

**Ilídio Salteiro**

**SUPORTES E FORMATOS**



Arte.com.pt  
2008

## I — O SUPORTE

A acção pictural exerce-se sobre um suporte e recebe elementos estruturantes. Estes elementos agrupam-se segundo três componentes: as componentes visuais, constituídas pelo ponto, pela linha, pela cor, pela textura e pela luz, as componentes cognitivas, sejam narrativas, sensíveis, ideológicas ou antropológicas, e as componentes físicas, que orientam o produtor na procura do suporte cuja superfície possua as condições ideais para a realização da obra.

As componentes visuais são as mesmas no espaço global da Pintura e integram questões sobre o ponto, a linha, a cor, a textura, a luz e o espaço. O modo de organizar estas numa composição é francamente diferenciado de caso para caso, não sendo, neste momento, nosso objectivo alongarmo-nos sobre elas.

Quanto ao ponto de vista cognitivo, as narrativas, as sensibilidades, as ideologias e todas as questões enquadráveis no âmbito da antropologia condicionam as opções estéticas e os modos de fazer, porque são elas que estruturam pensamentos criativos, individuais ou colectivos conforme as situações, delimitadores das particularidades da obra. Esta componente cognitiva ocasiona diferenças formais tão grandes como as que podem facilmente perceber-se entre as obras construídas no espaço da cultura ocidental e as obras realizadas no espaço da cultura oriental.

Finalmente, as componentes físicas da obra são determinantes para o resultado expressivo que se pretender. A escolha de tecido para óleo e de papel para aguarela é uma escolha óbvia, que apenas se torna óbvia depois de concluída a obra. No momento da sua concepção esta escolha foi a primeira ponderação sobre a composição pretendida que em muitos casos motivou reflexões expressas em frases curtas escritas apenas interiormente: será que a textura deste papel (suporte) é adequada? E que dimensão (formato) deve ter? Etc.

## **A superfície do suporte**

Quando falamos de suportes referimo-nos a uma vasta gama de matérias, tais como pedra, terra ou barro, areia, vidro, cimento, papel, tecido, madeira, plástico, metal, etc. que, depois de preparadas com uma tecnologia própria e modeladas de acordo com os processos e com as exigências criativas e expressivas pessoais, se tornarão aptas a receber as outras materialidades. A preparação do suporte visa a obtenção de uma superfície, e esta pode ser plana ou curva, regular ou irregular, ou envolvente.

Serve esta abordagem para verificarmos que a Pintura também tem uma dimensão ontológica, que a integra no campo de acção das entidades que fazem parte do tecido social no qual vivemos. É também importante referir que ao longo desta nossa análise a palavra Arte, que noutras situações se conota natural e directamente com Pintura, é evitada porque ela nos colocaria no espaço do observador e não ao lado do produtor, como desejamos. É pois nestes pressupostos e numa actualidade em efervescente evolução tecnológica que consideramos fundamental repensar as componentes físicas da obra, de entre as quais o suporte é uma delas, com base numa lógica de acumulação de meios, e não de exclusão de qualquer um deles. Assim, referiremos em seguida modos de entender os suportes nos momentos imediatamente antes de qualquer intervenção directa sobre eles, quando se encontram disponíveis para a Pintura acontecer de imediato.

Dividimos os suportes segundo a sua posição, desde a vertical e à horizontal, o seu uso, móveis ou autónomos e imóveis ou integrados, o seu tempo, efémeros e perenes, a sua localização no espaço, interiores ou exteriores, a sua dimensão, de grandes a pequenas e a capacidade para serem reproduzidos, objectos únicos ou múltiplos.

Pensamos deste modo evidenciar o espaço de actuação da Pintura como entidade com um saber também capaz de participar na resolução dos problemas da sobrevivência da humanidade que a todos compete.

## A POSIÇÃO

Quando o que está em equação é fazer Pintura, e quando esta procura adquirir um corpo físico próprio, temos duas geometrias espaciais como opções extremas: ou se escolhe uma posição vertical ou uma horizontal.

A opção de uma destas posições é decisiva para o formato final da obra. Uma vez essa opção resultou de constrangimentos impostos pela obrigatoriedade de integração da obra num local, outras por preconceitos em relação aos géneros (paisagem ou retrato, por exemplo) e outras ainda por projectos pessoais.

Qualquer delas, e é preciso ter a consciência de que quando se escolhe a posição vertical se elege o cavalete e quando se escolhe a posição horizontal se escolhe a mesa, quando levada ao radicalismo da recusa da outra, nos conduz inevitavelmente a um preconceito, como é exemplo a designação de «pintura de cavalete», muito limitativo para qualquer actividade artística. A verticalidade e a horizontalidade são dois planos estruturantes essenciais sempre presentes nos processos da Pintura.

### 1. Posição vertical

A posição vertical acentua a noção de muro, a noção de uma grande película onde se sucedem alternadamente vãos (portas e janelas) e parede. Uma vez esse muro deixa ver para além de si, outras vezes oculta ou totalidades ou parcialidades e outras mostra. Do mesmo modo que frequentemente deixa ver muitas coisas através de si, o muro também é, noutras situações, o suporte e o local de exposições de anúncios, de declarações, de ornamentos, de sinalizações, de opiniões e também de tribunas para grandes discursos e comemorações, e espaço para condenações absolutas e finais. «Estar entre a espada e a parede» é uma expressão usada na linguagem comum que reforça o carácter do muro como limite absoluto de um todo a que chamamos vida. Poderíamos referir aqui um sem-fim de obras pictóricas de todos os tempos e de todas as ideias que encontraram no muro ou na parede, na parte opaca ou na parte transparente, o suporte conceptual mais adequado para se estruturarem.

O plano vertical é aquele que serve de plano de projecção para o nosso olhar, para a nossa mente, e também serve de apoio ao suporte, o qual, de acordo com a qualidade textural da sua superfície, tem a capacidade de espelhar e remeter o observador para o universo da autoanálise.

Sobre ele se recorta e desenha o campo visual que o nosso sistema de percepção visual utiliza. Este campo é simplificado no sistema do rectângulo, um conceito geométrico bidimensional que tem servido de norma definidora de Pintura, correndo o risco de estar a limitar-se o seu campo de acção, esquecendo que ela é sobretudo uma entidade com presença e personalidade. Ora esse rectângulo, não sendo mais do que uma síntese do campo visual, é uma consciência estruturante constantemente presente no pensamento da Pintura devido à relação do plano vertical com a frontalidade do nosso sistema de percepção visual.

## 2. Posição horizontal

A horizontalidade remete-nos para conceitos como mesa, chão ou tecto. Os planos horizontais suportam o peso dos objectos. Sobre o chão pousam os objectos em queda motivada pela força da gravidade, deixando vestígios ou não dessa queda segundo o modo como ela tiver sido processada. Após a queda atingem o estado de repouso. No tecto, facilmente conotado com céu ou com uma representação do espaço celestial, estão suspensos os objectos com meios para contrariar a força da gravidade.

Uma posição orientada por planos horizontais não se torna comum para o nosso sistema perceptivo visual porque nos obriga a esforços musculares e desvios do olhar para cima e para baixo, e requer capacidade cognitiva para descodificar os diversos obstáculos que compõem a profundidade do campo.

As acções resultantes de objectos pousados no chão, que privilegiam em primeiro lugar o sentido do tacto e do gesto, não podem por isso deixar de ser reivindicadas para a extensão da Pintura. Estas escolhas, sendo de responsabilidade individual, não implicam que o posicionamento final da obra esteja condicionado pelo posicionamento que deu origem à sua construção. Para uma posterior amostragem, essas obras tanto podem ser colocadas na posição vertical, tradicional, obedecendo às leis da visualidade, como mantidas na horizontalidade e acrescentando-lhes deste modo uma terceira dimensão.

Da Pintura resolvida sobre planos horizontais são muitos os exemplos da criatividade humana, umas vezes numa actuação com objectivos sublimes e outras vezes com objectivos funcionais. No sentido de melhor explicitar o que anteriormente foi dito, enumeramos apenas alguns exemplos, como o mosaico romano ou os ladrilhos contemporâneos das nossas casas, passando pela calçada urbana portuguesa. Exemplos

de teores em que a função não é óbvia, podem ser os *drippings* de Jackson Pollock ou as impressões de Yves Klein, ou o *craquelé* (ou *cretto*) de Alberto Burri, etc...

A composição em função de planos horizontais é o modo de planificar em Arquitectura, e o modo de ver globalizante através do mundo bidimensional, ligeiramente axonométrico, do *Google Earth*.

Noutras situações o objecto pretendido já possui o seu suporte naturalmente integrado no espaço, como por exemplo as intervenções pictóricas em superfície curvas abóbodadas, construindo variados céus, abundantes infinitos e histórias de deuses, semideuses e heróis. Daí decorre logicamente um efeito de suspensão que pode constituir-se como objectivo criando frequentemente espaços de grandes ilusionismos, *trompe-l'oeil*. Podemos referir os tectos da Capela Sistina de Miguel Ângelo ou os da Capela dos Scrovegni em Pádua, de Giotto, ou ainda o tecto da capela do Museu Nacional Picasso em Vallauris.

Apenas as metodologias do trabalho, de acordo com as características da obra encomendada por outro, ou nós próprios, nos obriga a uma posição, podendo o trabalho oficinal ser processado na horizontal para ser mostrado na vertical ou vice-versa. No entanto esta decisão é fundamental pois ela é determinante para a consolidação das matérias aplicadas, tendo consequentes repercussões estéticas.

## O USO

### 1. Suportes móveis e suportes imóveis

Em relação à utilização que se prevê para os suportes, no momento em que estão a ser preparados para poderem dar resposta às ideias e às intenções, é necessário ter presente que eles podem ser autónomos e móveis ou integrados e imóveis.

### 2. Suportes móveis ou autónomos

A pintura móvel possibilita a circulação das imagens, exposições temporárias e o trabalho em *atelier*.

Associada à mobilidade temos a tela como suporte de Pintura que, tendo na leveza a sua característica principal e sendo um espaço de experimentação muito importante para os ensaios da criatividade nesta área, possibilita a encomenda feita pelo projecto individual, bem como a investigação e a formação permanentes do autor no campo da produção criativa.

É frequente uma obra ser designada por tela, quadro ou pintura; estas três designações, sendo equivalentes, têm significados diferentes. A designação de tela realça a tecnologia através do suporte, enquanto a designação de quadro realça a especificidade do objecto sublime que se oferece a deuses ou do simples presente (<sup>1</sup>); quanto à última, a designação de Pintura realça a representação, o pensamento e as ideias.

Se a Pintura móvel num período medieval se socorria de retábulos, por vezes desdobráveis em forma de trípticos ou mesmo polípticos, para poderem circular e celebrar os momentos religiosos em qualquer local, hoje ela circula em contextos bastante mais abrangentes de partilha de culturas, de espiritualidades, de conhecimentos e de mercados, com variadíssimos suportes ao seu dispor, de entre os quais o computador ligado a uma rede global (Internet), que está a tornar-se uma prática corrente.

### 3. Suportes imóveis ou integrados

Chamamos obras integradas às que encontram na Arquitectura e no Urbanismo o seu suporte. Por este facto se caracterizam pela imobilidade porque foram de antemão projectadas e executadas para serem colocadas permanentemente nesse lugar.

Exemplo disto são as obras que revestem os interiores das igrejas. Nada as poderia mover de lá porque quando tal acontece perdem o sentido inicial. Contudo, por razões de segurança, conservação e rentabilidade, os museus constituem-se hoje como fiéis depositários de muitas dessas obras, garantindo dentro deles a perenidade que o dia-a-dia das igrejas não podem garantir. Neste caso não estaremos na presença de Pintura móvel, como poderemos ser levados a crer quando expostas em contexto museológico, mas sim na presença de Pintura desintegrada.

---

(<sup>1</sup>) «[...]Los griegos denominaban el cuadro pintado con una palabra, *pinax*, que inicialmente se refería a un elemento plano, la tablita para escribir y hacer cuentas. El significado de «tabla pintada» parte de aquí, y también del hecho de que las tablitas de terracota, madera o metal que se dedicaban a las divinidades, se llamaban del mismo modo. Como los *ex votos* que todavía se utilizan en las iglesias, estas tablitas podían tener inscripciones o figuraciones, y constituyen uno de los elementos que más han colaborado a promover la actividad pictórica en la antigua Grecia: testimonios de gratitud y de fe, se colgaban de la imagen misma del dios, de las paredes y de las columnas de los edificios de culto, pero también de los árboles, en las grutas, sobre las rocas, cerca de las fuentes. Esto, que hoy juzgaríamos como una intervención directa del artista en el ambiente, ocurría entonces con la espontaneidad de un pueblo que sentía lo sagrado de la naturaleza: esta relación no puede olvidarse en cuanto base importante del naturalismo como constante tendencia de los pintores griegos [...]» in Paolo Moreno, *Pintura Griega*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 14.

Estamos a referir-nos aos retábulos nas igrejas como um exemplo de Pintura integrada na arquitectura, sendo imprescindível ter presente que todo o tecido urbano, por dentro e por fora, está disponível para intervenções pictóricas de várias grandezas. São muito frequentes nas cidades as intervenções cerâmicas, os frescos, os murais, as iluminações, os cinemas, os teatros, os placares, as bandeiras e os pendões.

## OS SUPORTES E O TEMPO

### 1. Suportes efémeros

As festas dedicadas à Natureza, aos deuses ou aos reis, os acontecimentos periódicos que precisam de ser salientados da monotonia do quotidiano, os pensamentos e as ideias que precisam de adquirir formas para serem eficazes e as representações vivas com uma dimensão temporal e concreta são alguns dos campos de actuação do saber da Pintura.

A dimensão do efémero no âmbito da Pintura pode facilmente ser encontrada na organização dos mais variadíssimos eventos, desde aquele que foi desenhado e estruturado por Leonardo da Vinci para receber Isabel de Aragão em Milão no ano de 1498 até às inúmeras exposições temporárias dos dias de hoje, muito comuns, com temas a organizá-las, com um tempo de fruição limitado <sup>(2)</sup> e sobretudo com impactos evidentes nos tecidos urbanos.

Deste tipo de acontecimentos, sempre apetrechados de variadas *performances*, apenas as notícias ficam na memória depois de ocorrerem. A memória socorre-se de documentação para ser activada e esta documentação, registada por escrito no exemplo concreto anteriormente expresso de Leonardo da Vinci em 1498, possui na actualidade muitos meios, visuais, fotográficos e cinematográficos, para o fazer. A periodicidade destes acontecimentos serve também a estratégia para perdurarem na memória.

Quando a efemeridade é pretendida, os suportes escolhidos ou seleccionados pelos produtores, tais como vídeo e instalação e *performances*, privilegiam a dimensão temporal, em sintonia com o espírito da festa ou do evento.

---

<sup>(2)</sup> «Think with the senses fell with the mind art in the present tense», foi o título encontrado para estruturar um acontecimento na cidade de Veneza entre 10 de Junho e 21 de Novembro de 2007, a 52.<sup>a</sup> Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, no qual os saberes da Pintura têm presença. O Festival da Luz em Berlim em 2008 pode ser um outro exemplo, periódico também, cujo suporte é a urbanidade e o médium é a luz.



## 2. Suportes perenes

A escolha do suporte parte sempre da capacidade que este tem para resistir ao tempo, ultrapassa-lo, dele fixar instantes transportando-os para novos tempos.

As madeiras aparelhadas ou aglomeradas e os tecidos de linho e de algodão engradados em bastidores transformaram-se nos suportes ideais para a Pintura que tivesse o óleo como médium. A escolha destas materialidades físicas reflecte por si só um objectivo de intervenção, fundamentando-se no compromisso de a obra ultrapassar pelo menos o tempo exacto em que foi feita e poder existir autonomamente muito para além do seu tempo, sem necessidade de documentações adicionais.

Se bem que o óleo consiga garantir a perenidade das obras produzidas sobre tela ou madeira, outros suportes tais como as cerâmicas e os mosaicos possuem melhores capacidades de resistência à corrosão e, por conseguinte, cumprem esse objectivo de maneira eficaz.

## O SUPORTE E O ESPAÇO

Os espaços são infinitamente divisíveis entre interior e exterior. A necessidade natural de casa, de protecção, de recolhimento seguro, obriga o Homem a delimitar áreas só para o seu uso e para o dos seus. Sobre esse limite ergue-se uma parede, e esta parede apresenta duas faces, servindo de suporte para acontecimentos pictóricos diferenciados.

Esta noção de limite de um espaço deve ser observada em todas as escalas de grandeza, desde uma primitiva tenda, passando por qualquer dos compartimentos mais íntimos de uma residência, alargando-se à cidade, delimitada pelas muralhas acasteladas medievais ou pelas muralhas rodoviárias dos tempos actuais, e estendendo-se ainda pela delimitação de linhas fronteiriças que contornam culturas, locais, regionais, nacionais ou internacionais.

Apesar de vivermos numa época de globalização, esta globalização não consegue derrubar as delimitações dos espaços do sistema social que habitamos. Esta noção de limite deve por isto mesmo ser encarada com toda a relatividade possível, uma

vez que só pelo contraste com as qualidades dos espaços exteriores se percebem as qualidades dos seus interiores.

### 1. Suportes interiores.

Nos espaços interiores a luz penetra pelos vãos e a iluminação é controlada. Esta afirmação deve ser entendida tanto em termos metafóricos como em termos concretos porque a luz é um dos elementos estruturantes que desvenda as formas do nosso espaço interior, iluminando o que se quer mostrar, seja a própria parede ou o que sobre ela se encontra.

Revestimento de azulejos, de frescos, de tapeçarias, de telas ou de madeiras, vãos encobertos com vidros, vitrais ou panejamentos, mais ou menos translúcidos, ecrãs ou papéis, tudo constitui suportes possíveis. Estes, com as materialidades que sobre eles se adicionam, abrem o espaço interior para outras dimensões. Por sua vez, mais protegida, como num museu, a obra dentro de espaços interiores pode ser produzida num mais variado tipo de suportes.

### 2. Suportes exteriores

No exterior existem condicionantes que propiciam outro tipo de acontecimentos pictóricos, cujos suportes devem obrigatoriamente ser resistentes às intempéries. Neste espaço colectivo, porque partilhado por todos, profano, como o define Mircea Eliade, os suportes pictóricos precisam de se equacionar com maior rigor em função dos objectivos da intervenção.

A azulejaria revestindo paredes, o cromatismo provocado pelas tintas como protecção dos edifícios, os efeitos visuais das matérias colocadas no seu estado natural, a sinalética informativa necessária à organização funcional do todo, o lado exterior dos muros e das paredes, o lado exterior das janelas, das varandas e dos pórticos, com as suas ombreiras, lintéis e peitoris como molduras de enaltecimento das figuras que nelas se enquadram, as comemorações em dias festivos, com sons, palavras, colchas, panos e bandeiras, são estes alguns dos espectáculos do quotidiano que a Pintura possui para se revitalizar.

Referindo-nos por ultimo à criatividade do olhar do que atrás foi dito deve pressupor-se que, quando no exterior, a Pintura está simultaneamente presente na especificidade da obra que para aí foi feita e nos olhares e pensamentos de quem a vê e de como a vê.

## O SUPORTE E A DIMENSÃO

A utilização de tecido como suporte, desde a tapeçaria, à tela ou à estampagem industrial, possibilitou uma grande variedade de dimensões da obra por causa do peso desta matéria, incomparavelmente mais leve e flexível que a madeira, garantindo uma durabilidade e uma plasticidade muito maiores do que o papel. No entanto hoje, através da impressão industrial em rolo, o papel e o tecido rivalizam em eficácia no revestimento de superfícies quer interiores quer exteriores.

As ideias ajudam-nos a inventar uma composição, a qual começa por impor uma escala e uma dimensão, para de imediato nos compelir um suporte. Esta escolha é portanto um momento do processo criativo que não pode nem deve descurar-se.

É comum estabelecerem-se três critérios de classificação de uma pintura de acordo com as suas dimensões: os de grande, médio e pequeno formato. A referência para a divisão dos suportes consoante o seu tamanho é o corpo humano — o tamanho pequeno situa-se à escala da mão, o tamanho médio à escala do corpo e o tamanho grande a uma escala superior à do corpo, podendo ser por vezes colossal.

### 1. O grande formato

As encomendas oficiais, as encomendas de instituições públicas ou privadas, as encomendas religiosas e as encomendas políticas, por necessidade de implantação e eficácia comunicativa junto dos destinatários, que nunca os próprios, utilizam frequentemente as escalas colossais, cujo objectivo último será o de esmagar pela imponência o destinatário com uma obra patenteada em jeito de oferenda. Os desenhos das fachadas dos edifícios barrocos e a planificação das festas são exemplos desta atitude ambivalente, igualmente frequente na nossa época.

No entanto, para além da imponência, o grande formato pode gerar intimidade e ser uma opção compositiva, como se retira das palavras de Mark Rothko: «I paint very large pictures. I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however – I think it applies to other painters I know – is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to play yourself outside your experience, to look

upon an experience as a stereopticon view with a reducing glass. However you paint the larger pictures, you are in it. It isn't something you command.» (Mark Rothko, 1951.)

## 2. O pequeno formato

Actualmente as dimensões pequena e média resultam menos da encomenda e mais da investigação e do desenvolvimento de projectos individuais dos produtores nas suas próprias oficinas, e resultam ainda da industrialização dos processos de preparação de suportes pré-fabricados, definindo tamanhos precisos em função de três géneros da Pintura, retrato, paisagem e marinha, cujas dimensões oscilam entre 10 cm e 195 cm.

O pequeno formato possibilitou o coleccionismo particular e motivou a generalização do mercado de arte.

## O SUPORTE E A REPRODUTIBILIDADE

A questão da reprodutibilidade da Pintura está relacionada com a tecnologia aplicada, e esta por sua vez está relacionada com o suporte. Trata-se de uma questão pertinente nos âmbitos da Pintura da actualidade, uma vez que são muitos os suportes sobre os quais as ideias, os conceitos e as formas de um pensamento pictórico podem ser impressos, como objectos únicos, como objectos massificados ou como objectos únicos massificados.

### 1. O único

O objecto único continua a ser o elemento essencial para distinguir um lugar de todos os outros, fixar momentos em monumentos, agradecer benefícios, justificar peregrinações e contemplações, quer em museu quer em espaços de todas as religiões.

### 2. O múltiplo

O objecto, quando multiplicado, primeiro pelas técnicas da impressão em folha de papel, em seguida pela impressão em rolo pela tecnologia de *offset*, depois pela fotografia e pelas tecnologias de impressão digital e sensibilização de películas, passou a fazer parte do nosso universo contemporâneo. Também a televisão e a informática dão notícias visuais de muitos acontecimentos ocorridos em zonas distantes e, do mesmo modo, as revistas, os jornais e os *mass media* em geral contribuem para a construção de uma paisagem já não fundamentada estruturalmente nos mecanismos da percepção

visual renascentista e nas sensibilidades de Barbizon ou de Fontainebleau. A paisagem de que dispomos hoje para modelo de Pintura é a paisagem feita de colagens acumuladas no tempo presente, onde os espaços e os tempos se sobrepõem com o à vontade da liberdade do pensamento individual. Trata-se de uma paisagem feita de múltiplos, que exige conhecimento para se distinguir o essencial do supérfluo. É no entanto através desses meios, sob a forma de múltiplos, que nos chegam impressas as imagens de objectos únicos, arquétipos de sensibilidades.

O múltiplo tem a capacidade de se impor por si só, com regras de tiragens muito explícitas, como sucede actualmente com a gravura, a fotografia e o vídeo.

## II — LIMITE E FORMATO

### 1. Os suportes de diferentes formatos de acordo com os limites

Os suportes são matérias sobre as quais se delimita o espaço onde vai acontecer a Pintura. Este limite circunscreve uma área que se transforma no suporte com um formato. O texto que se segue, de Plínio (séc. I d. C.), reforça a ideia de contorno como princípio que define Pintura: «A questão da origem da Pintura é incerta [...] os egípcios declaram que ela foi inventada por eles seis mil anos antes de aparecer na Grécia; vã pretensão! Quanto aos gregos, uns dizem que foi descoberta em Sicione, outros em Corinto, mas ambos reconhecem que esse início consistiu em traçar as linhas de contorno de uma sombra humana; segundo eles esta foi a primeira etapa; a segunda foi a utilização da cor dentro desse contorno <sup>(3)</sup>.»

---

<sup>(3)</sup> «De picturae initiis incerta nec instituti operis quaestio est. Aegyptii sex milibus annorum aput ipsos inuentam, priusquam in Gracciam transiret, adfirmant, uana praedicatione, ut palam est; Gracci autem alii Sicyone, alii aput Corinthios-repertam, omnes umbra hominis lineis circumducta, itaque primam talem, secundam singulis coloribus et monochromaton dictam, postquam operosior inuenta erat, duratque talis etiam nunc.»

«La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce: vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine: ce fut donc là, selon eux, la première étape; dans la seconde, on employa les couleurs une par une, d'où le nom de *monochrome* usité quand on eut trouvé un procédé plus complexe, et cette méthode est encore en usage aujourd'hui». Plinio, l'Ancien, *Histoire Naturelle, XXXV, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

## 2. O formato da figura

Quando um corpo é projectado sobre um plano onde apenas se salienta a área equivalente a esse corpo, ficamos com uma figura recortada que se transforma facilmente em ícone, concorrendo no nosso espaço, no nosso contexto. Este ícone torna-se a representação mais complexa da linha vertical, com a qual identificamos o crescimento das coisas, da vida, e com a qual também nos identificamos, através da frequente necessidade de retratos e auto-retratos.

## 3. O formato do campo visual ou da paisagem

O nosso sistema de percepção visual, estereoscópico, com duas ordens de acuidade visual, uma central e outra periférica, equivale aproximadamente a um rectângulo estruturado pela posição vertical, mas dominado pela horizontalidade do plano sobre o qual o observador se encontra com todos os outros observadores. A paisagem e a estrutura horizontalmente infinita que a domina encontram no rectângulo a abertura bastante para se concretizarem como matéria pictórica.

## 4. O formato da relação figura no fundo.

A relação figura-fundo é um princípio de contextualização de cada uma das partes na composição global do todo, hierarquizando os intervenientes ou cada um dos elementos segundo as escolhas do protagonismo e do acessório.

## 5. Além e aquém.

Os contornos delimitam as figuras, e estas podem ser a totalidade do suporte ou não. Esta totalidade pode ser contida na representação do campo visual, ficando então o suporte com o formato rectangular.

Estamos pois na presença de dois limites: o limite das figurações e o limite do campo visual.

O limite característico da Pintura é o limite criado pelo plano vertical no qual se projecta a ideia. Este plano permite que nos aproximemos, mas não permite que o possamos transpor. Adquire por isso características de barreira, de fronteira ou de limite. Podemos ver o que se passa do lado de lá, podemos interagir com o que passa do lado de cá, mas as ocorrências mostradas do lado de lá apenas podem ser participadas pelo pensamento, pela reflexão.

Este plano vertical, frontal ao nosso olhar, é o limite que está entre o que se encontra para aquém dele e para além dele.

Estas relações entre a parede e a janela e entre o muro e o espelho pertencem aos domínios da Pintura e fazem parte da tomada de consciência da acção da composição que se prepara.

## BIBLIOGRAFIA

KENT, Sarah, *Composition*, Londres, Eyewitness Art/Dorling Kindersley Book, 1995.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (coordenação), *La Peinture*, Paris, Larousse-Bordas, 1997.

BORDINI, Silvia, *Materia e Imagen*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

RODRIGUES, Teresa Palma, «Fragmentação e reconstituição do suporte pictórico», tese de mestrado em Pintura, orientação de Isabel Sabino, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2007. TES 272 [FBAUL].

ARNHEIM, Rudolf, *O Poder do Centro. Um Estudo da Composição nas Artes Visuais* (tradução de Maria Elisa Costa), Lisboa, Edições 70, 1990. UDC 7.01 [FBAUL].

PLINIO, l'Ancien, *Histoire Naturelle, XXXV, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

MORENO, Paolo, *Pintura Griega*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 14.

**Imagem da 1ª página:** James Rosenquist, *Big Bo*, 1966, Museu de Arte Contemporânea de Nice, óleo sobre tela, 233,7 cm x 168,8 cm.