados	83
A iconoclastia	93
O ícone e o infinito	100
Conhecimento e renúncia	106

O fundo e a parede nas imagens de representação

O dourado bizantino	110
O vazio e o nada	113
O branco	120
O fundo infinito – <i>mar e parede</i>	124
O fundo e o nada	133
O neutro	137

A parede (*conclusão*)

Portfólio série *Paredes*

Referências bibliográficas

Introdução

Fuga e encontro

O que nos diz que, sobre uma linha de fuga, não iremos encontrar tudo aquilo de que fugimos?¹

A fuga é constituída por aquilo que a motiva, pelo ato de escapar e pela trajetória que é traçada nessa ação. Fugir é tentar afastar-se de algo deliberadamente para tentar evitar contato e não se deixar apanhar. O que provoca a fuga, também a guia. Sua trajetória se dá em escolhas do que seja *menos provável*: algo que não estará aqui ou que não me seguirá por ali, formando uma rota de improvisos. É preciso olhar para trás e para os lados, verificar onde “aquilo” está ou não, se está perto ou longe, se foi despistado ou se saiu desse encaixo para reaparecer em seguida.

Para haver sucesso na fuga, é preciso manter máxima atenção naquilo de que se foge. Com seus caminhos de escape, trata-se de uma ação extensiva. Assim, a fuga não reduz o que a motiva, mas, ao contrário, o amplia, faz sua intensidade aumentar. E a inevitável expansão da ação somada à crescente intensidade do motivo torna aquele que foge um ser cada vez mais plasmado àquilo de que tenta escapar.

A fuga poderia ser motivada por algo que não causasse medo ou aversão? E se a fuga ocorresse na tentativa de *aproximar-se* daquilo

¹ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998, p.51.

que a provoca para descobri-lo e torná-lo mais próximo e acessível? Buscar o que não é “aquilo” para saber o que “aquilo” é². Ir pelos contrários, percorrendo o espaço negativado característico da trajetória do desvio e da fuga. O filósofo Maurice Blanchot, ao falar da aproximação à “questão mais profunda”, escreve

manifesta, ela [a questão mais profunda] permanece fugidia. A fuga é uma de suas maneiras de estar presente, no sentido de que ela não deixa de atrair-nos para um espaço de fuga e irresponsabilidade. Interrogar-se de modo profundo, portanto, não é interrogar-se profundamente, é, igualmente, fugir (acolher o atalho impossível da fuga). Não obstante, essa fuga talvez nos ponha em contato com algo essencial.³

Sim, algo que faz parte da essência daquilo que provoca a fuga. A fuga aproxima o fugitivo daquilo que o persegue, é o amálgama de uma aproximação. Deliberadamente, pode ser que a fuga proporcione um encontro com seu motivo: fugir de algo para encontrá-lo em sua máxima potência. “A fuga é justamente esse tudo que se esconde e para onde ela nos atrai, repelindo-nos”.⁴

A fuga a que me refiro não implica um perseguidor, mas o desejo de distanciar-se de algo. Ou ainda poderia considerar-se que haja, sim, um perseguidor tácito, imóvel em sua indiferença em relação ao que foge, enfim, que não persegue. Mas se o perseguidor não persegue, é

² Uma dinâmica compartilhada com as propostas teológicas de Pseudo-Dionísio. Ver capítulo *O ícone bizantino*, p.81.

³ BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita v.1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p.52. E ainda: “Quanto à natureza da questão mais profunda, o filósofo diz “vemos que existe nela, mais “profundamente” um desvio que desvia o questionamento de poder ser questão e de obter resposta. Esse desvio é o centro da questão mais profunda. O questionamento nos põe em contato com o que se furta a toda questão e excede o poder de questionar.” Ibid., p. 55.

⁴ Ibid., p.56.

aquele que foge que reage a ele. É possível que o motivo da fuga, além de não perseguir, também não se mova, mas esteja em todos os lugares. Assim, ao fugir dele, ele não cessa de ser encontrado. Duplo encontro, tanto porque essa fuga se realiza para aproximar-se daquilo do que se foge, quanto porque aquilo do que se foge permeia tudo. Agora, o que se tenta evitar está em cada desvio, tornando todo desvio um encontro com aquilo que o provoca.

Uma face do cotidiano do mundo é aquilo de que essa fuga tenta esquivar-se, de padrões habituais de apreensão das coisas nos quais estamos imersos. Como afastar-se daquilo que nos forma e nos estrutura? É uma fuga que, por sua natureza, só pode utilizar os próprios elementos que constituem aquilo de que se tenta escapar, já que não existem outros elementos ou outros repertórios conhecidos, para realizá-la. E somente a distância que tento ter do convencional poderá revelá-lo para mim, somente quando eu achar uma fresta para onde e por onde olhar, poderei ver como se constitui o que me parece tão comum que não enxergo mais.

De tudo o que vejo, o quanto não enxergo, o que não alcanço?
Pergunta problemática que indica como ocorre o ato de fugir do convencional justamente para apreender como ele é constituído. Gilles Deleuze fala sobre a simultaneidade de contatos segundo Bergson:

A percepção de uma coisa é a coisa menos algo que não me interessa. (...) Para perceber é necessário que se recorte as coisas de suas bordas; é necessário que eu a impeça de comunicar-se com as outras coisas nas quais dissolveria seus movimentos.

Como disse Bergson, é necessário que a isole. (...) A percepção nasce unicamente de uma limitação da coisa.⁵

É essa coisa que não me interessa e, por isso, é eliminada daquilo que percebo, que busco. Fugir do convencional justamente para encontrar as fissuras através das quais sua face escondida e estranha emerge. Para isso, observar dentre as matérias que fazem parte do cotidiano, aquelas que pertencem a uma categoria especial dentro dele: o que não tem importância, que é insignificante.

Tanto o cotidiano quanto o convencional são formados por estruturas que passam despercebidas pela própria natureza da situação de serem habituais e, por isso, terem se tornado banais. O que se oculta nessa banalidade é a matéria dessa busca, é aquilo que é encontrado na trajetória negativa da fuga: elementos imperceptíveis por serem ignorados, já que destituídos de importância. Assim, se dá a busca pelo distanciamento e, ao mesmo tempo, pela aproximação do cotidiano por meio de seus aspectos mais triviais, tão desinteressantes que foram levados a se deslocar para além – ou aquém – da nossa apreensão habitual, coisas que estão obliteradas para minha percepção, desaparecidas por sua banalidade.

Da mesma forma que me refiro a fugir também poderia usar a palavra perseguir, porque quem foge persegue algo – que seja a ausência daquilo de que foge. Então, fugir é igualmente perseguir ativamente um estado de

⁵ DELEUZE, Gilles. Bergson: materia y memoria. **Curso de los martes:** Vincennes/Saint Denis, 1981, p.9: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=78&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=3>. Acessado em 20/5/2011.

“La percepción de una cosa es la cosa menos algo que no me interesa. (...) Para percibir es necesario que recorte la cosa sobre sus bordes; es necesario que yo le impida comunicar con las otras cosas en las que disolvería sus movimientos. Como dice Bergson, es necesario que la aisle. (...) La percepción nace únicamente de una limitación de la cosa. (Tradução minha)

coisas, uma situação. É nessa via dupla que me encontro, a perseguir e fugir da mesma coisa – simultaneamente. Meu objeto de fuga e de perseguição é o convencional e o banal: algo que, por sua condição extrema de ser banal e comum, se tornou diferente e estranho.

Mas como acessar algo que não sei sequer que pode estar ali? Fugindo do que sei que está ali e perseguindo aquilo que não sei, mas que deverá se apresentar quando eu conseguir escapar daquilo que sei para encontrar o desconhecido que está sempre presente, mas encoberto por aquilo que conheço, velado pela minha conformação com o que normalmente consigo perceber. Ao me esquivar do que percebo, possivelmente chegarei, nessa periferia da apreensão, a essa coisa ordinária, sem valor, desprezada pela minha atenção.

Como ocorre na hora em que buscamos um chaveiro e não o vemos, mas sabemos que deve estar na nossa frente. Onde está, entre tantas coisas? Escapa, se perde naquilo que não percebemos e não o vemos mais. Sabemos sua forma e função, mas isso de nada adianta. Ele se mescla com o mundo que não discernimos mais, misturado entre trivialidades. Habita agora uma outra dimensão – dentro do que vemos, mas fora do que apreendemos. Bem na nossa frente, onde está? Entre tantas coisas, uma coisa tão conhecida anulou-se no universo do que existe em sua volta. Pensamos aqui em um deslocamento de algo que reconhecemos e perdemos por instantes, mas e quanto ao que está fundado numa situação de não reconhecimento e de deriva: algo *neutro*?

Dentro do mundo que habitamos, há coisas que geralmente não percebemos ou não damos atenção por serem eventos reduzidos, humildes. Se esse ocultamento é realizado pela nossa própria falta de interesse, como chegar à dimensão onde se encontram? Para tentar essa aproximação, será preciso nos afastar do que é possível perceber,

daquilo que nos constitui e tentar acessar o que está fora do campo de percepção habitual para tentar encontrar as faces do cotidiano que estão escondidas por sua banalidade⁶.

Quanto ao cotidiano, há tantos quantos são os seres, mas quero investigar um cotidiano de ocorrências sistemáticas, de imposição tão massiva que quase se torna indistinta, embora se faça sempre presente naquilo que se coloca visualmente. Essa tentativa de fuga e encontro refere-se à convencionalidade inerente a algumas imagens emblemáticas que moldam nossos modos de ver: as representações de paredes. A parede é o elemento da representação figurativa que encontramos ao fugir do convencional, não porque ele não seja convencional, mas justamente porque, por ser muito banal, tende a desaparecer por sua insignificância. Planos neutros e informes, essas imagens dão condições para o aparecimento de diversas interpretações que podem obliterar a imagem da parede como ela mesma e favorecer o que é pensado e imaginado, ao invés da imagem que se apresenta.

⁶Ao descrever esse movimento de distanciamento e aproximação, de fuga e encontro, é importante colocar que essa dinâmica é uma entre muitas que ocorrem simultaneamente no embate com o cotidiano – essa transparência que nos permeia e marca. Tratamos aqui do contato com as imagens, mas o embate se dá em todas as frentes, por todos os lados. O que o impulsiona é a dúvida sobre a consistência das coisas. Não a consistência como solidez, mas como apreensão. Serão as coisas assim mesmo como posso descrever e ver, como posso pensá-las? Duvido. As coisas são outras, não são assim. Simplesmente as formatamos de modo a serem possíveis, aceitáveis. Então, na oscilação entre o que apreendo e o que existe, estou dentro de um mundo ao qual tenho acesso e, ao mesmo tempo, não acredito ter esse acesso da forma mesma na qual ele se configura. Enfim, tenho um acesso do qual duvido. Por isso, de modo muito discreto, atravesso o tempo apontando com minha dúvida, cenas. Cenas também discretas, que tenuemente tecem elaborações sobre aquilo que “é”, aquilo que “está”, o que se apresenta como certo. É um movimento moderado, porque não pode ser maior. Há um fino equilíbrio a ser mantido quando se duvida, se a dúvida se tornar muito intensa corre-se o risco de perder a já oscilante consistência das coisas e, assim, perder o frágil contato com as certezas necessárias para prosseguir.

Os caminhos da pesquisa

Evitar o que interessa e buscar no que está sempre ao nosso redor aquilo que não vemos mais, que nos escapa justamente pela frequência e proximidade, resulta na série *Paredes* [portfólio p.156]. Trata-se de fotografias de paredes obtidas analogicamente e impressas digitalmente sobre papel de algodão. A série tem formato médio de 85cm x 56cm que reproduz, de modo coerente, a dimensão das áreas fotografadas. São imagens de conteúdo rarefeito, contendo o que parecem ser poucos elementos. No entanto, ao deter-se no contato com essas imagens, talvez elas possam oferecer a amplificação de seu conteúdo de modo inesperado.

Como abordaremos a seguir, a partir das representações de parede pode surgir a possibilidade de um vazio pictórico em uma natureza-morta holandesa ou de um campo de evocação mística em um afresco de Fra Angelico. As paredes, essas cenas do cotidiano tão banais e desprezáveis, tornam-se mecanismos de fazer ver outras coisas justamente porque não as notamos mais. Para verificar sua capacidade, a série *Paredes*, retira da cena tudo o que não é aquela área de latência. Com essa operação o que resta é a parede e vemos que ela não se parece com a superfície esperada, mas guarda conteúdo insuspeitado. A parede desaparecida na banalidade de tantas imagens iguais torna a fotografia que dela resulta, algo diverso: uma cena rarefeita que nosso desinteresse encobriu. Agora não é mais a parede que temos à frente, mas um campo de potencialidades que a excedem – na complexidade que sua representação passa a revelar. A própria parede é um elemento banal, de extrema cotidianidade, e por isso, ela não é vista como algo que mereça algum interesse e, nessa situação, sua representação também carrega parte desse desinteresse. Seu desaparecimento, gerado por nosso descaso, torna suas representações em áreas enigmáticas, cujo enigma é o fato de sua própria existência

como imagem, já que ela não é interessante. E mais, tanto a parede quanto sua representação oferecem poucos dados visuais e, em sua insignificância, também provocam nossa indiferença. No entanto, é exatamente sua banalidade e vacuidade – somadas ao nosso desinteresse – que agenciam sua apreensão de modos e com funcionamentos diversos. Como veremos, essas cenas de conteúdo precário guardam o potencial de abrigar ideias e visões extraordinárias para os teóricos Hanneke Grootenboer e Georges Didi-Huberman. No momento em que imagens similares, reproduções de paredes, podem carregar a existência do vazio e do divino, seria possível dizer que são matéria neutra, que, por serem indistintas, permitem aderir a elas esses pensamentos excepcionais. Devido ao fato de ser neutra – por sua rarefação e banalidade –, a imagem da parede está disponível para as interpretações do observador, possibilitando a condição de existência do vazio e do pleno. Vazio de interesse, pleno de potencialidades; imagem que torna-se tanto mais complexa, quanto menos há para se ver, tanto no pensamento dos teóricos quanto no resultado da série *Paredes*.

Em seu livro “The rhetoric of perspective – realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life painting”⁷, Hanneke Grootenboer afirma que algumas áreas em pinturas de natureza-morta de Willem Claesz. Heda [fig.3] e Pieter Claesz. [fig.4] se conformavam em um “vazio na pintura, destituído de objetos pintados”⁸. Nessas imagens, divididas diagonalmente entre mesa com objetos e o plano que fica atrás dela, é ao plano posterior que Grootenboer se refere como vazio. Ela argumenta que essa ocorrência seria um recurso dos pintores para

⁷ GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

⁸ Ibid., p.79. “[Heda’s background (...) signifies] a void in painting that is devoid of painted objects.” (Tradução minha)

salientar a mesa e o que ela contém, a própria retórica da pintura que seu título aponta. No entanto, ao ver a imagem, me parece que ao fundo da mesa existe uma parede e não um vazio. Me pergunto se uma parede poderia ser um vazio. Como algo tão sólido e banal se torna uma manifestação de ordem tão excepcional? Encontro nas palavras do livro um objeto que resulta de uma fuga do convencional das imagens, mas que está em sua estrutura mais primária: o fundo, a parede, algo que é tão extremamente banal e comum que se transforma em um campo anormal de possibilidades. No primeiro capítulo, veremos como acontece a produção das imagens dos trabalhos da série *Paredes*.

Desdobramentos sobre as potencialidades que abrigam as representações de parede serão examinadas no segundo capítulo quando a parede já não é vista simplesmente como fundo, mas como instrumento para outras percepções, por meio do pensamento dos teóricos de arte Georges Didi-Huberman e Hanneke Grootenboer⁹.

⁹ As obras analisadas por Grootenboer e Didi-Huberman foram motivo de algumas viagens que realizei para Itália, Holanda e Inglaterra nos últimos anos. Em 2007, visitei o Rijksmuseum em Amsterdam onde se encontra a pintura *Natureza-morta com taça dourada* (1635) de Willem Claesz. Heda e também várias outras imagens exemplares fundadoras do gênero na Holanda dos séculos XV e XVI, além de tomar contato com os resquícios do ambiente urbano onde se desenvolveram as pinturas e com a atmosfera do clima e da luminosidade do país. Nessa ocasião, estive na Itália para visitar locais onde a influência da cultura bizantina foi essencial, como mosteiros e igrejas em Ravenna e Veneza, e também observar exemplares pontuais dos ícones bizantinos em vários museus italianos. Retornei novamente a Amsterdam em 2010 especificamente para rever detalhes da pintura de Heda. Em 2010, estive em Florença para visitar os afrescos de Fra Angelico no Mosteiro de San Marco, imagens que alicerçam os livros *Fra Angelico* (1995) e *Confronting images* (2005) de Didi-Huberman que abordo criticamente nesta pesquisa. Alguns meses depois, durante o último trimestre de 2010, realizei estágio doutoral na Universidade de Oxford/Inglaterra sob supervisão da Dra Katerina Reed-Tsocha (Ruskin School of Drawing and Fine Arts) e co-supervisão da Dra Hanneke Grootenboer (Department of History of Art), autora do livro *Rhetoric of perspective* (2006) cuja leitura gerou a questão que deu início à série de fotografias *Paredes* e motivou alguns dos argumentos fundamentais da presente tese.

As naturezas-mortas seiscentistas de Heda serão tema do terceiro capítulo. O gênero da natureza-morta tornou-se um assunto importante a ser estudado a partir do contato com a ideia de que há áreas “vazias” nas imagens de Claesz. e Heda articulada por Grootenboer. Considero as imagens da série *Paredes* filiadas a esse gênero pictórico, já que derivam de forma direta da constituição daquelas imagens holandesas. O capítulo trata de algumas características intrínsecas ao gênero, sua origem egípcia como provisão mágica de viveres aos mortos e, em torno do séc. I no Império Romano, como representação da oferta de alimentos aos hóspedes, chamada *rhopografia*¹⁰ – termo que diz respeito não apenas a alimentos, mas a quaisquer cenas menos importantes, ao que é vulgar e ordinário. A partir do século IV, com o cristianismo, as cenas onde aparecem objetos domésticos tornam-se cada vez menos presentes, sendo, nas igrejas bizantinas, relegadas a frisos decorativos. Eles voltam a fazer parte dos contextos das imagens quando as próprias cenas religiosas se modificam e adquirem modelagem mais dimensional e aspecto perspectivado; é o mundo terreno que passa a ser incluído nas representações, afastando-se dos austeros moldes bizantinos. A imagem passa a representar algo que não é necessário, algo supérfluo ao simples reconhecimento da cena religiosa, minando assim o dogma ortodoxo. Ao dar profundidade ao espaço, são os elementos da natureza-morta, flores, frutos e utensílios domésticos que ligarão o universo sagrado com o mundo terreno do observador. A princípio, como alegorias do pensamento religioso, esses elementos ocuparão toda a área pintada e formarão o novo gênero da natureza-morta. Pelo prazer descritivo, esse tipo de imagem floresceu na Holanda do século XVII, onde Heda e Claesz., por duas décadas,

¹⁰ BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked**: four essays in still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.61.

desenvolveram as pinturas com fundos “vazios” que se tornaram argumento teórico para Grootenboer.

Vacuidade similar será encontrada no afresco *Anunciação* pintado por Fra Angelico, em 1440, na cela 3 do Mosteiro de San Marco em Florença [fig. 7]. Didi-Huberman traz a ideia da existência de uma área de latência que se encontra no fundo daquela cena, configurada pela representação da parede e do piso brancos entre o anjo e Maria. Para ele, o plano de fundo se transforma de representação de parede em espaço de emanção divina. No quarto capítulo, veremos que essa imagem realizada por Angelico descende do ícone bizantino e de seu desejo de ser veículo para o universo infinito e oculto da religiosidade cristã. A ideia do ícone, em sua contingência de defender-se da iconoclastia, precisou subtrair da imagem a importância da figura representada sendo, então, proposta como um portal, sem valor próprio e sem substituir o ser retratado. A imagem do ícone aponta para a ausência daquilo que retrata e para o fato de que o mundo divino não é possível de ser visto, porque é, mais do que invisível, inconcebível para a nossa percepção. Esse pensamento negativado e abstratizante é encontrado nas reflexões de Didi-Huberman, não só em relação ao fundo do afresco da *Anunciação*, mas também a algumas superfícies de mármore imitados realizadas por Angelico no mesmo mosteiro. O teórico, amparado na chamada teologia negativa de Pseudo-Dionísio (séc. VI), considera as imagens dos painéis de mármore falsos uma expressão da inacessibilidade do contato com o divino por meio de imagens figurativas. Por sua pouca semelhança com as próprias pedras, elas seriam resultado da intenção do pintor de assinalar o acesso ao universo divino por meio da dissimilaridade: já que não existe em nosso mundo nada similar ao divino, quanto menos a imagem for ilusória e maior diferença de algo conhecido, mais próxima ela nos colocará da possibilidade de um acesso contemplativo

daquele mundo oculto. Essa dessemelhança – no caso, de algo que *mereça* ser reconhecido – também pode ser atribuída à superfície esbranquiçada da parede ao fundo da *Anunciação*, complementando seu argumento de que ali estaria o evento da encarnação divina e, assim como é proposto para o funcionamento do ícone, essa área se abriria para o infinito e o desconhecido.

Esses fundos rarefeitos encontrados nas representações figurativas serão analisados no quinto capítulo, *O fundo e a parede nas imagens de representação*. Como a imagem de uma parede pode se tornar um vazio ou um infinito? Depois de investigar a origem das imagens que levam a essas argumentações, a natureza-morta e o ícone, esses fundos serão abordados diretamente a partir de sua vacância – e seu suposto vazio – e sua quase ausência de cor. Esses fundos serão observados em relação aos conceitos de “mar” e “parede” ou *abgrund* e *grund* de Pierre Schneider. O primeiro – “mar” ou *abgrund* – como o engendramento de uma profundidade existencial na imagem, o segundo – “parede” ou *grund* – como a obliteração da representação figurativa, onde a imagem é mantida somente em sua superfície pictórica. A possibilidade de áreas tão similares visualmente funcionarem de modos tão diversos decorre do fato de serem indiferenciadas e neutras tendo a capacidade de abrigar os desejos de seus observadores. Sua indistinção as faz desaparecer como representação e, como consequência, ser campo livre para ser utilizado na elaboração dos diferentes pensamentos dos teóricos.

O conceito de neutro de Roland Barthes nos colocará frente a essas imagens que não aderem a nenhum pólo e que flutuam em deriva; posto que passam a abrigar não só a imagem visível em sua superfície, mas também o pensamento a ela atribuído, sem terem mais condição de se fixar nem naquilo que representam nem na

teoria que vieram a gerar, atingindo assim, além de sua condição de indistinção, a de ambiguidade.

Por fim, na conclusão *A parede*, veremos com a série *Paredes* o que acontece quando não há mais objetos domésticos nem figuras bíblicas, mas somente a área neutra, onde foi detectada a latência de vazio e a emanção de infinito, elaborados por Grootenboer e Didi-Huberman, e como essas áreas desprovidas de importância simplesmente aguardam toda e qualquer atribuição que o olhar do observador lhes determinar.

Produção das Imagens

Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos.¹

A série *Paredes*

Em setembro de 2008, iniciei a série *Paredes* [portfólio p.156] que é composta por fotografias de paredes internas brancas onde incide a luz natural das janelas.

Essa série tem a intenção de investigar o potencial de uma parede ser um vazio. Hanneke Grootenboer em seu livro “The rhetoric of perspective” afirma que o plano de fundo que aparece em uma pintura natureza-morta é um vazio “destituído de objetos pintados”² [fig.3]. Com a ideia de que vazios são situações totalmente excepcionais somada ao fato de que o plano de fundo que autora aponta se assemelha a uma parede, achei necessário verificar se vazios poderiam se

¹ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.1.

² “O plano de fundo de Heda não se refere a nenhum espaço fora da moldura, mas, isto sim, significa um vazio *na pintura* que é destituído de objetos *pintados*.” No original: “Heda’s background does not refer to any space outside the frame, but rather signifies a void in *painting* that is devoid of *painted* objects.”

GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.79. [Tradução minha, grifos da autora].

encontrar mesmo plasmados em uma circunstância tão cotidiana quanto uma parede³.

Em quase toda minha produção fotográfica, utilizo a câmara Nikon, que adquiri em 1999, 35mm, totalmente manual, com uma lente que tem condições de obter algum zoom. Para realizar as imagens utilizei um tripé porque a iluminação natural é muito tênue para uma obtenção fotográfica precisa e o filme necessita maior tempo de exposição. O filme é diferente dos usados nas séries anteriores, tem grãos mais finos e pode captar uma gama mais rica de nuances, o Fuji 180.

Essas imagens, até o momento, foram realizadas no apartamento onde moro⁴ – que fica no quinto andar de um edifício que se encontra numa rua em elevação. Cinco quadras abaixo (e em declínio), a rua encontra o rio Guaíba. Organizei esse apartamento com duas salas, uma principal que fica na entrada e outra menor que fica no extremo oposto, de onde se vê a rua ao lado do prédio. A sala principal tem duas janelas grandes que se voltam para os fundos dos prédios da quadra. Uma das janelas tem cortinas, a outra não. Todas as imagens foram obtidas nessas salas.

³ Em minha série de fotografias “Paisagens” (2001-2005) na qual as cenas captadas continham somente um dos elementos usualmente encontrados numa imagem de cena da natureza – como água, vegetação, céu –, desenvolvi um desdobramento chamado “Paisagem: dia” (2003-2004; fotografias analógicas sobre papel, 300cm x 180cm cada) constituído por imagens do céu azul sem nuvens, Essas imagens fotográficas do céu azul vieram a suscitar questões sobre um suposto vazio e também sobre a eventual disparidade entre a cena fotografada, apesar de sua banalidade extrema, e seu reconhecimento devido a seu deslocamento em relação às estruturas convencionais de composição de uma imagem de paisagem. Para imagens e texto, ver minha dissertação de mestrado (PPGAVI/UFRGS, 2004) sobre essa série em: http://sabi.ufrgs.br/F/Q1Y8UPG74Y6RAJNCYPEBLGEIHKFFCKUMP535213JYV3C6CABHV-02916?func=full-set-set&set_number=073759&set_entry=000001&format=999

⁴ Embora tenha feito fotos de paredes em outros lugares, elas não resultaram utilizáveis.

Munida com o modesto aparato técnico, avaliei as paredes da primeira sala, ou melhor, o que se vê em sua superfície. Não havia muito. Somente cenas dispersas, mas arrisquei fotografar aquilo que via com dificuldade. A luz de uma janela batia em uma parede e rebatia em outra, essa última fotografei. Um pedaço da cortina estava fechado deixando vazar pelo espaço entre a cortina e a janela um fecho de luz que incidiu sobre a parede transversal à janela – que fotografei. Havia uma mistura estranha de luzes e sombras indefinidas como uma maçaroca que chamou minha atenção no teto e fiz sua foto.

Assim, tentando me ligar a esses pequenos eventos, verifico o que pode trazer à imagem fotográfica as *ocorrências* das paredes. Não me interessam efeitos dramáticos ou ausência total de informação visual. Sigo algo como o que aparece nos planos de fundo das pinturas de Heda e Claesz. que Grootenboer cita em seu livro, algo com o potencial de ser um vazio sendo, também, parede.

Ao ver as primeiras cópias em pequeno formato da série, notei que as cenas apareciam nas imagens muito mais intensas do que como as vi. Com a pouca luz de interior, as fotos ficaram escuras e por isso precisei clareá-las digitalmente. Quanto maior número de negativos trabalhava, mais elementos eu conseguia ver na imagem. Tanto eu quanto o técnico do laboratório passamos a ver nuances, blocos de cor, rasgos intermediários, movimentos de luz que não víamos nos primeiros ajustes de negativos. Percebi que esses trabalhos eram instrumentos de fazer ver, que eles provocavam o olhar a enxergar. Dada a rarefação das imagens, o olhar, ao dar atenção a elas, poderia encontrar complexidades insuspeitadas.

Mas o que são essas imagens complexas? Para começar, são reproduções de paredes. Mas o que aparece nessas paredes para gerar essas imagens? É o mundo o que aparece.

Voltemos à primeira sala. Sei que nas imagens há frisos, bolsões, manchas compostas por luminosidade e sombra ou ainda luminosidade e menos luminosidade. O que as compõe é a luz do exterior e aí está a complexidade. Se o dia está mais úmido, há névoa e a luz é mais difusa e essa condição se espalha por todas as coisas que encontra. No caso, a luz que incide nas paredes dessa sala vem de tudo o que está lá fora, da atmosfera e dos objetos iluminados pelo dia. Quanto ao que há dentro da sala, são objetos de cores claras em tons de areia e cinza, como estofados, prateleiras, computadores, que não interferem muito na modulação da luz. As janelas dão acesso a uma grande porção de céu; em menor distância estão os fundos de dois prédios, de um amarelo gasto e manchado, que ficam abaixo do meu andar, mas como o terreno é em declive, possuem quatro ou cinco andares dos quais as áreas de serviço geminadas voltam-se para cá. Um destes prédios possui um longo telhado revestido de chapas novas cinzas, o outro tem o telhado de velhas telhas avermelhadas. Entre o edifício em que moro e os prédios que descrevi há um pátio e uma área de garagem que nos separa. Frontalmente às janelas e pertencendo à outra quadra, há um grande e alto edifício com um tom bege, bem mais ao fundo vejo a ponta de um prédio marrom. Ao fundo desses dois elementos, vê-se, à direita, uma pequena faixa de horizonte de rio e, à esquerda, novamente um pedaço de rio com morros distantes. A continuidade desses horizontes é bloqueada pelos fundos de dois edifícios em tons de branco e cinza, tanto à extrema direita quanto à extrema esquerda, neste miolo de quadra. Do conjunto formado por essa cena emana o que ocorre nas paredes que fotografo.

Dentro da minha produção fotográfica, esta série é a que me faz ver mais coisas tanto no momento em que obtenho a imagem, quanto ao vê-la copiada. Ao fotografar, estou ciente de que o que capto é o que ocorre fora da parede. Por exemplo, o telhado cinza do prédio ao lado, a grande parede bege do edifício duas quadras abaixo, o tom do céu, eventualmente a roupa estendida na área de serviço do prédio mais próximo. A luminosidade projetada por tudo isso incide na parede e constrói a imagem que fotografo. Claro, na sala, todas as coisas são de forma similar construídas pela luz, mas a maior parte delas tem uma informação própria que quer ser identificada, o tampo da mesa, a capa do livro, o tecido da poltrona. A parede não, ela mostra o outro, o vão da cortina, o dia lá fora, o cobertor vermelho no varal vizinho. Matéria amorfa e receptiva, no limite de sua própria desapareição, ela testemunha os outros. Quando essa imagem é vista impressa, ela expõe com maior evidência essas ocorrências do momento em que foi obtida, porque do tênue surgem inúmeras tonalidades e interações em um retrato rarefeito do mundo.

E é entre essa rarefação e a complexidade do que está lá fora que surge o pensamento daquilo que está em falta e em excesso simultaneamente. Assim como Alice diminui e cresce no mesmo golpe⁵, nessa série são as imagens menos densas que mais apontam a complexidade do que as gerou, porque torna-se necessário olhar mais atentamente para a imagem na tentativa de alcançá-la, apreender um conteúdo no limite da ausência. A partir desse esforço surge uma imagem onde se entrelaçam elementos indiscerníveis, mas que

⁵ Em seu livro “A lógica do sentido”, Gilles Deleuze comenta que Alice (personagem de Lewis Carroll em Alice no País das Maravilhas) – assim como nós – ao beber o líquido do frasco ou ao comer o cogumelo cresce e diminui ao mesmo tempo. A diminuição é constituída pelo aumento, ela só diminui porque aumentou e, ao diminuir, o aumento também se apresenta como evento que ocorre por estar se desfazendo. E vice-versa: o aumento também abriga a diminuição. DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**, São Paulo: Perspectiva, 2000, p.1.

presentificam e refletem o mundo. Um mundo que o observador da fotografia não vê, mas que ele conformará em outro, possivelmente ainda mais repleto, porque novo, desconhecido. E é esse desconhecimento que o torna outro e o preenche.

É na sua origem de matéria tênue que as imagens das paredes podem se deixar preencher pelo que está no olhar de quem as vê. Por serem neutras, sem figuras nem contornos, é que elas se dispõem a abrigar o vazio que lhes atribui Grootenboer, o divino imaginado por Didi-Huberman ou as cenas externas que talvez só se constituam em minha lembrança.



A lagarta indica a Alice:

“Um lado a fará crescer, o outro a fará diminuir.”

“Um lado do quê? O outro lado do quê?” Alice se perguntou.

“Do cogumelo”, foi a resposta da lagarta (...).

Alice ficou olhando para o cogumelo por um minuto, pensativa, tentando identificar quais eram os seus dois lados; como era perfeitamente redondo, aquela lhe pareceu uma questão muito difícil. No entanto, por fim esticou o máximo que podia os braços em volta dele e quebrou um pedacinho da borda com cada mão.

“E agora, qual é qual?”⁶

Como os lados opostos do cogumelo – faces da mesma superfície que nunca se encontram, mas que se constituem mutuamente – assim também são as imagens da série “Paredes”: desconhecidas e banais, rarefeitas e complexas, vazias e cheias, imagem indiscernível e representação. Como ocorre com o cogumelo da lagarta, quaisquer dois lados atuam em antagonismo e complementaridade. Que diferença faz de que forma Alice pega o fungo? Nenhuma, qualquer lado será divergente, embora idêntico, ao outro. Não há uma substância diferente em cada lado do cogumelo, é a relação da menina com ele, sua disposição, que situa a ação dos lados. Ela crescerá e diminuirá usando a mesma substância, assim como os dois movimentos ocorrerão juntos. É a mesma substância que constitui o vazio e o cheio, o nada e o divino, a cena que vejo através da janela da sala e a rarefeita imagem fotográfica da parede que a reflete; como no cogumelo de Alice, faces idênticas e divergentes da mesma coisa – que está à deriva – à disposição do olhar do observador.

⁶ CARROLL, Lewis. **Alice – edição comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 50-51; ilustração da lagarta por John Tenniel; idem, p.50.

A ocorrência da imagem

O vazio e o divino no pensamento de Hanneke Grootenboer e de Georges Didi-Huberman sobre as representações de paredes

Por algum tempo, pensei as imagens bizantinas e suas decorrências medievais como limitadas, com informação reduzida, sem entender que não há imagens limitadas e, sim, modos de apreensão que as acessam de diferentes formas. O anseio bizantino de representar o imaterial em imagens gerou ascéticos mosaicos e pinturas onde as figuras deveriam evocar algo fora do visível, ao perseguir os preceitos da religião cristã recém instituída no Império Romano. Seu aspecto sintético é resultado do fato de que elas deveriam abrigar mais do que é possível ver. Para homens e mulheres da Bizâncio, o mundo onde viviam era uma cópia precária daquele para onde partiriam: a chamada Jerusalém celeste ou Paraíso. Nesse período de tantas visões de criaturas santificadas, esse lugar tão aguardado podia ser vislumbrado do plano terrestre, estava quase ao alcance da mão¹. Sobre esse período, Javier Maderuelo nos diz que “o desprezo pelo material, pelo corpo e pelo mundo, considerados prisões da alma, distanciará os cristãos do desfrute das percepções sensitivas em favor de uma espiritualidade mística fundamentada na fé divina.”²

Para Anne Cauquelin, “o dispositivo [das figurações medievais] parece enraizado na crença religiosa, dessa maneira, diz respeito a um plano

¹ DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?**. São Paulo: Companhia das letras, 2003, p.101.

² MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Ed. Abada, 2005, p.68. “El desprecio por lo material, por el cuerpo y por el mundo, considerados prisiones del alma, alejará a los cristianos del disfrute de las percepciones sensitivas en favor de una espiritualidad mística fundamentada en la fe divina.” (Minha tradução)

transcendental que apresenta simbolicamente o invisível.”³ No entanto, como imagens são construções culturais que se relacionam aos modos de ver em determinados contextos. Não seria possível que essas pessoas vissem as coisas dessa forma?⁴ Porque o que vemos, o modo pelo qual vemos atualmente, seria mais coerente ou revelador do que aquele? Evidentemente, não apreendemos as coisas de modo total, então, seguimos parâmetros e balizamentos do que vemos e de como o visível se torna apreensível de acordo com a condição que temos dentro das estruturas em que nos desenvolvemos, sociais, culturais, pessoais, híbridas. Dentro desses sistemas, as imagens que são cotidianas em nosso contexto podem ser tão diferentes do visível quanto as medievais nos parecem hoje, só que, imersos como estamos neste universo pode parecer que o mundo é assim: como as imagens de representação que produzimos o configuram agora. Dessa forma, o observador bizantino poderia identificar-se com as imagens que tinha à sua frente. Caso tivesse acesso, digamos, à *Virgem dos Rochedos* de Leonardo ou a uma fotografia poderia ficar horrorizado com a primeira e pensar a segunda fosse uma demonstração diabólica, por seu instrumental cultural ser diverso para promover o acesso ou aceitação das imagens; assim como ocorre com a disparidade com a qual nós percebemos as imagens em relação à forma de representação bizantina.

O tipo de representação que as procede – que ocorre no Renascimento – surge quando há alteração de condições civilizatórias e, conseqüentemente, da apreensão do visível. Numa época em que

³ CAUQUELIN, Anne. **L'invention du paysage**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000, p.168. “Les (...) dispositif [pour les figurations médiévales] semble enraciné dans la croyance religieuse, et de cette façon, apelle à un plan transcendental, qui présente symboliquement l'invisible.” (Minha tradução)

⁴ “A visão predominante dos autores bizantinos é que sua arte era muito fiel à aparência real.” No original: “The prevailing view of Byzantine authors is that their art was highly true to nature.” MANGO, Cyril. **The Art of Byzantine Empire, 312-1453: sources and documents**. Toronto: University of Toronto Press, 1986, p.xiv. (Minha tradução) Ver também capítulo *O ícone bizantino*, p.87.

florescem grandes centros urbanos, amplo comércio internacional e continentes desconhecidos são alcançados, é natural que possibilidades sensoriais e intelectuais também se alterem. O sistema de perspectiva linear, que é construído a partir do século XIV, é um aspecto visual de modificações em outros âmbitos. O pensamento ocultista, baseado em mistérios e projetado para um além, que propunha a religiosidade cristã, começa a dar lugar à valorização das capacidades do ser humano e seu desejo de domínio sobre as coisas do mundo, inclusive pelo conhecimento por meio do visível⁵.

No começo do século XV, Brunelleschi realiza um experimento frente ao Batistério de San Giovanni em Florença: para confirmar a veracidade de uma nova forma de reproduzir o visível, uma pintura, colocada exatamente onde se encontra o ponto de vista do qual foi elaborada, deve ser vista por um pequeno furo. Ele pinta a vista frontal do local de acordo com as regras da perspectiva linear onde, para reproduzir o céu, usa um espelho em continuidade à área pintada. O uso do espelho revela sua incapacidade ou desinteresse de retratar o céu, por ser uma cena imprópria para representação da estrutura perspectiva que ele desejava demonstrar. O espelho daria verossimilhança para uma área do mundo que ainda não tinha como ser reproduzida de acordo com aquela recente sintetização do modo de ver⁶. Pierre Schneider afirma que a pintura se queria como espelho do mundo, atuando como reflexo tácito do visível,

⁵ “Aquela sensibilidade [desenvolvida entre os séculos XV e XIX] estava fortemente conectada a uma crescente dependência da faculdade da visão como um meio através do qual a verdade seria alcançada: ‘ver para crer’.” No original: “That sensibility was closed connected to a growing dependency on the faculty of sight as the medium through which truth was to be attained: ‘seeing is believing’.” COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**, Wisconsin University Press, 1998, p.9. (Minha tradução)

⁶ “Brunelleschi não pinta o céu. No retábulo do Batistério reflete-o em uma superfície espelhada (...). Seu interesse é, pois, limitado às coisas que, como dirá Alberti, ocupam ‘um lugar’; o céu não ocupa ‘um lugar’ (...). Assim, não podendo representá-lo, ou seja, incluí-lo no sistema proporcional que define a forma, o artista renuncia a pintá-lo.” ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1999, p.87.

“a pintura se apropria desse ar de autenticidade maior que distingue aquele que mostra o espelho (que não traduz, portanto não trai) daquele que mostra a imagem fabricada por meio do pincel”⁷, contrapondo-se à visualidade bizantina elaborada como expressão e instrumento do misticismo religioso. Embora as imagens renascentistas se aproximem muito mais daquilo que atualmente apreendemos visualmente como “naturalista” do que os mosaicos bizantinos, elas não são espelhos e, caso se aproximassem disso, seriam espelhos de fantasias idealizadas, isto é, tão parciais quanto as cenas daqueles mosaicos. Se a imagem bizantina ou medieval queria aproximar-se da espiritualidade do oculto, no renascimento, elementos do mundo terreno passam a habitar as representações do espaço divino⁸ [fig.18]. Ao comparar a pintura renascentista com o reflexo especular, Schneider nos lembra o quanto estamos ligados a essas imagens e o quanto elas conformam o que aceitamos como réplicas do visível, tanto na modelagem dos volumes quanto na situação da perspectiva que apresentam. Sendo a perspectiva linear a projeção de um espaço a partir de *um* ponto de vista, ela dispensa a visão binocular, o que a torna altamente ficcional. Então, apesar de vermos de fato as coisas de uma determinada forma por nosso instrumental físico, aceitamos que imagens que não correspondem a essa visão sejam tomadas como representações corretas. Seria possível reconhecer no Renascimento o momento no qual essa apreensão se firma como idêntica ao visível.

Desenvolvimento direto desse modo de ver, a fotografia carrega semelhante carga ficcional e familiar daquelas imagens, somando agora o aspecto de cópia “autêntica” da cena presente que faltava à imagem

⁷ SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p.110. “La peinture s'approprie cet air d'authenticité plus grande qui distinguait ce que montre le miroir (qui ne traduit pas, donc ne trahit pas) de ce que montre l'image fabriquée au moyen de pinceaux.” (Minha tradução)

⁸ Ver capítulo *A natureza-morta*, p.54.

renascentista. Em 1861, Oliver Wendell Holmes chama a fotografia de “espelho com memória”, expressão vem a servir de título para vários tratados sobre fotografia, como conta Joan Fontcuberta em “Elogio del vampiro”⁹. Nesse artigo, é colocada a questão de como o espelho pode ser ilusório e a fotografia, com o qual é comparado, ainda mais. Para isso, Fontcubierta traz as figuras de dois seres míticos envolvidos com a questão especular, Narciso, cujo fascínio por seu próprio reflexo o leva à morte, e o vampiro, criatura encantada, viva e morta ao mesmo tempo, que não pode ser refletido por espelhos. Para o autor, ambos mostram diferentes vertentes da fotografia que ocorre atualmente no campo da arte; mas é somente a figura mutante que aparece no título do artigo que passa a me interessar. Entre os componentes mais eletrizantes do vampiro está o enigma do reflexo. Uma criatura que se alimente de sangue e tenha poderes por causa disso é uma estória com sua coerência interna: o nobre que cometeu massacres pavorosos, é amaldiçoado e, ao morrer, passa a alimentar-se de sangue humano para manter-se vivo (enquanto morto) e ter poderes excepcionais. Há um encadeamento entre estas circunstâncias, mas porque ocorre o desaparecimento de seu reflexo no espelho? A força que o faz invisível no reflexo viria da superfície refletiva ou do vampiro? Seja como for, devido a essa “anomalia”, ele não aparece e, naquele momento, o que acontece com a imagem no espelho? Não há o desaparecimento total de imagens no espelho, quem é invisível é o vampiro (esconjurado pelo espelho ou por si mesmo), ainda há imagem no espelho. O que ela mostra? Quando o vampiro desaparece o que se faz ver é aquilo que está atrás dele. Mas é algo tão insignificante que não é visto; a ausência do vampiro, o vazio que ele deixa, faz com que nada apareça; e podemos reconhecer que há algo ali de natureza muito mais invisível que o vampiro: o fundo da cena, a parede.

⁹ FONTCUBIERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografia y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p.37.

Seria assim a imagem da parede, a imagem de uma desapareção? Uma sobra praticamente invisível, inexistente, que somente relata a ausência de algo que não é ela, algo que deveria estar lá, à sua frente. Ela apresenta a ausência de algo visível que tenha importância ou valor dentro do âmbito em que ocorre, no cotidiano de imagens no qual se inclui, o que demonstra sua própria falta de valor, sua insignificância. Na lenda supostamente sobre um nobre do século XV, a criatura não é vista, assim como aquilo que sua ausência revela dentro da imagem do espelho, também não. Dupla desapareção: uma, mágica e inexplicável: o vampiro, a outra, presente e derivada da banalidade: a parede.

Grootenboer: a parede e o vazio



1. Jan van Goyen. *Cabanas e pescadores a beira de um rio*, 1631, óleo s/ madeira (à esq.)
2. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo s/ madeira (à dir.).

Sobre o vazio que uma parede pode conformar, no livro “The rhetoric of perspective”¹⁰, Hanneke Grootenboer compara uma pintura do gênero de paisagem com outra, de natureza-morta. Ela usa *Cabanas e pescadores a beira de um rio* de Jan van Goyen [fig.1] e *Natureza-morta com taça dourada* de Willem Claesz.Heda [fig.2] para observar que

¹⁰GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting.** Chicago: University of Chicago Press, 2006.

ambas possuem composição visual similar: uma área com maior quantidade e variedade de elementos à direita, de onde surge uma linha horizontal que separa os campos superior e inferior da cena atuando como o horizonte da paisagem e o limite da mesa na natureza-morta; e uma divisão diagonal do canto superior direito ao inferior esquerdo, sendo que, em ambas, a área triangular superior tem conteúdo um tanto vago e rarefeito.

Grootenboer visualiza na imagem da paisagem uma ideia de profundidade que estaria convencionada na apreensão do céu como infinito. Desse modo, caracterizaria a existência de um ponto de fuga que se projeta em direção ao horizonte e à área triangular superior que representa o céu. A natureza-morta ofereceria uma dinâmica oposta, onde a área triangular superior, o “campo triangular de cor ocre”¹¹, torna-se uma obliteração para o olhar por se mostrar plana, sem profundidade e não possuir ponto de fuga, nem espaço perspectivado ou figura de qualquer elemento específico. Conforma-se, assim, um campo não representacional puramente pictórico em uma área que a autora denomina “vazio” (*void*): “o fundo de Heda não se refere a qualquer espaço fora do quadro, mas significa um vazio *na pintura* que é destituído de objetos *pintados*”¹². Para Grootenboer, esse tipo de fundo é um argumento pictórico – a própria retórica que dá título ao livro – que revela o funcionamento da imagem pintada e a dinâmica com a qual eram construídas aquelas pinturas.

O vazio na *Natureza-morta com jarro de vinho* de Claesz. absorve os diferentes aspectos que contribuem para representar a

¹¹ GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 78. “(...) the triangular ocher color field.” (Tradução minha)

¹² Ibid., p. 79, grifo no original. “Heda’s background does not refer to any space outside the frame, but rather signifies a void in *painting* that is devoid of *painted* objects.” (Tradução minha, grifos da autora)

credibilidade da cena. As cores monocromáticas, a qualidade planar do espaço reproduzido, o pouco que há para ver, todos contribuem para a estratégia de redução de Claesz. O vazio torna-se uma marca de excelência, um sinal do sucesso da vitória da retórica de Claesz. Ele funciona com um tropo retórico da verdade, essencialmente sem estar manifesto como tal.¹³

Em que condições uma parede se torna um vazio? Como essa área pode não ser a representação de coisa alguma, se é possível apreendê-la como uma superfície onde incide luz?



3. Willem Claesz. Heda. *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo s/ madeira.

¹³ GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective:** realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 87. “The void in Claesz.’s *Still life with wine goblet* absorbs the different aspects that contribute to represent the scene’s truthfulness. The monochrome colors, the flatness of the depicted space, the little that there is to see all contribute to Claesz. strategy of reduction. The void turns into a mark of excellence, a sign of the success of Claesz.’s rhetoric. It functions as a rhetorical trope of truth, essentially without becoming manifest as such.” (Tradução minha) Ver fig.4.

Os extensos fundos de Heda e Claesz. [fig. 3 e 4] teriam o efeito de produzir maior atenção para os objetos que se encontram no plano frontal, sobre a mesa, minuciosamente reproduzidos em sua modelagem rigorosa de formas e detalhes. Os objetos encontram-se mergulhados em um espaço de luminosidade branca e fosca que explora e intensifica relevos, texturas e reflexos em contraponto aos seus planos de fundo de menor dinâmica visual. Embora haja uma evidente redução de elementos compositivos no fundo das pinturas, isso não lhes assegura a excepcional situação de possuir ou ser um vazio. Apesar dessas naturezas-mortas parecerem altamente cenografadas, seus elementos e seu contexto fazem parte de um cotidiano abastado existente na Holanda do século XVII. Os alimentos, assim como os utensílios domésticos que são vistos nas imagens, eram comuns naquele período; é a organização dos objetos que traz alguma teatralidade à composição, no entanto, a situação da cena em nada contribui para assegurar que seu fundo seja um vazio ou que não exista algum ponto de fuga. Ao ficar frente a essa pintura (ou mesmo à sua reprodução), vejo nos aspectos da gradação tonal dos elementos reproduzidos que há uma única fonte de luz e, a partir dos reflexos contidos nos objetos, que há algo como uma janela no ambiente atrás e à esquerda de mim, isto é, atrás e à esquerda do ponto de vista do pintor, e posso confirmar sua existência pelo reflexo de uma grande janela que aparece na taça de vinho. A representação dessa fonte de luz – a janela refletida no vidro da taça – expande o espaço interior da pintura para sua frente, para trás do observador e para fora da pintura. O cone visual do ponto de fuga faz-se invertido e gera uma tridimensionalidade pictórica que não possui somente a característica ilusionista de janela pela qual olhamos uma cena, mas traz uma ambiência que pode engolfar o observador, já que o espaço pictórico se completa atrás dele.



4. Pieter Claesz. *Natureza-morta com taça de vinho e ostras*, 1630, óleo sobre madeira.

Também percebo que o plano de fundo tem indiscernível distância da mesa, mas há um fecho de luz que lhe confere alguma consistência física e que é coerente com a incidência luminosa nos outros objetos, o que o torna provavelmente – como anteparo – a representação de uma parede. Essa coerência não é indiscutível, mas oferece uma possibilidade aceitável de representação, diferente da estranheza que ocorre nas naturezas-mortas de Juan Sánchez Cotán [fig.5] onde o fundo é de total escuridão em desacordo com a claridade que ilumina as figuras¹⁴.

¹⁴ Grootenboer também cita Cotán, para reconhecer o vazio que ocorre no fundo de suas naturezas-mortas. Ao comparar os fundos vazios de Cotán e Heda, ela coloca que a cor preta torna o fundo de Cotán invisível, diferente do que ocorre com o a área bege da pintura de Heda. GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.123. Ver também considerações sobre a pintura de Philippe Champaigne no capítulo *O fundo e a parede nas imagens de representação* (p. 133 e fig. 57).



5. Juan Sánchez Cotán. *Marmelo, repolho, melão e pepino*, 1602, óleo sobre madeira.

Nas câmaras de armazenagem de alimentos retratadas por Cotán, há uma luminosidade ampla como aquela de luz do dia que incide em um local com aberturas, similar à da pintura de Heda; mas o fundo de seus compartimentos tem uma escuridão absoluta, que não aconteceria se fosse coerente com a luz que atinge os elementos frontais. Aqui, poderíamos cogitar a existência de uma área sem representação, um campo pictórico negro, diferente do que ocorre no “campo de cor bege”¹⁵ da parede ao fundo da natureza-morta de Heda.

¹⁵ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.123.

Ainda que seja admissível o argumento central da autora de que esta seria uma área puramente pictórica (no sentido de não oferecer a representação de algo) com a finalidade de investigar a retórica que pode ocorrer na construção dessas imagens, a afirmação não é visualmente aceitável, especialmente se comparada ao fundo equivalente na pintura de Cotán que não possui correspondência alguma com o que seria visível. A representação de uma parede não precisa ter maiores detalhes que a identifiquem, além da simples circunstância de ser anteparo plano, como ocorre em Heda e Claesz. Talvez Grootenboer lembre-se das asseguradas paredes de Vermeer [fig. 6], delicadamente descritivas com suas irregularidades, pequenos furos e pregos que projetam sombras sutis.



6. Johannes Vermeer, *Milkmaid*, 1660, óleo sobre madeira (à esq.) e detalhe (à dir.).

Mas as paredes nem sempre são perfuradas, nem tampouco os artistas se interessam por peculiaridades semelhantes às adotadas por Vermeer. No entanto, frente ao argumento de Grootenboer, é possível pensarmos que a própria parede carrega inclinação para ser um vazio, por ser uma área neutra, que, por sua indistinção e banalidade, possa até sofrer um desaparecimento entre as coisas do cotidiano.

Didi-Huberman: a parede e o divino

Elaboração diametralmente oposta à que Grootenboer estabelece em relação às paredes resultarem em vazio, nos oferece Georges Didi-Huberman em seu livro “Confronting images”¹⁶, onde descreve o que ocorre ao observar um afresco de Fra Angelico (1440). Como vimos, Grootenboer considera o plano de fundo – a parede – como um instrumento que, ao apontar para a área mais detalhada da pintura, causa sua própria desaparecimento e torna-se um vazio. Para Didi-Huberman, esse tipo de área mais plana e sem detalhes, ao ser impulsionada por um olhar subjetivo, pode provocar uma experiência que excede o visível da imagem proporcionando ao observador acesso a um espaço que se expandiria para além da imagem visível, para um *outro lugar*.

Dentre seus vários escritos sobre a obra de Angelico, em “Confronting images”, Didi-Huberman investiga o que ocorre frente à *Anunciação* pintada por Angelico na cela 3 do Mosteiro de San Marco em Florença [fig. 7]. O afresco contém três personagens: Maria, o anjo e Pedro. Em primeiro plano, o anjo e Maria destacam-se à frente da parede do ambiente onde se encontram, espaço que parece ser um claustro, com colunas à esquerda da cena em abertura para o exterior com piso gramado¹⁷. As paredes ao fundo e à direita, o piso e o teto são representados com tonalidades da mesma cor branca acinzentada que ocupa grande parte da imagem e reproduz os tons da própria cela onde

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

¹⁷ Semelhante ao próprio claustro do mosteiro de San Marco. Ver fig. 35.



7. Fra Angelico. *Anunciação*. c. 1440, afresco, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença.

se encontra [fig. 30]. Segundo o autor, essa área central em tons de branco do afresco, onde a princípio parece não haver nada que se distinga em especial, abriga algo muito mais complexo do que a representação da parede ao fundo. O espaço branco entre as figuras

seria parte de uma estratégia pictórica de Angelico para evocar a qualidade divina daquele momento de concepção¹⁸, quando a encarnação divina acontece em Maria exatamente enquanto é anunciada.

Para o autor, Angelico faz com que a pintura contenha um “outro lugar”¹⁹, como se o lugar representado no afresco – de paredes, teto e piso – guardasse a potência de algo diferente do representado, uma alteridade adjacente ao visível, uma experiência encoberta pela imagem visível. Esse outro lugar seria gerado pela emanação provocada pela cor branca e pelo quase vazio que se configura em uma espécie de ofuscamento.

O branco frontal é nada mais que uma superfície de contemplação (...) [Ela é] uma superfície de expectativa: ela nos leva para fora do espetáculo visível e “natural”, nos leva para fora da história e nos faz esperar por uma extrema modalidade do olhar, uma modalidade de sonho, nunca completamente lá.²⁰

¹⁸ “Fra Angelico reduziu todos os seus meios visíveis de imitar a aparência aparecimento de uma Anunciação para obter um agente visual adequado para *imitar o processo* de tal anúncio. Em outras palavras, algo que aparece, que se apresenta – mas sem descrever ou representar, sem fazer visível o conteúdo do anúncio.” No original: “Fra Angelico reduced all his visible means of imitating the appearance of an Annunciation in order to give himself a visual agent fit for *imitating the process* of such an announcement. In other words, something that appears, that presents itself—but without describing or representing, without making visible the content of the announcement.” DIDI-HUBERMAN, **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p.25. (Tradução minha)

¹⁹ “Fra Angelico podia em seus trabalhos transmitir a cadeia de conhecimento, mas também quebrá-la a ponto de desmontá-la completamente, de forma a deslocar suas trilhas e fazê-las significar um outro lugar.” No original: “Fra Angelico could in his works pass on the chain of knowledge, but also break it up to the point of its unraveling completely, so as to displace its paths and make them signify elsewhere.” DIDI-HUBERMAN, **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p.16. (Tradução minha)

²⁰ *Ibid.*, p. 25. “This frontal white is nothing but a surface of contemplation (...) [It is] a surface of expectancy: it takes us out of the visible and ‘natural’ spectacle; it takes us out of history and makes us wait for an extreme modality of the gaze, a dreamed modality, never completely there.” (Tradução minha)

Seria como um vão branco em direção ao desconhecido, presença que oscila em sua condição de evidência e obscuridade, habitando dois mundos: aquele que é natural e visível – o da representação figurativa – e um *outro*, resultado do que a imagem evoca. Este outro lugar tem naquilo que é visível somente um disparador e, apesar de ocorrer no interior do que foi dado a ver, aciona uma camada perceptiva que ultrapassa a imagem.

Essa evocação descende da configuração do ícone bizantino, do qual o afresco de Angelico se origina. De acordo com a concepção iconófila²¹, o ícone não substitui o ser retratado, mas é instrumento para o contato com o divino, que é invisível. A imagem é portal para algo de natureza obscura, intangível para olhos humanos, e o que ela apresenta como figura é somente um primeiro passo para sua imensa potência oculta de acesso ao divino que pode ocorrer por meio da contemplação mística do ícone.

Embora na imagem exista a situação do anúncio que o anjo faz a Maria, da concepção sobrenatural de seu filho e da escolha pictórica de Angelico, poderia existir ainda “outro lugar” que não o da anunciação; um *locus* que seria capaz de ultrapassar a imagem, aquilo que ela pretende representar e também sua história, para além (ou aquém) do branco, da parede e da anunciação. Se o espaço branco que gera o “outro lugar” do qual nos fala o autor “nos alcança sem sermos capazes de abarcá-lo e (...) nos envolve sem que sejamos capazes de agarrá-lo na armadilha de uma definição”²², ele pode preceder e ultrapassar a ideia da anunciação. É sua vacuidade que pode transportar o teórico para

²¹ Referente ao pensamento de Nicéforo, patriarca bizantino do séc. VIII, ver capítulo *O ícone bizantino*, p.91.

²² DIDI-HUBERMAN, **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p.17. “(...) it reaches us without our being able to grasp it, and (...) it envelops us without our being able to catch it in the snare of a definition.” (Tradução minha)

esse lugar que não é o do afresco ou da cela que o contém, mas um outro lugar mágico.

Diferente de Grootenboer que retira da pintura a representação de parede e a transforma em um vazio que aumenta o aspecto ilusionista dos outros objetos e, ao mesmo tempo, favorece a visão da pintura como objeto pintado, Didi-Huberman vê na representação da parede um portal pelo qual é possível alcançar um mundo invisível e místico, o mundo do mistério divino.

Apesar das diferenças entre o pensamento dos dois autores, para ambos essas áreas rarefeitas são instrumentos, nas pinturas analisadas por eles, que afetam o funcionamento das imagens de forma definidora. A elas, tantos pensamentos podem ser atribuídos, já que se oferecem mudas e tácitas às interpretações que lhes são determinadas. Os gêneros nos quais essas imagens se inscrevem serão nosso primeiro passo na tentativa de investigar porque esses fundos de representação de paredes podem conter abordagens tão diferentes em áreas tão similares.

A natureza-morta

Os elementos da natureza-morta

Que universo habita essa pintura que possui a área que me parece ser a reprodução de uma parede e que, para Hanneke Grootenboer, parece não reproduzir coisa alguma conformando um vazio? Seguramente o fundo de *Natureza-morta com taça dourada* não é somente um anteparo de uma perspectiva projetada, mas é o resultado das reproduções de elementos similares em diferentes instâncias e que se tornam um gênero autônomo da pintura na Holanda de Willem Heda. Situa-la e elucidar seu contexto de desenvolvimento me parece fundamental para ter maior acesso à imagem a qual Grootenboer atribui uma capacidade tão extraordinária. Como ocorre na interação dos elementos da pintura de Heda, essa pesquisa traz à tona um jogo de forças interdependentes e complementares na imagem da natureza-morta.

As pinturas de Heda e Claesz. fazem parte de um conjunto de imagens que se convencionou chamar de natureza-morta. O termo *stilleven* surge na segunda metade do século XVII em inventários holandeses, fazendo parte de uma gama de outros termos que designam imagens (*fruytagie*: conjunto de frutas, *bancket*: banquete ou *ontbijt*: pequena refeição) que posteriormente foram generalizadas absorvidas como de natureza-morta¹. Em seu idioma original holandês, ela se chamam *stilleven* o que significa modelo parado ou objeto inanimado, derivando para o inglês tornou-se *still life*. Natureza-morta, em português, vem do termo *nature morte* que surgiu no século XVIII na França. Nesse período, era considerada pela

¹ SCHNEIDER, Norbert. **Still life**: still life painting in the early modern period. Köln: Taschen, 2009, p. 7.

Academia Francesa como o gênero mais baixo da pintura² por se ocupar com objetos cotidianos e inanimados – sem a grandeza de representações de eventos históricos ou míticos, nem a perícia de retratar a figura humana – como “flores, frutas, vasos, utensílios e instrumentos musicais de diferentes metais, assim como madeira e mármore”³. O gênero da natureza-morta inclui em sua grande maioria objetos de uso doméstico ou que são encontrados em ambientes interiores.

Em sua primeira aparição são encontradas na civilização do Antigo Egito no interior de tumbas [fig. 8] como imagens que reproduzem



8. Mesa de ofertório egípcia, c.746-335 a.C, relevo sobre granito negro.

alimentos gravadas em baixo relevo sobre superfícies de pedra que funcionam como mesas. O morto era provido com aquilo que ele faria

² A ordem de classificação era: pintura histórica (incluindo narrativas mitológicas e religiosas), pintura de gênero (representação de cenas da vida cotidiana), retrato, paisagem, pintura de animais e natureza-morta. SCHNEIDER, Norbert. **Still life**: still life painting in the early modern period. Köln: Taschen, 2009 , p.7.

³ SKIRA, Pierre. **Still life**: a history. New York: Rizzoli, 1989, p. 41. “[Inanimate objects such as] flowers, fruits, vases, utensils and musical instruments of different metals, as well as marble and wood.” O autor refere-se ao texto de “Lês grand Livre des Peintres ou l’Art de la Peinture” escrito por Gerard de Lairese de 1707, traduzido do holandês para o francês em 1787. (Tradução minha)

uso no “outro” mundo, onde as mesmas necessidades físicas desta vida se repetiriam. Essas mesas de ofertório eram suporte para alimentos reais que garantiriam ao morto alimentação no estágio depois da vida, mas, caso esses suprimentos não pudessem ser colocados sobre a mesa, as imagens de frascos, pães, carnes e demais alimentos talhadas em sua superfície supririam magicamente suas necessidades póstumas. As imagens – na ausência da oferta do alimento – se tornariam as próprias coisas retratadas e, no mundo pós-morte egípcio, delas usufruiria o corpo por hora mumificado⁴. Ao norte, na Itália, também ocorreu um tipo de representação pictórica similar realizada como oferenda de alimento para os mortos em tumbas do século IV a.C.⁵

Essa capacidade de substituição parece ser não característica das pinturas encontradas no interior das residências de Pompéia originárias do século I [fig. 9]. Jarros, cestas, frutas e alimentos são representados como se estivessem em estandes, possivelmente como estariam colocados os próprios objetos. Algumas imagens retratam a oferta de alimentos aos visitantes da casa. Nas residências das propriedades rurais ou casas de campo nos arredores de Pompéia era costume que os hóspedes recebessem provisões com alimentos crus para que fossem preparados de acordo com sua preferência em dependências exclusivas e designadas para esse fim. Esses mantimentos, frutas, grãos, ovos, carnes de caça ou pesca, seriam produzidos na propriedade ou em seus arredores. Assim, os anfitriões davam liberdade aos visitantes para que

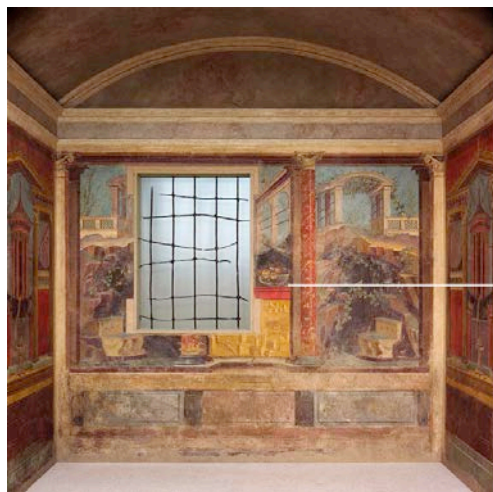
⁴ SKIRA, **Still life**: a history. New York: Rizzoli, 1989, p.14 e SHAW, Ian; NICHOLSON, Paul, **The British Museum Dictionary of Ancient Egypt**, London: British Museum Press, 1995, p.209.

⁵ SKIRA, op. cit., p.79.

exercessem seus próprios hábitos, convidando-os para uma refeição em comum eventualmente⁶.

Vitrúvio descreve esse tipo inicial de provisão de mantimentos como a oferta de

salas de jantar, quartos e estoques de suprimentos para seus hóspedes de outros lugares, e no primeiro dia eles os convidariam para o jantar, no próximo, lhes enviariam galinhas, ovos, vegetais, frutas e outros produtos do campo. Esse é o motivo pelo qual os artistas chamam de “xênia” as representações das coisas que são enviadas para os hóspedes.⁷



9. Cubiculum de Boscoreale, c. I a.C., (à esq.) e detalhe de pote com frutas na pintura da parede ao lado da janela (à dir.), Pompéia.

⁶ EBERT-SCHIFFERER, Sybille. **Still life: a history**. New York: Abrams Books, 1999, p.15; BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked: four essays in still life painting**. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.23 e STERLING, Charles. **Still life painting: from Antiquity to the present time**. New York: Universe books, 1959, p.12.

⁷ BRYSON, **Looking at the overlooked: four essays in still life painting**. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.23. Bryson cita Vitruvius, **De architectura**, Book VI, 7, 4: “(... they began to provide) dining-rooms, chambers, and stores of provisions for their guests from abroad, and on the first Day they would invite them to dinner, sending them on the next chickens, eggs, vegetables, fruits, and other country produce. This is why artists call pictures representing things sent to guests ‘xenia.’” (Tradução minha)

Para Norman Bryson, os produtos crus indicam uma harmonia campestre pela ligação implícita entre os frutos da terra e os seres humanos. O fato de serem ofertados crus indicaria também o respeito pelos costumes próprios dos visitantes. Os donos da casa proveriam o alimento, mas sem impor seus hábitos. O alimento cru implicaria uma certa igualdade e bem-estar, “na casa do anfitrião, os convidados devem se sentir como se estivessem em sua própria”⁸. Esse intercâmbio ocorre entre pessoas abastadas considerando que na casa do anfitrião há uma área para hóspedes com funcionamento completo, incluindo cozinha e sala de jantar, além dos quartos de dormir.

A imagem dos alimentos dos objetos retratados visam um prazer cada vez mais exclusivo que se refere a atitudes elegantes que incluem convidados que participam do ambiente doméstico e também ao próprio deleite do dono da casa de campo⁹. É sempre um prazer sensorial que conforma satisfações sobrepostas pela oferta do alimento, pela antecipação dos paladares que virão nas refeições e pela apreciação da representação visual daquilo que é oferecido.

⁸ BRYSON, **Looking at the overlooked**: four essays in still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.24. “In the host’s household, the guests are to be and to feel Just as they would in their own.” (Tradução minha)

⁹ “Se você deseja pão fermentado ou bolos de oito pedaços, eles estão aqui perto na cesta alta. E se você quer algum aperitivo, você tem os próprios bolos – pois ele foram condimentados com erva-doce, salsa e também semente de papoula, o tempero que traz sono (...) Fora com o mel, porque temos aqui o “palathé”, ou seja lá o nome com o qual você o chame, tão doce e delicioso ele é. E está embrulhado em suas próprias folhas, o que dá beleza ao “palathé”. Creio que a pintura oferece esses presentes de hospitalidade ao mestre da fazenda.” No original: "If you crave for raised bread or 'eight piece loaves', they are here nearby in the deep basket. And if you want any relish, you have the loaves themselves - fot they have been seasoned with fennel and parsley and also with poppy sees, the spice that brings sleep (...) Away with even the honey, since we have here the palathè, or whatever you like to call it, so sweet and dainty it is! And it is wrapped in its own leaves, which lend beauty to the palathè. I think the painting offers these gifts of hospitality to the master of the farm." Citação de trecho de Philostratos, **Imagines**, II, 26 em BRYSON, **Looking at the overlooked**: four essays in still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990. p.20. (Tradução minha)

Embora façam parte desse ambiente de bem-estar, essas imagens são vistas como retratos de coisas desprezíveis e desimportantes, sendo em seu tempo denominadas “rhopografia”, isto é, a representação de objetos insignificantes¹⁰. Essa denominação é modificada para “rhyparografia” por Plínio, o Velho (23-79 d.C.) ao se referir à pintura de Peraikos, um artista que havia vivido muito antes dele no século III a.C.:

Sua arte é ultrapassada somente por poucos, não sei se ele aspirava por grandiosidade pois era atraído pelos objetos mais ordinários e, ainda, por essas suas representações, adquiriu fama extraordinária. Ele pintou barbearias e sapatarias, asnos, vegetais e coisas assim e, por essa razão, veio a ser chamado de ‘pintor dos objetos vulgares [*rhyparografo*]¹¹.

O exemplo mais claro desse gênero de objetos vulgares ou baixos seria o famoso mosaico de um piso não varrido de Soros de Pergamum (III ou II a.C.) do qual se conhece a cópia feita por Herakleitos (II d.C.)¹² [fig. 10] onde se vê a representação das sobras caídas de uma refeição como estariam sobre o piso de uma sala. Na época, a *rhopografia* (ou *rhyparografia*) se contrapunha à *megalografia*, que é a representação de cenas grandiosas, lendas dos deuses, batalhas heróicas ou cenas históricas¹³. Os elementos domésticos – característicos do gênero pictórico que veio a ser denominado natureza-morta – não teriam o

¹⁰ STERLING, Charles. **Still life painting**: from Antiquity to the present time. New York: Universe Books, 1959, p.11.

¹¹ EBERT-SCHIFFERER, Sybille. **Still life**: a history. New York: Abrams Books, 1999, p.15. Citação de Peraikos, em *Naturalis Historia* 35.112: “[His] artistry is surpassed by only a very few: I do not know whether He aspired for greatness, for he was attracted to the most ordinary objects, and yet in the depiction of them He acquired extraordinary fame. He painted babershops and shoemakers’ stalls, donkeys, vegetables and such, and for that reason he came to be called the ‘painter of vulgar subjects’ [*rhyparographos*]. (Tradução minha)

¹² STERLING, op. cit., p.20.

¹³ BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked**: four essays in still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.61 e STERLING, op. cit., p.11.

apelo dramático das cenas da *megalografia*, sendo objetos tácitos de um universo de atividades diárias. Desprovidas de relevância, essas cenas de natureza-morta não se comparam aos momentos épicos. No entanto, sua vulgaridade poderia ser contestada já que retratam deleites exclusivos e convívios apurados e elegantes.



10. *Piso não varrido* (detalhe), mosaico, Pompéia, c. I a.C.

Em torno do século IV, essas imagens que relacionam-se com contato com a natureza e o doméstico não são mais produzidas com o mesmo interesse no Império Romano. Durante a Antiguidade tardia e a Idade Média, frutos e elementos naturais ficaram reduzidos a frisos decorativos e algumas poucas aplicações em situações visuais, em sua maioria, alusivas ao tema religioso cristão. Eles passam a ser utilizados como figuras altamente alegóricas ou puramente decorativas. É nos bordos das cenas cristãs que as frutas aparecem em mosaicos nas igrejas bizantinas para representar não mais a satisfação sensorial, mas a beleza da natureza resultante da criação

divina¹⁴ ou, em casos específicos, como as videiras, plantas que indicam eventos cristãos emblemáticos¹⁵. A instituição do cristianismo – uma religião voltada para o oculto, o não-presente e a vida em um além – coloca as imagens em um contexto subjetivo¹⁶ onde elas passam a se relacionar com o universo divino que é desvinculado dos objetos que são retratados e do mundo onde eles existem. O tempo presente é um mero momento passageiro e ilusório que precede o mundo real e definitivo da Jerusalém celeste que será alcançado após a morte. A forma do que é retratado e, a princípio sem valor algum posto que parte do desprezível mundo terreno, torna-se um veículo para algo diverso e invisível.¹⁷ Na igreja bizantina de San Vitale em Ravenna, o *Cordeiro Sagrado* – representação de Cristo segundo o Antigo Testamento – flutua sobre o céu estrelado no alto de um de seus domos [fig.11]. Nos quatro frisos laterais que levam ao topo encontram-se imagens de frutos intercalados com folhas que culminam uma guirlanda ao redor do Cordeiro.



11. *Cordeiro Sagrado*, séc. VI, mosaico, cúpula da Basílica de San Vitale, Ravenna (à esq.) e detalhe do topo (à dir.).

¹⁴ BROWN, Peter. **The rise of Western Christendom: triumph and diversity**, A.D. 200-1000, Oxford: Blackwell, 2003, p.41.

¹⁵ FISCHER, Celia. **Flowers and fruit**. London: National Gallery, 1999, p.31.

¹⁶ MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Abada, 2005, p.68.

¹⁷ Ibid., p.69.

A situação dessas imagens de frutos, além de possivelmente abrigar algum aspecto simbólico, também pode estar ligada ao desejo de tornar o espaço um ambiente onde os pensamentos e a meditação atinjam pontos elevados. “A decoração mantém uma relação “estética” com o suporte, pelo qual devemos entender que beleza e harmonia honram a função sagrada. Adequação e beleza – *euprépeia* e *kosmos* – são sagradas e possuem valor anagógico somente circunstancialmente.”¹⁸ Essa área decorativa teria a função de evocar parte do acesso ao divino, isto é, ao que não é visível. Assim como o próprio cordeiro é uma figura que não se coloca aqui como um animal e sua forma representa a ideia subjetiva da encarnação do deus cristão através de Cristo, os frutos podem também ser considerados como elementos decorativos que tem a função de encantar os observadores pelo seu conjunto, apesar de serem representações. Esse é o pensamento que Marie-José Mondzain interpreta nos escritos de Nicéforo¹⁹ sobre as áreas decorativas dos ambientes sacralizados. Quanto maior o encantamento, tanto mais aquele espaço consagrado seria veículo de enlevo religioso. Os elementos que atualmente denominamos como pertencentes à natureza-morta seriam parte dessa elaboração visual que intencionava o contato com uma experiência abstrata, a partir de desenhos sintéticos e suas cores vibrantes²⁰. Para Peter Brown, os ornamentos com elementos do mundo vegetal de San Vitale evocam a ideia de jardim sagrado originária do Oriente Médio. Nessa exuberância de floresta, entre incensos e cantos,

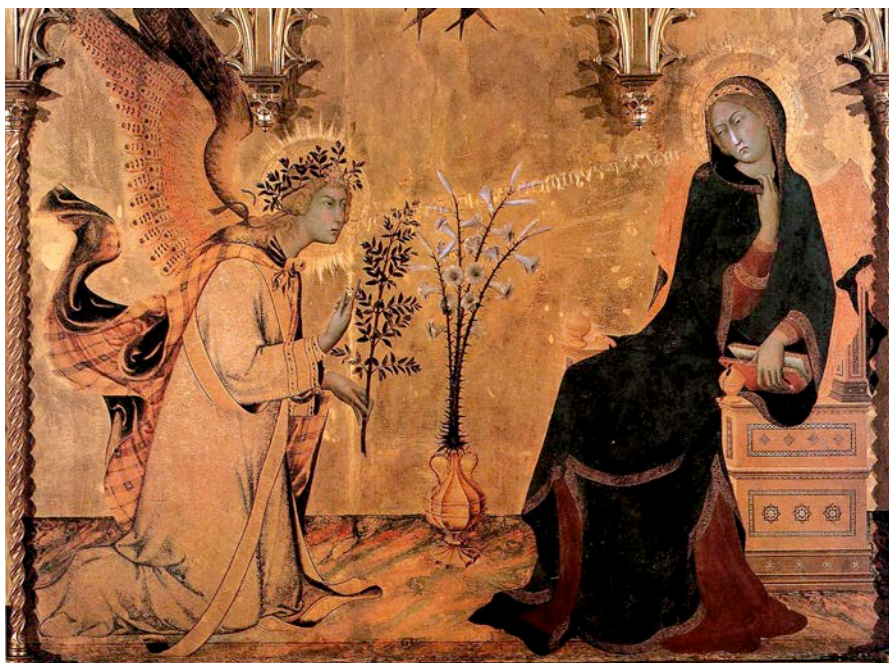
¹⁸ MONDZAIN, Marie-José. **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p.144. “The decor maintains an 'aesthetic' relation with the support, by which we should understand that beauty and harmony do honor to the sacred function. Appropriateness and beauty – *euprépeia* and *kosmos* – are only circumstantially sacred and have anagogical value.” (Tradução minha)

¹⁹ Nicéforo (758-828) patriarca bizantino iconófilo. Mondzain, em seu livro “Image, icon, economy” (2005), realiza um extenso estudo sobre seus textos iconófilos – em defesa do uso da imagem – no culto cristão.

²⁰ STERLING, **Still life painting**: from Antiquity to the present time. New York: Universe Books, 1959, p.15.

“os fiéis poderiam encontrar descanso”²¹ talvez similar àquele a ser usufruído no Paraíso.

A representação de frutos, taças e flores que na Basílica de San Vitale se tornaram meros elementos decorativos, serão quase totalmente eliminados nas basílicas bizantinas posteriores a ela quando as questões sobre a capacidade das imagens de representar ou substituir aquilo que retratam se tornaram tema de duras disputas entre os patriarcas, sendo muitas vezes dependentes do posicionamento dos Imperadores sobre o assunto, dado que possuíam grande valor no jogo de poder político. Se durante a crise iconoclasta as principais figuras sacras tinham seu potencial de relacionamento com o divino ameaçado, aquelas imagens secundárias se tornariam completamente dispensáveis.



12. Simone Martini, *Anunciação* (detalhe), 1333, pintura em retábulo de madeira.

²¹ BROWN, *The rise of Western Christendom: triumph and diversity, A.D. 200-1000*, Oxford: Blackwell, 2003, p. 401. “[A church as] a garden of Paradise, a place of faceless vegetable abundance, where the righteous would find rest.” (Tradução minha)

Em torno do século XII, as representações de cenas religiosas passam a ser menos esquemáticas nas pinturas, caracterizando-se especialmente pela maior modelagem das figuras e objetos e pela elaboração de um espaço que reproduz alguma aparência de profundidade. Da mesma forma, objetos domésticos, flores e frutos reaparecem na periferia das figuras principais.

A representação de objetos e vegetais retratando presentes para hóspedes na Roma Antiga ressurgem, passados mais de dez séculos, contextualizados como alegorias religiosas [fig. 12]. Imagens de objetos domésticos são delegados a significações alegóricas da fé cristã; embora subjetivadas, essas imagens não pertencem ao universo paradisíaco da Nova Jerusalém, mas ao cotidiano terrestre e às atividades domésticas.

A reprodução de objetos característicos da natureza-morta é retomada quando os sistemas econômicos, políticos e religiosos começam a se modificar. Formam-se os grandes centros urbanos; as cidades transformam a imagem do idílico; o divino fica mais perto da terra e o terreno se aproxima do divino²². As imagens ao final da Antiguidade e no início da Idade Média, especialmente em Bizâncio, foram feitas eminentemente voltadas para o culto cristão e sua projeção para o além, no entanto, esse novo aspecto alegorizante passa a incluir o terrestre, o humano e seus objetos de convívio diário.

As representações de objetos domésticos, terão uma trajetória marcada por sua condição moralizante e exibicionista; ao mesmo tempo, ela será ficcional e científica, apreciada e desprezada, essencial e vulgar.

²² “Há um momento na história em que o olhar sente a maior satisfação: é quando o homem, criado à imagem de Deus, acaba recriando a natureza à imagem do homem. (...) E quando uma sociedade passa a gostar um pouco menos de Deus, ela passa a olhar um pouco mais para as coisas e pessoas. Distanciando-se do primeiro aproxima-se das segundas.” DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 197.

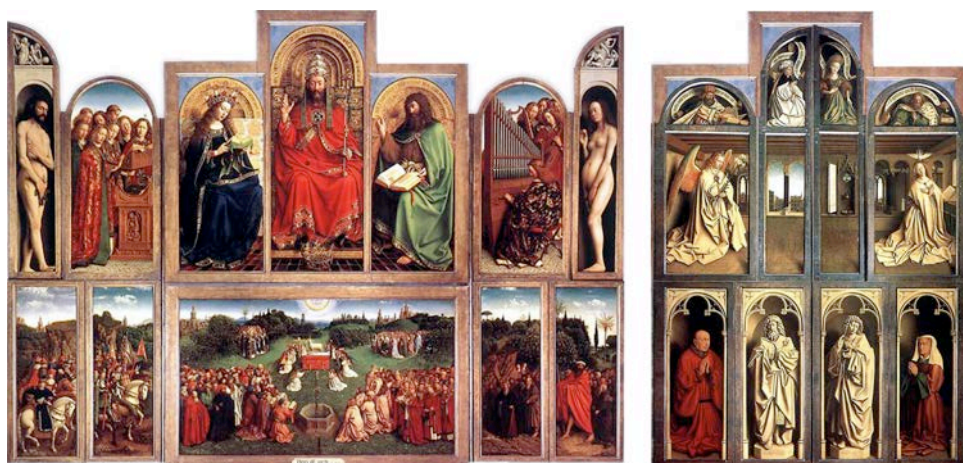
Apesar de poderem ser contextualizadas como alegorias de dogmas ou ensinamentos religiosos e morais, o que vemos nas imagens são objetos relativamente banais ou ligados a atividades comuns, como a alimentação e a vida doméstica. Se uma fruta como o morango pode indicar o sangue derramado por Cristo²³, ela também é um alimento e nos fala de nossas necessidades cotidianas. Por outro lado, o morango não é uma fruta comum, muito mais do que hoje, ela é preciosa e rara no período medieval, então também implica numa ostentação da posse e acesso ao fruto por parte de quem encomendou a pintura ou de quem está representado nela. O morango, como tantos outros frutos que aparecem nesses contextos pictóricos, e os objetos presentes que podem ter interpretações morais são também objetos de luxo, embora indicando atividades cotidianas. Temos o comum da atividade e a ostentação do objeto que a indica e, em seu aspecto alegórico, temos o banal da função doméstica e sua capacidade de implicar algo além da representação: a mensagem religiosa²⁴.

O espaço da natureza-morta

Os elementos da natureza-morta podem ser encontrados em duas situações nas pinturas a partir do século XV, como objetos relacionados com os contextos religiosos na periferia das cenas representadas ou na parte de trás das pinturas – em seu reverso – como imagem correlata à que está na frente [fig. 13, 14, 15].

²³ FISCHER, **Flowers and fruit**. London: National Gallery Publications, 1999, p. 62.

²⁴ Os elementos de natureza-morta funcionam em várias vias, mesmo nos poucos casos em que não são ostentatórios. Algumas pinturas de Juan Sanchez Cotán são demonstrações disso. Na famosa “Natureza morta com marmelo, couve, melão e pepino” (1602) [fig. 5], o aspecto enigmático da pintura inclina-se para um pensamento similar ao da iconofilia de Nicéforo quanto ao funcionamento abstrato e iniciático da imagem.



13. Jan van Eyck. *A adoração do Cordeiro Místico* (retábulo de Ghent), 1432, óleo sobre madeira (à esq. aberto; à dir. fechado).

Quase uma natureza-morta autônoma, a pintura secundária no verso de outra seria um complemento ao que aparece na face principal. Em um tríptico religioso²⁵ aberto podemos ver as imagens de santos, quando suas abas laterais se fecham temos as pinturas de vasos com flores emblemáticas desses santos ou ainda atrás de um retrato encontra-se um *vanitas* com caveira alegorizando a brevidade da vida e a futilidade da vaidade²⁶ [fig. 14].

²⁵ No retábulo pintado por Van Eyck para a Igreja de Ghent, podemos ver que nas faces reversas das imagens de Adão e Eva há uma cena de paisagens e outra de interior doméstico. O reverso de Adão mostra uma paisagem urbana vista do alto que inclui uma grande área de céu azul, que poderia indicar o mandamento de deus para que povoassem o mundo a partir da sua expulsão do paraíso. O reverso de Eva é a representação de um lavatório em um nicho com jarro de água, bacia e toalha que possivelmente se relaciona com objetos ligados a Maria que indicam sua limpeza de espírito e de corpo. Também podemos cogitar que as atividades da cidade sejam vistas como atributo masculino e o ambiente doméstico como pertencente ao feminino. Atributos de Maria similares na obra de Van Eyck, aparecem também na *Madona de Lucca*, ver HARBISON, Craig. *Van Eyck: the play of realism*. London: Reaktion Books, 1995, p.80. Funções femininas contemporâneas são descritas como “o papel de uma mulher era o de rezar e supervisionar o trabalho doméstico em silêncio”, em *Ibid.*, p.32. (Tradução minha)

²⁶ EBERT-SCHIFFERER, *Still life: a history*. New York: Abrams Books, 1999, p.31.



14. Jan Gossaert (Mabuse), Jean Carondelet e *Virgem e Cristo*, 1443, óleo sobre madeira, díptico com reverso.



15. Hans Memling *Retrato de jovem em prece* e *Vaso com flores*, 1485, óleo sobre madeira, frente e reverso.

Como são faces vistas separadamente, essas imagens já configuram uma certa independência para seus elementos. Quando estão juntos à cena principal, flores e frutos, jarros e livros tornam-se um eco das figuras retratadas redundando seu significado. Afastando-se do austero e exclusivo esquema bizantino de reprodução de imagens, essas cenas periféricas e desnecessárias configuram um excesso em relação ao

código religioso já estabelecido e se impulsionam em direção ao mundo real.

Norman Bryson coloca que há um tipo de apreensão da imagem, que ele denomina perceptualista, que ocorre a partir da investigação do “esquema mínimo de reconhecimento”²⁷ e de sua extrapolação. Ao acrescentar elementos diferentes ou excedentes a um esquema mínimo inicial torna-se possível ocorrer o “efeito do real”²⁸. As cenas, que até então eram unicamente derivadas do reconhecimento de sua prévia descrição escrita, passam a incluir um contexto mais próximo ao “real” na representação, isto é, passam a assemelhar-se ao mundo onde habitamos, pela expressividade das figuras e pela dimensionalidade pictórica adicionada aos ambientes. Para Bryson, há um desvio da austeridade imposta pelo sistema bizantino que ocorre entre pinturas de *Traição de Judas* de Duccio e Giotto [fig. 16, 17].

Em Duccio, vigoraria o sistema mínimo de reconhecimento, onde poucos elementos são suficientes para fazer observar na imagem o contexto que ela pretende transmitir, como o halo para indicar Cristo, lanças em riste sinalizando a presença de guardas e lanternas situando a cena como noturna. Já na *Traição* de Giotto aparece uma nova dinâmica na cena, onde, além do inquietante cruzar das lanças e da escuridão da noite, as figuras demonstram aspectos emocionais por meio das posturas e de detalhes como ângulos de pés e gestos corporais. Essa nova abordagem, que utiliza elementos que não são somente aqueles essenciais à composição da cena, traz à imagem

²⁷ BRYSON, Norman. **Vision and painting: the logic of the gaze**. New Haven: Yale University Press, 1983, p. 56. No original: “minimal schema of recognition”.

²⁸ Barthes discerne essa ocorrência quando há descrição de detalhes supérfluos à narrativa que produzem um efeito indireto que, “sendo adicionados, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera”. BARTHES, Roland. O efeito do real. GENETTE, Gérard [et al.] **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**, Petrópolis: Vozes, 1972, p.142.

“informação sem justificação ou legitimação prévios”²⁹. Essa inclinação para o que não é essencial nem tem motivação – em relação ao rígido



16. Duccio, *A traição de Judas*, 1308-11, têmpera sobre madeira (à esq.);
17. Giotto, *A traição de Judas*, 1304-06, afresco, Capela Scrovegni, Pádua (à dir.).

sistema bizantino para construção de imagens – seria um recurso técnico largamente utilizado na elaboração das imagens renascentistas³⁰. A rigidez dos modelos visuais bizantinos intencionava não deixar que a imagem se deturpasse entre os territórios do Império. O modelo do ícone bizantino serve também para tentar evitar seu uso como objeto de idolatria, sendo que a imagem tipificada dessa forma carrega também os preceitos de subjetividade definidos pelo clero ortodoxo. Esses elementos não são somente desnecessários na imagem bizantina, mas são especialmente danosos, porque trazem à sua estrutura dados que fazem a imagem se deslocar do seu protótipo, diminuindo assim o respeito às normas ditadas pela autoridade patriarcal. Aos protótipos bizantinos são acrescentados novos

²⁹ BRYSON, **Vision and painting**: the logic of the gaze. New Haven: Yale University Press, 1983, p.60. “(...) the image begins to relay information with no prior justification or legitimation.” (Tradução minha)

³⁰ *Ibid.*, p.58-60; ver também BARTHES, *O efeito do real*. GENETTE, Gérard [et al.] **Literatura e semiologia**: pesquisas semiológicas, Petrópolis: Vozes, 1972, p.142.

detalhes que ampliam o espaço para frente e para trás das figuras – que também se modificaram e já se mostram com volumes mais perspectivados³¹. Pode-se dizer até mesmo que a luz terrestre passa a modelar as figuras, retirando-as de sua compacidade paradisíaca³².

A informação supérflua, constituída por dados terrenos que se somam às cenas religiosas, pode também ser detectada na representação de objetos domésticos ou flores e frutos que passam a compor as estruturas alegóricas correspondentes às figuras sagradas, por exemplo: para Maria e sua pureza: o lírio, as rosas brancas, a íris, o pomelo ou o limão; para Jesus e seu sacrifício: o cravo, o morango, a cereja e as rosas vermelhas³³. Esses elementos trazem materialidade à cena, isto é, a cena compartilha com seu observador o mundo terreno e suas coisas, seus frutos e artefatos. Os objetos domésticos, através de seu sentido alegórico, incorporam as qualidades e sentimentos que as figuras devem evocar, condensando assim os significados da cena representada. Eles aproximam duplamente, porque, além de serem objetos cotidianos, repetem – como alegoria – os motivos que a imagem sacra deve transmitir.

³¹ Para Mondzain, a representação da perspectiva substituiu o pensamento contemplativo bizantino: “Um mimetismo teórico tornou-se um mimetismo especular e as convicções deram lugar às virtuosidades retóricas e aos instáveis prazeres da ilusão.” No original: “A theoretical mimetic has become a specular mimetic, and the certainties of salvation have given way to rhetorical virtuosities and the unstable pleasures of illusion.” MONDZAIN, **Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary**. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 177. (Tradução minha)

³² Ao abordar a claridade sobrenatural do “espaço etéreo com nuances pastel” do Paraíso, Delumeau cita um trecho da Bíblia: “[Na Jerusalém celeste] já não haverá noite: ninguém precisará da luz da lâmpada nem da luz do sol, porque o Senhor deus brilhará sobre eles [os eleitos].” (Apocalipse, 22, 5). DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Companhia das letras, 2003, p.149.

³³ Para atributos de plantas e frutos em representações pictóricas, ver FISCHER, **Flowers and fruit**. London: National Gallery Publications, 1999 e IMPELLUSO, Lucia. **Nature and its symbols**. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

Ao descartarmos o sentido alegórico das representações de natureza-morta que aparecem nas imagens de cenas sacras, temos dois mundos em ação na imagem: o das figuras, sagrado e inalcançável, e o dos objetos domésticos, terreno e desprezível, considerando que tudo o que faz parte do divino é inacessível e, em sua totalidade, está além de nossa compreensão e o que pertencem ao mundo cotidiano é maculado e imperfeito. O acesso à percepção do divino foi perdida desde o pecado original quando Adão e Eva comem o fruto da Árvore do Conhecimento e desobedecem a ordem de Deus que era em favor da ignorância. Resulta que o mundo povoado por seus descendentes está apartado do ambiente excepcional do Paraíso, consequência do contato com a ideia de bem e o mal e da perda desse desconhecimento. O mundo visível adquire assim uma duplicidade que será replicada na imagem: estaríamos em um universo falso e decrépito que é uma distorção do que seria aquele anterior à queda, mas, este mundo ainda guardaria uma conexão com o prévio, já que resulta dele e mais, ainda oferece a possibilidade de retorno a ele, isto é, ao entrar no Paraíso. A partir da vinda de Cristo, o retorno ao Paraíso torna-se possível para quem seguir os desígnios da religião cristã. Isso ocorreria numa próxima etapa, longe do mundo e do tempo terrenos, em um universo totalmente perfeito, divino e eterno para quem fizer jus de alcançá-lo – após a morte.

Encontramos em uma pintura de Madona, datada de 1513, a imagem de um cesto de frutas que avança em direção ao observador [fig. 18]. Como parte desse conjunto que aparece no plano mais avançado da



18. Joos van Cleve, *A Sagrada Família*, 1512-13, óleo sobre madeira.

pintura, há também uma taça com vinho, uma faca em escorço e nozes sobre uma superfície verde. Além dos significados alegóricos que carregam, os elementos da natureza-morta apresentam seus encantos materiais, a transparência e lisura do vidro, o cabo trabalhado da faca, o polimento do prato metálico, o frescor das frutas; os objetos finamente manufaturados e os alimentos deliciosos indicam prazer

material e sensorial conjugados a uma situação moralizante. Para Hans Belting, a reprodução desses elementos conformam “um tipo totalmente diferente de pintura que busca enganar o olho ao duplicar objetos reais”³⁴. Essa diferença, a que Belting se refere, diz respeito à composição e formalização da imagem religiosa que se contrapõe ao movimento iconoclasta bizantino dos séculos VIII e IX. O ícone bizantino do qual deriva essa pintura de Madona quer abrigar um conteúdo totalmente abstrato, embora sendo uma representação figurativa. Apesar dessa imagem se aproximar ao visível de seu original (ou protótipo) de Maria, ela não tem como função fazer Maria presente, isto é, não deve substituir a presença de Maria, mas causar uma conexão com uma esfera divina que ultrapassa o visível para aproximar-se de algo desconhecido e invisível. O objeto pintura seria gatilho para um espaço de reflexão mística. A fé e a dedicação do observador seriam refletidas por essa imagem, sendo a crença do observador o que impulsionaria o contato com o que se encontra além da imagem visível³⁵. A imagem, no caso do ícone, não é simplesmente constituída pelo que se vê, mas por uma abertura para o invisível que constitui sua matéria religiosa oculta e abstrata. O ícone é resultado da imaginação no sentido de ser algo não simplesmente visível, mas que perpassa e engaja várias camadas perceptuais e se direciona a uma situação além das dimensões sensoriais, à infinitude divina³⁶.

³⁴ BELTING, Hans. **Likeness and presence**: a history of the image before the era of art. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 474. “(The still life that catches the eye at the very edge of the painting is not only a novel motif for an icon, but also a symbol of) a radically different kind of painting that seeks to deceive the eye by duplicating real objects.”

³⁵ “Existem dois meios de comunicação [na imagem do ícone]: um baseado na forma mimética, outra na atitude interior do contemplador.” No original: “There are therefore two means of communication [in the icon]: one is based on its mimetic form, the other in the interior attitude of the contemplator.” MONDZAIN, **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 145. (Tradução minha)

³⁶ Ver capítulo *O ícone bizantino*, p.98.



19. Mestre de Magdalena, *Madona lactans entronada* (detalhe), c. 1270 (à esq.);
20. Joos van Cleve, *A Sagrada Família*, 1512-13, óleo sobre madeira (à dir.).

Na pintura *A Sagrada Família* de Joos van Cleve [fig. 20, 18], ao invés de aparecer José ao lado de Maria [fig. 19], é o cliente contratante – e possível doador – da pintura que é retratado³⁷. Neste caso, a imagem de Maria é uma espécie de visão anagógica que o cliente tem ao ler a prece religiosa que está em sua mão. A figura é a representação de uma percepção interior, o que a torna duplamente oculta, porque, além de o acesso à imagem de Maria depender do observador (externo, como nós) e sua fé, a pintura propõe que ela aparece aqui através de um olhar interior – que não a captaria como visível, mas como emanção da ambiência sagrada contida nas preces – de uma outra pessoa: o contratante. Por meio da imagem pintada, estamos vendo a visão que o retratado tem de um universo invisível e indescritível.

³⁷ O homem idoso que aparece ao fundo (...) não é mais José da “Família Sagrada”, mas o cliente que encomendou a pintura, o qual segura um rolo de preces mostrando o fim da Ave Maria.” No original: “The old man who appears in the background (...) is no longer Joseph from a “Holy Family” but the client who commissioned the painting, who is holding a prayer roll showing the end of the Ave Maria.” BELTING, **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 475. (Tradução minha)

Embora a imagem de Cleve do século XVI tenha muito mais detalhes e modelagem que a do século XIII do Mestre de Magdalena [fig. 19], o que aparece como dado realmente diferente no conjunto de sua composição é esse ambiente definidamente doméstico que tem, além da janela aberta, a inclusão de vários objetos triviais que determinam um espaço doméstico. Se Maria é uma visão, os outros elementos não são. Embora os objetos possam ter sua carga alegórica é a partir da sua familiaridade cotidiana que a alegoria pode se tornar mais eficiente. A existência desses objetos no convívio do observador faz deles um outro elo de ligação entre o mundo da pintura e o mundo onde se vive, isto é, entre o divino representado e o cotidiano terreno. A romã pintada pode ser uma romã, ainda que represente a ideia de reencarnação³⁸; as uvas também serão como uvas, mesmo que possam se referir à “verdadeira vinha” como se autodenominou Cristo³⁹ e, antes de assemelharem a gotas do sangue de Cristo, as cerejas parecerão frutas vermelhas⁴⁰. Para cada objeto será possível apontar uma alegoria, a faca, o copo, a noz, a escova na parede, mas o que esses elementos provocam aqui é a instauração de um espaço contíguo ao do observador. Isso ocorre pela modelagem dimensionada dos objetos e pela profundidade perspectiva que move a natureza-morta para a frente e a parede para trás da cena, uma dinâmica acentuada pela visão das nuvens e do céu pela janela aberta. O fluxo de distanciamento que o céu provoca é contraposto pela proximidade do prato e da faca que se projetam da superfície da mesa para fora dela e para perto de nós. Esses objetos retratados podem fazer esse movimento, porque eles em nada destoariam do mundo com o qual parecem ter a intenção de se misturar. Eles fazem parte do universo terreno que, se anteriormente

³⁸ SKIRA, **Still life: a history**. New York: Rizzoli, 1989, p. 82 e IMPELLUSO, **Nature and its symbols**. Los Angeles: Getty Publications, 2004, p.145.

³⁹ BÍBLIA, João 15.1-6: “Eu sou a verdadeira vinha, e meu Pai é o lavrador.”

⁴⁰ FISCHER, **Flowers and fruit**. London: National Gallery Publications, 1999, p. 32.

era visto como maculado e enganoso, agora é considerado como demonstração das qualidades dos utensílios que os seres humanos criam e dos quais usufruem.

Podemos lembrar da representação das ofertas aos hóspedes encontrada em Pompéia com seu intrínseco elogio a um modo de vida gentil e luxuoso, a elegância no receber e no possuir e suas deliberadas escolhas de produtos exclusivos, do mesmo modo como, na Madona de Cleve, são eleitos para reprodução o fino frasco com vinho, a faca de cabo dourado e os preciosos frutos. Eles colocam um modo de vida em exposição, o convívio com essas peças não é algo para todas as pessoas e sim para os cristãos mais abastados. A coexistência de Maria e Jesus junto a esses objetos fazem com que os objetos passem a estar ao lado do divino, mesmo que na visão (a nossa) de uma visão (a do contratante). Assim como o que acontece com o contratante e sua visão, uma zona de compartilhamento com o universo sacro é aberto para os objetos. Maria aparece – é aparição – para tudo o que se encontra nesse espaço. O prato, as frutas e o balcão onde se encontram coabitam com os entes divinos e permutam significados. Os objetos da natureza-morta habitam uma fração do universo divino e, sendo assim, eles não adquiririam importância maior por esse convívio? A aparição retratada de Maria certamente se torna mais terrena nesse ambiente e, possivelmente, os objetos da cena, assim como o contratante, se elevam algum tanto aos céus.

Nesse compartilhamento de espaços visíveis e invisíveis, cotidianos e divinos, ocorre um facetamento de tudo que aparece na pintura. Maria é representação de mulher, de uma emanção invisível e da aparição desse invisível dentro da mente de um homem. O cliente retratado vive no mundo dessa sala e também na dimensão de sua visão interior. Para ele, possivelmente, a taça de vinho poderá ser consumida a seguir e uma outra fatia da romã poderá ser cortada aproveitando seu suco

rosado sem pensar que suas sementes juntas dentro da casca podem significar a igreja que une diferentes povos numa única fé⁴¹. Os objetos antes de serem transfigurados em mensagens de qualquer espécie, são coisas conhecidas e, se não totalmente cotidianas, familiares em sua natureza de coisa doméstica para nós, observadores.

São esses elementos que querem irromper da superfície pintada e assim fazer parte de dois mundos, o da representação que se abstrai em alegoria e o dos objetos cotidianos que se replicam também no mundo em que se vivemos. A natureza-morta não pretende a dinâmica de janela por onde se vislumbra um mundo onde adentraríamos mas, ao contrário, ela mesma quer se projetar para dentro do mundo onde estamos.

A autonomia dos elementos

Em poucos anos, esses elementos secundários se expandirão para a totalidade da superfície da pintura impulsionados por uma visão iconoclasta da Reforma Protestante que tem início em 1517 com Martin Lutero. Assim como na Bizâncio dos séculos VIII e IX, a Reforma tenta suprimir a representação de santos em favor da palavra escrita da Bíblia e contra a idolatria das figuras.

Imagens que eram periféricas nas composições pictóricas de caráter religioso correntes na época passam a carregar em sua nova autonomia mensagens moralizantes, sem dispensar o prazer em relação ao mundo terreno, e tornam-se gêneros independentes para abastecer um mercado ávido por pinturas e objetos.

⁴¹ SKIRA, **Still life**: a history. New York: Rizzoli, 1989, p. 82.

Na Madona de Cleve, dois gêneros já se apresentam em dinâmicas visuais de projeção oposta, a cena externa estendendo-se para o fundo e os objetos domésticos projetando-se para a frente. Ambas as imagens periféricas se tornarão principais, o que se vê emoldurado pela janela constituirá o gênero da paisagem e os objetos domésticos que se encontram no plano mais avançado assumirão a totalidade do quadro e se tornarão a natureza-morta. A paisagem, como visão de uma cena por uma janela aberta, proporrá amplas perspectivas projetadas para dentro da superfície pictórica e a natureza-morta por meio de sua captação do doméstico tenderá a compartilhar o espaço fora do quadro inclinando-se para dentro do ambiente no qual habitamos.

Não seria possível atribuir simplesmente à Reforma o florescimento desses gêneros, já que outros importantes fatores culturais, econômicos e sociais concorrem para influenciar modos e gostos no início do século XVI: o término do feudalismo, o início dos aglomerados urbanos, as grandes descobertas das Índias e das Américas, os avanços técnicos de aparelhos de óticos, novos modos de ver como aqueles agenciados pelos mapeamentos geográficos e pelas pesquisas científicas e uma influência renovada dos pensadores clássicos. A concepção bizantina e medieval se transformam aos poucos oportunizando uma modificação no espaço e nos temas pictóricos. Quanto maior o interesse no mundo e no visível⁴², tanto mais a imagem vai se distanciar da ideia subjetiva proposta pelo pensamento bizantino e aproximar-se de representações mais descritivas e condizentes com o visível que admitimos contemporaneamente como “realista”.

⁴² DEBRAY, **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993, p.197.



21. Taddeo Gaddi. Nicho com objetos e mármore imitados, 1337-8, afresco, Igreja de Santa Croce, Florença.



22. Caravaggio di Merisi, *Cesto com frutas*, 1593, óleo sobre madeira.

Considerado como a primeira natureza-morta⁴³, o afresco de Tadeo Gaddi [fig. 21] reproduz um nicho com objetos em uma categoria do gênero que viria posteriormente a se chamar *trompe-l'oeil* por imitar de forma ilusionista uma parcela do espaço. Seguem-se ao afresco uma cena com objetos de caça realizada por Barberi em 1504, que talvez também carregue a proposta de *trompe l'oeil* – como se houvesse a intenção de colocá-la sobre a parede de um pavilhão de caça imitando uma situação com objetos idênticos – e a emblemática *Cesto com frutas* pintada por Caravaggio em 1593 [fig. 22]. Apesar desses artistas serem italianos, é na Europa Setentrional que a natureza-morta terá mais adeptos para produção e consumo de pinturas.

Nos Países Baixos, o gênero é precedido por cenas de cozinhas e mercados com exuberante fartura. Nessas imagens já é possível notar o fascínio pelo doméstico e pelo descritivo que veio a caracterizar a pintura holandesa e flamenga durante o período moderno.



23. Pieter Aertsen, *Cristo com Maria e Martha*, 1522, óleo sobre madeira.

⁴³ STERLING, **Still life painting**: from Antiquity to the present time. New York: Universe Books, 1959, p.6.

A pintura de Pieter Aertsen [fig. 23] tem ao fundo uma cena bíblica, o que demonstra a inversão da importância visual dos componentes da pintura se a compararmos com a de Cleve [fig.18]. Essa inversão poderia ser atribuída à pressão das concepções da Reforma Protestante em relação às imagens sacras, no entanto, a pintura não obedece os preceitos de não mais representar as cenas religiosas, não fazendo parte das orientações radicais do protestantismo. A imagem de Cristo, Maria e Marta poderia ser vista como uma pintura dentro de outra se não houvesse o espaço do piso quadriculado que avança para baixo da mesa que está no primeiro plano e configura o ambiente ao fundo, onde se passa o evento bíblico.

A religião sob os preceitos protestantes tinha forte traço iconoclasta. Se Lutero já condenava o uso de imagens que tinham a intenção de reproduzir cenas bíblicas ou figuras religiosas, com Calvino as restrições e as indicações tornaram-se ainda mais incisivas: “se é intolerável a representação física de Deus (...), as únicas coisas que devem ser pintadas ou esculpidas são aquelas que se podem se apresentar frente à vista.”⁴⁴. No entanto, a factual influência desse pensamento religioso é debatido quanto à produção de imagens nesse período. Embora somente os ritos protestantes pudessem ser realizados em público, as outras crenças eram amplamente toleradas⁴⁵.

⁴⁴ MADERUELO, **El paisaje**: génesis de un concepto. Madrid: Ed. Abada, 2005, p.285. Citação de Calvino: “si es intorelable la representación corporal de Dios (...) las únicas cosas que en consecuencia deben pintarse o esculpirse, son las cosas que pueden presentarse ante la vista.” (Tradução minha)

⁴⁵ “O controle político da cidade [Haarlem] passou para a comunidade reformista em 1572, mas, em torno de 50 anos depois, somente 20% da população era Calvinista. Mennonitas somavam 14%, Católicos aproximadamente 10% e Luteranos e Wallonos 1% cada. O restante, em outras palavras metade da população, não pertencia a nenhuma igreja.” VELDMAN, Ilya M. Protestantism and the arts: Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlands. FINNEY, Paul Corby (Ed.). **Seeing beyond the word**: visual arts and the Calvinist tradition. Cambridge: Eerdmans Publishing, 1999, p.407-8. Ver também CHERRY, Peter; et al. **A perspectiva das coisas**: a natureza-morta na Europa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.60.

Os artistas passaram a atender à demanda de imagens que reproduzissem o mundo visível, especialmente cenas de uma natureza domesticada e do próprio ambiente doméstico que personificavam a prosperidade e perseverança de seus habitantes. A maioria dessas pinturas não era feita sob encomenda, mas colocada à venda em livre comércio para um grande público que incluía todos os espectros da vigorosa sociedade holandesa. Os aspectos tidos como centrais para a existência da reprodução do objetos domésticos, como se deu na Holanda seiscentista, apontam para o contato físico com o ambiente tanto exterior quanto interior e para a aproximação ao visível levando a uma relação intensa das pessoas com o mundo circundante. Sua situação econômica é muito próspera e o comércio naval holandês é realizado com mercadorias e produtos vindos de todos os cantos do mundo.

Para Svetlana Alpers, a pintura praticada na Europa setentrional no século XVII é caracterizada pelo interesse em ser uma representação com “aparência semelhante à vida”⁴⁶. Alpers distingue a abordagem italiana da holandesa nas pinturas de representação, como sendo modos diversos de apreender o visível. A pintura italiana é concebida como um espaço que se prolonga como uma extensão para ser percebida como uma janela⁴⁷ que se abre para uma cena eminentemente idealizada e com ênfase na composição da perspectiva artificial em uma estrutura harmoniosa. A pintura holandesa seria mais similar ao visível, somando à perspectiva uma luminosidade menos frontal e a integração do observador com o que está representado. O observador não estaria em contemplação, mas como se incluído no ambiente da pintura, a imagem faria parte do “mundo que

⁴⁶ ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999, p.83.

⁴⁷ Ibid., p. 112.

vemos” e não do “mundo que é visto” pela janela renascentista⁴⁸.

O mundo que vemos é o mundo visível cotidiano, o nosso mundo de percepções usuais; a pintura holandesa, em sua forma minuciosa de descrever, compartilharia as mesmas relações de acesso ao visível que a vida comum nos oferece. Já *o mundo que é visto* estaria situado “dentro” da pintura e conformaria uma imagem alheada ao mundo de experiências similares às usuais, existindo com artificialidade cuidadosamente elaborada ao visar uma idealização ou o estilo elevado de um mundo alternativo.⁴⁹

A pintura holandesa em sua forma de descrever compartilharia conosco – os seus observadores – o espaço de convívio com o mundo, ela seria diretamente derivada desse compartilhamento. Alpers coloca que vários fatores somam-se para que isso ocorra, em especial a inclinação para as observações visuais empíricas e sistemáticas. “O céu é esquadrinhado, a terra inspecionada, a flora e a fauna, o corpo humano e seus fluidos são todos observados e descritos⁵⁰”; interesse que se evidencia pelo fato de instrumentos óticos como o telescópio e o microscópio terem sido inventados e difundidos na Holanda do século XVII⁵¹. E, se há vontade e impulso de descrever, há muitos objetos preciosos para serem descritos⁵². Mesmo nas austeras naturezas-mortas de Heda e Claesz. encontramos evidentes sinais de riqueza e cosmopolitismo.

⁴⁸ ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 151.

⁴⁹ BRYSON, **Vision and painting: the logic of the gaze**. New Haven: Yale University Press, 1983, p.56.

⁵⁰ ALPERS, op. cit., p. 94.

⁵¹ COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: Wisconsin University Press, 1998, p.153.

⁵² BROOK, Timothy. **Vermeer's hat: the seventeenth century and the dawn of the global world**. New York: Bloomsbury Press, 2008, p.55.

O fundo e os objetos na natureza-morta de Heda



24. Willem Claesz. Heda, *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira.

As pinturas que Willem Claesz. Heda e Pieter Claesz. desenvolveram durante os anos 1620 e 1645 fazem parte das naturezas-mortas chamadas “banketje” (banquetes) ou “ontbijt” (pequenas refeições) monocromáticos (fig. 24, 4). São mesas com alguns alimentos e utensílios com sinais de uso recente, em arranjos que enfatizam as diferentes texturas e materiais das peças retratadas. Sua composição tem caráter elegante e sóbrio pelo tipo de alimentos e objetos que a compõe e uma organização que parece casual pela sobreposição desses elementos em um dos lados do quadro de forma irregular. Essas imagens têm aparência ainda mais austera pelo uso restrito da cor. Há indicações de que essa opção de coloração pode não ter sido

simplesmente estilística, mas devido à escassez de pigmentos nesse período e seus altos custos na Holanda⁵³. No entanto, não parece ser sua restrição à cor que as fazem possuir a capacidade – reconhecida por Grootenboer – de ter fundos que podem ser considerados como áreas vazias.

A imagem que foi denominada de natureza-morta, pela reprodução de objetos de uso doméstico e alimentos, já aparece configurando um mundo frente a outro na *A Sagrada Família* de van Cleve [fig. 25, 20].



25. Joos van Cleve, *A Sagrada Família*, 1512-13, óleo sobre madeira (à esq.);
26. Willem Claesz. Heda, *Natureza-morta com taça dourada*, 1635 (à dir.).

Assim como na pintura de Heda, os elementos de natureza-morta estão no plano mais avançado, o que não significa que no caso da Madona eles sejam mais importantes. Em Cleve, os objetos separam o lugar onde o observador está do ambiente sacro, são um prólogo. Atrás deles, temos um outro mundo onde se encontra o universo místico e abstrato constituído pela evocação do divino: a imagem de Maria. O plano de fundo com a parede azul, os objetos pendurados, a janela e o cliente não

⁵³ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 31 e também CHERRY, Peter [et al.], **A perspectiva das coisas: a natureza-morta na Europa - volume 1**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p.55.

podem parecer vazios, esse fundo tem consistência de coisa e é composto por elementos variados e detalhados. Mas Maria conforma uma outra questão: ela é a visão de uma visão do invisível. Maria não é visível, ela é abstrata, quase como um vazio na pintura. Com o poder herdado do ícone bizantino, essa imagem é só uma indicação de presença, ela ocupa o lugar de um vórtice para o universo divino. Se não temos um vazio, temos uma bolha que oscila entre a imagem visível e o esvaziamento da imagem como tal – que ofereceria para o observador o tênue contato com o indescritível e o invisível.

Na imagem de Heda [fig. 26, 24], parece que são os objetos domésticos que, pela preciosidade de seu detalhamento, se sacralizam. Com rota em direção ao mundo cotidiano e contrária à abstração do ícone, os objetos se solidificam devido ao encanto que exercem com sua pormenorização e modelagem na pintura. Confrontado a eles, o plano de fundo é de modéstia extrema. Esse fundo, em seu delicado gradiente, mesmo sendo a reprodução de uma parede, é esvaziado pela imensa pressão que os objetos contíguos exercem sobre ele, isto é, por seu contraste com os objetos frontais e, ainda mais, pela falta de contraste em si mesmo: indistinto, neutro como imagem e banal como figura de parede.

Talvez possamos retornar aqui à ideia de Bryson de um esquema de reconhecimento mínimo na imagem. Nesse esquema, tudo o que excede o nível mínimo eleva o efeito de realidade por acrescentar ao básico alguma parcela de excedente. Nessa pintura, a descrição pictórica dos objetos vai muito além do simples reconhecimento e chega a minúcias que possivelmente não estaríamos atentos na presença dos próprios objetos, isto é, caso não estivéssemos frente a uma pintura que, como tal, solicita atenção especial para algo que mereceu ser reproduzido. Temos nas naturezas-mortas de Heda e Claesz. uma enorme quantidade de excesso, o que traz a pergunta se temos também um consequente efeito de real potencializado pelos detalhes. Parece que a lógica se

afirma, porque os objetos retratados definitivamente parecem parte de um contexto existente, não aqui entre nós, mas em algum momento quando foram retratados. Enfim, parecem objetos que existiram ou existem em sua forma original no nosso imaginário de objetos possíveis. São descritos de tal forma que poderíamos reconhecê-los como aquele único entre objetos de função idêntica. Não há generalidades nos objetos retratados, são todos particulares e poderiam ser reconhecidos entre dezenas de similares. Assim, temos um esquema de “reconhecimento máximo” com sua resultante proposta de efeito de real ampliado e estendido a todos os contornos, texturas, modelagens e incidências luminosas que a pintura nos mostra. Os objetos não estão aqui, mas existem ou existiram, são coisas que podem pertencer ao *nosso* mundo de objetos.

No entanto, seu plano de fundo não conta com essa descrição detalhada, seja porque originalmente não tenha detalhes ou porque o pintor não quis reproduzi-los. Para Grootenboer, ocorre a segunda opção, a descrição do fundo é eliminada propositalmente pelo pintor. Faz, dessa forma, com que a imagem tenha duas etapas, uma descritiva e modelada ao extremo e outra destituída de figura e completamente vaga e indistinta. Essas duas abordagens da pintura constituiriam a própria *retórica da imagem* - título de seu livro. A imagem argumentaria sobre si mesma, sua área descritiva incidiria sobre sua parte vaga e a faria desaparecer, irreconhecível como parte de pintura figurativa, e sua área vaga aumentaria ainda mais o efeito de real do que é descritivo e também implementaria sua própria destruição como elemento pictórico. O plano de fundo não poderia prover nenhuma colaboração com o efeito de real devido à profusão de detalhes dos objetos do primeiro plano e à sua própria carência de descrição. O

fundo estaria inexoravelmente fadado a ser uma área ocre “destituída de algo pintado”⁵⁴.

Mas se retomarmos a atração pela descrição que caracteriza esse período e cogitarmos que esse fundo seja o retrato de algo sem detalhes a serem reproduzidos, o que acontece se novamente aplicarmos o esquema mínimo de reconhecimento? A imagem pode ser a representação de uma superfície clara sem detalhes, algo discreto e indiferenciado. Podemos afirmar que essa área possui todos os dados necessários para ser reconhecida como a representação de uma parede; poderíamos reconhecê-la como tal em sua inexpressividade de superfície neutra.

Essa área da pintura pode estar incluída no impulso descritivo do qual nos fala Alpers e ser possuidora do esquema mínimo de reconhecimento, mas ainda assim não é reconhecida por Grootenboer. Embora essa imagem possa não produzir o efeito do real, seu reconhecimento deveria ser possível. Mas talvez, por ser uma parede lisa, em sua natureza de superfície desprovida de detalhe visual, ela até mesmo ultrapasse o mínimo, incorra em excesso e a imagem tenha grande coerência com a superfície retratada em sua uniformidade. Seria mesmo possível que ela fosse tão “realista” quanto os objetos do plano da frente. Se observarmos a incidência de luz na pintura de Heda, ela combina totalmente com a abertura luminosa de janela que vemos refletida taça esverdeada e indica que estaria atrás e à esquerda do observador e do pintor. É possível que fosse uma parede e poderíamos até mesmo dizer que isso é muito provável, o que nos coloca a questão intrigante a ser investigada: o que reduz a capacidade de uma representação a ponto de implodi-la para dentro de si mesma fazendo com que desapareça, ou melhor, que nunca apareça?

⁵⁴ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.79.

Se comparada com a área mais avançada da pintura, o fundo parece realmente menos detalhado e mais vago e sem definição. No entanto, esse tipo de área pode ser muito presente tanto em nosso mundo diário, quanto o era na época contemporânea à pintura. Antes de haver uma mesa, no interior de uma residência, seguramente haverá uma parede.

Em um gênero de imagem que é considerado como de obras menores, com menor necessidade de talento para sua execução e que retrata objetos vulgares e de pouca importância, detectamos algo tão desimportante que chega ao ponto de ser ainda menos do que o simplesmente ordinário: a parede. Esse plano de fundo, rústico por sua indefinição, não oferece nenhum deleite ao observador, nem pela coisa retratada – como faz a visão de ostras abertas que suscitam seu sabor e textura –, nem pela qualidade da reprodução – como o encantamento ao olhar a representação primorosa da taça de prata e seus brilhos metálicos. Ele não merece nossa atenção porque não faz figura. Sequer é desfigurado, porque não é uma imagem que perdeu sua capacidade de ser figura, esse fundo não tem natureza de figura: não é limitado, não está circunscrito em alguma forma ou contorno, como os objetos. O plano de fundo na natureza-morta de Heda é interrompido pela borda da pintura, o que pressupõe, como consequência, que talvez não haja limite algum para o fundo como coisa atrás da mesa. Esta é uma área sem forma nem delimitação e talvez por isso Grootenboer não a perceba como representação de algo. Aqui se apresenta uma área neutra, insignificante e banal que pode provocar o pensamento de que é um vazio, pois a parede, podemos pensar, não possui a carga de imposições visuais já que ao vê-la tantas vezes chegamos ao ponto de ignorá-la tanto como coisa do mundo quanto como representação.

O ícone bizantino

Em “Confronting Images”, Georges Didi-Huberman considera o fundo do afresco da *Anunciação*, pintado na cela 3 do Mosteiro de San Marco, como uma “tela de sonho”¹ onde se dá o evento mágico da encarnação de deus como Cristo. O evento místico que, para Didi-Huberman, dinamiza a parede ao fundo da pintura tem origem em dogmas religiosos cristãos e em suas convenções de construção visual; a *Anunciação* de Angelico descende diretamente do ícone bizantino [fig. 27 (49), 28]. Na investigação sobre o ícone, me deparei com concepções de presença e abstração em relação ao visível que perduram e talvez, até mesmo, sejam a matriz do fio do tecido de nossa condição perceptiva ainda hoje.



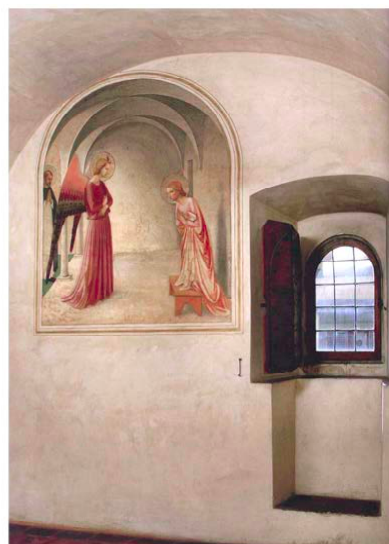
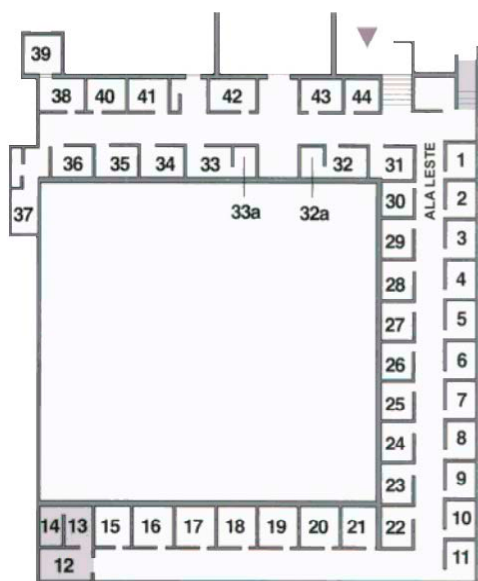
27. *Anunciação*, século XI, mosaico, Monastério de Daphni, Atenas (à esq);
28. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco (à dir.).

¹ DIDI-HUBERMAN, **Fra Angelico**: dissemblance and figuration. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 24.

Rumar para o ícone bizantino me pareceu um movimento inevitável para tentar elucidar o que permitiu (ou provocou) que Didi-Huberman substituísse a visão da parede que se encontra na representação pelo ofuscamento místico de um evento inacessível e invisível. Para ele, é no fundo esbranquiçado do afresco de San Marco onde o invisível se manifesta em mais alto grau. Este fundo abre também um espaço de acontecimento: nele, ou por ele, Maria se torna o vaso, o invólucro da encarnação do, até aquele momento, ilimitado e não figurável deus.

A estrutura do ícone é a origem da imagem da Anunciação da cela 3 que, como tantas outras similares a ela, sugere o mistério religioso. No entanto, sendo esta a pintura que levou o teórico francês a suas considerações, não poderiam ser as outras representações da Anunciação realizadas por Angelico – muitas vezes muito mais próximas à abordagem visual renascentista do que à bizantina que vemos no afresco – que poderiam me ajudar a realizar esse trajeto.

Guido di Pietro (1395-1455), chamado Fra Angelico pela congregação dominicana, foi um frade pintor de sucesso com retábulos e afrescos encomendados por prestigiosas igrejas italianas. Talvez as celas do Mosteiro de San Marco contenham suas obras mais austeras. Embora pareçam ser menos arrebatadoras do que algumas de suas pinturas com temas similares, alguns afrescos do mosteiro são especialmente tocantes pela sua contenção de recursos que, pela restrição de elementos requintados, oferecem uma espiritualidade despojada de artifícios. Os frades dominicanos que habitavam o mosteiro tinham suas vidas consagradas à fé; para eles, essas imagens não eram simplesmente visuais, mas cheias do imaginário cristão e poderiam rumar, a partir dos textos bíblicos e de sua interpretação, ao encontro



29. Planta do piso superior do Mosteiro de San Marco em Florença com a numeração das celas de residência (à esq.);
 30. Vista do interior da cela 3 do Mosteiro de San Marco com o afresco *Anunciação* de Fra Angelico (à dir.).

da elevação religiosa². Esse ambiente de convívio altamente místico e clerical abriga a série de afrescos das celas do mosteiro sendo as da ala leste, destinadas aos frades residentes, as que tem elaboração mais delicada [fig. 29, 30]. Nessas pinturas, a composição sóbria e a modelagem restrita das figuras tem clara influência bizantina. Um dos elementos que se destaca nessas imagens é o uso do branco no fundo de alguns afrescos. O branco é usado com uma intensidade de ofuscamento, encapsulado no centro das cenas bíblicas e contido por uma moldura que também é parte da pintura. Esse mesmo branco, idêntico à cor da própria cela, adquire luminosidade não por ser uma cor especial, mas pela aplicação que Angelico realiza formando uma emolduração inscrita na moldura externa, atrás da cena principal.

² DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.22.

É o que acontece na *Anunciação* da cela 3 [fig.31], assim como na *Transfiguração* da cela 6 [fig.32] e na *Coroação da Virgem* da cela 9 [fig.33]. O branco conforma uma área especial em relação ao aspecto geral do afresco. Sendo a *Anunciação* pertencente a esse conjunto, podemos nos aproximar de alguma compreensão da afirmação de que seu plano de fundo branco é o *locus* do evento da encarnação divina. Embora não tenha a intensidade de luminosidade das suas vizinhas *Transfiguração* e *Coroação da Virgem*, é possível aplicar a ela a ideia de plano de emanção – que nestes outros afrescos parece tão mais



31. Fra Angelico, *Anunciação*, cela 3 (à esq.);
 32. Fra Angelico, *Transfiguração*, cela 6 (ao centro);
 33. Fra Angelico, *Coroação da Virgem*, cela 9 (à dir.);
 c. 1440, afrescos, Mosteiro de San Marco, Florença.

evidente, mas não são abordadas por Didi-Huberman. O branco do fundo da *Anunciação* seria um eco da moldura externa que é parte do afresco e limitaria ainda mais o espaço de ocorrência do evento bíblico [fig. 34]. Assim, circunscrevendo o anjo e Maria se delimita um outro elemento: o fundo, que predomina e se projeta da cena desestruturando o valor das figuras e que, por sua extensão, poderia até mesmo ser considerado como mais um personagem.



34. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, Mosteiro de San Marco [à esq. e centro];
35. Claustro do Mosteiro de San Marco, Florença [à dir.].

Há ainda outro dado a considerar, diferente do que ocorre nos afrescos *Transfiguração* e *Coroação da Virgem*, o plano de fundo da *Anunciação* é a representação de algo deste mundo: é evidentemente a parede ao fundo de uma área encoberta de pátio, local similar ao próprio claustro do mosteiro de San Marco [fig. 35]. Apesar de ser uma área sem detalhes, trata-se da representação de uma superfície sólida e, a princípio, sem nenhuma conotação espiritual como as que vemos nos outros dois afrescos, onde os fundos brancos são evocações de uma transcendência que pertence ao mundo divino. Na *Transfiguração*, o próprio Cristo retratado já não faz parte deste mundo e o halo branco como que emana da figura e assinala sua situação de alteridade. A *Coroação da Virgem* apresenta uma visão do evento celestial recebida como visão pelos frades ajoelhados no primeiro plano. O branco circular que faz fundo para a *Coroação* é o limite de um vão para o Paraíso, sendo talvez o círculo ainda mais claro, entre as figuras, seu horizonte luminoso.

Quanto ao afresco da cela 3, voltamos à pergunta de como a representação de uma superfície sólida de parede pode ser apreendida como o plano onde se apresenta um dos mistérios máximos da religião

cristã. Em seu livro “Fra Angelico – dissemblance and figuration”³, Didi-Huberman elucida esta questão por meio da análise de ainda outras representações de superfícies planas que também se encontram no mosteiro de San Marco. No corredor, à direita de quem sobe as escadas para o piso superior, na parede externa da ala leste entre as celas 26 e 25 e em frente à cela 7, está a pintura *Conversação Sagrada*, também conhecida como *Madona das Sombras* [fig. 36].



36. Fra Angelico, *Madona das Sombras*, c. 1440, afresco, corredor da ala leste, Mosteiro de San Marco, Florença.

Na cena, a Madona entronada segura Cristo no colo e está ladeada por santos. Ao fundo dela, há uma parede ou divisória com relevos de pilastras e capitéis. Devido às sombras que decorrem desses relevos é que o afresco leva o nome de *Madona das*

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico**: dissemblance and figuration. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

*sombras*⁴. As sombras são representadas como se a luz que vem da abertura ao fim do corredor do mosteiro incidisse sobre os relevos da superfície atrás da Madona [fig.37]. A borda inferior da pintura, assim como as simulações de molduras que circundam os quatro painéis coloridos inferiores, também representam a mesma incidência de luz sobre a projeção de seus volumes [fig.38]. Os santos e as figuras sentadas, apesar de serem modeladas por uma luz que viria da esquerda, não projetam sombra alguma ao seu redor. Há dois mundos que convivem nessa pintura, o que projeta sombra e o que não, o mundo sensorial da perspectiva renascentista e o mundo místico da espiritualidade bizantina.



37. Fra Angelico, *Madona das Sombras* (detalhe), c. 1440, Mosteiro de San Marco, Florença.

⁴ SCUDIERI, Magnolia. **The frescos by Angelico at San Marco**. Firenze: Giunti, 2004, p. 122.

E é para a forma bizantina que nos voltaremos em busca da interpretação de Didi-Huberman sobre a representação de superfícies que, nesse caso, concentra-se nos painéis coloridos abaixo da Madona [fig. 38].



38. Fra Angelico, *Madona das Sombras* (detalhe), c.1440, Mosteiro de San Marco, Florença.

Didi-Huberman argumenta que alguns fundos de pintura que imitam mármore e, especialmente, estas pinturas autônomas de falsos mármore propõe uma interpretação crítica individual sobre questões profundas do dogma cristão. Tais imagens não se resumiriam ao que representam, mas seriam áreas que proporcionam uma apreensão abstraída do visível em direção ao universo místico voltado para o intangível e o indescritível.

Seu exemplo principal aponta para essas quatro áreas de afresco onde se vê o que parece ser a representação de placas de mármore. Parte de uma longa tradição de representações de mármore, estas imagens são muito diferentes do que seriam os painéis de pedra, isto é, não se parecem com mármore. No entanto, sua situação, abaixo de uma cena principal, e estrutura, emolduradas e em blocos de medidas

iguais, nos levam a concluir que fazem as vezes de placas de mármore trazendo um caráter estranhamente decorativo ausente de qualquer outra pintura realizada no mosteiro⁵.

Esse corredor era usado no trajeto diário que os frades dominicanos realizavam no mosteiro sendo a eles que as imagens de Angelico se dirigiam. Não se trata de uma platéia leiga, mas de observadores que compartilham com o frade pintor as interpretações complexas do culto cristão. A exegese, interpretação dos textos religiosos, realizada por esses moradores do mosteiro pode ser expansiva e contar com a conexão de diversos conteúdos bíblicos em projeções religiosas individuais que, inclusive, podem ser geradas a partir dessas imagens.

Pseudo-Dionísio, pensador macedônio do século VI, traria uma abordagem definidora do pensamento religioso sobre as imagens cristãs utilizada na argumentação de Didi-Huberman sobre a importância dos mármore imitados: a teologia negativa. Pseudo-Dionísio propõe o acesso visual aos temas religiosos pelo seu inverso, pelo que não é. Se a presença do sagrado não pode ser apreendida pela visão, já que é algo não abarcável pelo visível e que sequer seria compreensível, esse contato ocorreria de modo mais efetivo utilizando o que se afasta do visível ao invés de algo que implicasse a possibilidade de ser uma cópia ou uma representação

⁵ DIDI-HUBERMAN, **Fra Angelico**: dissemblance and figuration. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.29.

ilusória, essa aproximação seria concretizada com maior eficácia através de uma abordagem negativada.⁶

Mármore imitados

A interpretação que Didi-Huberman faz a partir das imagens de mármore imitados descendem da doutrina de Pseudo-Dionísio sobre a obscuridade das imagens divinas em sua teologia negativa:

Desde que o caminho da negação parece ser mais adequado ao campo do divino e desde que afirmações positivas são sempre impróprias para a obscuridade do inexpressável, uma manifestação por meio de formas dissimilares é mais correta para ser aplicada ao invisível.⁷

⁶ Em um dos trechos mais exemplares da chamada teologia negativa ou apofática, Pseudo-Dionísio apregoa o uso da imagem de um verme para representar o deus cristão. “Veremos que os teólogos misteriosos utilizam essas coisas não somente para fazer conhecer as hierarquias do céu, mas também para revelar algo do próprio Deus. (...) Algumas vezes as imagens se derivam de animais de modo que Deus é descrito como um leão ou uma pantera, um leopardo ou um urso atacando. Some a isso o que parece ser a [forma] mais baixa e mais incongruente de todas, pois os estudiosos das coisas divinas deram-lhe a forma de um verme.” No original: “We will find that the mysterious theologians employ these things not only to make known the ranks of heaven but also to reveal something of God himself. (...) Sometimes the imagery is even derived from animals so that God is described as lion or a panther, a leopard or a charging bear. Add to this what seems the lowliest and most incongruous of all, for the experts in things divine gave him the form of a worm.” PSEUDO-DIONYSIUS; LUIBHEID, Colm, **Pseudo-Dionysius (The Areopagite): the complete works**. Mahwah: Paulist Press, 1987, p.152, *The Celestial Hierarchy* 145A. (Tradução minha) Interessante notar que Didi-Huberman, apesar de assinalar várias vezes o pensamento de Pseudo-Dionísio, não transcreve nenhuma passagem de seus textos em seu livro “Fra Angelico: dissemblance and figuration” (1995) no qual o pensamento do teólogo macedônio se faz fundamental para o desenvolvimento de sua argumentação sobre a importância da dessemelhança na contemplação das imagens sagradas; também o cita, mas não o transcreve, em “Confronting images” (2005), livro no qual encontramos suas considerações sobre a emanação proposta para o fundo do afresco da Anunciação de Fra Angelico na cela 3 do Mosteiro de San Marco.

⁷ PSEUDO-DIONYSIUS; LUIBHEID, op. cit., p.150, *The Celestial Hierarchy* 141B. “Since the way of negation appears to be more suitable to the realm of the divine and since positive affirmations are always unfitting to the hiddenness of the inexpressible, a manifestation through dissimilar shape is more correctly to be applied to the invisible.” (Tradução minha)

Devido à nossa incapacidade de apreensão, o que reconheceríamos como próximo ao que imaginamos como divino seria completamente diferente dos aspectos reais do mundo divino. Torna-se mais adequado utilizar formas que não se aproximem à uma imagem enganosa, que não possam parecer assemelhar-se à interpretação visual do divino, já que ele é indescritível. Assim, para ter algum acesso ao que é inexpressável se torna mais próprio o uso de uma imagem improvável, dissimilar ao que nos pareceria adequado por similaridade. Uma imagem que pareça similar ao que conhecemos provocaria a ilusão de que o que vemos nela se parece com o mundo divino. Nosso mundo é ilusório, o real está no mundo celestial onde habitam os seres divinos e divinizados e aqueles que após a morte fazem jus a entrar no Paraíso. A religião cristã aponta para um além, totalmente oculto pela nossa inaptidão de percebê-lo como é. Essa inaptidão ocorreu depois da expulsão do Paraíso ocasionada pelo fato de Adão e Eva terem comido o fruto proibido. Desobedecendo Deus, eles ingerem o fruto da árvore do Conhecimento e passam a distinguir bem e mal, tornando-se inaptos para habitar o jardim divino e perdendo o contato estreito que tinham com as coisas daquele lugar. Expulsos, passam a viver neste mundo e, a partir da ordem de Deus, o povoam gerando uma descendência também incapaz de acessar o universo de onde originalmente partiram.

O divino é abstrato e irrepresentável, porque nós o desconhecemos e só podemos nos aproximar dele por meio de associações e elaborações mentais. O sensorial é um caminho pelo qual teremos que passar já que é assim que percebemos as coisas, mas ele não traduz o que se encontra na esfera do deus cristão. Apesar de enaltecer imagens dissimilares, Pseudo-Dionísio reconhece que “é por meio das imagens perceptíveis que somos elevados tanto quanto podemos para a contemplação do que

é divino.”⁸ Embora limitada, a percepção visual pode auxiliar na contemplação do divino. Esta contemplação não é direta, mas mediada por conhecimento e interpretações dos textos religiosos.

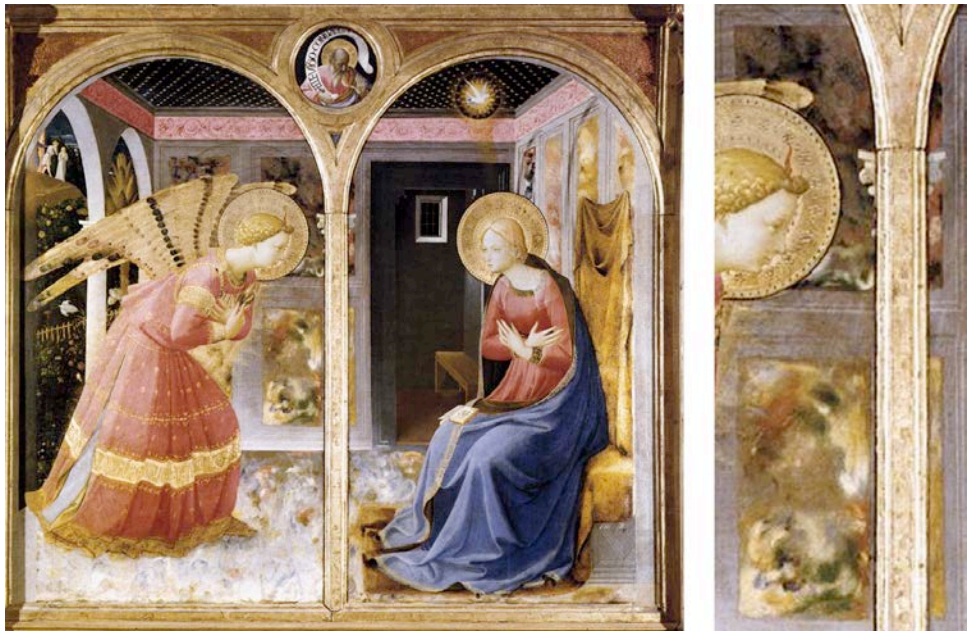
Os painéis coloridos abaixo da *Madona das Sombras* podem ser reconhecidos como áreas onde essa atitude meditativa pode ocorrer por estarem em condição de exceção, já que, além de seu aspecto decorativo não se adequar com a austeridade do mosteiro, elas não se parecem com pedras e evocam o oculto por não se assemelharem ao conhecido. Outras pinturas de Angelico, especialmente onde Maria como virgem está presente, também teriam áreas onde há a representação de algo que ocupa o espaço de painel de mármore, mas difere do aspecto visual similar à pedra e torna-se, por essa dessemelhança, um veículo para o pensamento contemplativo⁹.

Essas imagens que parecem representar placas de pedra dentro da cena, conformariam um espaço negativado dentro do evento bíblico, uma lembrança de que o visível não é verdadeiro nem eficiente quanto à representação do evento da anunciação. Os mármore imitados, mas dissimilares, abririam uma possibilidade do exercício de contemplação no interior da pintura, onde múltiplos conhecimentos e associações ocorreriam a partir da atitude meditativa do observador religioso. No retábulo da Basílica de Santa Maria delle Grazie, há uma outra *Anunciação* de Angelico [fig. 39]. Nessa pintura, encontram-se representações do que parecem ser placas de revestimento nas paredes frontal, atrás do anjo, e lateral, atrás de Maria, que apresentam um colorido que não seria coerente com a aparência de pedra alguma. Ao

⁸ PSEUDO-DIONYSIUS; LUIBHEID, Colm. **Pseudo-Dionysius (The Areopagite): the complete works.** Mahwah: Paulist Press, 1987, p. 197, *The Ecclesiastical Hierarchy* 373B. “(...) it is by way of the perceptible images that we are uplifted as far as we can be to the contemplation of what is divine.” (Tradução minha)

⁹ DIDI-HUBERMAN, **Fra Angelico: dissemblance and figuration.** Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.31.

fundo, no canto superior esquerdo, Angelico coloca a representação de Adão e Eva saindo do Paraíso,



39. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1430-1432, tempera sobre madeira (à esq.) e detalhe da pintura (à dir.).

como se estivessem nas imediações do ambiente onde as figuras principais se encontram. Em uma das associações contemplativas possíveis, derivadas do pensamento exegético, a expulsão e a anunciação seriam eventos correspondentes. Como a própria pintura pode sugerir, pelo aparecimento contíguo das figuras femininas, Maria seria uma versão de Eva e a redimiria ao se tornar invólucro para o Deus encarnado¹⁰. Esse campo de reflexão religiosa – no qual se cogita sobre o que não é visível nem comprovável – teria eco nos painéis coloridos da pintura, que quase poderiam ser excluídos da condição de serem imagens de representação e, por consequência, favoreceriam a produção de pensamentos abstratos.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p.175.

O aspecto negatvado proposto por Pseudo-Dionísio, quando interpretado por Didi-Huberman, tornaria a imagem dos painéis em grafismos, em códigos misteriosos e sem solução. Tornam-se abstrações, áreas onde a apreensão do visível como tal é transformada em expressão da invisibilidade. Os painéis coloridos em San Marco obscurecem toda a visibilidade, retiram do olhar sua capacidade de ver com os olhos e instauram o imaginativo, o pensamento exegético e a possibilidade de elevação mística. Em sua dessemelhança, apontam talvez para a *luz invisível* que o filósofo cristão Philo (séc. I) considerou ser a imagem divina ou para sua ideia de que o mundo é resultado da sombra de Deus.¹¹ Nesse mundo, produzido pela sombra, o visível torna-se irremediavelmente precário e, sendo o visível sempre obscuro, não compartilha o mesmo plano de luz onde habita o deus cristão. Fadado a um mundo de escuridão, seria preciso *imaginar* esse outro mundo de luz, uma luz invisível, porque não temos poder nem capacidade de vê-lo. Os painéis de mármore pintados no corredor do mosteiro advertiriam para essa incapacidade e induziriam ao ato de imaginar algo que não tem correspondência com o visível que nos é familiar.

Por outro lado, não seria possível que Angelico e seus contemporâneos vissem esses estranhos planos coloridos como mármore? Assim como os ícones bizantinos que hoje tomamos como sintetizações extremas e que, em seu tempo, poderiam ser considerados idênticos às pessoas retratadas. Gilbert Dagron afirma:

¹¹ LADNER, Gerhart B. The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic controversy. **Dumbarton Oaks Papers**, v.7, Cambridge: Harvard University Press, 1953, p.7. Ladner prossegue expondo que para Philo, “o Logos é a Sombra de Deus ‘a qual Ele utilizou como um instrumento e assim fez o mundo’.” No original: “(…) the Logos is God’s Shadow ‘which He made use of like an instrument and so made the world’.” (Tradução minha)

Os bizantinos diziam que seus belos ícones – que nos parecem imagens tão descorporificadas, estilizadas e idealizadas – tinham semelhança exata com seus modelos, eram a reprodução e o equivalente aos modelos.¹²

Embora não possamos saber a motivação de Angelico ao pintar os quatro painéis coloridos no Mosteiro de San Marco, eles certamente não são uma exceção no universo de imagens com o qual o pintor convivia. A poucos metros de seu mosteiro, na Basílica de Santa Croce em Florença, construída a partir do final do século XI e consagrada em 1442 (ano em que Angelico concluía os afrescos do mosteiro), há vários exemplares de imitações de mármore [fig. 40, 41] inclusive as realizadas por Taddeo Gaddi em 1338 [fig. 21].



40. Basílica de Santa Croce, detalhe de afresco, século XV, Florença.

¹² DAGRON, Gilbert. Holy images and likeness. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 45, Cambridge: Harvard University Press, 1991. “The Byzantines said that their beautiful icons, which seem to us to be disembodied, stylized, idealized images, were the exact likeness of their models, that they were both the reproduction of and equivalent to the models.” (Tradução minha). Ver também MANGO, Cyril. **The Art of Byzantine Empire, 312-1453: sources and documents**. Toronto: University of Toronto Press, 1986, p.xiv: “The prevailing view of Byzantine authors is that their art was highly true to nature.”



41. Basílica de Santa Croce, afrescos do salão lateral, século XV, Florença.

Essas imitações de mármore nem sempre são coerentes com imagens de pedras que seriam seus referenciais, mas isso não faz com que seu aspecto geral como representação de revestimentos composta por placas de pedra seja desfeito, assim como também ocorre com os quatro painéis do mosteiro.

Se essas superfícies, quando dissimilares à pedra, são propostas para uma interpretação mais elaborada dos dogmas religiosos, nestas paredes de Santa Croce haveria um convite irrefutável à contemplação. No entanto, podemos também considerar a possibilidade de que são elementos decorativos aplicados, como seriam as placas de mármore, à parede.



42. Casa Samnita, c. I a.C., pintura nas paredes, Herculaneum.

Os revestimentos com mármore aparecem como elementos indicativos de luxo na Antiguidade romana¹³ e sua cópia em pintura [fig. 42] também carrega esse caráter tanto por se assemelhar em função ao objeto autêntico, quanto por se tornar uma peça autônoma – quando cores e formas são reinventadas nas pinturas¹⁴. É possível cogitarmos que essas pinturas da igreja de Santa Croce do século XV sejam desdobramentos dos revestimentos das igrejas bizantinas que utilizavam a pedra como decoração no seu interior, como ocorre na Basílica de San Vitale (séc. VI) em Ravenna [fig. 43], ela mesma possivelmente influenciada pelos revestimentos romanos antigos.

¹³ NAPOLI, John Nicholas. From social virtue to revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and marble inlay in Rome, Florence, and Naples. *Art History*, vol 31 n. 4, Oxford: Blackwell, 2008, p. 524 e também GUERZONI, Guido. *Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles. History of Political Economy*, v. 31(Supplement), Durham: Duke University Press, 1999, p. 345. Segundo Guerzoni, a partir do conceito de *beleza moral*, “Aristóteles sugere que é exatamente essa função representativa que implica que o homem magnífico deve construir uma casa adequada à sua riqueza, porque uma casa é uma espécie de ornamento e um homem desse tipo deve gastar em coisas duráveis, já que elas são as mais belas.” No original: “Aristotle suggests that it is just this representative function that implies the magnificent man should build a house suitable to his wealth, because a house is a kind of ornament, and a man of this kind should spend on durable things since these are the most beautiful.” (Tradução minha)

¹⁴ CLARKE, John R. *The Houses of Roman Italy 100 BC-AD 250: ritual, space and decoration*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 39.



43. Basílica de San Vitale, séc. VI, interior, Ravenna.

No pensamento do patriarca bizantino Nicéforo (séc. IX), o templo, ao ser consagrado, contamina a sua decoração profana com o sagrado, espalhando “o prazer de ver, por sua proximidade, para conduzi-lo à fruição espiritual”¹⁵. A proposição de Didi-Huberman se aproxima assim ao pensamento iconófilo de Nicéforo, em defesa das imagens de ícones cristãos que se passava na Bizâncio do século IX, no qual o patriarca coloca essas imagens simplesmente decorativas em condição de produzir uma elevação ao sublime por meio do prazer de ver.

No entanto, há uma diferença fundamental entre as abordagens sobre as imagens de mármore como místicas – ao reproduzirem as placas de pedra com aspecto dessemelhante ao original – e como profanas – por

¹⁵ MONDZAIN, Marie-José. **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p.142. “(Luxuriousness and beauty enter into a relational conception of the symbol in anagogical mode, which spreads) the pleasure of seeing by contiguity in order to carry it to spiritual fruition.” (Tradução minha)

não conterem nenhuma alusão religiosa –, embora ambas as posições proponham que o que elas deixam visível contribui para um enlevo religioso.

Não seria necessário o grau de abstração solicitado por Pseudo-Dionísio para a argumentação sobre a eficiência destas imagens; segundo Nicéforo, a beleza do espaço litúrgico seria um fator de ambientação para o encontro com o sublime. Assim, a decoração com pedras ou com suas cópias poderia ser vista como algo apreciável por si mesma. Ela não seria um portal para um plano de luz invisível, teria um esplendor próprio que não é divino, mas que promoveria sua evocação.

A proximidade entre o divino e o sagrado é da mesma natureza que o conteúdo e o recipiente... o recipiente [é] sacralizado por seu lugar e função. Sua decoração é distinta do recipiente e não participa minimamente em seu conteúdo. Ele surge, por outro lado, a partir de um excesso sobre o conteúdo e por contágio usufrui do respeito que é devido ao suporte. De fato, a decoração mantém uma relação “estética” com o suporte, pela qual devemos entender que beleza e harmonia honram a função sagrada.¹⁶

A imagem das superfícies de pedra podem assim ser admitidas como coisas a serem vistas e não como imagens que tem a função de transportar outros motivos e obliterar-se. Para Nicéforo, segundo a interpretação de Mondzain, elas criam um local propício para a

¹⁶ MONDZAIN, **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p.144. “The contiguity of the holy and the sacred is of the same nature as the content to the container (...) the support is a container sacralized by its place and function. Its decor is distinct from the container and does not participate in the least in the content. It arises instead from a surplus over the content, and by contagion enjoys the respect that is owed to the support. In truth, the decor maintains an ‘aesthetic’ relation with the support, by which we should understand that beauty and harmony do honor to the sacred function.” (Tradução minha)

meditação religiosa e revigoram a percepção do divino. São resultado de um excedente em relação ao divino, mas que, por contágio, também compartilham algo da atividade religiosa. Apesar de serem desnecessárias, as imagens decorativas – por sua beleza – contribuem para o enlevo místico no interior da igreja ou do mosteiro. A imagem é admitida como coisa em si: placas de pedra ou imitações de mármore são considerados como objetos ou imagens que estão ali – diferindo do funcionamento expansivo do ícone – e sua presença contribui para o estreitamento do contato com o divino. Por meio de sua aparência agradável, elas trazem harmonia ao espaço honrando a função sagrada do ambiente. Apesar de terem um papel secundário e dispensável, posto que são excedentes, elas formam um conjunto de imagens que amplia a capacidade do espaço de suscitar o divino.

Sem carregar a obscuridade do contato atribuída por Didi-Huberman aos painéis de San Marco, a partir da teologia negativa de Pseudo-Dionísio, estas mesmas imagens presentes em San Marco, Santa Croce e tantas outras igrejas com influência bizantina também podem ser vistas como o que são: imitações de mármore, sob a ótica do patriarca Nicéforo.

A iconoclastia

Os escritos de Nicéforo (758-828) fazem parte de sua campanha iconófila durante o século IX. Esse patriarca de Constantinopla passou seus últimos anos de vida exilado da capital por causa de suas ideias a favor das imagens de representação no culto cristão. Com a volatilidade de posições sobre o uso das imagens impostas por imperadores e patriarcas bizantinos, Nicéforo nasceu num regime iconófilo, mas foi exilado e morreu num período iconoclasta. Em seus textos, as justificativas sobre a validade do uso de imagens religiosas

são sempre escritas em contraponto aos argumentos iconoclastas.¹⁷

“A originalidade de Nicéforo consiste em romper com uma antiquíssima tradição da imagem que pretendia fosse esta ‘consustancial’ ao protótipo, ou que pelo menos dele captasse quase magicamente as forças e a presença.”¹⁸

A consustancialidade, ideia que Nicéforo refutou, significa a situação na qual a imagem compartilha da energia vital de seu modelo/protótipo. A imagem não simplesmente representa alguém por similaridade, mas contém parte de sua substância e corporifica sua presença. “A imagem, entendida como tal, não apenas representava uma pessoa, mas também era tratada como tal, sendo venerada, desprezada e transportada de um lugar para outro em procissões rituais.”¹⁹ Para Peter Brown, “as imagens fizeram os santos ‘presentes’ para seus cultuadores”²⁰ no Império Bizantino.

Advindos do duplo legado do relacionamento com imagens vigentes na Roma Imperial e da concepção de um universo divino de inclinação

¹⁷ As afirmações de Nicéforo não são necessariamente um modelo de como a sociedade laica bizantina se relacionava com os ícones religiosos. Nicéforo defende as imagens perante os iconoclastas e para isso retira delas a *presença* do ser retratado, substituindo-a pela ideia de contato com o invisível inerente ao divino cristão. A imagem do ícone aponta para o que não é figurável, mesmo o fazendo por meio da figura; obtém, dessa forma, condições de diferenciar-se do culto ao ídolo pagão politeísta. No entanto, por meio dos escritos de Brown, Belting e Kitzinger podemos ver que suas ideias de abstração da imagem não eram práticas dos bizantinos em geral que, entre os séculos VI e X, consideravam os ícones religiosos como seres atuantes e presentes. Ver BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art.** Chicago: University of Chicago Press, 1994; BROWN, Peter. **The rise of Western Christendom: triumph and diversity, A.D. 200-1000,** Oxford: Blackwell, 2003 e KITZINGER, Ernst. **The Cult of images in the age before iconoclasm.** *Dumbarton Oaks Papers*, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954.

¹⁸ BESANÇON, Alain. **A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia.** Rio de Janeiro: Bertrand Russell, 1997, p.209.

¹⁹ BELTING, Hans. **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte,** Rio de Janeiro: M.B.M. Souza, 2010, p.xxiii, referindo-se às imagens santas encontradas desde a Alta Antiguidade até a Idade Média.

²⁰ BROWN, Peter. **The rise of Western Christendom: triumph and diversity, A.D. 200-1000,** Oxford: Blackwell, 2003, p.401. “Images had made the saints ‘present’ to their worshippers.” (Tradução minha)

oculta da religião cristã, os ícones bizantinos transitam entre a substituição mágica do ser retratado e a evocação de um mistério invisível e intangível.

A imagem imperial da Roma antiga é constituída amplamente pela figura do Imperador tanto em esculturas quanto em mosaicos e pinturas. Essa representação, a princípio considerada similar às feições do Imperador, não deixa de ser idealizada e multiplicada durante o decorrer de seu tempo no poder de forma idêntica, isto é, mesmo se guardam alguma semelhança à pessoa, não se atualizam²¹. Essas imagens distribuídas pela maior parte possível do Império representam e substituem a presença do Imperador. Em cerimônias oficiais, recebem as honras e os cumprimentos que ele, em pessoa, receberia e fazem parte da manutenção do poder exercido pelo imperador por todo o território romano.²² É como se a representação imperial contivesse a energia vital do imperador, tornando possível sua presença por meio de sua cópia física em consubstancialidade. Dessa forma, o imperador tem sua presença disseminada já que seus retratos se espalham às centenas em todo o império e servem para reproduzi-lo como se estivesse presente.

Constantino, imperador romano de 306 a 337, em 330 torna a cidade de Bizâncio em capital de seu império no oriente renomeando-a Constantinopla, atual Istambul. Em 312, antes da batalha da Ponte Milviana, Constantino tem um sonho onde lhe é revelado que sua

²¹ STEWART, Peter. The image of the Roman emperor. MANIURA, Robert; SHEPERD, Rupert. **Presence: the inherence of the prototype within images and other objects**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005, p.244.

²² Ibid., p. 245 e também KITZINGER, Ernst. The cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954, p.122.



44. Basílica de San Vitale, séc. VI, cúpula da abside, Ravenna.
Na reprodução, abaixo e à esquerda está o mosaico com o Imperador Justiniano entre membros de sua corte; no alto e ao centro da cúpula, Cristo entre anjos.

vitória estaria garantida se usasse um lábaro com a imagem da cruz²³. Ao vencer a batalha, torna-se o primeiro Imperador Romano a converter-se à religião cristã e permite a liberdade do culto em todo o império a partir de 313. Constantino ao assumir a religião cristã se auto denomina seu representante maior assumindo a função de “pontifex maximus”, assim o efeito de consubstancialidade na imagem do imperador romano adquire mais uma característica, a da fé cristã. Todos os seus sucessores recebem o mesmo título religioso e

²³ KITZINGER, Ernst. The Cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954, p.90.

participam ativamente das questões religiosas com as quais também exercem poder político e social. No interior das igrejas cristãs construídas por ordem dos imperadores bizantinos, em torno do século VI, as imagens imperiais reproduzidas junto às figuras sagradas [fig. 44] passam a compartilhar a sacralidade que delas emana, assim como as imagens sacras, ao estarem em condições semelhantes às imperiais, aproximam-se do estado de consubstancialidade que elas carregam²⁴.

Pelos dogmas cristãos²⁵, não seria possível admitir que as imagens do mundo divino fossem representadas, no entanto, com a encarnação de Cristo, Deus torna-se humano e passa a fazer parte do “nosso” visível, e, conseqüentemente, é passível de ser representado. A natureza simultaneamente divina e humana de Cristo é o principal argumento dos iconófilos bizantinos:

Cristo deve então compartilhar nossa imperfeição; é somente por meio de ser similar a nós que ele nos salva. (...) Ele se fez similar a nós com a exceção do pecado. Cristo é então duas vezes uma imagem, sendo ambas: a imagem do Pai e a imagem do homem.²⁶

A encarnação de Deus por meio de Cristo o torna humano e não admiti-lo como parte de nosso mundo visível seria negar seu sofrimento e

²⁴ BROWN, A dark ages crisis. **The English Historical Review**, v. 88, n. 346, Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 10; KITZINGER, The Cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954, p. 91 e 110.

²⁵ O fato de os primeiros cristãos se negarem a cultuar qualquer imagem, inclusive a do imperador romano, com base em sua concepção de não representabilidade de deus e a conseqüente desaprovação de qualquer culto à figuras, foi o motivo mais relevante para serem perseguidos pelas autoridades romanas entre os séculos I e II.

²⁶ MONDZAIN, **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005. p.84. “Christ must therefore share our imperfection; it is only through his being similar to us that He saves us. (...) He made himself similar to us, with the exception of sin. Christ is thus twice an image, being both the image of the Father and the image of man.” (Tradução minha)

humilhação²⁷. “Bizantinos dos séculos VI, VII e VIII estavam obtendo dos ícones algo que nunca esperaram obter de uma imagem imperial – eles conseguiam o milagre da cura.”²⁸ “As pessoas olhavam para essas imagens com expectativa de beneficência que frequentemente eram mais importantes para o crente do que noções abstratas de Deus ou de vida após a morte.”²⁹

Com essa presunção de presença que os ícones evocavam, os fiéis se aproximaram da condenada idolatria originando um movimento contrário às imagens de representação nas altas esferas do clero: a iconoclastia. As imagens idolatradas, ao tornarem as figuras retratadas presentes para os crentes com funcionamento idêntico ao dos ídolos pagãos, eram inadmissíveis para os religiosos iconoclastas que defendiam sua total eliminação optando pelo uso da imagem da cruz como símbolo visual único e definitivo. Patriarcas e imperadores disputaram o uso e o suposto poder das imagens. Entre os séculos VIII e IX, as posições de poder oscilaram entre as imagens figurativas e o símbolo da cruz, mas em meados do século IX, as figuras de representação foram asseguradas como participantes efetivas da esfera clerical. Há muitos fatores envolvidos, mas dificilmente a situação específica dessa definição em favor das imagens pode ter esclarecimento conclusivo já que poucos documentos restaram sobre a

²⁷ KITZINGER, The Cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954, p. 121.

²⁸ BROWN, A dark ages crisis. **The English Historical Review**, v. 88, n. 346, Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 11. “Byzantines of the sixth, seventh and eighth centuries were getting from the icons what they never expected to get from an imperial image – they got the miracle of healing.” (Tradução minha)

²⁹ BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p.6. “People looked to such images with an expectation of beneficence, which was often more important to the believer than were abstract notions of God or an afterlife.” (Tradução minha)

questão religiosa relativa aos ícones³⁰, embora se possa citar que o panorama econômico e político se estabilizou depois de várias investidas externas contra o Império Bizantino, interrompendo um longo período de instabilidade³¹.

Definida a posição em favor das imagens, essas assumiram moldes abstratizantes similares ao que pregava Nicéforo. Devido aos profundos efeitos do embate iconoclasta, os ícones passam a seguir rígidas normas formais com elementos de identificação para cada protótipo. Essas imagens têm como antecedente a chamada “acheiropoietai”, imagens feitas sem a intervenção humana, pelo contato de uma superfície com o corpo do retratado ou as imagens supostamente realizadas por mãos que não pertenciam a meros mortais³². No entanto o que se vê, o visível, não deve substituir a figura representada. O visível do ícone, que se desenvolve a partir da oposição iconoclasta, é como o aporte de algo místico. Não é a simulação da presença do ser retratado, como na base da consubstancialidade, mas a indicação de um outro mundo intangível ao qual seu protótipo pertence. “O ícone tenta apresentar a graça de uma ausência dentro de um sistema de inscrição gráfica. Cristo não é o ícone, o ícone avança em direção a Cristo, que nunca para de se afastar.”³³ Em instabilidade contínua, a imagem aponta para um universo místico que nossa percepção não tem condições de alcançar

³⁰ “(...) the iconophiles won and deprived us of all the documents that would have enlightened us about their adversaries.” MONDZAIN, **Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary**. Stanford: Stanford University Press, 2005. p. xiii.

³¹ WHITTOW, Mark. **The making of Byzantium, 600-1025**, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 159.

³² KITZINGER, The Cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954, p. 133.

³³ MONDZAIN, **Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary**. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 88. “The icon attempts to present the grace of an absence within a system of graphic inscription. Christ is not the icon; the icon is toward Christ, who never stops withdrawing.” (Tradução minha)

plenamente, mas que a existência da imagem assegura. Ao mesmo tempo em que a imagem reproduz o ser divino, ela o desloca para um mundo diverso onde esse retrato não mais corresponde à figura daquela pessoa já transformada por habitar um ambiente de pura graça.³⁴

O ícone e o infinito

Para o teórico da imagem Louis Marin, a representação figurativa confirma a ausência do representado e tenta dominar essa ausência ao tornar presente a imagem do protótipo que a originou.

O que significa representar, então, se não conduzir um objeto ausente à presença, de suportá-lo na presença como ausente, para subjugar a sua perda, a sua morte pela e na representação e, do mesmo modo, para dominar o desprazer ou a angústia de sua ausência no prazer de uma presença que toma o seu lugar.³⁵

O ícone bizantino é o retrato de alguém, em forma similar à pessoa e por isso deveria corresponder ao visível pertencente ao seu protótipo, no entanto, sua dinâmica ideal é plural. A imagem lembra alguém,

³⁴ No mundo oculto cristão, a Jerusalém celestial, não há bem ou mal (como ocorria antes do evento do fruto proibido) e, por ser totalmente diferente de nosso mundo que é repleto de falhas, pecados, punições e sofrimentos, a natureza perfeita desses moldes divinos é invisível para nós. Na passagem bíblica denominada o banquete de Emmaus, Cristo, transfigurado após a ressurreição, encontra dois de seus discípulos numa estrada e, mesmo após conversarem e jantarem juntos, não é reconhecido por eles. Cristo já não é mais parte deste mundo e sua imagem não corresponde à sua aparência anterior familiar aos discípulos. Sua presença, pertencente ao outro mundo, não se parece com a pessoa que vivia até dias antes. O visível do qual se lembram os discípulos não se assemelha à sua figura atualizada pela ressurreição.

³⁵ MARIN, Louis. **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p.311. "What does it mean to represent, then, if not to convey an absent object into presence, to bear it into presence as absent, to master its loss, its death by and in representation, and, at the same token, to dominate the displeasure or the anguish of its absence in the pleasure of a presence that takes its place." (Tradução minha)

mas não o presentifica. O ícone, ao lembrar alguém, convoca um novo contato com algo diferente do visível, algo que não é a pessoa retratada, mas o universo místico que sua existência evoca. Nesse caso, a própria imagem é obliterada por esse invisível. Ela não se presentifica como o resgate de uma perda. A imagem do ícone é um pretexto para aproximar-se de um outro mundo. Seu funcionamento correto depende de sua desimportância como imagem de representação, ela é um portal para o que não é ela mesma, para algo que não tem condições de ser representado. Assemelha-se assim à ideia de Didi-Huberman sobre a parede esbranquiçada da Anunciação de Angelico. Tanto o ícone quanto aquela representação de parede se prestariam a abrigar um contato intenso com o divino – fugidio, porque não é desse mundo – que, se ocorre (como na *Anunciação*), é em situação excepcional e sem correspondência com o visível. Se o evento é invisível e há um visível que o aponta, este visível só pode se localizar num mundo místico pertencente a quem intui ou pensa o invisível. Se não há o observador com a possibilidade de deslocar-se do visível para o invisível, possivelmente a imagem se apresentará como o que aparenta ser: um retrato ou a reprodução de uma parede.

A imagem do ícone representa algo, mas não apresenta esse algo, apresenta o que não está representado. Essa imagem, que poderia substituir por representação algo do mundo, permite que o que está representado seja, ele sim, substituído por algo que advém de uma inclinação do observador. “Cristo não é o ícone, o ícone avança em direção a Cristo, que nunca para de se afastar. E em seu afastamento,

ele confunde o olhar por fazer-se tanto olho quanto olhar.”³⁶ É o olhar do crente que dá condições à imagem de tornar-se portal para o invisível. O olho do Cristo representado no ícone e o olho do observador se refletem, porque a promessa de um e a fé do outro tornam a imagem um turbilhão especular onde a promessa depende da fé e a fé depende da promessa. Nessa conexão indissolúvel, o Cristo que olha configura-se pelo próprio observador que acredita em seu olhar, assim, é o olhar do crente – que vê o ícone – que faz a imagem direcionar-se ao invisível.

Nesse caso, temos encapsulada no ícone, assim como naquela representação de parede, a possibilidade de uma ocorrência excepcional. Marin nos fala do efeito duplo que uma imagem carrega: de sujeito e de objeto.

Representar significa apresentar-se como representando algo, e cada representação, cada sinal ou processo de representação, inclui uma dimensão dupla – uma dimensão reflexiva, apresentando-se; uma dimensão transitiva, representando algo – um duplo efeito – o efeito de sujeito e o efeito de objeto.³⁷

O ícone bizantino faceta essa duplicidade e a imagem abriga sua própria obliteração e também sua expansão ao infinito. Ao representar algo, o ícone e aquele fundo do afresco de anunciação

³⁶ MONDZAIN, **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p.88. “Christ is not the icon; the icon is toward Christ, who never stops withdrawing. And in his withdrawal, he confounds the gaze by making himself as both eye and gaze.” (Tradução minha)

³⁷ MARIN, **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p.256. “To represent signifies to present oneself as representing something, and every representation, every sign or representational process, includes a dual dimension – a reflexive dimension, presenting oneself; a transitive dimension, representing something – and a dual effect – the subject effect and the object effect.”(Tradução minha)

executam a dimensão reflexiva e transitiva. Na dimensão reflexiva, temos os objetos em que se tornam os ícones, em madeira, mosaico, em metal ou esculpidos; no afresco que abriga a anunciação, o objeto é a parede pintada da cela. Na dimensão transitiva, podemos discernir coisa representada e representação, o ícone representa uma pessoa e o fundo do afresco representa uma parede em um claustro.

O trânsito aqui, de acordo com Nicéforo e Didi-Huberman (apoiado em Pseudo-Dionísio), oferece uma outra via oculta e mágica, que se abre em uma teia de pensamentos e exegeses. Essas imagens guardam a capacidade de se desdobrar e abrir na superfície pintada um canal entre mundos. Um canal abstrato onde, do outro lado, não se encontra a figura retratada nem o lugar onde ela está, mas a emanção da condição divina que ela suscita. Tampouco é algo ligado ao protótipo diretamente, o alcance da percepção dessa emanção dependerá da capacidade de fé e do conhecimento do observador. O ícone, que não admite mais ser presença, se torna algo de ordem intelectual e religiosa. Ele propicia ao observador um campo de ligações excepcionais que poderão levá-lo ao êxtase místico. O ícone “relaciona uma periferia visual a um conteúdo invisível e transfigurado. Ele só existe para ser uma preliminar e o limiar que ele marca é o limiar do infinito.”³⁸ Essa situação expansiva do ícone corresponde à ideia que Didi-Huberman desenvolve não somente sobre as imitações de mármore abaixo da *Madona das Sombras*, como também sobre a

³⁸ MONDZAIN, **Image, icon, economy**: the Byzantine origins of the contemporary imaginary. Stanford: Stanford University Press, 2005, p. 96. “[The icon] relates a visible periphery to an invisible and transfigured content. It has no existence other than the preliminary, and the threshold that it marks is the threshold of infinity.” E ainda: “(...) a figura só existe para mostrar o vazio e a ausência daquilo que ela indica ao olhar constituir seu horizonte.” No original: “(...) the figure is only there in order to show the emptiness and absence of what it indicates to the gaze constitutes its horizon.” (Tradução minha)

representação da parede ao fundo do afresco da cela 3 do Mosteiro de San Marco. As pinturas de mármore propiciariam um pensamento abstrato deslocado das aparências, já que elas mesmas abdicam de similaridade em relação aos modelos e remeteriam o observador a amplas possibilidades de conjeturas sobre o universo intangível e infinito do divino. Já a parede reproduzida no afresco da *Anunciação* teria uma função mais pontual, através de sua superfície esbranquiçada emergiria a particularidade do instante da encarnação do divino em forma humana. Um plano em vibração incompreensível e incessante, a parede entre as figuras abrigaria o evento da gravidez de Maria e a indelével determinação desse deus – que até então não é cristão já que Cristo só passa a existir naquele instante – ao tomar forma como terreno. A parede guardaria a possibilidade de contato com a infinitude divina que quer se tornar humana, ela seria um vórtice que não cessa de interligar o observador com aquele mistério. Assim, a parede tende a possuir a mesma função do ícone, em sua proposta de ser limiar para o infinito. Muito mais do que as figuras de Maria ou do anjo no afresco, é a parede que faz circular, entre o observador e a imagem, esse evento que está além de qualquer racionalização e admissão de visibilidade. Possivelmente, a representação de parede pode conter esse acontecimento – e seu mistério – por causa de sua natureza vaga, sem informação específica; ela mesma uma imagem quase sem conteúdo visual, que torna-se uma área de espera, uma página em branco, uma “tela de sonho”³⁹, um espaço neutro. Assim como o ícone bizantino abriga o infinito que

³⁹ DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 24.

advém do olhar do observador, a parede se torna uma fonte informe de acesso ao divino.

É por meio dessa superfície insignificante e indistinta que o limiar se apresenta sem sua face figurada e, por não haver figura discernível, a oscilação entre forma pintada e portal são abolidos; a figura – que era caminho, mas se interpunha entre o observador e o mistério – retira-se abrindo um vão sem bordos para o desconhecido infigurável.

Tal como o suposto ventre de Maria é um espaço oco, um vaso límpido a espera de Cristo, assim também a parede é uma área de latência, que aguarda a proposta de um infinito.



45. Fra Filippo Lippi, *Anunciação* (detalhe), 1440, pintura sobre madeira, Igreja de San Lorenzo, Florença (à esq., área de foco feita por mim).
46. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, cela 3, Mosteiro de San Marco, Florença (à dir., área de foco feita por mim).

Conhecimento e renúncia

Pseudo-Dionísio fala de um conhecimento secreto sobre as escrituras que talvez possamos pensar que inclui também o acesso às imagens: “Deixe seu respeito pelo Deus oculto ser exposto no conhecimento que vem do intelecto e não é visto. Mantenha essas coisas de Deus não compartilhadas e não contaminadas pelos não iniciados.”⁴⁰ Para os não iniciados, possivelmente o ícone é a representação do aspecto de uma pessoa e o fundo branco da anunciação é uma parede, mas para esses conhecedores de uma outra dimensão contida nas imagens, essas aparências são meros preâmbulos para o que a imagem realmente abriga. Sendo assim, a imagem é fonte de contemplação e conhecimento para o iniciado – e somente para ele – que não deverá compartilhar seu conhecimento. A condição expansiva da imagem fica restrita a poucos, usufruir da imagem seria um merecimento do estudioso, conhecedor da insondabilidade dos mistérios.

Para gerar o tipo de conexões que levam à ideia da representação da parede ser a emanação da anunciação no afresco, em “Confronting Images”, Didi-Huberman solicita ao observador o abandono do conhecimento e a suspensão da atenção para que não se tire conclusões imediatas, de modo que “a interpretação tenha tempo para se lançar em várias dimensões, entre o visível que

⁴⁰ PSEUDO-DIONYSIUS; LUIBHEID, **Pseudo-Dionysius (The Areopagite)**: the complete works. Mahwah: Paulist Press, 1987, p.195, *The Ecclesiastical Hierarchy* 372A. “Let your respect for the things of the hidden God be shown in knowledge that comes from the intellect and is unseen. Keep these things of God unshared and undefiled by the uninitiated.”

pode ser apreendido e a viva provação de uma renúncia”.⁴¹ Como seria possível imaginar o fundo do afresco da cela 3 como a condensação de um evento místico, se abolíssemos nosso conhecimento sobre a imagem?

Sequer saberíamos que se trata de uma cena religiosa, veríamos uma figura de homem em pé, outra de um misto de homem e pássaro e ainda outra de uma mulher com um caderno na mão ajoelhada em um claustro. Quantos conhecimentos se pode abandonar frente a uma imagem? E quantos outros é preciso ter para transformar uma parede em um evento religioso?

Desconhecendo o pensamento bizantino que faz com que essa imagem se conforme no que foi pintado, poderíamos livremente apontar o fundo como vórtice? Porque esse fluxo místico não pode ser imaginado, por exemplo, no mesmo plano das figuras entre o anjo e Maria, o espaço que fica antes da parede? É uma área de ar, pura atmosfera transparente, tão próprio para personificar o invisível, mas não é o que mobiliza o teórico. É o branco que o mesmeriza ao colocá-lo ”na presença de uma cor de giz, muito antes de nos dizer o que essa cor ‘preenche’ ou qualifica.”⁴² Ele busca a parede como quem quer encontrar uma pintura de mármore imitado, uma dissimilaridade. Embora o fundo branco seja uma representação, ele pode, com algum empenho mental, não fazer figura. Se o isolarmos, ele realmente pode cair numa generalidade quase irreconhecível: um branco estriado, um rarefeito tom calcário. Só restaria da imagem essa

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005, p.16. “(Something like a suspended attention, a prolonged suspension of the moment of reaching conclusions, where) interpretation would have time to deploy itself in several dimensions, between the grasped visible and the lived ordeal of a relinquishment.” (Tradução minha)

⁴² Ibid., p.18. “[The fresco] puts us) in the presence of the chalky color, long before it tells us what this color ‘fills’ or qualifies.” (Tradução minha)

tênue qualidade da coloração? Porque essa representação de parede parece não representar mais nada quando a isolamos, a ponto de poder ser tomada com valor e função paralela à conferida a um ícone bizantino?

O ícone guarda em si uma função especular, se ele nos olha, o faz abrindo sobre a própria imagem um infinito que nós mesmos lhe delegamos. Ele é algo preliminar, capaz de desvelar algo que não é ele mesmo, algo para o qual ele é só instrumento de passagem. Mas a efetivação da passagem e o encontro com alguma coisa posterior a ela dependem de termos ou não a possibilidade dessa coisa em nós. O ícone é estanque, ele só funciona se tivermos uma chave de acesso. E, dependendo da chave que tivermos, ele nos transportará para lugares diversos. O iniciado encontrará algo que o noviço ainda não tem condições de alcançar. O conhecedor da imagem bizantina fará da representação de uma parede um infinito. No entanto, paradoxalmente, é esse mesmo conhecedor quem solicita que abandonemos o conhecimento para nos conectarmos com uma capacidade de infinito; capacidade essa que se baseia no funcionamento ideal das imagens decorrente do pensamento bizantino sobre o visível⁴³.

Ao renunciar ao nosso conhecimento que esquadriharia a visualidade que percebemos hoje na imagem e a construção visual que a torna o que ela é – descendente da tradição mística e abstrata do ícone bizantino –, podemos abandonar as figuras presentes na cena posto que se tornaram secundárias e dispensáveis. Nesse caso,

⁴³ Difícil saber se as imagens dos ícones puderam assumir em Bizâncio o grau de abstração que Didi-Huberman propõe às imagens religiosas, mas esse era um anseio documentado pelos textos de Nicéforo. Ainda hoje as imagens, mesmo profanas, guardam algo da obliteração que intencionava o patriarca em relação aos ícones. Necessariamente, as imagens não são ou substituem o que representam, não presentificam algo ausente, mas, eventualmente, são exercícios de imaginação – como ao criar mentalmente uma ficção que se faz presente (e adquire vida) simplesmente porque imaginada.

elas conformam o excedente já que, seguindo a indicação do teórico, por instantes as desconheço e me fixo no mágico plano central. Abandonar o conhecimento parece ser abandonar as figuras e admitir esse fundo como fonte e reflexo de pura emanção. Mas, ao dissociar-se das figuras, o quanto de infinito essa superfície esbranquiçada seguirá possuindo?



47. Fra Angelico, *Anunciação* (detalhe), c.1440, afresco, cela 3, Mosteiro de San Marco;
48. Katia Prates, *Parede*, fotografia analógica, 2009.

O fundo e a parede na imagens de representação

O dourado bizantino

Em mosaicos e em pinturas, os fundos dourados fazem parte da composição tradicional do ícone bizantino¹. Plano de fundo para as figuras sacras, nas pinturas, eles são executados com folhas de ouro e, nos mosaicos, as lâminas de ouro são aplicadas atrás das pastilhas de vidro. Há duas correntes de interpretação teórica para o uso desse efeito metalizado e brilhante utilizado pelos bizantinos, uma que trata o dourado como um fundo sem representação ou significação simbólica, isto é, como recurso físico, e outra que o toma como tentativa de representação da luminosa emanção divina.

Para o historiador Otto Demus, esses fundos dourados brilhantes serviriam para projetar as figuras dos santos representados para a frente e, a partir de sua cintilância, criar uma dimensionalidade menos planar, como se os seres sagrados flutuassem à frente do observador. Nos mosaicos, as pequenas *tesserae* de vidro são aplicadas fazendo ângulos diversos contra o suporte da parede ou da abóboda², gerando assim um brilho descontínuo e instável de acordo com a luz incidente e do movimento do observador dentro da igreja. A natureza mais opaca do colorido encontrado nas peças de mosaico das figuras as “descolariam” desse fundo faiscante. “Esse plano dourado

¹ As peças douradas de mosaico – chamadas *tesserae* – mais antigas já encontradas datam do século IV e foram encontradas na Espanha provavelmente pertencentes à cúpula de um mausoléu próximo a Centcelles. Ver JANES, Dominick. **God and gold in late antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 58.

² JAMES, Liz. **Light and color in Byzantine art**. Oxford: Clarendon Press, 1996, p.6.

no meio dos mosaicos bizantinos não é um símbolo de espaço ilimitado (...) [As figuras] se movem e gesticulam sobre o espaço físico que se abre à frente das paredes douradas.”³ O brilho assinalaria ainda mais o espaço físico onde os seres se encontram e seus contornos marcados teriam o efeito, para o observador, de os destacar do fundo. A partir dos contornos, o espaço brilhante delimitaria as figuras que teriam sua importância enfatizada pela aplicação desse recurso.



49. Anunciação, séc. XI, mosaico, cúpula, Monastério de Daphni.

³ DEMUS, Otto. **Bizantine Mosaics decoration**: aspects of monumental art in Bizantium. Boston: Boston Book and Artshop, 1955, p. 10. “This golden ground in middle Byzantine mosaics is not a symbol of unlimited space (...) [The figures] move and gesticulate across the physical space which opens up in front of the golden walls.” (Tradução minha)

Por outro lado, o estudioso da cor Jonh Gage, afirma que esses fundos dourados [fig. 49] remeteriam a uma atmosfera associada ao sagrado, uma ambiência que evocaria o espaço divino: “Em Daphni se fará uma das evocações mais eloquentes da Luz divina: a luz ocupa o espaço inexplicável, de superfície curva, que há entre o arcanjo Gabriel e a Virgem no momento da anunciação. (...) A bela cor dourada pálida [dessa Anunciação] é, sem dúvida, a Luz divina.”⁴ A luz divina, além de ser um espaço de vibração entre mundos, é a manifestação do próprio poder de criação de deus – aquele que faz a luz. Em seu efeito de reflexão, o brilho das *tesserae* seria a representação da luz que criou o mundo, associando o espaço ao espalhamento da Luz divina em seu mistério intangível. Gage nos fala que a luz ocupa um “espaço inexplicável” entre as figuras, um espaço vasto onde só há a cintilância e o suposto resultado do efeito que provoca no observador religioso.

Embora Demus veja o dourado como um plano de projeção física das figuras para a frente, ele também reconhece no espaço entre as figuras um aspecto que define a cena representada: “As distâncias resultantes e os espaços vazios [entre as figuras] são preenchidos por uma tensão, um ar de expectativa que faz o evento retratado ainda mais dramático, no sentido clássico, do que a ação e gesticulações violentas.”⁵ A amplidão do fundo proferia a cena de uma dramaticidade maior,

⁴ GAGE, John. **Color y cultura**. Madrid: Siruela, 1997, p. 58. “En Daphni se halla también una de las evocaciones más elocuentes de la Luz divina: la luz ocupa el inexplicable espacio, de superficie curvada, que hay entre el arcángel Gabriel y la Virgem en el momento de la Anunciación. (...) El bello color dorado pálido del último es, sin duda, la Luz divina.” (Tradução minha)

⁵ DEMUS. **Bizantine mosaics decoration: aspects of monumental art in Bizantium**. Boston: Boston Book and Artshop, 1955, p.10. “The resulting distances and empty spaces are filled with a tension, an air of expectancy, which makes the event depicted even more dramatic in the classical sense than violent action and gesticulation could have made it.” (Tradução minha)

tornando-a mais enfática do que caso os gestos das figuras fossem mais efusivos, sendo a imagem de gesticulações mais expressivas e teatrais uma impropriedade para o olhar religioso bizantino.



50. *Anunciação*, mosaico, Monastério de Daphni, século XI (à esq.);
51. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco, cela 3, Mosteiro de San Marco (à dir).

Essa área desprovida de informações objetivas se assemelha à que encontramos entre as figuras na *Anunciação* de cela 3 de Angelico onde o branco ocupa o mesmo espaço e parece ter função semelhante à dos dourados bizantinos [fig 50, 51]. A inquietação que ela provoca tanto em Gage – que o considera luz divina – quanto em Demus – por seu efeito dramático – também ocorre para Didi-Huberman que o pensa como local da emanção da encarnação sobrenatural. É pela ausência de coisas a serem vistas ou detectadas que essas áreas oferecem condições de abrigar as propostas de espiritualidade e tensão expressiva deslocadas das figuras.

O vazio e o nada

Espaços vagos, sem nenhuma figura definida a ser vista, tornam-se próprios para abrigar o que não faz parte da representação e, sim, de uma ideia que pode ter ligação com a cena representada, de acordo

com o que se propuser seu observador. Sua vacuidade é a condição para conterem os invisíveis: a Luz divina, a sensação de drama ou o evento da anunciação. De forma similar, Hanneke Grootenboer é levada – pela área vaga no plano de fundo da natureza-morta de Heda – a um estranhamento que, em sua concepção, resulta também em uma excepcionalidade: o vazio. Grootenboer vê a imagem do fundo como pura superfície e a parede representada imerge no painel de madeira sobre o qual a tinta é colocada restando uma mera área bege, um vazio na pintura. O fundo agrega-se ao suporte e não faz mais parte da mesma natureza física dos objetos que aparecem no plano da frente da natureza-morta. Ali não há nada a ser reconhecido, naquela pintura para a qual a representação mimética é essencial, há uma área onde não há nada. Embora a percepção de ocorrências a partir dos fundos, entre a pintura da anunciação de cela 3 e a natureza-morta de Heda, realizadas pelos teóricos Georges Didi-Huberman e Hanneke Grootenboer sejam totalmente divergentes – um sugerindo a emergência de evento místico e outro afirmando uma simples ausência de representação –, ambos propõe eventos extraordinários provenientes de áreas visualmente similares [fig. 52, 53], que neste momento podemos pensar como “vazias”⁶ com o propósito de investigá-las.

Quanto ao plano de fundo da pintura de Heda, Grootenboer questiona: “O plano de cor bege simplesmente representa nada ou ele significa o nada como tal?”⁷ A resposta para essa pergunta não

⁶ A questão do nada e do vazio e seus conceitos serão abordados neste capítulo de forma pessoal, sem considerar os campos complexos elaborados pela filosofia e a física a esse respeito.

⁷ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 80. ‘Does the beige field simply represent nothing at all or does it signify nothingness as such?’ (Tradução minha)



52. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, afresco (à esq.) e detalhe (à esq., abaixo);
53. Willem Claesz. Heda, *Natureza-morta com taça dourada*, 1635, óleo sobre madeira (à dir.) e detalhe (à dir., abaixo).

interessa tanto quanto a afirmação intrínseca à questão de que aquele plano de fundo tem a capacidade de ser nada – representado ou significado. Assim, ela nos provoca a explorar o nada contido na pintura de representação da parede, ou melhor, a possibilidade efetiva de existência do nada. Um vazio é um nada? Um vazio é um espaço, isto é, diz respeito a algo dimensional; ele se relaciona com um cheio, se avizinha a um habitado, ele tem limites e pode ter bordas. O vazio provavelmente seria uma área cheia de nada. Já o nada é o estado de ausência de qualquer coisa; não é uma contraposição, porque não se opõe às coisas, simplesmente é o desaparecimento (ou o não aparecimento), a não existência. Ainda

assim, podemos pensar que o nada existe, apesar de ser a designação da não existência.

“Existe nada (que não existe) e nada que existe”, escreveu o poeta italiano Oswald Egger⁸. O nada existe embora pressuponha a não existência. Também é possível pensar que existe nada entre as coisas, em parcelas, aberturas para algum vazio (cheio de nada). Samuel Frederick salienta que, em Egger, essas parcelas de nada aparecem *entre*, entre as páginas, as linhas e as palavras⁹, nos interstícios do que conforma o livro. O nada assim permearia o que vivemos, em minúsculos lapsos que, eventualmente, se expandiriam de modo a se deixar experimentar como situação autônoma, como ocorre com a desapareição da representação da parede para Grootenboer. A parede na pintura torna-se como o espaço entre as palavras impressas ou como instante de suspensão na leitura entre o final de uma linha e o início de outra. Ela não representa e serve somente como elemento para a melhor apreensão daquilo que não é ela, do que está no espaço adjacente. A parede na pintura de Heda conforma um *nada que existe* e, similar ao que o poema suscita para Frederick, ela é constituída por uma área de superfície, como o espaço entre uma palavra e outra. Para Grootenboer, é justamente nessa área bege “desprovida de objetos pintados”¹⁰ onde aparece a retórica da pintura, seu discurso técnico. O nada ocorre nessa área que não significa nem representa; apesar de ser claramente a representação do anteparo plano de uma parede, ela escapa à autora e, ao não se “materializar” como coisa reconhecível,

⁸ EGGER, Oswald. **Room of rumour: tunings**, Los Angeles: Green Integer Books, 2004, p. 5. Traduzido da versão em inglês: “There is nothing (that is not) and nothing, that is.” Original em alemão: “Es gibt nichts (das es nicht gibt) und nichts, das ist.” (Tradução minha)

⁹ FREDERICK, Samuel. *Dividing zero: beholding nothing*. **SubStance**, v. 35, n. 2, Madison: University of Wisconsin Press, 2006, p.79.

¹⁰ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting**. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 79.

abre a possibilidade de ser um espaço de argumentação teórica. Conforma um nada que, ao se tornar visível, argumenta em favor dos objetos adjacentes e de sua descrição meticulosa, em favor da pintura como coisa pensada e que possui estratégia, isto é, como algo auto-reflexivo: o vazio na pintura argumenta sobre a natureza do ato de pintar que produz sua área “cheia”. Mas o que realmente constitui a base para essa ideia de auto-reflexão é a possibilidade de admitir a existência deste nada conformando um vazio na pintura. O pensamento de Grootenboer se verifica, por isso, poético; com a admissão de que o nada existe na imagem de Heda, confirmado pela excepcional visão de um vazio: “um vazio na pintura”¹¹.

O gênero de natureza-morta foi tradicionalmente considerado pobre, modesto, requisitando pouco talento para ser executado¹². As cenas sempre domésticas não teriam o vigor dos grandes eventos, nem os meros objetos domésticos estáticos exigiriam muita perícia dos pintores. Se a considerarmos um tipo de pintura de menor importância, o que dizer de seu fundo? O fundo na natureza-morta seria uma área legitimamente digna de possuir a dúbia qualidade de ser vazio por ser conteúdo de pouca importância dentro de uma imagem com valor geral bastante depreciado. Talvez por essa condição de ser “menor” é que a pintura de Heda possa conter um vazio; ao compará-la com uma paisagem, a teórica admite que em uma área de fundo similarmente vaga pertencente a uma pintura de paisagem, temos o céu em profundidade perspectiva¹³ [fig. 1, 2].

¹¹ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p.79.

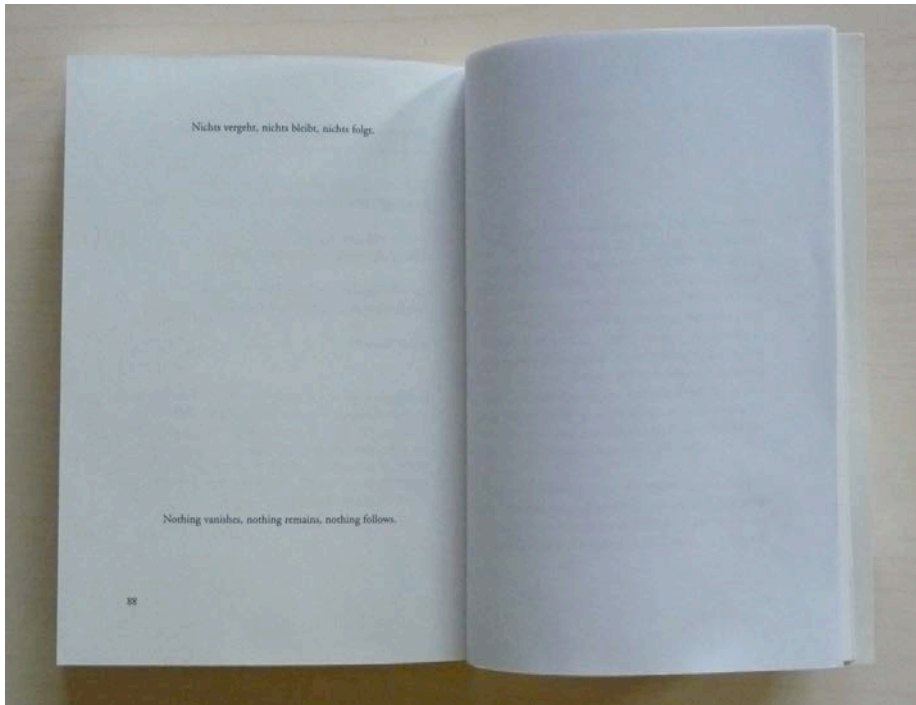
¹² SCHNEIDER, Norbert. **Still life**: still life painting in the early modern period. Köln: Taschen, 2009, p.7.

¹³ GROOTENBOER, op. cit., p. 78.

Assim, o tema e a perspectiva oferecem ao plano de fundo da imagem de paisagem sua manutenção no mundo das coisas representadas. Tanto a parede quanto o céu representados possuem detalhes muito próprios, a parede tem delicados gradientes entre tons claros e escuros da incidência de luz, o céu tem os frisos tênues da atmosfera aérea holandesa, mas Grootenboer só percebe esses pormenores na cena da natureza¹⁴. O céu faz parte essencial em uma cena de paisagem, apontando o horizonte e sua amplidão, já o ambiente doméstico não necessita de extensão em nenhum sentido e, por isso, seus detalhes de fundo podem ser ignorados e esse plano subalterno pode até mesmo ser abolido como representação.

Vinte anos após o início desse tipo de pintura na Holanda, o banquete monocromático com suas amplas áreas de fundo já teriam desaparecido dando lugar a cenas mais elaboradas e totalmente preenchidas por elementos discerníveis, em uma tendência que Grootenboer chama de *horror vacui* – o horror do vazio – configurando justamente a ocupação daqueles espaços considerados vazios, ao que parece, tanto pela autora, quanto pelos contemporâneos de Heda e Claesz. O que, necessariamente, não quer dizer que eles deixassem de ver, como ela, a representação de uma parede naquele ambiente doméstico da pintura, exatamente por prezarem a descrição detalhada e os efeitos da luz sobre as superfícies, inclusive em seus planos de fundo, sempre coerentes com a ocorrência das mesmas fontes de luz que incidem nos objetos à sua frente.

¹⁴ GROOTENBOER, **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006, p. 79.



54. *Room of rumours*, livro de Oswald Egger, fotografia da pg 88.

A página final de “Room of rumours” [fig.54], livro bilíngue de Oswald Egger, contém só uma frase: “Nothing vanishes, nothing remains, nothing follows.”¹⁵ Na folha branca, ela está escrita em alemão no alto e em inglês ao pé da página, deixando toda a área central em branco, talvez para enfatizar o nada que desaparece, o nada que sobra e o nada que segue. No entanto, poderíamos interpretar também que nada desaparece, nem sobra, nem segue. Sentidos que ecoam na poesia assim como na própria condição do nada. Se a página quase vazia do livro decorre do pensamento sobre o nada desta poesia impressa, a página amplia ao máximo o espaço em branco entre textos e oferece uma espécie de visualização daquilo que o poema trata. O branco do papel no livro reverbera o fundo da

¹⁵ EGGER, **Room of rumour**: tunings, Los Angeles: Green Integer Books, 2004, p. 88. *Nada desaparece, nada sobra, nada segue.* (Tradução minha)

natureza-morta de Heda e a parede atrás das figuras na anunciação da cela 3, um espaço vago cuja apreensão volátil está disponível ao observador, da mesma forma que o sentido do nada sobre o qual Egger fala, ao conjugar-se ao branco da folha, oscila e se modifica no mesmo momento em que é lido.

O branco

Para Louis Marin, o branco pode ser considerado como a cor da luz, isto é, a cor da transparência e também o brilho da junção de todas as cores, de acordo com o pensamento do pintor seiscentista Nicolas Poussin.

O branco, dizia-se no século XVII, é a cor universal. Esta é a cor “complexa” da própria luz; cor transcendental, já que ela qualifica a condição de possibilidade de toda a representação, o que faz com que o visível possa ser visto. “Não há ponto visível sem luz”, escreveu Poussin (...) Ponto visível sem branco que, cor da luz, é a condição invisível de possibilidade do visível, anterior logicamente a tudo que é visto sob o sol, tudo aquilo que é, segundo Poussin, objeto de representação na pintura; cor do sol, se o sol pudesse ser pintado como uma coisa ou um objeto do mundo.¹⁶

O branco, nessa condição de plenitude de cor complexa, associa-se ao ofuscamento causado pela imagem do ícone, que oblitera a si mesmo

¹⁶ MARIN, Louis. “Le blanc ou l’espace du présent”; **Jean-François Lacalmontie**. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 1992, p. 30. “Le blanc, disait-on au XVIIe siècle, est la couleur universelle. C’est la couleur ‘complexe’ de la lumière même; couleur transcendente puisqu’elle qualifie la condition de la possibilité de toute représentation, ce qui fait que le visible peut être vu. *Il ne se donne point de visible sans lumière*’ écrivait Poussin (...) Point de visible sans le Blanc qui, couleur de la lumière, est l’invisible condition de possibilité du visible, antérieur logiquement à tout ce qui est vu sous le soleil si le soleil pouvait se peindre comme une chose ou un objet du monde.” (Tradução minha)

em favor de um contato com o invisível. A cor da transparência, que é atravessada pela luz, torna-se assim caminho de todas as cores; no ar, entre o sol e as coisas, todas as cores aguardam a possibilidade de se mostrar a partir de seu contato com o mundo. O ar é o veículo de todas as cores embora seja ele mesmo transparente, assim como o ícone guarda todo o invisível embora ele seja matéria com forma e cor.

A invisibilidade da cor branca, quando considerada como cor da luz, se aproxima também do efeito que causa o fundo ocre da natureza-morta de Heda: um simples veículo, uma transparência que anula o que poderia ser visível, para revertê-lo, em movimento especular, na existência do outros objetos pintados. Aquele fundo é como a luz sobre a qual fala Marin, esvaziado de algo visível por si, mas que é instrumento e funciona para a visibilidade do que o cerca.

Marin também discorre sobre o branco como um vazio ao imaginá-lo como a superfície ainda intocada de um suporte sobre o qual haverá a interferência das tintas e cores que conformarão uma representação figurativa.

Toda representação (...) é compreendida entre dois limites: por um lado, o plano transparente da representação, diáfano através do qual passam os raios do olhar para ir colher e recolher a aparência pintada e as figuras; e de outro lado, superfície, instrumento branco [e vazio]¹⁷ da visibilidade, a tela imóvel e em repouso, virtualidade infinita em potência de acolher todas as linhas e todas as cores, onde não há nada a ver ainda a bordo do presente de onde a futura figura advém sem ser ainda; superfície-suporte da qual se pode dizer somente, em sua brancura, que

¹⁷ No francês, *blanc* significa tanto a cor branca quando um espaço vazio, desocupado.

ainda não é marcada, traçada e perseguida pelas linhas e suprimida pelas cores.¹⁸

A superfície do suporte da representação apresenta-se assim como uma área livre e flutuante onde se pode prever que tantas outras interferências apagarão sua brancura, trocando-a pelas aparências do mundo e de seus objetos e figuras. A vibração inerente a essa vacuidade está na antecipação de alguma imagem, tantas linhas e cores a serem visualizadas no futuro; no entanto, é como *instrumento branco da visibilidade* que ela tem a capacidade de abrigar todas as figuras, todas as linhas em espera, em latência, como potencial de sua vacância branca. É essa pulsação de capacidades potenciais que podem estar nas áreas que tanto vimos até agora, nem tão brancas, mas sempre aguardando as linhas que sobre elas serão traçadas. Nesse caso, linhas de pensamento, de propostas de visualização nos modestos espaços de espera e aceitação do fundo do afresco de Angelico, da parede de Heda, talvez da página de Egger. Tanto parecem não ter conteúdo que possibilitam a Hanneke Grootenboer ver um vazio, a Didi-Huberman aplicar sobre um fundo a emanção de um evento divino e a Egger fazer do papel uma expressão da condição de vacuidade sobre a qual escreve. Em Egger, a ausência de palavras se transforma nas próprias palavras escritas, confirma assim a capacidade do *suporte ainda não marcado* ser visto como área expressiva que complementa sua parte já marcada pela linguagem

¹⁸ MARIN, “Le blanc ou l’espacement du présent”; **Jean-François Lacalmontie**. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 1992, p. 33. “Toute la représentation de peinture (...) est ainsi comprise entre deux limites, le plan transparent de la représentation d’une part, diaphane à travers lequel passent les rayons de l’oeil pour aller cueillir, recueillir les apparences peintes et les figures, et d’autre part le plan-surface, instrument blanc de visibilité, écran immobile et en repos, virtualité infinie en puissance d’accueil de toutes les lignes et de toutes les couleurs, où il n’y a encore rien à voir à ce bord du présent où la future figure advient sans être encore; surface-support dont on peut dire seulement que, dans sa blancheur, elle n’est pas encore marquée, tracée et traquée par les lignes et supprimée par les couleurs.” (Tradução minha)

impressa. Na natureza-morta é o fundo que traz maior nitidez ao objeto, no caso do texto é a folha em branco que complementa a leitura. Assim talvez pudéssemos pensar na retórica do vazio, ao invés da retórica da pintura sobre a qual argumenta Hanneke Grootenboer. O vazio, o branco, discursaria e gesticularia com ênfase, provavelmente apontando para a coisa que é sua vizinha, a coisa para a qual ele trabalha e da qual é funcionário. A tarefa realizada por essa área é defender sua adjacência, falar a favor dela, demonstrar sua importância e, ao mesmo tempo, colocar a si mesma na sombra, numa posição ainda mais reduzida do que a secundária, uma negativa de si como coisa, já que a capacidade de ser algo é privilégio somente da outra parte. Secundárias são a toalha e a mesa em Heda ou o jardim e o teto nervurado em Angelico. Os planos de fundo destas imagens são como a latência da qual fala Marin: *áreas onde ainda não há nada a ver*, totalmente desprezadas como representações de algo, estão fora dos contextos das cenas às quais pertencem, espaços de não reconhecimento, não visibilidade. Na natureza-morta se vê um nada; no afresco, há somente um branco calcário, mas essas partes das pinturas têm função importante. Elas são o vórtice por onde espirala o pensamento dos teóricos; seu vazio e sua brancura funcionam como a área intocada sobre a qual fala Marin referindo-se ao suporte: guardam potências infinitas. Seu destino é serem marcadas pelas linhas e pelas cores até serem suprimidas e é, de fato, o que ocorre entre Grootenboer e Didi-Huberman e as imagens, só que o que as risca e colore são lógicas e abstrações que, por sua natureza intelectual, não as recobrem, embora pareça mesmo ser este o desejo dos autores, para que não víssemos mais essas representações de paredes, mas seu desaparecimento – ao serem comprimidas sob os

argumentos a respeito de sua função –, exatamente como linhas que vão recobrando a tela imóvel do suporte até então intacta.¹⁹

Para verificar a eficiência das linhas de pensamento e suas coberturas é que as imagens da série de fotografias *Paredes* foram realizadas. Em *Paredes*, as imagens de fundos não tem mais os contextos das figuras que formariam o plano da frente restando somente aquilo que já não é mais fundo, não é mais subalterno, porque não há outra imagem além das captações de paredes.

O fundo infinito - *mar e parede*

Os amplos fundos sangrados e monocromáticos na representação figurativa passam a ocorrer a partir do estabelecimento da religião cristã entre os séculos III e IV, segundo Pierre Schneider. A representação dos mistérios cristãos, em sua inacessibilidade à visão, tornam o fundo das imagens em áreas que adquirem significação religiosa:

A encarnação do ilimitado no limitado realmente pode ocorrer mais a nível do fundo e não das figuras. A rejeição das figuras de Cristo e, mais geralmente, daquelas da história santa para uma

¹⁹ Ao tratar dos potenciais do branco é preciso citar a pintura de Kasimir Malevich. O pensamento de Malevich sobre seus monocromos tem uma natureza mística que decorre diretamente do ícone bizantino e de sua sacralidade. Para ele, sua pintura “Quadrado branco sobre branco” (1917) continha o “nada revelado”, expressão de um fluxo invisível que tudo permeia. “No vasto espaço do repouso cósmico atingi o mundo branco da ausência dos objetos, que é a manifestação do nada revelado.” (VALLIER, 1986, p.123) Ao se desvincular da pintura figurativa, seus monocromos revelariam a natureza espiritual de todas as coisas, até então escondidas sob um ‘utilitarismo ignorante’.” (BONFAND, 1996, p. 24) Suas pinturas supematistas seriam instrumentos para a apreensão das essências fundamentais. “Este, afirma [Malevitch], é o ponto onde aspiro chegar, pois só nesse ponto, no “nada revelado”, é possível ultrapassar o real e pôr a nu o que o transcende.” (VALLIER, 1986, p.123) O real, esse mundo onde vivemos, poderia ser ultrapassado ao ser visualizado por meio da pintura que, ao se libertar da representação figurativa, passaria a conter a ideia da existência de um mundo de vibrações espirituais.

grande parte da cristandade (...) foram julgadas como sacrilégio. O fundo, por outro lado, permite aquela misteriosa transubstanciação: uma profundidade sem limite que se ampara em uma estreita superfície retangular. (...) O fundo infinito se abre no lugar do fundo sólido.²⁰

As áreas de fundo plano e homogêneo existiam nas imagens em épocas anteriores ao cristianismo, no entanto, Schneider se refere ao que esse fundo passa a incorporar como ideia do ocultismo religioso, de algo que não tem permissão de estar contido nas figuras, mas poderia aparecer nestas áreas indistintas: o acesso ao universo divino. As representações de figuras trazem sempre o risco de retornar ao uso das imagens em cultos pagãos politeístas, os ídolos, que eram tidos com possuidores do poder da divindade, que, mais do que representá-la, a substituíam com a característica de possuir a energia vital da divindade contida na figura, situação inadmissível para os dogmas cristãos.

Expressão do invisível, o plano de fundo assume a profundidade e extensão de um universo ancestral:

Toda a figura é imagem do homem ou daquilo que se reporta a ele: histórico. O fundo, ao contrário, não nos pertence. Ele nos excede, nos precede. Ele é um retorno do antes-do-homem,

²⁰ SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p.27. "L'incarnation de l'illimité dans le limité a bel et bien lieu, mais au niveau du fond, et non des figures. Le rejet des figures du Christ et, plus généralement, de celles de l'histoire sainte par une grand part de la chrétienté (...) être jugées sacrilèges. Le fond, en revanche, permet cette mystérieuse transsubstantiation: une profondeur sans bornes s'em pare d'une étroite surface rectangulaire. (...) Le fond perdu s'ouvre à la place d'un fond solide." (Tradução minha) Em francês, o autor usa "fond perdu", um termo para o qual não temos equivalente em português, o "fond perdu" seria basicamente uma área de fundo compacta que vai até os limites do quadro. O termo *fundo infinito*, utilizado aqui, se refere a um tipo recurso técnico de colocar um plano liso atrás da imagem principal, frequentemente usado em fotografia, gerando uma superfície de fundo com um único plano sem volume ou outros aspectos discerníveis.

como o dilúvio é um retorno das “águas” que precedem a criação e é, ao fundo delas, que ela ocorreu.²¹

O dilúvio cristão fundamenta o que Schneider percebe nos fundos infinitos, os planos monocromáticos seriam a expressão da incomensurabilidade da natureza divina, a água diluviana seria a massa disforme e perigosa sobre a qual o ser humano tenta se manter navegando em um rumo que somente é designado pelo deus supremo.



55. *Rebeca e Eliezer* (detalhe), pintura sobre pergaminho, séc. VI.

A respeito da imagem *Rebeca e Eliezer* [fig. 55], ele narra:

O fundo monocromático a tudo devora. (...) Os personagens são familiares (...). Eles pertencem, como os raros vestígios de

²¹ SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p. 27. “Toute figure est à l'image de l'homme ou de ce qui se rapporte à lui: historique. Le fond, au contraire, ne nous appartient pas. Il nous excède, nous précède. (...) Il est le retour de l'avant-l'hommes, comme le déluge est le retour des 'eaux' qui précédaient la Création et sur fond desquelles elles eut lieu.” (Tradução minha)

decoração – paredes, colunas, árvores – que os acompanham, ao mundo do já visto, da tradição. O fundo, por outro lado, não se parece com nada conhecido, algo que jamais tinha sido visto até então, aquele que é, até esse dia, “não testado”, *apeiron*.²²

O suporte do pergaminho se transforma no fundo abissal que ao mesmo tempo abriga e ameaça as pequenas figuras e seus espaços próprios que encontram-se logo abaixo do texto escrito. O texto adere à superfície, mas as figuras flutuam numa área amorfa, como se seu restrito mundo não tivesse nem ao que se ligar, nem onde ancorar. Elas adernam assim na superfície da página como a arca sobre a água das chuvas do dilúvio, sem rumo definido, sem horizonte algum. Esse é o *apeiron*, algo extenso e indeterminado que ocorre antes de qualquer diferenciação, mas guarda as potências para todos os elementos que virão a se diferenciar: “matéria em que os elementos ainda não estão distintos e que, por isso, além de infinita, é também indefinida e indeterminada”²³. As figuras estão nesta plataforma disforme, porque habitam o oculto inerente à religião cristã – da qual, por falha humana, nada pode ser visto. O acesso perdido a partir da expulsão do paraíso resulta nessa condição de desconhecimento e flutuação, situação de obstrução que só pode ser solucionada após a morte, no encontro com o reino de deus, a Jerusalém Celeste.

A esse infinito e indefinido mar diluviano, que conforma o fundo das imagens cristãs, se contrapõe a parede intransponível que as procede

²² SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p.32. “Le fond monochrome a tout dévoré. (...) Les personnages ont une allure familière. (...) Elles appartiennent, tout comme les rares vestiges de décor – murs, colonnes, arbres – qui les accompagnent, au monde du déjà vu, de la tradition. Le fond, en revanche, ne ressemble à rien de connu. Il est ce qui n'a jamais encore été vu, ce qui est, à ce jour, “non testé” – *apeiron*.” (Tradução minha)

²³ ABBAGNANO Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 71.

nos fundos impressionistas²⁴. Os planos de fundo infinitos viriam a se repetir no início do século XIX no limiar inicial do modernidade e seriam resultado de um outro infinito, desta vez sem deus, derivado do indivíduo. A Manet, que Schneider reconhece como fundador da pintura moderna, ele atribui a “redução da imagem ao plano pictórico”²⁵ [fig. 56], tornando o plano de fundo em uma superfície sólida como uma parede que, apesar de ainda respeitar as estruturas perspectivas, bloqueia a visão e a sensação de profundidade que



56. Edouard Manet, *La chanteuse des rue* (detalhe), 1862, óleo s/ tela.

²⁴ SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p. 127.

²⁵ Ibid., p. 126. “Certes Manet est souvent salué comme le fondateur de la peinture moderne, mais cette modernité consiste essentiellement en la réduction de l'image au plan pictural.” (Tradução minha) O autor completa: “Sans illusions, sans illusionnisme.”

favoreceria a capacidade ilusória da imagem. As figuras retratadas, precárias e comuns, demonstram sua origem decorrente das pinceladas e dos pigmentos que as constituem e habitam a superfície do suporte, que “projeta sobre elas sua sombra, ao mesmo tempo, vivificante e mortal.”²⁶

Schneider distingue o fundo infinito em duas instâncias: o “mar” e a “parede”, que ele também coloca como *Abgrund* e *Grund*, dois termos em alemão. *Abgrund*, o lugar sem fundo, na etimologia: *ab*, sem e *grund*, base, terra, suporte. O prefixo latino *ab* de *abgrund* é o mesmo de abismo e a palavra tem essa tradução em português. O mar seria o abismo, o espaço ilimitado da descida, caso a lâmina superficial da água fosse desfeita. Esse mar não é um abismo do qual se cai imediatamente, nele a figura tem o suporte pictórico como sua proteção, embora sua existência não seja em queda, mas ondulante em um oceano de indeterminação. De fato, as figuras não correm o perigo de cair porque estão sempre em queda, sem nunca chegar ao fundo. O *Abgrund* é uma amplidão absoluta onde as figuras talvez sequer flutuem, mas estejam contidas como se estivessem imersas dentro de um universo-aquário, preenchido por um líquido que é sopa primordial, onde tudo existe em seu estado mais primitivo, antes do início do tempo no qual as coisas se diferenciaram. Talvez elas estejam em um espaço místico similar àquele que Nicéforo propôs ser percebido por meio do ícone bizantino. Nesse caso, diferente do que ocorre com o ícone, não é um espaço de ofuscamento, mas de oscilação – ao sabor do desejo divino. Schneider não pensa a imagem como um veículo para um espaço divino e invisível,

²⁶ SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p. 126. “(...) projette sur elle son ombre à la fois vivifiante et mortelle.” (Tradução minha)

como faz Didi-Huberman a partir do pensamento bizantino iconófilo, mas interpreta a imagem como uma visualização do crente cristão considerando sua inerente impossibilidade de contato com o mundo divino. Face à morte, “fenda negra sobre o tecido do mundo”²⁷, os fiéis vagam neste mundo de ilusões e enganos aguardando a derradeira admissão onde seu deus habita: o mundo real. No entanto, similar ao pensamento de Didi-Huberman, as figuras aqui tem importância secundária e o cerne da imagem está na inescrutabilidade daquilo que as cerca, o que está ao fundo – para Schneider, o *Abgrund* formado pela folha do pergaminho; para Didi-Huberman, a *tela de sonho* situada na parede da anunciação. É nos informes visuais – que constituem aquelas cenas figurativas – que são aplicadas essas abstrações intelectuais. Sua condição de serem figuras indistintas as permite guardar as fantásticas expansões propostas por esses teóricos, tal qual o *apeiron*, que contém todas as potências de todas as coisas do mundo em uma matéria vaga, indefinida, anterior a qualquer diferenciação.

À percepção pluridimensional proposta ao fundo como *Abgrund* se confronta o *Grund*, um sólido dentro da superfície já compacta da pintura moderna.

Para os pintores “modernistas” e aos historiadores que colaboraram com a popularização da modernidade, o plano pictórico é o fundamento inabalável, o fundo sólido

²⁷ SCHNEIDER, **Petite histoire de l’infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p. 126. “(...) un trou noir dans le tissu du monde.” (Tradução minha)

(*Grund*) sobre o qual eles edificaram sua igreja: a de uma arte que é o que é – em outras palavras, seu próprio Deus.²⁸

A imagem deixa de ser a janela renascentista de onde se vê um mundo idealizado e passa a aniquilar a mimetização da profundidade, obtida por meio das estruturas lineares da *perspectiva artificialis*, e o aspecto idealizado de seus ocupantes. Esse aporte à superfície pode ser cogitado como já pertencente à pintura barroca holandesa do século XVII se observarmos novamente a natureza-morta de Heda, segundo o pensamento de Grootenboer. A imagem não abdica do aspecto ilusório da figuras – no caso, dos objetos – mas compromete sua completa inserção mimética pela presença de um fundo que não possui o mesmo excesso de detalhes do plano da frente. Ao visualizar a representação de uma parede na pintura de Heda, não se pode dizer que deixe de haver similaridade entre a cena (presente ou imaginada) e o que foi pintado, mas essa possibilidade pode ser contestada justamente pela pouca informação encontrada em seu plano de fundo; não poderíamos apontar um menor anseio de persuasão do pintor em relação ao observador para a expressividade de coisa pertencente ao mundo, já que uma parede é uma superfície que tem como característica não ter muitos detalhes perceptíveis.

Não seria preciso argumentar muito para aproximar aquela reprodução de parede ao conceito de *Grund*, superfície impenetrável da representação. Em oposição ao abismo, o solo – ou o fundamento – do *Grund* é um tipo de superfície onde não se correria o risco de

²⁸ SCHNEIDER, **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001, p. 126. “Pour les peintres ‘modernistes’ et les historiens ayant collaboré à la vulgate de la modernité, le plan pictural est le soubassement inébranlable, le fond solide (*Grund*) sur lequel ils ont édifié leur église: celle d’un art qui est celui qu’il est – autrement dit, son propre Dieu.” (Tradução minha)

afundar ao pisá-la. Não é um terreno macio como as dunas de uma praia, e não deve ceder quando sob pressão; essa “base” é similar, senão igual, ao próprio suporte da pintura. Ao atingir essa situação na pintura, chegaríamos ao seu ponto zero, à base inicial de onde pode surgir o abismo ou, ao permanecer sem desejo ou necessidade de possuí-lo, se manter em sua completude prévia de coisa não ilusionista. Esse é o “deus” próprio da pintura moderna – que cultua a si mesma do qual fala Schneider. De acordo com Grootenboer, o fundo da natureza-morta de Heda é exatamente o suporte da pintura que se torna visível, a revelação da construção do espaço pictórico como plano sólido ou mesmo a própria demonstração do aspecto ilusionista da pintura como técnica/estratégia do pintor em sua excelência na realização dos elementos frontais. Se for assim, a pintura de Heda abriga dois universos, um mimético e ilusório pela riqueza de detalhes da representação e outro destruidor da ilusão pictórica pela visão do suporte como plano sólido: a parede. Seria a parede um instrumento de não-ilusão pelo fato de não poder representar a profundidade devido à sua falta de volumes diferenciados? Seria possível que a parede se confundiria com a transparência invisível do ar e, por isso, desapareceria da pintura tornando a sua representação um vazio? Porque Schneider trata a parede como um obstáculo e não a considera uma coisa do mundo passível de representação? Em suas colocações sobre o fundo infinito, ao qualificar a “parede” como sendo *Grund* o faz de forma figurada, do mesmo modo como quando chama o “mar” de *Abgrund*. Assim como um mar não é um abismo, uma parede não é necessariamente uma base ou um suporte, obstáculo à representação. A sua ideia do “mar” vem do mar diluviano, resultado de incontáveis dias de chuva enviada por deus, do qual só se salvou Noé e os seres de sua arca para repovoar o mundo; trata-se de um mar mítico que, ao surgir nos

planos de representação por meio do fundo infinito, está carregado de densidade religiosa: a matéria indefinida do *apeiron*. Mas o uso do termo “parede” não compartilha a mesma ancestralidade, não tem proveniência tão significativa. A “parede” de Schneider vem de lugar nenhum, ela surge sem origem nem oferecer explicação, enfim, como não compreender uma parede? Haveria algo na ideia de parede que não fosse essa superfície sólida que nos separa de algo? Seria a parede só impedimento? Um impedimento frisado de ocultamento, porque no momento em que Schneider chama de “parede” o espaço ao fundo das figuras que lacra a si mesmo na superfície do plano pictórico, ele funda o desaparecimento daquela imagem, até então presente, em favor de sua ideia. Não vejo mais a parede representada, mas a vejo como “parede” transformada em instrumento de compressão da profundidade; no caso, a “parede” não se encontra mais sequer atrás das figuras, mas à sua volta fazendo seu contorno, porque não há mais fundo nem atrás. A parede como coisa possui uma área que a precede, um *na frente* para o qual ela é um *atrás*, os outros elementos não afundam para dentro dela como ocorre com a conceito “parede” de Schneider. A “parede” só funciona como agente compressor porque a parede é um tipo de imagem que permite que isso aconteça, simplesmente porque (não) há nada na parede e em sua representação, talvez uma faceta do *nada que existe* de Egger.

O fundo e o nada

“Nada”, confirma Louis Marin ao observar o fundo da pintura *Natureza-morta com tulipa, crânio e ampulheta (Vanitas ou Memento mori)* [fig. 57] de Philippe de Champaigne:



57. Philippe de Champaigne, *Natureza-morta com tulipa, crânio e ampulheta (Vanitas ou Memento mori)*, c. 1670, pintura sobre madeira.

O que podemos dizer sobre o plano de fundo contra o qual as figuras se colocam, sobre o qual os nomes figurados e as figuras nominadas estão destacadas em uma lista? (...) Um fundo negro. Que seja; mas o que esse fundo negro representa? Nada. (...) Mas se esse plano de fundo não representa nada, ele faz, por isso mesmo, apresentar a si mesmo como nada: ele não se apresenta como representando algo; ele apresenta a si mesmo.²⁹

Se havia dificuldade de reconhecer um anteparo onde claramente incide luz como em Heda, frente à pintura de Champaigne o

²⁹ MARIN, **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 261. "What can we say about the background against which the figures stand out, on which figured names and named figures are detached in a list? (...) A black background. So be it; but what does that black background represent? Nothing. (...) But if the background represents nothing, it does, for all that, present itself as nothing: it does not present itself as representing something; it presents itself." (Tradução minha)

reconhecimento se torna inviável. A luz quase frontal é intensa e faz os objetos dispostos sobre a pedra brilharem; no vaso, podemos ver o reflexo da abertura por onde entra a iluminação: uma janela, mas ao fundo só há escuridão. Os objetos encontram-se em uma área indiscernível e não é possível refutar o nada que Marin vê se apresentar. Aqui, os elementos estão perdidos em lugar nenhum e servem, de fato, para a retórica da pintura, ou melhor, da mensagem inerente a esse *vanitas* ou *memento mori*: a juventude e a vida são transitórias e a elas se segue inevitavelmente a morte. É com a intenção de ser um lembrete religioso em favor de uma vida cristã – pela concepção de que a vida real acontece no pós-morte – que este conjunto é feito. E o negro do fundo talvez seja uma alegoria para a falta de sentido inerente a este mundo cuja única importância é ser passagem para o outro, futuro; no entanto, ele apresenta ainda outro aspecto:

Esse fundo inominável: do que ele é fundo? Dos três objetos que a representação pintada nos oferece para ver e ler? Ou ele é o fundo da própria pintura, o fundo de suporte do fundo representado sobre o qual as três figuras se removem da vista para ganharem acesso à linguagem? Provavelmente ambos. A síncope de opacidade e transparência é convertida ali, naquele lugar daquele trabalho, na fusão ambivalente de plano de fundo com superfície, de pintura e representação, em conversão histórica – por assim dizer – da representação na pintura.³⁰

³⁰ MARIN, **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 261. “This unnamable background: of what is it the background? Of the three objects that the painted representation offers us to see and to read? Or is it the background of the painting itself, the supporting background of the represented background on which the three figures remove themselves from view by gaining access to language? probably both. The syncope of opacity and transparency is converted there, in that place in that work, in the ambivalent fusion of background and surface, of painting and representation, in a hysterical conversion – so to speak – of representation in painting.” (Tradução minha)

Então é possível que os objetos tenham um fundo e a cor negra atrás deles seja sua representação, assim as figuras estariam em um espaço físico possível, embora Marin o faça colar-se sobre a madeira como uma folha adesiva num movimento inquietante entre superfície e profundidade, porque não parece superfície já que é de cor tão intensa, tampouco tem aparência de espaço dimensionado. Aproxima-se da ideia de “parede” que Schneider coloca, ainda que o aspecto mimético afaste os objetos retratados da solidez da superfície pictórica fazendo conviver na imagem, assim como na pintura de Heda, um aspecto descritivo e ilusionista e outro, plano e superficial, destruidor do aspecto ilusionista. Some-se ainda o outro componente anteriormente oferecido por Marin: o nada que ele vê no fundo.

Esse fundo habita três espaços: como suporte da representação, como representação de espaço dimensional atrás dos objetos e como nada. E, nesse caso, não parece tratar-se de um nada advindo da interpretação de alguma religiosidade de *vanitas*, mas de um nada para a percepção. Ele diz que o plano de fundo representa *nada* e *apresenta* o nada que ele é, o *nada que existe*; apresenta coisa alguma, isto é, apresenta a ausência de qualquer representação e, ao esvaziar uma área da pintura, a torna um portal para a negativa: não só a negativa da mimese como a transformação da superfície de suporte em um lugar que sequer é sólido, mas uma tela de fios negros muito abertos que vazam para o nada. Os fios ainda são superfície, mas nesta trama larga e escura aparecem os vãos para o que está além da cor preta, o que não tem matéria nem sopro e está muito além de qualquer possibilidade de visibilidade: o nada. Diferente de Grootenboer que vê “uma área destituída de objetos pintados”, “um vazio na pintura”, Marin percebe não só um nada na representação

como a *apresentação* do nada como coisa: o fundo “apresenta a si mesmo como nada”, este não é um nada restrito à pintura, mas um nada. Ao atentar para o título da pintura *Natureza-morta com tulipa, crânio e ampulheta*, cogita: “Eu poderia presumivelmente seguir adiante ao intitular e dar nomenclatura a ‘nada’ como ‘o nada’.”³¹ Podemos imaginar que, tendo esse novo elemento determinado para ser nominado, a pintura se chamaria *Natureza-morta com tulipa, crânio, ampulheta e nada*.

O neutro

Ao discutir o ponto de origem das questões filosóficas, “o ponto de questionamento inicial no qual todas as questões subsequentes participarão”, Marin o denomina como neutro. “Quando o discurso filosófico encontra seu ponto de partida em uma questão de princípio que é precedida por nada, isso significa que a origem de seu modo de fala deve ser tomada como ‘neutro’.”³² O nada anterior à questão, ali onde não existe coisa alguma, é neutro. Por extensão, vislumbramos um estado para o nada na pintura, além de ser parte

³¹ MARIN, **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 261. “I could presumably move on to naming by nominalizing ‘nothing’ as ‘the nothing’.”(Tradução minha)

³² MARIN, Louis. “‘Le neutre’ and philosophical discourse” in MONTEFIORE, Alan (ed.), **Neutrality and impartiality: the university and political commitment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, p. 121. “[...] to designate as ‘neutre’] the point of departure for all philosophical inquiry, that point of initial questioning in which all subsequent questions will participate.”; “When philosophical discourse finds its point of departure in a question of principle which is preceded by nothing, this means that the origin of its mode of speaking is to be taken as ‘neutre’.” (Tradução minha) Maurice Blanchot também toma uma proposta similar que ele denomina “a questão mais profunda” como neutra. Ver BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita v.1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 52; BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita v.2**: a ausência do livro, São Paulo: Escuta, 2010, p. 30 e capítulo *Introdução*, pg. 2.

de um campo vazio, ele é neutro. Dessa forma, as representações de parede que podem conter um evento místico, “nada” ou um “vazio na pintura” podem ser caracterizadas como áreas neutras ou onde há neutro. Ao investigar esse estado, talvez seja possível uma aproximação do que leva uma área específica de representação a abrigar essas excepcionalidades.

Para Roland Barthes, o neutro não é uma indiferença, uma indecisão ou “uma média de passivo e de ativo; é antes um vaivém, uma oscilação amoral”³³, também não seria um campo intermediário, mas configuraria um outro campo de não-escolha, de flutuação entre as afirmações. “O neutro não é o terceiro termo – o grau zero – de uma oposição ao mesmo tempo semântica e conflituosa; é (...) o segundo termo de um novo paradigma, cuja violência (o combate, a vitória, o teatro, arrogância) é o termo pleno.”³⁴ O neutro não é somente o estar entre dois campos, isso ou aquilo, não é a simples oscilação entre opções, mas, sim, mesmo reconhecendo as opções, o não ser nem um nem outro: a “não-escolha”³⁵, por isso é amoral, por não responder ao ato moral de escolher. E a violência com a qual o neutro se contrapõe é justamente a paixão da escolha, a tomada de partido, a opção por algo. O neutro “não é um objetivo, um alvo: é uma travessia.”³⁶ Não pode ser objetivo porque é um interstício e a opção que pode ser tomada pelo neutro é a de não se fixar a opções e, por isso, é uma travessia. O neutro só existe porque há o entre

³³ BARTHES, Roland. **Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 141.

³⁴ Ibid., p. 142.

³⁵ BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 20.

³⁶ Ibid., p.140.

posições³⁷ e a suspensão do “querer agarrar”³⁸ o que quer que seja. Algumas figuras desse neutro: “a escritura branca, isenta de todo teatro literário”, “o liso”, “o vazio, o inconsútil”, “a vacância da pessoa, se não anulada, ilocalizável”, “o deslocamento”, “a deriva”³⁹. A ausência de teatralidade se liga com a cor branca para ser neutra e é a brancura que a qualifica como não dramática; o liso pode ser como um tecido sem listras ou algo similar ao branco imaculado da escritura ou mesmo a folha lisa em branco, como a de Egger; já o vazio, escrito em conjunto com o inconsútil, deve ser uma espécie de liso maior, um enorme tecido sem costuras, esvaziado de emendas (o neutro não poderia ser ou abrigar um vazio propriamente já que ele é ação, travessia e, no vazio, nada acontece); uma pessoa que está ausente não só daqui como de qualquer lugar, que não pode ser encontrada possivelmente por estar em deslocamento e deriva – que é o movimento entre as escolhas, que não se fixa de modo a ser encontrada justamente porque é não escolha, não aderência a alguma definição. O neutro se confronta com a fixação das escolhas e o combate que as escolhas acarretam,

³⁷ Diferente de Barthes, Marin interpreta o neutro como uma negativa que gera um campo que se contrapõe, não à violência da escolha que vemos em Barthes, mas aos sentidos que as escolhas fazem: “nem sim, nem não; nem verdadeiro, nem falso; nem um, nem outro (...) uma figura diacrítica, já que não é exprimível senão na base daquilo que separa, é então não ocupável, impensável, desde que um discurso somente atravessa minha leitura, minha interpretação, para ir de um ao outro, de verdadeiro ao falso, de falso a verdadeiro.” Aproxima-se à ideia de vazio que ele mesmo localizou na pintura de Champaigne: um espaço de obstrução e retirada, onde a própria superfície engole a si mesma e desaparece deixando somente um rastro de negror que, talvez, ao invés de ser suporte e fundo, ao configurar um nada, inevitavelmente abandone a materialidade e não seja *nem* suporte *nem* fundo e atinja o mesmo ponto impensável e diacrítico de seu neutro – que implica a *perda da noção* do que é isso ou aquilo – suporte ou fundo. Ver MARIN, **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 147 (Tradução minha). Maurice Blanchot, a quem Barthes alude várias vezes em “O neutro” (2003), coloca o neutro como uma área de desconhecimento primordial: “(...) quando o desconhecido assume essa aparência neutra, isto é, quando pressentimos que a experiência do neutro está implícita em toda a relação com o desconhecido.” BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita v.2: a ausência do livro**, São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

³⁸ BARTHES, **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 30.

³⁹ BARTHES, Roland. **Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 142.

com o definido e o épico, e contraria o próprio terceiro termo – aquele que oscila entre o primeiro e o segundo termo até a oportunidade de aderir a algum – porque ele não adere, ele existe por não ser magnetizado por escolha alguma. O fato de se deslocar entre isso e aquilo, entre determinações, configura a questão crucial do neutro:

A maior oposição, a que ao mesmo tempo fascina e é a mais difícil de pensar, porque destrói quando se coloca, é a oposição entre distinção e indistinção, e aí está o cerne da questão do neutro, o motivo porque o Neutro é difícil, provocante, escandaloso: porque implica pensar no indistinto (...). ‘A distinção entre o indistinto e o distinto é maior do que tudo o que pode separar dois seres distintos entre si’.⁴⁰

O neutro é um indeterminado e é essa negação de polaridade e de distinção que torna sua existência desafiadora. É também essa indistinção que o torna comum por permear tudo, porque entre quaisquer pólos há neutro: entre positivo e negativo, verdadeiro e falso, estranho e conhecido, certeza e dúvida, suporte e representação.

Nas áreas de fundo que investigamos, entre aqueles suportes e as representações que contêm, existe neutro que, em sua lisura e vacância, provoca os teóricos a povoá-lo com ideias e interpretações. O indistinto, em seu escândalo de se retirar das polaridades, se disponibiliza ao olhar do observador atento – que o detecta e se inquieta insuflando-se com suas cintilações. O neutro brilha em pequenos instantes de prazer fútil, que seriam as “cintilações da delicadeza”⁴¹. “Não ‘traços’, ‘elementos’, ‘componentes’, mas o que brilha por clarões, em desordem, fugazmente”⁴²,

⁴⁰ BARTHES, **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 110. No trecho transcrito, o autor cita Mestre Eckhart (1260-1327) sem mais referências sobre sua citação e conclui com a nota de rodapé: “Vladimir Lossky acrescenta: ‘A diferença entre o não colorido e o colorido supera tudo o que permite distinguir duas superfícies de cor diferente.’”

⁴¹ Ibid., p. 66.

⁴² Ibid., p. 66.

assim faíscam esses planos de fundo neutros, informes. Sua pouca significação, assim como sua desimportância, os conduz ao campo flutuante do neutro e, nessa deriva, podem fazer brotar – no olhar intrigado do observador – o divino ou o vazio. O inconsútil, ausência de emendas, também é espelhado nessas reproduções de paredes e é resultado de suas cores “branqueadas” – como na *literatura branca* e sem teatralidade –, pardas, comuns.



58. Fra Angelico, *Anunciação* (detalhe), c. 1440, afresco, (acima, à esq.);
59. Pieter Claesz. Heda, *Natureza-morta com taça dourada* (detalhe), 1635,
óleo s/ madeira (acima, à dir.);
60. Katia Prates, *Parede*, 2009, fotografia (abaixo).

Para Barthes, o lado externo de um retábulo, aquele que fica aparente quando ele está fechado, ao cobrir sua face mais rica e colorida, apresenta o neutro. “O Neutro é dado a ver quando esconde o colorido”; ao estar fechado durante a maioria dos dias do ano, ele mostra o “que se dá, sem chamar a atenção: não se esconde, mas não se marca”⁴³ [fig.13]. No caso das paredes, ao pensá-las como coisas do mundo, esta seria uma definição adequada: nem se escondem, nem se marcam; aparecem sempre, estão em todo lugar, mas não as vemos como coisas que merecem ser vistas, e, sim, como suportes, talvez, para as reproduções de paredes. A parede tem uma neutralidade abissal: é lisa, é branca, é inconsútil e está à deriva entre outros objetos que querem ignorá-la, escondê-la ou torná-la um painel colorido, um retábulo aberto.

Ao comentar a necessidade de classificação encontrada na obra filosófica de Charles Fourier, Barthes coloca o neutro junto a alguns termos que podem apontar para outros aspectos seus: “passagem, transição, trivialidade, ambiguidade”⁴⁴; no caso, “o neutro é o que aparece entre a marca e a não-marca”⁴⁵ e indica o suplementar à classificação, isto é, uma “classe para onde tudo o que tenta escapar à classificação é levado”⁴⁶. A nectarina seria exemplo desse tipo de transição, porque nela a diferença entre ameixa e pêsego se extingue⁴⁷. O neutro então seria capaz de abrigar não só a indistinção como também a ambiguidade,

⁴³ BARTHES, **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 107.

⁴⁴ BARTHES, Roland. **Sade/Fourier/Loyola**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997, p. 106. “(...) passage, transition, triviality, ambiguity.”

⁴⁵ *Ibid.*, p. 107. “(...) the neuter is what comes between the mark and the non-mark.”

⁴⁶ *Ibid.*, p. 107. “(...) [it is the] class in which everything that attempts to escape classification is swallowed up.”

⁴⁷ “The nectarine damps the opposition of prune and peach.” *Ibid.*, p. 107.

deslocando-se para uma situação que revela sua pluralidade: nem isso nem aquilo ou isso e aquilo juntos. A nectarina é em excesso, ela excede a ameixa como pêssego e excede o pêssego ao lhe somar a ameixa; embora se assemelhe às duas frutas, evolve em uma outra. O excesso também é um indistinto quando não sabemos se sentimos o gosto e a textura da ameixa ou do pêssego.

A representação de parede é um indistinto e uma ambiguidade. Sua indistinção é atestada pelas diferentes interpretações que aderem a ela, sendo ela mesma algo como o liso ou o ilocalizável, porque não reconhecida. Uma superfície indistinta não só porque não tem marcas, mas também porque é muito banal e sua banalidade a faz desaparecer por excesso, é excessiva no cotidiano e sua “cotidianidade”⁴⁸ a torna imperceptível como coisa a ser vista. E é nesse tecido de desaparecimento e visibilidade, indistinção e ambiguidade, imaginação e representação que flutua o neutro que não adere a estes pólos, mas os admite e, assim, permite a presença simultânea de todos num mesmo ponto. Porque adjacente a qualquer coisa, dado ou escolha, entre quaisquer polaridades, há neutro.

Em seu último curso – “O Neutro” – ministrado no Collège de France em 1978, Barthes questiona seus ouvintes: “O neutro é talvez uma figura, uma máscara, uma tela pintada que ocupa o lugar de uma outra coisa. Do quê?”⁴⁹ É possível tentarmos responder essa pergunta: a tela pintada – que é o neutro – tem a figura de uma parede que ocupa o lugar do infinito e, também,

⁴⁸ BARTHES, **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 106. Para Barthes, a cotidianidade é uma face social do neutro.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 140.

ocupa o lugar do vazio; ela é a máscara do invisível que, em sua deriva de imagem neutra, suscita essas paixões extremas de escolha do que dá a ver e, no entanto, se mantém indistinta justamente por abrigar tais abstrações extraordinárias simultaneamente.

A parede

(conclusão)

A resposta oferecida a Barthes sobre a figura do neutro, embora ambicionada, pode reduzir as potencialidades da questão. Blanchot nos coloca o exemplo de uma interrogação sobre o azul do céu:

Tomemos esses dois modos de expressão: “O céu é azul”, “O céu é azul? Sim”. (...) O “sim” não restabelece absolutamente a simplicidade da afirmação prosaica: o azul do céu, na interrogação, deu lugar ao vazio; o azul, contudo, não se dissipou, ao contrário, elevou-se drasticamente até sua possibilidade, além de seu ser, e se desdobrando na intensidade desse novo espaço, mais azul, certamente, do que jamais foi, num vínculo mais íntimo com o céu, no instante – o instante da questão em que tudo está em instância. Não obstante, logo que o “sim” é pronunciado e no momento mesmo em que ele confirma, em seu novo brilho, o azul do céu contraposto ao vazio, percebemos o que se perdeu. (...) Assim, no Sim da resposta, perdemos o dado direto, imediato, e perdemos a abertura, a riqueza da possibilidade. A resposta é a desgraça da questão.¹

O lapso entre a pergunta e a resposta tornam a interrogação mais candente. É antes da formulação da resposta que o azul do céu se faz imaginado, ainda não fixo a um único espaço, mas vibrante em todos os azuis de todos os céus. A questão, ao ser feita, provoca a potência de um azul que faz cintilar todas as suas possibilidades de

¹ BLANCHOT, **A conversa infinita v.1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 43.

ser ao mesmo tempo. E, neste excesso, o azul é extremo: claro e denso, próximo e longínquo, cor e transparência, plano e profundidade. Entre a pergunta e a resposta, há o neutro: o que não adere. A resposta afirmativa, no entanto, faz todos os céus e todos os azuis se colapsarem em uma generalidade de cartão postal: sim, o céu é azul.

É reconhecendo esta perda que a resposta provoca, que abordo minha série fotográfica *Paredes* [portfólio p.156]. Ao questioná-la através da natureza-morta holandesa e do ícone bizantino não faço mais do que desejar preservar a questão sobre as imagens que produzi. Elas são resultado da leitura do livro de Grootenboer, isto é, elas são a questão do “vazio” que a teórica afirmou existir. Não são respostas, mas a própria discrepância trazida a um corpo visível: há vazio?, há vazio em uma imagem?, há vazio na representação de parede?

Paredes são elementos sem relevância nem importância por serem cotidianas – consequentemente banais – e subservientes. Neutras, nem se escondem nem se marcam. Esse estado neutro as coloca em instância, à disposição do que quisermos delegar a elas de acordo com nossas escolhas. As imagens de *Paredes* tem no pensamento de Grootenboer e Didi-Huberman sobre áreas similares a elas um aporte que as enriquece enormemente. A partir de seus pontos de vista, tentei gerar relações com os contextos de ocorrência das pinturas de Heda e Angelico – contextos que penso englobarem minhas fotografias, porque as tomo como parte daquelas pinturas – por semelhança e, no caso da natureza-morta seiscentista, por filiação. Poderia ser dito que as fotografias gravitam aquelas ideias dos teóricos e os contextos das pinturas da mesma forma que as ideias de Grootenboer e Didi-Huberman gravitam as imagens que as geraram.

Evidentemente as imagens da série *Paredes* são autônomas, existem como coisas no mundo da matéria e do visível. Embora não se possa afirmar que são neutras, elas têm este potencial – que somente se realizaria de modo radical se fossem ignoradas como o são as próprias paredes habitualmente. Ao existirem como coisas a serem observadas, essas imagens abandonam o neutro do qual saíram, mas o guardam e o transfiguram, ou melhor, o figuram. Os planos de fundo de Heda e Angelico são feitos figura por meio dessas fotografias ao eliminar os objetos e retratos dos planos principais. Por não terem frente, com o fundo sendo o único plano agora presente na imagem, é impossível que ele não apareça. Embora, em sua maioria, essas fotografias sejam tão rarefeitas que quase não suportam o termo figura.

As imagens da série, por sua autonomia, aparecem como coisas diferentes de paredes, como imagens feitas, isto é, que alguém se deu ao trabalho de fazer e, por isso, supostamente devem merecer atenção específica. Fixadas sobre paredes, provocam o oposto do que ocorre com as superfícies que as acolhem e tornam-se merecedoras do olhar do observador. Mas não podemos descartar seu potencial de ascendência de serem indistintas, pois elas estão à disposição do observador, aguardando vazios e infinitos, desprezo e aderência.

Não são imagens impositivas e quanto mais o trabalho prático se desenvolveu, mais rarefeitas elas se tornaram, perdendo um pouco da expressividade de luz e sombra de Heda e também do ofuscamento das pinceladas de Angelico. Cada vez mais, seu conteúdo visual foi sendo depurado na cópia fotográfica para que se aproximasse à precariedade do visível característica dessas superfícies cotidianas e banais às quais não damos atenção.

As imagens estão, assim, entregues à sua deriva, à minha escolha de não abordá-las frontalmente, embora toda a pesquisa e toda a análise só se refiram e decorram diretamente delas. É no mundo da natureza-morta holandesa do século XVII que elas são enraizadas, lá sempre estará sua proveniência, seu universo de origem. E, devido ao meu contato com a interpretação de Didi-Huberman sobre a parede retratada por Angelico, com a efetivação da investigação sobre o funcionamento ideal do ícone bizantino, toda e qualquer imagem adquiriu o potencial de apresentar outro mundo que não aquele que ela torna visível, algo além do visível e também do invisível, um espaço imaginativo onde a imagem é fruto da imaginação e não da visibilidade.²

Podemos dizer que o ponto de partida para a experiência que Didi-Huberman descreve é uma área branca que tem a especificidade de ser (quase) vazia, destituída de informação, um mecanismo para tornar visível algo que não está representado. É a vacuidade que dá condições para o evento ocorrer, situação própria para a suspensão

² Talvez possa colocar nesse contexto, minha visita aos murais Seagram de Mark Rothko. Talvez a experiência de Didi-Huberman frente ao afresco e o desejo de Nicéforo em relação à percepção do ícone possam ter alguma similaridade com o que ocorre na sala dos murais Seagram (1959) de Rothko. Embora essas pinturas não possuam nenhuma representação referente ao mundo visível e “natural”, são telas pintadas e fazem parte do mundo, são coisas entre coisas. São pinturas de áreas retangulares de cores sólidas sobrepostas com contornos tênues. Estão atualmente expostas em uma sala sob luz de penumbra, conforme especificações do próprio artista ao doar as obras para a Tate Gallery em Londres. Na sala, as imagens engendram uma experiência única ao originar a existência de algo que não está contido no visível das pinturas. As imagens colocam-se como acionadoras de outro mundo, um mundo que passa a vibrar e existir por meio, mas além, delas: uma dimensão desconhecida que se projeta da superfície das pinturas e avança atravessando a sala e os corpos. Pode ser dito que é uma experiência mística, porque envolve a construção de um mundo, não porque contenha algum dogma religioso. Naquele espaço estamos frente ao impossível tornado perceptível, a um tipo de existência que não é possível, isto é, não é realizável dentro do possível como o conhecemos cotidianamente. É um mundo alienígena que nos atravessa e ultrapassa, onde as pinturas presentificam algo que emana delas, mas parece não as pertencer nem se assemelhar a elas. Não teria como dizer o que é, justo porque está além das possibilidades de ser dito, está além do poder de designação.

do conhecimento devido à informação rarefeita que contém. Despontando a partir do fulgor branco do afresco, em tal intensidade que desloca a imagem para um outro lugar que não é nem a cena representada nem o interior da cela onde se encontra, o que se torna presente? Para o teórico, é o evento da encarnação por meio do grande espaço monocromático que contém uma dinâmica oculta. Sabemos que representa as paredes e o piso vazios, isto é, não há nada nas paredes nem no piso, nada ocorre, nem um relevo nas paredes nem uma folha caída no chão. E são essas ausências que colocam o espaço visual em um estado de duplicidade: entre a representação daquilo que conhecemos – a parede e o piso – e sua situação intrínseca de ser neutra e insignificante. É a condição de vacuidade e de indistinção que a torna uma área de latência à disposição do observador.

Duplicidade que ocorre com áreas monocromáticas, áreas que se oferecem ao olhar como algo que nada esconde, ou ainda, um espaço que pode abrigar uma ausência de imposições ou de escolhas de figuração. Nessas áreas um tanto lisas, supostamente planas e com pouca informação, eventualmente, a lisura e a aparência plana podem não funcionar como anteparos e provocar uma outra sensação: a dimensionalidade, não aquela da perspectiva linear, mas uma outra inescapável, cujo exemplo mais agudo é o do céu azul. Esse azul dentro do qual transitamos, espaço tão expansivo para Blanchot, não oferece esclarecimento sobre seu alcance. Sabemos o que ele é, mas ao olhá-lo estamos frente a uma massa de cor. Simultaneamente compacto e inconsistente, o céu azul pode oferecer-se tanto como o mar do *Abgrund* quanto como a parede do *Grund*. E se, em movimento invertido, admitirmos a dimensionalidade de uma imagem de parede teremos em seu interior algo como o céu azul ou o *Abgrund*, infinito e abismo?

Pela interpretação do teóricos nos asseguramos que sim, mas com eles observamos representações de paredes que se contextualizam como fundos, como áreas que se relacionam com algo mais, algo que é mais do que elas. Na natureza-morta de Heda, a parede é considerada um recurso que apresenta tudo aquilo que não é ela na pintura, torna-se uma ferramenta para seu auto-desaparecimento como figura. Em Angelico, é vista como mecanismo de ultrapassagem, ela não só aparece mas também evoca algo que não está visível, um outro lugar invisível e intangível. Ambas as abordagens, apesar de tratarem a imagem de formas contrárias – uma como desapareção, outra como criadora de algo que a excede –, as colocam como ferramentas, mecanismos para que se tornem algo diverso delas mesmas, daquilo que está representado. No entanto, estamos lidando com imagens onde a parede é um elemento entre outros, sendo que são estes outros elementos que dão à imagem a condição e o desejo de serem modificadas pelas paredes. As paredes pertencem a seus contextos e os servem. Para verificar sua potência intrínseca, será necessário realizar o avesso do convencional e retirar da imagem tudo o que não é parede, essa área subserviente com capacidade de dinâmicas tão variadas, e ver que espécie de mecanismo surgirá.

A série de fotografias *Paredes* inicia-se na intenção de avaliar o pensamento de Grootenboer sobre a representação da parede em algumas pinturas de natureza-morta, onde ela é considerada como área vazia, isto é, destituída de algo representado. A afirmação da historiadora é muito positiva a esse respeito e as paredes serão utilizadas como potenciais representações do vazio.

Nas imagens da série *Paredes* já não há a mesa desfeita do café da manhã das pinturas de Heda e Claesz. e a parede não pode mais apontar para outra coisa, mas seguirá sendo um vazio? Tampouco

nelas aparecem as figuras bíblicas de Angelico, perdendo-se a evocação da anunciação, mas ainda conterà o *outro lugar*?

Considerando que as imagens da série fotográfica guardam alguma semelhança com as áreas das pinturas que as suscitaram, ao representar unicamente paredes, o que elas apresentam? Com a tendência de transmutação que as representações de paredes carregam, em que se modificaram agora que estão por si mesmas? Será que elas finalmente apareceram?

Justamente por serem decorrentes dessas áreas neutras e oscilantes, é difícil dizer no que as fotografias de paredes se transformaram, mas, por sua condição de imagem fotografada, elas solicitam do observador uma atenção que as próprias paredes não tem condições de obter. Como estão em primeiro plano, elas não servem a nenhum propósito de seus contextos anteriores, não poderão apontar para objetos domésticos nem serão local de evento místico entre seres sagrados. Mas, como coisas provenientes do neutro, elas podem voltar a encontrá-lo, porque o desvio ocasionado por ser única coisa representada não garante o escape de sua condição de insignificância e as imagens de paredes não têm sua percepção como representação garantida. Talvez elas se transformem em algo diferente do visível como ocorreu nas interpretações de Grootenboer e Didi-Huberman ou talvez elas sejam ignoradas como as suas geradoras paredes ou ainda é possível que elas sejam vistas como imagens desvinculadas de um objeto de representação, sem vazio ou infinito, somente como coisas que podem ser vistas e guardam conteúdos próprios.

As imagens da série *Paredes* podem confirmar seu alheamento de si mesmas, de sua instância original. De tal forma desprezadas, as paredes podem não conseguir escapar da convenção de serem outras. Convencionais, tanto por coincidirem com o plano vertical

onde se dá a representação, quanto por se tornarem a própria representação dessa verticalidade, elas possivelmente seguirão não sendo elas mesmas. Diferente do que ocorre em Heda ou Angelico, a parede, ao oferecer-se alheia a outros elementos, poderá adquirir complexidade imprevista: finas gradações de cores, estranhos volumes; fato que carregaria uma sensação de derrota e euforia. Derrota de uma superfície por não conseguir ser vista simplesmente como representação de algo e euforia pela nova ultrapassagem que estaria se desenrolando no interior da imagem que precariamente sustenta a cena representada. É possível que essa tênue área esbranquiçada não volte a ser uma parede e, após ver suas fotografias, as próprias paredes observadas poderiam ser levadas a se transformar em outra coisa, anteparos para outras visualizações, e apresentar algo que a parede em si pode vir a reverberar: um espaço capaz de ter a potência de dimensionalidade insuspeitada.

Mas a parede guarda – mesmo agora que é imagem que solicita atenção específica por se deslocar de sua insignificância cotidiana ao ser merecedora de ser copiada como cena autônoma – todas as potencialidades inerentes à sua deriva original de coisa neutra. É documento e testemunho do poder de escolha e de deriva contido na imagem pois no mesmo momento em que alguém distingue um campo de cores e volumes, outro observador não vê nada ou vê o nada.

Justo ela que – enquanto parede – seria o próprio obstáculo para um afastamento, torna-se um mecanismo de distanciar que pode afastá-la de si mesma. Assim como o chaveiro que perco sobre a mesa, ela é mais uma entre trivialidades. E o que são trivialidades senão vias tripartidas? Então, o trivial, o ordinário, tem como característica

possuir várias vias de contato³. Nesta indefinição, essa imagem pode seguir o rumo para o qual for solicitada. Por ser múltipla, ela não se completa em uma única possibilidade e pode guardar, assim, o neutro, a não escolha, como via de acesso. Excessiva em sua oferta, a parede é muitas coisas simultaneamente, o sólido, o vazio, o nada, o branco, o divino, o infinito, o anteparo de dimensionalidade impossível, o *Grund* e o *Abgrund*: superfície e abismo.

Local onde não há a violência da escolha, porque minhas escolhas ao fotografar foram sempre pelo anteriormente designado vazio e pelo pouco expressivo.⁴ Como parte do mundo, essa área sem importância está sempre à disposição do olhar do observador – que não a vê por estar muito evidente. Ela, que não se assemelha a nada porque se perde na semelhança de tantas coisas similares, torna-se tão igual que passa a ser nova, inclassificável, quando representada. Tantas paredes que riscam o visível por tantos caminhos tripartidos que abrem fissuras no possível⁵ e oferecem a experiência de sua ambigüidade extrema por meio das pinturas e, agora, das fotografias.

É a disponibilidade dada ao encontro com essa imagem rarefeita que faz ocorrer a experiência de algo diferente do que sei, um outro lugar, outra dimensão aqui mesmo, simultânea; que desenrola-se

³ “*Trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na interseção de três caminhos.” BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2001, p.26.

⁴ É claro que fotografar é recortar e aí há violência, embora não me pareça que eu tenha interferido muito, mas simplesmente copiado o que não para de se dar a ver nas paredes.

⁵ Gilles Deleuze e Felix Guattari ao falarem do liso e do estriado, conceitos opostos e complementares, nos dizem que uma superfície lisa pode se tornar estriada à medida em que é riscada por movimentos variados. No entanto, se a superfície que era lisa passa a ser extremamente estriada, quando estiver completamente recoberta pelos riscos, ela torna-se novamente lisa. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia v.3**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007, p. 187.

por meio de uma imagem que, por ter sido vista tantas vezes, se tornou desconhecida e pode obstruir sua própria representação. E, nessa condição de desconhecimento e obstrução, me oferece a experiência do cotidiano invertido, no momento em que essa cena encontra-se de tal forma saturada no banal que se mostra como uma impossível experiência inaugural. “A impossibilidade nada mais é do que o traço daquilo que chamamos tão facilmente experiência, porque, somente há experiência em sentido estrito, onde algo de radicalmente *outro* está em jogo.”⁶ Dentro dessa experiência, que é o contato com o outro, isto é, com aquilo que não se assemelha ao que sei, é que posso ter acesso ao que não conheço, não por nunca ter visto, mas por ignorar o que está sempre à minha disposição.

O outro que a imagem põe em jogo não é enigma, nem vazio, nem abstração, porque sabemos o que essas imagens representam por seu título: *Paredes*. Elas não são subtraídas do mundo onde se encontram, ao contrário, o afirmam. E, a partir da experiência que pode ter ocorrido ao vê-las, poderíamos considerar esta grande área de latência como um espaço agora visível e, junto com ele, suas dinâmicas de figuração, transformação e desaparecimento. E se há essas incontáveis paredes que não vemos, o que mais se esconderia bem na nossa frente? Quanto há no mundo que é obstruído por nossos padrões de percepção, nossas convenções do que é importante e do que é desnecessário, do que pode ser figura ou só pode ser fundo? Provenientes do cotidiano, essas imagens expõe seu engendramento e as polaridades do convencional que nos constitui.

⁶ BLANCHOT, A *conversa infinita v.1*: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001, p. 91.

Sustentando-se na instabilidade entre o que apreendo e o que não percebo, é produzida a série *Paredes*, para trazer ao convencional uma fração de inquietação sobre o que acercamos do mundo. Uma imagem – mais uma coisa entre coisas duvidosas e oscilantes – que se apresenta como ainda verdade, posto que objeto existente, mas que carrega uma outra certeza, a de que acercamos o mundo sempre precariamente e de que há nele outras naturezas que não percebemos por serem convencionalmente insignificantes. No entanto, elas não desaparecem por sua desimportância, mas tornam-se potências que podem suscitar ocorrências extraordinárias como aquelas atribuídas às representações de paredes. Essas dimensões obstruídas, ao mesmo tempo em que se escondem, nos atravessam. Por nosso próprio desinteresse, escondem-se em tudo ao nosso redor, em toda evidência, em tudo que nos cerca. E quando nos atravessam, o que acontece incessantemente, constituem aquilo que somos por um movimento de inversão, por tornarem-se mais ausência do que presença. E nesta ausência – neste neutro – que nos permeia, há a possibilidade de vermos surgir a imaginação de substratos essenciais às nossas mais profundas indagações, como o vazio e o infinito.

Portfólio série *Paredes*

Katia Prates

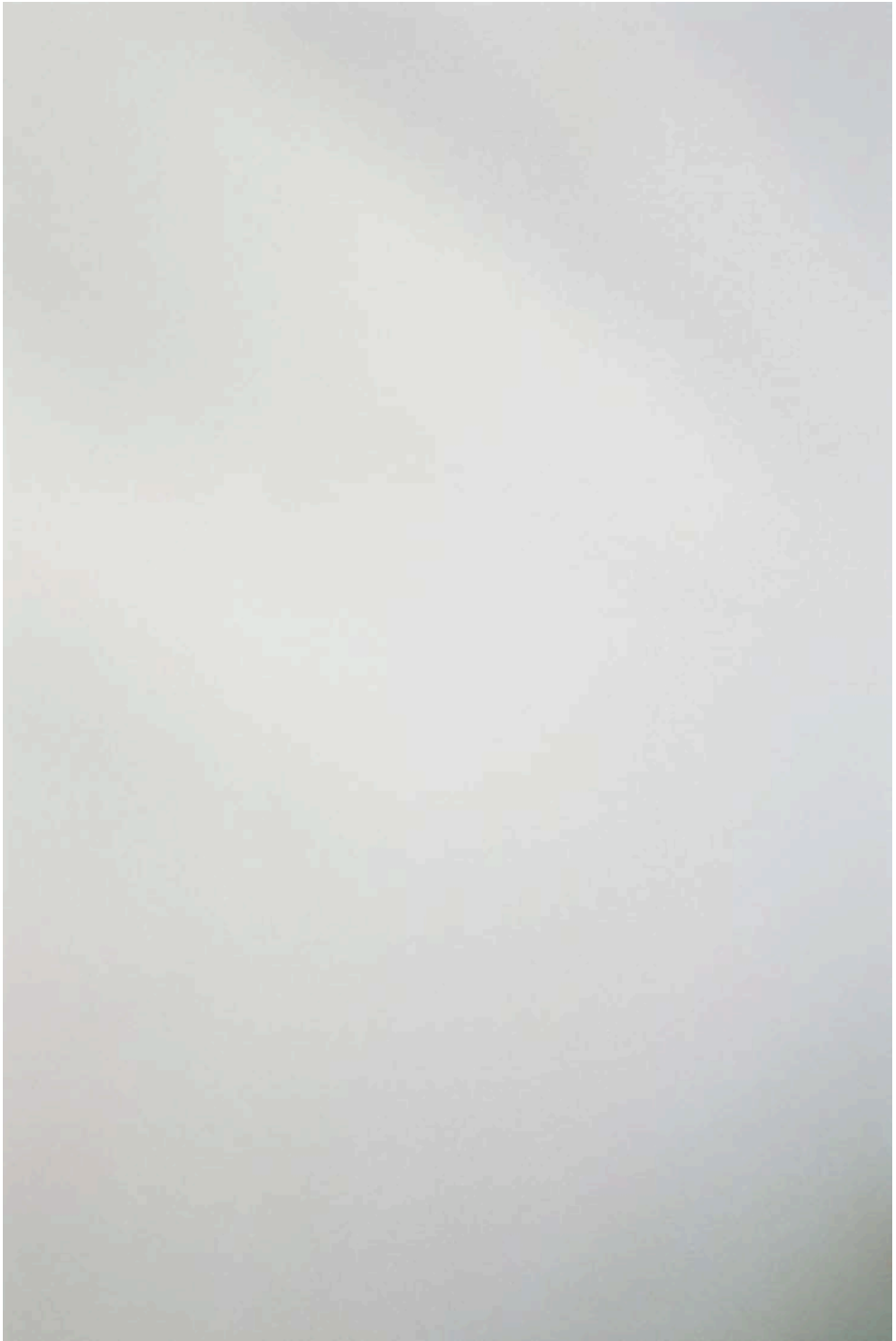
Paredes

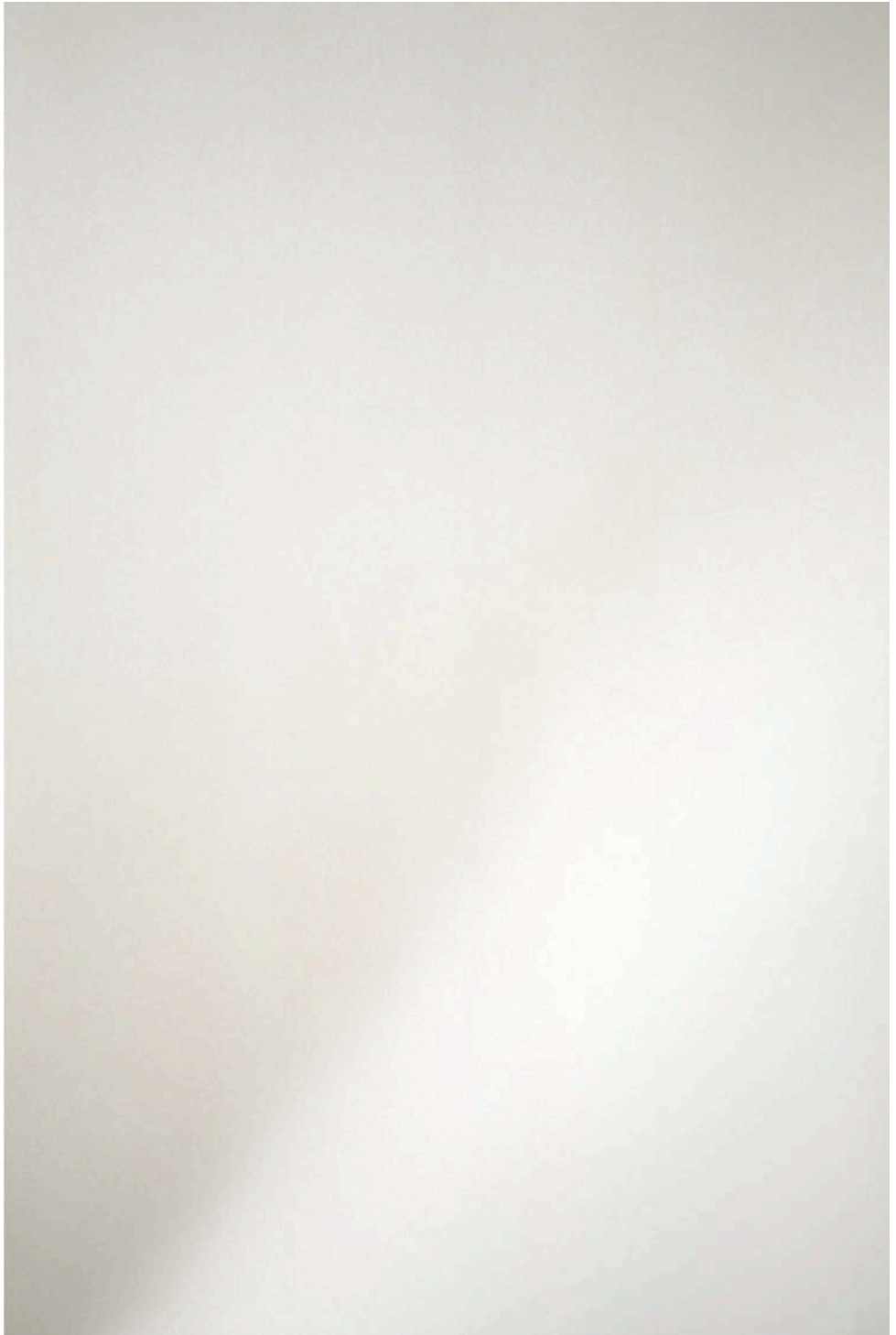
2008/2011

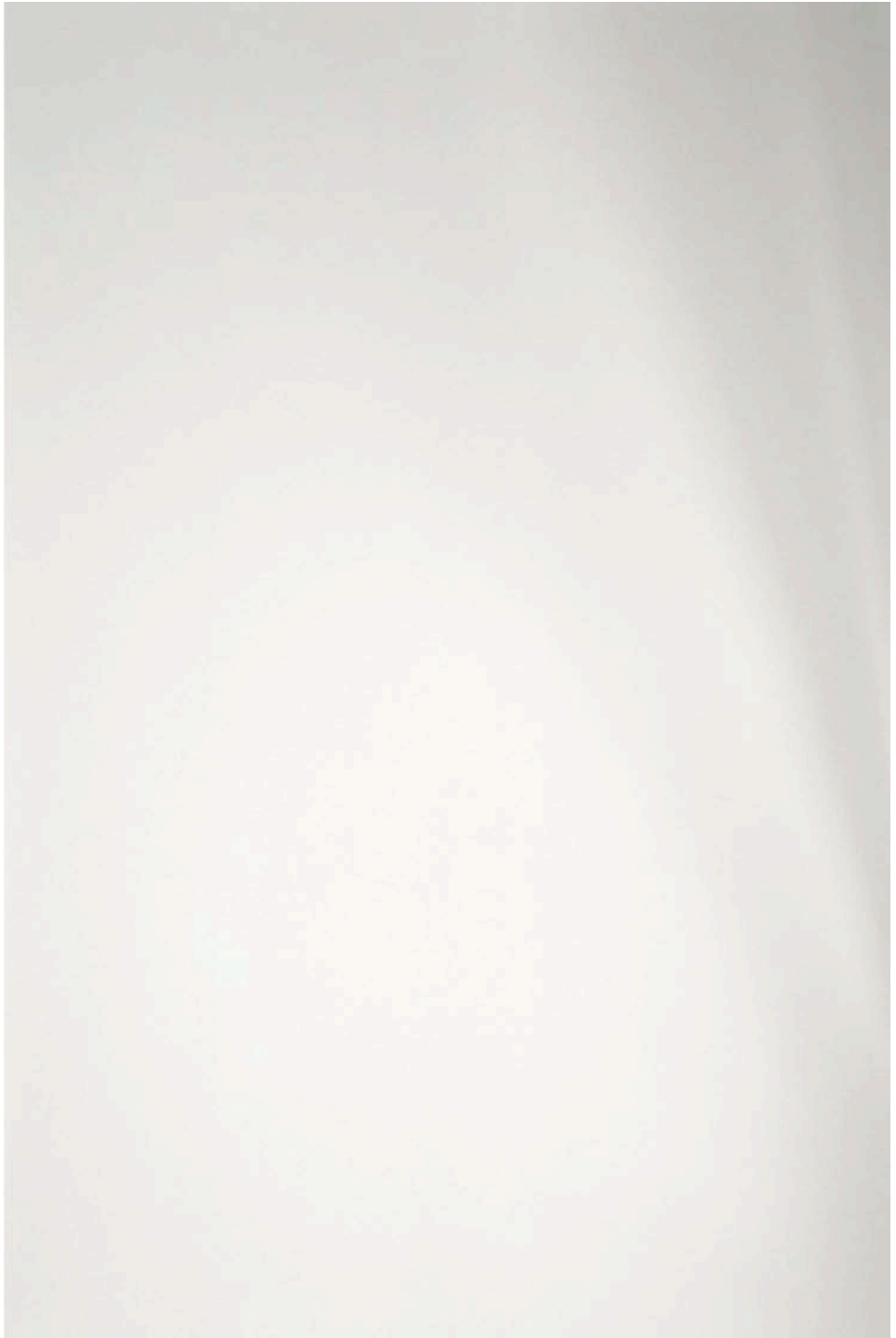
fotografias analógicas impressas sobre papel algodão (5)

85cm x 54,5cm













Documentação exposição Peródis, 23/fev/2011 a 26/fev/2012, Sala Oscar Bescora, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADAMS, Ann Jensen. Competing communities in the great bog of Europe: Identity and seventeenth-century Dutch landscape painting. MITCHELL, W.J.T. (ed.). **Landscape and power**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.
- ANGOLD, Michael. **Bizâncio: a ponte da Antiguidade para a Idade Média**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- ARMLER, John (Org.). **VOIDS**. Paris: Centre Pompidou/ JPR|Ringer, 2009.
- BANN, Stephen. **The true vine: on visual representation and the Western tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BAL, Mieke. **Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
- BARBER, Charles. From image into art: art after Byzantine iconoclasm. **Gesta**, v. 34:1, New York: International Center of Medieval Art, 1995.
- BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____ The world as object. BRYSON, N. (ed.) **Calligram: essays in new art history from France**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____ **Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____ **Sade/Fourier/Loyola**. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997.
- _____ O efeito do real. GENETTE, Gérard [et al.] **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**, Petrópolis: Vozes, 1972.
- BAUDRILLARD, Jean. The trompe l'oeil. BRYSON, N. (ed.). **Calligram: essays in new art history from France**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BAXANDALL, Michael. **Painting and experience in fifteenth-century Italy**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- _____ **Semelhança e presença: a história da imagem antes da era da arte**, Rio de Janeiro: M.B.M. Souza, 2010.

_____ Image, medium, body: a new approach to iconology. **Critical Inquiry** n. 31, v. 2, Chicago: University of Chicago, 2005.

BESANÇON, Alain. **A imagem proibida**: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Russell, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 1969.

_____ **A conversa infinita v.1**: a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

_____ **A conversa infinita v.2**: a experiência limite. São Paulo: Escuta, 2007.

_____ **A conversa infinita v.3**: a ausência do livro. São Paulo: Escuta, 2010.

BOARDMAN, John. **Greek art**. London: Thames & Hudson, 2006.

BONFAND, Alain. **A arte abstrata**. Campinas: Papirus, 1996.

BRAUDEL, Fernand. **As estruturas do cotidiano**: civilização material, economia e capitalismo - séculos XV-XVIII. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____ **O tempo do mundo**: civilização material, economia e capitalismo – séculos XV-XVIII. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BROOK, Timothy. **Vermeer's hat**: the seventeenth century and the dawn of the global world. New York: Bloomsbury Press, 2008.

BROWN, Peter. A dark ages crisis. **The English Historical Review**, v. 88, n. 346, Oxford: Oxford University Press, 1973.

_____ **The rise of Western Christendom**: triumph and diversity, A.D. 200-1000, Oxford: Blackwell, 2003.

BRUBAKER, Leslie. Icons and Iconomachy. **A Companion to Byzantium**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

BRYSON, Norman. **Looking at the overlooked**: four essays in still life painting. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____ **Vision and painting**: the logic of the gaze. New Haven: Yale University Press, 1983.

_____ (ed.). **Calligram**: essays in new art history from France. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine. La manera o el nacimiento de la estética. **Cuadernos del Círculo – Barroco y Neobarroco**. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993.

CALDAS, Waltércio. **Velázquez**. São Paulo: Ed. Anônima, 1996.

CARROLL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____ **The hunting of the Snark**. London: Penguin Books, 1995.

CHERRY, Peter; LOUGHMAN, John; STEVENSON, Lesley. **A perspectiva das coisas**: a natureza-morta na Europa - volume 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

CLARKE, John R. **The houses of Roman Italy 100 BC-AD 250**: ritual, space and decoration. Berkeley: University of California Press, 1993.

COSGROVE, Denis. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: The Wisconsin University Press, 1998.

DAGRON, Gilbert. Holy images and likeness. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 45, Cambridge: Harvard University Press, 1991.

DAMISCH, Hubert. **A theory of /cloud/**: toward a history of painting. Stanford: Stanford University Press, 2002.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. Bergson: materia y memória. **Curso de los martes Vincennes/Saint Denis**, 1981, acessado em 20/5/2011:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=78&groupe=Image%20Mouvement%20Image%20Temps&langue=3>

_____ **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____ ; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia v.5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____ ; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia v.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2007.

_____ ; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELUMEAU, Jean. **O que sobrou do paraíso?** São Paulo: Companhia das letras, 2003.

DEMUS, Otto. **Byzantine mosaic decoration**: aspects of monumental art in Byzantium. Boston: Boston Book and Artshop, 1955.

DIAS, João Carvalho (Ed.). **A perspectiva das coisas**: A natureza-morta na Europa – volume 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La dissemblance des figures selon Fra Angelico. **Melanges de l'École Française de Rome**, v.98, n. 2. Roma: École Française de Rome, 1986.

_____ **Confronting Images**: questioning the ends of a certain history of art. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

_____ **Fra Angelico**: dissemblance and figuration. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

_____ The art of not describing: Vermeer – the detail and the patch. **History of the human sciences**, v.2, n.2, Cambridge: Routledge, 1989.

DUNNING, William V. **Changing images of pictorial space**: a history of spatial illusion in painting. Syracuse: Syracuse University Press, 1991.

EBERT-SCHIFFERER, Sybille. **Still life**: a history. New York: Abrams Books, 1999.

_____ **Deceptions and Illusions**: five centuries of trompe l'oeil painting, London: Lund Humphries Publishers, 2003.

EGGER, Oswald. **Room of rumour**: tunings, Los Angeles: Green Integer Books, 2004.

FISCHER, Celia. **Flowers and fruit**. London: National Gallery Publications, 1999.

FONTCUBIERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografia y verdad. Barcelona: Gustavi Gili, 1997.

FREDERICK, Samuel. Dividing zero: beholding nothing. **SubStance**, v. 35, n. 2, Madison: University of Wisconsin Press, 2006.

GAGE, John. **Color y cultura**. Madrid: Siruela, 1997.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GÖTZ, Ignacio L. **Faith, humor, and paradox**. Santa Barbara: Greenwood, 2002.

GROOTENBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth century Dutch still-life painting. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

GUERZONI, Guido. Liberalitas, Magnificentia, Splendor: the classic origins of Italian Renaissance lifestyles. **History of Political Economy**, v. 31 (Supplement), Durham: Duke University Press, 1999.

HARBISON, Craig. **Van Eyck**: the play of realism. London: Reaktion Books, 1995.

HUGHES, Christopher G. Art and Exegesis. **A companion to medieval art**: romaneseque an gothic in Northern Europe. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

IMPELLUSO, Lucia. **Nature and its symbols**. Los Angeles: Getty Publications, 2004.

JAMES. Liz. **Light and colour in Byzantine art**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

JANES, Dominick. **God and gold in late antiquity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KITZINGER, Ernst. The cult of images in the age before iconoclasm. **Dumbarton Oaks Papers**, v. 8, Cambridge: Harvard University Press, 1954.

LADNER, Gerhart B. The concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine iconoclastic controversy. **Dumbarton Oaks Papers**, v.7, Cambridge: Harvard University Press, 1953.

LAMBERT, Gregg. **The return of the baroque in modern culture**. London: Continuum, 2004.

MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid: Ed. Abada, 2005.

MANGO, Cyril. **The Art of Byzantine Empire, 312-1453: sources and documents**. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

MARIN, Louis. **On representation**. Stanford: Stanford University Press, 2001.

_____ Le neutre and philosophical discours. MONTEFIORE, Alan (ed.), **Neutrality and impartiality: the university and political commitment**. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

_____ Le blanc ou l'espacement du présent. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE NANTES. **Jean-François Lacalmontie**. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 1992.

MARION, Jean-Luc. **The crossing of the visible**. Stanford: Stanford University Press, 2004.

MONDZAIN, Marie-José. **Image, icon, economy: the Byzantine origins of the contemporary imaginary**. Stanford: Stanford University Press, 2005.

_____ What does seeing an image mean? **Journal of visual culture**, Sage, v.9, n.3, 2010, acessado em 21/3/2011. Disponível em: <<http://vcu.sagepub.com/content/9/3/307>>.

NAPOLI, John Nicholas. From social virtue to revetted interior: Giovanni Antonio Dosio and marble inlay in Rome, Florence, and Naples. **Art History**, vol 31, n. 4, Oxford: Blackwell, 2008.

PASTOUREAU, Michel. **O pano do diabo: uma história das listras e dos tecidos listrados**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PRATES, Katia. **Paisagens: imagens sob corte**. Dissertação de mestrado, PPGAVI/UFRGS, acessado em 12/8/2011. Disponível em: http://sabi.ufrgs.br/F/C2T6VJ4T2L453VERHUMSI4B8SU9AM2VC2AEA5G75P1DHEJ4D9X-32276?func=full-set-set&set_number=075056&set_entry=000001&format=999

PSEUDO-DIONYSIUS; LUIBHEID, Colm, **Pseudo-Dionysius (The Areopagite): the complete works**. Mahwah: Paulist Press, 1987.

ROTHSTEIN, Bret L. **Sight an Spirituality in early Netherlandish painting**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROTMAN, Brian. **Signifying nothing: the semiotics of zero**. Stanford: Stanford University Press, 1993.

SCHAMA, Simon. **O desconforto da riqueza: a cultura holandesa na época de ouro**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SCHNEIDER, Norbert. **Still life: still life painting in the early modern period**. Köln: Taschen, 2009.

SCHNEIDER, Pierre. **Petite histoire de l'infini en peinture**. Paris: Hazan, 2001.

SCUDIERI, Magnolia. **The frescos by Angelico at San Marco**. Firenzi: Giunti, 2004.

SHAW, Ian; NICHOLSON, Paul, **The British Museum Dictionary of Ancient Egypt**, London: British Museum Press, 1995.

SKIRA, Pierre. **Still life: a history**. New York: Rizzoli, 1989.

STERLING, Charles. **Still life painting: from Antiquity to the present time**. New York: Universe Books, 1959.

STEWART, Peter. The image of the Roman emperor. MANIURA, Robert; SHEPERD, Rupert (Ed.). **Presence: the inherence of the prototype within images and other objects**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2005.

STOICHITA, Victor. **The self-aware image: an insight into early modern meta-painting**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

VALLIER, Dora. **A arte abstracta**. Lisboa: 70, 1986.

VELDMAN, Ilya M. Protestantism and the arts: Sixteenth- and Seventeenth-Century Netherlands. FINNEY, Paul Corby (Ed.). **Seeing beyond the word: visual arts and the Calvinist tradition**. Cambridge: Eerdmans Publishing, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Ed. USP, 1973.

WEINHART, Martina; HOLLEIN, Max (Ed.) **Nichts Nothing**. Frankfurt: Schirn Kunsthalle Frankfurt; Hadje Cantz.

WHITE, John. **The birth and rebirth of pictorial space**. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

WHITTON, Mark. **The making of Byzantium, 600-1025**, Berkeley: University of California Press, 1966.