

# A janela e a grade na pintura de Luiz Zerbini e Ana Calzavara

*The Window and the Grid in Luiz Zerbini and Ana Calzavara's Painting*

*La ventana y la retícula en la pintura de Luiz Zerbini y Ana Calzavara*

Wagner Jonasson da Costa Lima

Universidade Estadual do Paraná

E-mail: wagnerjonasson@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6983-8651>

## RESUMO

O artigo aborda a pintura dos brasileiros Luiz Zerbini e Ana Calzavara, sobretudo trabalhos que exibem o motivo da “vista através de uma janela aberta”, com o intuito de discutir o efeito peculiar de ambiguidade espacial – a alternância entre espaço profundo, raso e decorativo – visível nessa produção. Sugere, tendo em vista o pluralismo estilístico da arte contemporânea, que os artistas alcançaram tal efeito ao considerar a vista através de uma janela aberta como motivo que favorece a reunião de diferentes protótipos pictóricos, o da janela albertiana e o da grade modernista. Como via de investigação da questão levantada, o texto adota a análise da “*poiética*/poética” de Zerbini e Calzavara.

**Palavras-chave:** *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; janela albertiana; grade modernista; pintura contemporânea.*

## ABSTRACT

The paper addresses the painting of Brazilians Luiz Zerbini and Ana Calzavara, especially works that display the motif of “view through an open window”, with the aim of discussing the peculiar effect of spatial ambiguity – the alternation between deep, shallow and decorative space – visible in this production. It suggests, in view of the stylistic pluralism of contemporary art, that artists achieved such an effect by considering the view through an open window as a motif that favors the meeting of different pictorial prototypes, that of the Albertian window and that of the modernist grid. As a way of investigating the

question raised, the text adopts the analysis of the “*poietics/poetics*” of Zerbini and Calzavara.

**Keywords:** *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; albertian window; modernist grid; contemporary painting.*

## RESUMEN

El artículo se acerca a la pintura de los brasileños Luiz Zerbini y Ana Calzavara, especialmente obras que muestran el motivo de la “vista a través de una ventana abierta”, para discutir el efecto peculiar de la ambigüedad espacial – la alternancia entre espacio profundo, superficial y decorativo – visible en esta producción. Sugiere, en vista del pluralismo estilístico del arte contemporáneo, que los artistas lograron tal efecto al considerar la vista a través de una ventana abierta como un motivo que favorece el encuentro de diferentes prototipos pictóricos, el de la ventana albertiana y el de la retícula modernista. Como forma de indagar la cuestión planteada, el texto adopta el análisis de la “*poiética/poética*” de Zerbini y Calzavara.

**Palabras clave:** *Luiz Zerbini; Ana Calzavara; ventana albertiana; retícula modernista; pintura contemporánea.*

Data de submissão: 09/05/2023

Data de aprovação: 17/05/2024

## Introdução

Com frequência, podemos considerar certos assuntos e temas encontrados na pintura como materiais pré-moldados e disponíveis para uso dos artistas no âmbito de uma tradição cultural e artística. Ou seja, é possível percebê-los como referências compartilhadas. Assim, determinado assunto pode ser, em momentos e contextos particulares, retomado e alterado pelos pintores, recebendo configuração e sentido distintos. Como assinalou E. H. Gombrich (1999, p. 67), na conferência “Expressão e comunicação”, “as tradições do assunto costumam estabelecer o classificador dominante mesmo onde elas foram modificadas a ponto de não mais as reconhecemos”. Ao investigar assuntos e temas sob essa perspectiva, compreendemos como os artistas transformam esses

materiais pré-moldados em experiências significativas para os observadores, e, sobretudo, como tais materiais, aliados aos materiais físicos – os meios de que dispõem os pintores –, participam desse processo de transformação.

Em meio à diversidade de assuntos e temas à disposição dos artistas, notamos o motivo da “vista através de uma janela aberta”. Presente na pintura romântica alemã do século XIX, o motivo reunia, em uma mesma composição, um cômodo e uma paisagem, o mundo interior e o mundo exterior, ambos elaborados com recursos ilusionistas de representação, e dotados de qualidades simbólicas (Rewald, 2011). No final do século XIX e início do seguinte, a vista através de uma janela aberta, que atraiu continuamente os pintores, dada a sua potencialidade “metalinguística” ou “reflexiva”, sofreu transformações formais, notadamente nos quadros de artistas modernos cuja produção participou da crítica ao ilusionismo pictórico. Adiante, o motivo foi recuperado em outro contexto artístico, o da arte contemporânea, caracterizado, em parte, pela apropriação e justaposição de imagens já compiladas da história da arte e, conseqüentemente, pelo pluralismo estilístico.

Dentre os pintores contemporâneos que lidaram com o motivo, encontramos dois brasileiros, Luiz Zerbini (1959-) e Ana Calzavara (1971-). Zerbini desenvolveu, ao longo das décadas de 1980 e 1990, pinturas de repertório plural, dentro das quais se reúnem espaços domésticos e urbanos, assim como gêneros tradicionais, como o retrato e a natureza-morta. Nos anos 2000, transitou entre pintura, escultura e instalação, retornando, adiante, para uma produção pictórica figurativa e abstrata, assinalada por uma crescente densidade imagética e cromática. Calzavara, por sua vez, dedicou-se, na primeira metade da década de 1990, ao desenho e à gravura, para, em seguida, adotar também a pintura e a fotografia como meios expressivos. A partir de 2000, deu início à elaboração de trabalhos que investigam, por meio da captura de cenas cotidianas, como interiores e paisagens, o diálogo entre gravura, pintura e fotografia.

Ao observar as trajetórias de Zerbini e Calzavara, identificamos, em diferentes pinturas, o motivo da vista através de uma janela aberta; pinturas essas que, aparentemente, exibem um particular efeito de ambigüidade espacial, isto é, de oscilação entre espaço profundo, espaço raso e espaço decorativo. Aliás, verificamos a convivência, muitas vezes inquietante, entre transparência e opacidade pictóricas. Mas por meio de quais expedientes os artistas obtiveram esse efeito? Tendo em vista o pluralismo estilístico da arte contemporânea, sugerimos, de início, que Zerbini e Calzavara obti-

veram o efeito de ambiguidade espacial ao tratar a vista através de uma janela aberta como motivo que proporciona a justaposição de diferentes protótipos pictóricos, o da janela albertiana e o da grade modernista, ou seja, os protótipos da transparência e da opacidade na pintura. Essa justaposição promoveu a flutuação entre profundidades distintas, conduzindo também à ambiguidade de sentido, visto que o observador, nesse caso, pode experimentar diferentes interpretações.

Para discutir a questão levantada, adotamos como abordagem a análise da *poiética*/poética de Luiz Zerbini e Ana Calzavara. A *poiética* abrange a investigação das “motivações – declaradas ou subjacentes – do artista, de seus processos de trabalho e da instauração da obra enquanto forma, concreta ou virtual, permanente ou efêmera”, enquanto a poética abrange a investigação da “obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista” (Cattani, 2007, p. 13). A isso acrescentamos o entendimento da atividade artística como “prática cultural” (Carroll, 2003), isto é, como um corpo complexo de atividades, que, embora composto de costumes e precedentes, ampara e promove a mudança por meio do uso criativo da tradição. Sendo assim, vista como conversa entre o artista e os seus antecessores, a atividade artística possui pelo menos uma característica necessária, a historicidade.

## **A janela e a grade: o espaço profundo, o espaço raso e o espaço decorativo**

Em primeiro lugar, é importante mencionar que, antes de figurar como motivo para a pintura, a vista através de uma janela aberta figurou como metáfora para a teoria. Em *Da pintura* (1435), primeiro tratado sobre a pintura, Leon Battista Alberti (1404-1472) escreveu que a superfície em que o pintor desenha e pinta deveria ser vista como a intersecção da pirâmide visual, cujo vértice é o olho e a base aquilo que é visto. Assim, o quadro seria como “uma janela aberta” através da qual o observador poderia “mirar o que aí será pintado” (Alberti, 2014, p. 88). Para alcançar esse efeito, o artista necessitaria conhecer as regras da perspectiva linear, recurso que consiste em projetar um espaço tridimensional sobre uma superfície bidimensional. Posteriormente, Leonardo da Vinci (1452-1519) substanciou a comparação entre janela e pintura, sugerindo que “a perspectiva nada

mais é do que a visão de um determinado lugar por detrás de um vidro plano e bem transparente” (Da Vinci, 2014, p. 122). Dessa maneira, valendo-se da metáfora da “pintura como janela”, Alberti e da Vinci conceberam, em seus escritos, a base teórica do ilusionismo pictórico.

Além da perspectiva linear, os pintores renascentistas, e muitos que vieram depois, utilizaram várias pistas visuais, ditas “monoculares” (Solso, 1994), para sugerir profundidade em seus quadros, como o tamanho, a interposição, a sombra, a elevação, o gradiente de textura e a perspectiva aérea. Em pintura, o tamanho tem relação com a representação de objetos maiores quando próximos e menores quando distantes. Já a interposição ocorre quando objetos em primeiro plano cobrem parcialmente aqueles em segundo. Outra importante pista monocular de profundidade é a sombra, própria e projetada, que indica relevo. A elevação, por sua vez, dá-se quando objetos próximos aparecem na parte inferior da pintura e os distantes na superior. Os artistas ainda se serviram do gradiente de textura, diminuição regular dos grãos das superfícies dos objetos conforme se afastam, e da perspectiva aérea, suavização de contornos, detalhes e cores desses objetos. Classificadas recentemente pelos psicólogos, principalmente por aqueles que se dedicaram ao estudo da percepção visual, como James J. Gibson (1904-1979), essas pistas, compete ressaltar, foram aplicadas pelos pintores durante séculos.

Nesse ínterim, a vista através de uma janela aberta, depois de metáfora para a teoria, converteu-se, no século XIX, em motivo para a pintura, adquirindo, naquele momento, conotações simbólicas (Rewald, 2011). Entre 1805 e 1806, Caspar David Friedrich (1774-1840), artista representativo do romantismo alemão, realizou duas aguadas, em grafite e sépia sobre papel, a partir da observação das janelas abertas de seu ateliê (Fig. 1). Nesses trabalhos, elaborados com várias diluições e suaves gradações de marrom escuro, as janelas, sem cortinas ou venezianas, e que exibem a vista do rio Elba, estão cercadas por paredes quase vazias. Divisamos, particularmente, a atmosfera de quietude resultante da relação sutil entre os escuros do cômodo e os claros da paisagem. Exibida em 1806, uma das aguadas, *Vista do ateliê do artista, janela à direita*, foi aplaudida por críticos de arte, em virtude de seu naturalismo, e imitada por seguidores, dentre eles Johan Christian Dahl (1788-1857) e Carl Gustav Carus (1789-1869). À época, o motivo, juxtapondo o próximo e o distante, foi reconhecido pelos românticos como símbolo do desejo insatisfeito.



Figura 1. Caspar David Friedrich, *Vista do ateliê do artista, janela à direita*, c. 1805-1806, grafite e sépia sobre papel, 31.2 x 23.7 cm, Belvedere, Viena. Fonte: Österreichische Galerie Belvedere.

Disponível em: <https://sammlung.belvedere.at/objects/871/blick-aus-dem-atelier-des-kunstlers-rechtes-fenster>. Acesso em: 22 maio 2024.

Dado o seu caráter de “quadro dentro do quadro” ou de “representação dentro da representação”, a vista através de uma janela aberta exerceu atração duradoura nos artistas e, no início do século XX, sofreu alterações formais – como a mudança do espaço profundo para o decorativo –, perceptíveis em trabalhos como *A janela azul* (Fig. 2) de Henri Matisse (1869-1954). Pintada em 1913, a tela exhibe uma natureza-morta de objetos domésticos sobre um móvel, talvez uma mesa, diante de uma janela. Limitada pela moldura retangular dessa janela, a vista de um jardim, com árvores e arbustos esquemáticos. Entre a vegetação, encontramos o que aparenta ser o telhado de uma construção, sobre o qual paira uma nuvem elíptica. Áreas amplas da pintura, em torno dos objetos – que não apresentam indicações de luz e sombra, e sim contornos pretos –, foram preenchidas por diferentes tons de azul, mais ou menos saturados. Essa cor, presente em toda a tela, no primeiro plano e no plano de fundo, nivela o espaço pictórico. Logo, em *A janela azul*, o cômodo e a paisagem, o interior e o exterior, o próximo e o distante se misturam.

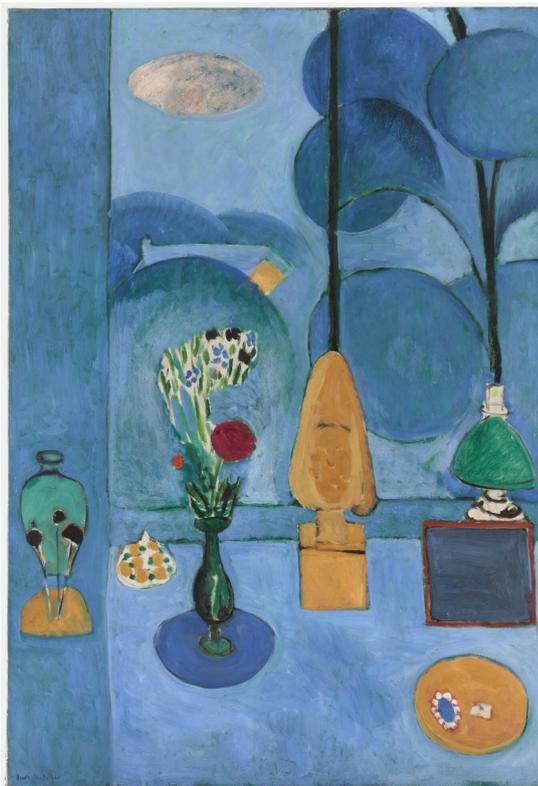


Figura 2. Henri Matisse, *A janela azul*, 1913, óleo sobre tela, 130.8 x 90.5 cm, Museum of Modern Art, New York. Fonte: The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79350>. Acesso em: 22 maio 2024.

A pintura de Matisse também é fortemente organizada a partir da relação entre verticais e horizontais, ambas paralelas aos limites do suporte, tal qual uma grade, a chamada “grade modernista” (Krauss, 1979). A grade, isto é, a estrutura composta de linhas horizontais e verticais, paralelas e equidistantes, que constituem uma quadrícula, desde há muito está presente na pintura. No Renascimento, por exemplo, encontra-se nos tratados de perspectiva e nos estudos de Paolo Uccello (1397-1475) e Albrecht Dürer (1471-1528), nos quais o entrelaçado perspectivo se inscreve sobre o mundo representado como se fosse a armadura que o organiza. Todavia, se a perspectiva mapeia o espaço de um cômodo, de uma paisagem ou de um grupo de figuras na superfície da pintura, a grade, por sua vez, mapeia a superfície da pintura em si. De coordenadas regulares, a estrutura auxiliou na eliminação da pluralidade de dimensões do real, assegurando, com isso, o caráter materialista, “antimimético”, das realizações modernistas.

Outro pintor que abordou o motivo da vista através de uma janela, já na década de 1970, foi David Hockney (1937-), que colaborou, no início da década de 1960, na constituição da arte pop britânica, vertente que procurou abrandar as fronteiras entre arte erudita e arte popular. Em 1974, munido de um vocabulário pictórico de qualidades fotográficas e naturalistas (Fabris, 2009), porém distante do fotorrealismo, Hockney realizou, enquanto residia em Paris, o quadro *Contre-jour ao estilo francês* (Fig. 3). Nele, enxergamos, no primeiro plano, uma parede decorada em estilo pontilhista que emoldura uma janela do Museu do Louvre, fotografada várias vezes pelo artista. Essa janela, por sua parte, emoldura a vista de um jardim clássico, de linhas perspectivadas. Dentro dessas deliberadas citações à arte francesa, moderna e pré-moderna, algumas áreas possuem profundidade, como aquela na qual a luz incide sobre o piso de tacos provocando sombras projetadas, enquanto outras são planas, como a da cortina corta-luz que pende da janela. Dessa maneira, Hockney aparenta promover a condensação de dois modelos históricos de pintura, a janela albertiana e a grade modernista.

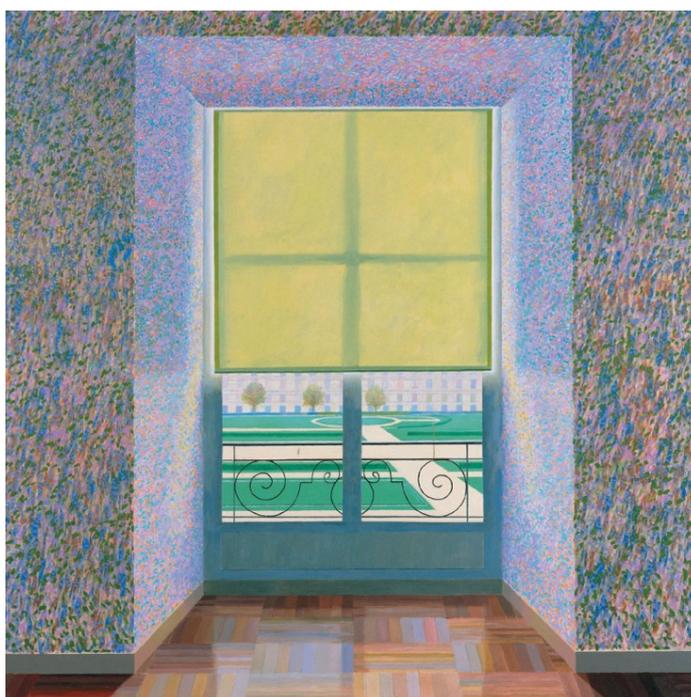


Figura 3. David Hockney, *Contre-jour ao estilo francês*, 1974, óleo sobre tela, 182.88 x 182.88 cm, Ludwig Múzeum, Budapeste. Fonte: Ludwig Múzeum. Disponível em: <https://www.ludwigmuseum.hu/en/work/contre-jour-french-style-against-day-dans-le-style-francais>. Acesso em: 22 maio 2024.

O motivo da vista através de uma janela aberta, no caso de Hockney, foi retomado e reelaborado em função de um novo contexto artístico, o da arte contemporânea e o seu viés “apropriacionista”. O termo “contemporâneo”, conforme Arthur Danto (2006), não é um termo temporal, significando tudo o que acontece no presente momento, mas indica uma mudança significativa em relação ao “moderno”. Para Danto, a arte moderna era excessivamente preocupada com a definição da pintura em sua pureza, enquanto a arte contemporânea, em comparação, pode ser pensada como impura, visto que na constituição de muitos trabalhos artísticos ocorre a reunião de diferentes meios, como pintura e vídeo, e também, vale frisar, de diferentes imagens. Na década de 1970, observamos o surgimento da prática artística da apropriação de imagens, que envolve o livre uso de iconografias e estilos já repertoriados pela história da arte. Por conseguinte, como quaisquer imagens podiam ser tomadas e aproximadas, várias produções no âmbito da pintura começaram a apresentar uma acentuada heterogeneidade estilística.

## **A simultaneidade, a sincronicidade e o detalhe**

Os trabalhos artísticos iniciais de Luiz Zerbini se mostraram em um instante particular da arte contemporânea, o de reabilitação da prática pictórica. Ao longo da década de 1970, distinguimos a ênfase no programa de desmaterialização da arte, a inflação de produções artísticas minimalistas e conceitualistas e, por conseguinte, uma reação contrária, a saber, a valorização e a ascensão de artistas que escolheram a pintura e as suas técnicas tradicionais, como a técnica do óleo sobre tela, como principal meio de atuação no circuito das artes visuais. Primeiro, a nova voga pictórica se manifestou em países como Alemanha, Itália e Estados Unidos, destacando pintores como Markus Lüpertz (1941-), Sandro Chia (1946-) e Julian Schnabel (1951-). Tais artistas não constituíram um movimento, pelo contrário, mas compartilharam, entre outras coisas, a elaboração de telas na sua maioria representativas, no interior das quais figuração e não figuração poderiam conviver, construídas com cores e pinceladas vigorosas, derivadas dos expressionismos da primeira metade do século XX.

Esse restabelecimento do exercício da pintura, em concorrência com as estratégias de desmaterialização da arte, ganhou ampla visibilidade por meio de um número importante de exposições internacionais, exposições essas que, ao longo das décadas de 1980 e 1990, tornaram-se instrumentos

capazes de indicar novas orientações artísticas (Guasch, 2000). Por exemplo, na 39ª Bienal de Veneza, realizada em 1980, os críticos e historiadores da arte Harald Szeemann (1933-2005) e Achille Bonito Oliva (1939-) foram responsáveis pela organização da mostra “Aperto 80”, localizada no palácio Magazzini del Sale, no bairro Dorsoduro. A iniciativa foi apresentada como uma seção especial para artistas emergentes e reuniu pintores italianos, alemães, ingleses e norte-americanos, como Michael Buthe (1944-1994), Susan Rothenberg (1945-2020), Roger Ackling (1947-2014) e Mimmo Paladino (1948-). A partir desse elenco, Szeemann e Oliva buscavam mapear a produção pictórica mais recente e, ao mesmo tempo, asseverar a representatividade do meio naquele momento.

A exposição, para Achille Bonito Oliva, apresentou-se ainda como oportunidade para a divulgação de seu projeto crítico e teórico, o da “transvanguarda”. No entendimento de Oliva (2017), a tendência “transvanguardista” se distinguia por adotar uma “posição nômade”, sem consideração com qualquer compromisso definitivo, permitindo assim, para a arte, um movimento em todas as direções, incluindo as do passado. O pintor italiano Francesco Clemente (1952-), por exemplo, trabalharia por meio “da repetição e do deslocamento”, partindo de uma imagem pré-existente e alterando essa imagem durante a execução da pintura, num processo de consequências imprevisíveis. A partir dessas caracterizações da transvanguarda e de seus representantes, o crítico buscou desabilitar a concepção de “vanguarda”, afirmando, em textos como “La trans-avanguardia italiana”, publicado na revista *Flash Art* em 1979, que não havia mais um desenvolvimento linear, progressivo e retilíneo, “darwinista”, da história da arte. Considerando tal orientação, seria possível situar a intervenção crítica e teórica de Oliva, embora o assunto não tenha sido abordado explicitamente em seus textos, no interior dos debates acerca do “pós-modernismo”, noção generalizada no decorrer das décadas de 1970 e 1980.

Também no Brasil, verificamos eventos embalados pela revalorização da pintura, depois de um período marcado pelas vertentes experimentalistas e conceitualistas. Em 1984, por exemplo, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro, reuniu 126 artistas brasileiros que, na visão dos organizadores, Marcus de Lontra Costa (1954-), Paulo Roberto Leal (1946-1991) e Sandra Magger (1956-), desejavam produzir “sem os pavores conceituais” (Leal; Magger; Costa, 1984). Nesse ajuntamento de artistas e trabalhos se encontrava, de acordo com o crítico de arte Wilson Coutinho (1984, p. 6), “o neo-expressionismo, o

*pattern* de retorcidas formas coloridas, o rabisco rápido, a pintura agressiva, o mal pintado, o graffiti, a recaptura da história da arte, a gestualidade agressiva". O evento, a despeito da presença de trabalhos que não se configuravam por meio de recursos exclusivamente pictóricos, tornou-se emblemático da celebração da pintura no país.

Luiz Zerbini iniciou a sua atividade artística em meio a essa grande movimentação em torno da pintura ocorrida na primeira metade da década de 1980 (Monnerat; Zerbini; Mello, 2010). Em 1978, ingressou no curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo. Na ocasião, frequentou as aulas de Nelson Leirner (1932-2020), Julio Plaza (1938-2003) e Regina Silveira (1939-), artistas que compunham o corpo docente da instituição. Dois anos depois, exibiu desenhos e aquarelas, ao lado do colega Leonilson (1957-1993), na Galeria do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo. Após abandonar o curso da FAAP, em 1982, residiu cerca de três meses na cidade de Madri, Espanha, viajando, nesse intervalo, por diferentes países europeus. Em 1983, mudou-se para o Rio de Janeiro, trabalhando como cenógrafo em peças teatrais como *Olhos ardentes*, dirigida por Hamilton Vaz Pereira (1951-). Na capital carioca, a sua produção em pintura despertou atenção e integrou, em 1984, a conhecida exposição ocorrida no Parque Lage. No ano seguinte, montou seu ateliê em um espaço cedido por Thomas Cohn (1935-2018), galerista que revelou artistas da chamada "Geração 80". No mesmo ano, além de participar de mostras coletivas, realizou, na galeria Subdistrito Comercial de Arte, a sua primeira exposição individual em São Paulo.

Já em trabalhos iniciais, Zerbini direcionou seus esforços para a representação, por meio dos expedientes da pintura, do seu espanto diante da multiplicidade do real, incluindo aí, reiteradamente, o motivo da vista através de uma janela aberta. Ainda muito jovem, ao percorrer o centro da cidade de São Paulo, experimentava a sensação de abarcar "o mundo inteiro num instante" (Zerbini, 2010, p. 87), admirando, enquanto caminhava pelas ruas, as alterações do espaço e da luz. Sob a orientação do primeiro professor de pintura, José Antônio Van Acker (1931-2000), buscou transpor para o meio pictórico tal vivência, acreditando que deveria despertar no observador "aquilo que eu sentia quando estava andando na rua". Com esse fim, adotou como procedimento "a simultaneidade, a sincronicidade e o detalhe". Apesar de sofrer uma crise criativa ao ingressar no curso de Artes Plásticas, uma vez que "o que eu fazia não tinha valor nenhum, não existia nenhum pintor

figurativo, ainda mais que pintasse a óleo temas quase surrealistas”, prosseguiu com o seu propósito, encontrando, no transcorrer da década de 1980, uma atmosfera crítica e artística que contribuiu para o desdobramento da sua produção.

Um exemplo é a pintura *Os embaixadores do Oriente no Brasil* (Fig. 4), que participou de exposição coletiva organizada em 1989 pelo jornalista e colecionador de arte João Pedrosa no Museu de Arte de São Paulo (MASP). A tela, de grandes dimensões, 200 centímetros de altura e 285 centímetros de comprimento, exibe três figuras – quem sabe os embaixadores mencionados no título – reunidas em uma sala ou escritório de um prédio comercial. No primeiro plano da imagem pictórica, visualizamos alguns objetos, um globo terrestre, um porta-canetas e uma luminária, dispostos sobre uma mesa de vidro, cuja superfície reflete o ambiente interno e externo da sala. Atrás da mesa de vidro, duas figuras, cada qual com traços e vestimentas peculiares, estão sentadas e dispostas quase simetricamente, como manequins. Entre elas, encontramos outra, mais distante e vestindo uma casaca vermelha escura. Essa figura, que está de costas, observa, através de uma grande janela, uma paisagem composta de palmeiras, de prédios modernos e ecléticos, de morros e, por fim, de um céu com nuvens.



Figura 4. Luiz Zerbini, *Os embaixadores do Oriente no Brasil*, 1989, acrílica sobre tela, 200 x 285 cm, coleção particular. Fonte: FARIAS, 2010, p. 38.

A cena, de modo geral, é espacialmente coerente, visto que Zerbini empregou várias pistas monoculares de profundidade, como a interposição e a elevação, com destaque para o tamanho, evidenciado no primeiro plano exagerado em relação aos subsequentes. Porém, certos detalhes, sobretudo o caixilho que sustenta os vidros da grande janela, perturbam essa coerência. Quando atentamos para esse caixilho, conseguimos reparar que foi elaborado sem modelado ou transição gradual entre o claro e o escuro; logo, não possui efeito de relevo. Ou seja, é composto de faixas pretas e planas, como uma grade. As faixas verticais dessa grade, apesar de interrompidas pela mesa de vidro, prolongam-se por meio do reflexo na superfície dessa mesa. Prolongadas, subdividem o plano do quadro, da moldura superior à inferior. Com isso, figuras e objetos, construídos com alguma volumetria, surgem como se estivessem “incrustados” nessa estrutura. A percepção é de alternância de espaços, profundo e raso, e o observador pode experimentar, desse jeito, a naturalidade e a artificialidade da situação representada.

Podemos observar tal alternância, mais desenvolvida, em trabalhos posteriores do artista, como *Paisagem digital* (Fig. 5), realizado em 2002. O quadro, também de grandes dimensões e formato horizontal, apresenta, distribuídos em seu interior, aparelhos eletrônicos, caixilhos de janelas e uma paisagem natural. Os aparelhos, dos mais diversos, como amplificadores de som e tocadores de CD, todos representados em detalhes, ocupam a lateral esquerda e inferior da tela. Ao lado e acima dos eletrônicos, que se encontram empilhados, distinguimos vários caixilhos, brancos e planos, de janelas esquemáticas, com aberturas em cinza. Abaixo dos caixilhos, uma paisagem, também esquemática, na qual avistamos um trecho do mar, um horizonte montanhoso e uma calçada ornamentada. Sobre esse panorama, linhas finas e laranjas, verticais e horizontais, desenharam uma quadrícula, dentro da qual se encaixam os caixilhos de janelas e um gráfico em linhas. Por fim, quadrados e retângulos, figuras geométricas bidimensionais, ocupam os espaços restantes.



Figura 5. Luiz Zerbini, *Paisagem digital*, 2002, acrílica sobre tela, 145 x 245 cm, coleção particular.  
Fonte: FARIAS, 2010, p. 49.

Se no quadro *Os embaixadores do Oriente no Brasil* constatamos o predomínio de pistas monoculares que sinalizam um espaço profundo, apesar da perturbação causada pelo caixilho-grade da grande janela, em *Paisagem digital* percebemos, sobretudo, a flutuação entre os espaços profundo, raso e decorativo. Ao nos depararmos com a pintura de 2002, o nosso olhar salta de uma configuração para outra, na tentativa de estabelecer uma imagem coerente, porém, não somos bem-sucedidos nessa tarefa, visto que as diferentes pistas fornecidas pelo quadro entram em conflito, refutando as nossas conjecturas. Em uma mesma área, algumas figuras foram elaboradas com cores saturadas, outras com cores dessaturadas, algumas com contornos tênues, outras com contornos duros, algumas detalhadamente, outras esquematicamente, tornando difícil determinar diferenças entre o próximo e o distante, entre o interior e o exterior. Logo, como adverte o título da pintura, *Paisagem digital*, a superfície do quadro de Zerbini se assemelha à superfície da tela de computador. Nessa última, uma única imagem pode ser recortada por janelas, que, por sua parte, exibem outras imagens, além de inúmeros elementos gráficos. Aqui, como no trabalho do artista brasileiro, a janela e a grade se embaraçam.

## Ambiguidades entre ilusão e realidade

Além de perceptíveis no trabalho de Zerbini, a janela e a grade integram o repertório pictórico de Ana Calzavara, cuja formação artística ocorreu na década de 1990, período de incremento da produção artística brasileira. Tal produção, conforme Agnaldo Farias (1994), fortaleceu-se ao longo da década de 1980, atingindo, no início da seguinte, tanto quantidade quanto qualidade notáveis. Para o crítico de arte, o vigor dos trabalhos desenvolvidos, marcados pela heterogeneidade, decorreu da interlocução estabelecida, a despeito das dificuldades, com artistas internacionais e, notadamente, com artistas nacionais de gerações anteriores, dos anos 1950, 1960 e 1970, como Oswaldo Goeldi (1895-1961), Alfredo Volpi (1896-1988), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Franz Weissmann (1911-2005), Amilcar de Castro (1920-2002), Lygia Clark (1920-1988), Willys de Castro (1926-1988), Sérgio Camargo (1930-1990), Wesley Duke Lee (1931-2010), Hélio Oiticica (1937-1980), Artur Barrio (1945-) e Cildo Meireles (1948-). A produção desses artistas, malgrado a descontinuidade que diferencia a tradição artística brasileira, gerou marcas e trilhas significativas que passaram a ser percorridas pelos mais jovens.

Em 1990, Calzavara ingressou no Curso de Bacharelado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Naquele momento, apesar da atração pela pintura, dedicou-se à prática do desenho e da gravura. Depois de concluída a graduação, em 1994, frequentou diferentes ateliês na cidade de São Paulo, de gravura, pintura e fotografia. No ano seguinte, estabeleceu-se na capital paulista, fato esse que, no dizer da artista, “teve um impacto grande em meu olhar mais habituado, até então, à experiência de horizontes longínquos” (Calzavara, 2012, p. 28). Entre 1996 e 1998, cursou a Byam Shaw School of Art, em Londres, como bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes/CAPES). Durante essa temporada londrina, conviveu com trabalhos de Rembrandt van Rijn (1606-1669), William Turner (1775-1851), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) e Georges Seurat (1859-1891). Também visitou exposições de Utagawa Hiroshige (1797-1858), Pierre Bonnard (1867-1947), Piet Mondrian (1872-1944), Giorgio Morandi (1890-1964) e Alberto Giacometti (1901-1966).

Desde o início, antes mesmo do envolvimento com a pintura, Calzavara se interessou por janelas, como as da casa dos pais, mais tarde representadas em pinturas e gravuras elaboradas na graduação; entretanto, tal interesse, segundo a artista, tornou-se mais consciente durante a sua estada

no exterior, momento em que começou a fotografar com frequência. Um dia, depois de fotografar várias fachadas, atentou para uma imagem em especial dentre aquelas capturadas, “a de uma janela cuja superfície de vidro havia sido recoberta por tinta, a fim de impedir a visão para o seu interior” (Calzavara, 2006, p. 45). Nessa imagem, a janela “mais parecia uma pintura: o vidro vedado ganhou materialidade e um caráter de superfície pictórica, enquanto as barras de metal pareciam linhas desenhadas”. Motivada por esse “jogo visual”, entre representação e objeto, iniciou um conjunto de trabalhos pictóricos, nos quais buscou investigar as “ambiguidades entre ilusão e realidade” (Calzavara, 2006, p. 46), partindo sempre da utilização das cores primárias e da fita crepe como materiais de construção.

Num grupo de quatro pinturas (Fig. 6), concluídas entre 1998 e 2000, ocasião em que a artista já retornara ao Brasil, vemos a representação de quatro janelas, iguais em formato, tamanho e posição em relação à moldura, porém desiguais quando examinadas com cuidado. De um quadro para o outro, como numa sequência, enquanto as cores variam – entre saturadas e dessaturadas, claras e escuras, frias e quentes –, a janela se abre, exibindo um exterior ou um interior, uma paisagem ou um cômodo. Na primeira pintura, a janela está totalmente fechada; nas seguintes, exibe uma fresta, pintada com um azul escuro opaco, que aumenta gradativamente de largura; na última, está meio aberta. No que diz respeito ao tratamento, todos os quadros foram elaborados com pinceladas visíveis e camadas sobrepostas de tinta, conferindo-lhes textura vibrante. Essa fatura, isto é, essa textura de superfície, recorda a de certos pintores vistos por Calzavara quando vivia em Londres, como Morandi e Giacometti, bem como a do brasileiro Paulo Pasta (1959-), cujo ateliê de pintura a artista frequentou.



Figura 6. Ana Calzavara, *sem título*, 1998-2000, óleo sobre madeira, 66.5 x 54 cm [cada], coleção particular.  
Fonte: CALZAVARA, 2006, p. 47.

Encaradas como uma série, isto é, como grupo de trabalhos organizados segundo determinado assunto, as telas despertam uma impressão de dubiedade, na qual se intercalam o exterior e o interior, bem como o profundo, o raso e o decorativo. Quando acompanhamos a abertura gradual da janela, que se configura como uma narrativa, ainda que sutil, atribuímos espaço fictício às pinturas, apesar de não conseguirmos resolver se olhamos de fora para dentro ou de dentro para fora. Porém, a partir do momento em que examinamos cada tela, apartada do conjunto, constatamos a ausência de pistas visuais que lograriam insinuar profundidade, como perspectiva, tamanho, interposição, sombra, elevação e gradiente de textura. Com o reforço das pinceladas palpáveis e das cores não naturalistas, a janela se converte em quadrícula, ou não se distingue dela, garantindo a bidimensionalidade do plano do quadro. Desse modo, participamos do jogo, entre “ilusão e realidade”, proposto por Calzavara.

Posteriormente, em trabalhos executados em 2009, a artista, insatisfeita com o rumo de sua pintura, que manifestava “uma qualidade metafísica”, acercou-se mais decididamente da figuração, atendendo à aspiração de tatear e retratar as “coisas que estão no mundo”, como na pintura holan-

desa (Calzavara, 2012, p. 36-39). Esses trabalhos, agrupados sob o título de *Através*, posto que se referem, nas palavras de Calzavara (2012, p. 39), a “situações sempre relacionadas a esse modo de percepção – olhar através de algo, de uma superfície (camada) que poderia se traduzir em cortina, em vidro, em névoa ou nas molduras de uma janela”, decorreram de imagens preexistentes, como fotografias de artistas, amigos ou próprias. Uma das pinturas do conjunto (Fig. 7) exhibe, no primeiro plano, uma janela de correr, com caixilho escuro, através da qual divisamos, no plano de fundo, uma paisagem natural, constituída de um horizonte marítimo que, cruzando todo o plano do quadro, encontra o declive suave de um monte. Quanto à feitura do trabalho, prevalecem pinceladas esbatidas, que atenuam os contrastes, e cores frias, como azul e verde, tanto saturadas quanto dessaturadas.



Figura 7. Ana Calzavara, *sem título*, 2009, óleo sobre tela, 25 x 50 cm, coleção particular.  
Fonte: CALZAVARA, 2012, p. 80.

O quadro, mesmo mostrando consideráveis diferenças em relação aos anteriores, na medida em que se avizinha de um tratamento ilusionista do motivo, prossegue a investigação da artista a respeito das “ambiguidades entre ilusão e realidade”. De saída, constatamos que a pintura mais recente, ao contrário da série elaborada entre 1998 e 2000, fornece numerosos estímulos visuais capazes de criar a ilusão de espaço profundo, como a representação de objetos menores quando longes ou a suavização de contornos, detalhes e cores desses objetos. Contudo, a moldura da janela, pintada sem modelado convincente, coincide com a moldura do quadro, transfigurando, então, o caixilho em grade. Desse jeito, faixas verticais, de distintas espessuras, segmentam e estru-

turam a pintura em partes desiguais. E, outra vez, fazemos parte do jogo instaurado por Calzavara – de alternância entre o profundo, o raso e o decorativo – a partir da mobilização de dois modelos pictóricos, a janela albertiana e a grade modernista.

## Considerações finais

Como referência compartilhada, ou ainda como lugar-comum, a vista através de uma janela aberta, do mesmo modo que variados assuntos ou temas da pintura, suportou contínua elaboração e mudança promovida pelos artistas. Recebeu a atenção de pintores como Friedrich, Matisse e Hockney, que, partindo de um motivo corrente, tratado por seus predecessores, começaram o processo de fazer, criticar e refazer, ajustando esse motivo a novas situações artísticas – que envolvem, não raro, o que se deve buscar e o que se deve evitar. Portanto, entendemos, ao acompanhar os reajustes de determinado assunto ou tema, que os artistas atuam sobre descobertas plásticas anteriores, repetindo, ampliando ou repudiando tais descobertas, embora o repúdio não ocorra completamente. Por isso, atravessando a janela albertiana e a grade modernista, o motivo da vista através de uma janela pode ser visto, mais uma vez, no âmbito pluralista da arte contemporânea.

Além de Hockney, pintores contemporâneos como Zerbini e Calzavara lidaram com a vista através de uma janela aberta, trabalhando sobre os traços e os significados que o motivo adquiriu ao longo do tempo, tanto pré-modernos quanto modernos. A pintura de Zerbini provém da conduta “pós-modernista”, voltada para a indiscriminada tomada e aproximação de imagens artísticas preexistentes, que diferenciou a década de 1980. Em suas telas, próximas das de Hockney, a janela albertiana e a grade modernista se embaralham, desorientando o observador, colocado entre o naturalismo e o artificialismo da imagem pictórica. Por sua vez, a pintura de Calzavara decorre da busca de filiação com a produção moderna – com destaque para Goeldi, Volpi e Guignard – que diferenciou a década de 1990 no Brasil. Em seus trabalhos, a janela fotográfica e a grade pictórica se conjugam, criando, a partir de discrepâncias e coincidências, um jogo de visualidades intercaladas.

Desse modo, as produções de Zerbini e Calzavara exibem a atração dos artistas contemporâneos por um espaço pictórico indeterminado, que não se estabiliza categoricamente. E para atingir tal efeito de irresolução, os pintores procuram engendrar imagens que vêm e vão, suscitando, em

nossos olhos e cérebros, diversas interpretações. Desde o modernismo, pelo menos, os artistas favoreceram a ambiguidade espacial, todavia, na arte contemporânea, empregam, para tanto, e frequentemente na mesma composição, um abrangente repertório representacional, derivado de múltiplas procedências, à primeira vista discordantes.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

CALZAVARA, Ana Lucia. **Frestas**. 2006. 125 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CALZAVARA, Ana Lucia. **Entremeios**. 2012. 78 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARROLL, Noël. Art, History, and Narrative. In: CARROLL, Noël. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. p. 63-156.

CATTANI, Icleia Borsa. *Poiéticas e poéticas da mestiçagem*. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 11-16.

COUTINHO, Wilson. Festa e democracia na arte do Parque Lage. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 jul. 1984. Caderno B, p. 6.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – vol. 13: o ateliê do pintor**. Coordenação de tradução: Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 119-129.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Sergio Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FABRIS, Annateresa. Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica III. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 99-118, nov. 2009.

FARIAS, Agnaldo. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980 a 1994). In: AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 424-441.

FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GOMBRICH, Ernest Hans. Expressão e comunicação. In: GOMBRICH, Ernest Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 56-69.

GUASCH, Anna Maria. Las exposiciones em tanto conciencia de uma época. In: GUASCH, Anna Maria (ed.). **Los manifiestos del arte posmoderno**. Textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Ediciones Akal, 2000. p. 5-10.

KRAUSS, Rosalind E. Grids. **October**, v. 9, p. 50-64, Summer 1979.

LEAL, Paulo Roberto; MAGGER, Sandra; COSTA, Marcus de Lontra. A bela enfurecida. **Módulo**, Rio de Janeiro, edição especial "Como vai você, Geração 80?", jul./ago. 1984.

MONNERAT, Débora; ZERBINI, Luiz; MELLO, Luiza. Cronologia. *In*: FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. p. 151-172.

OLIVA, Achille Bonito. La Trans-Avanguardia Italiana. **Flash Art**, [S. l.], 27 mai. 2017. Disponível em: <https://flash-art.it/article/la-trans-avanguardia-italiana/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

REWALD, Sabine. Reflections on the Open Window. *In*: REWALD, Sabine. **Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011. p. 3-20.

SOLSO, Robert. **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, MA: MIT Press: Bradford, 1994.

ZERBINI, Luiz. Entrevista. Rio de Janeiro, 28 set. 2009. [Entrevista cedida a] Alexandre Gabriel, Anna Dantes, Charles Watson e Luiza Mello. *In*: FARIAS, Agnaldo. **Luiz Zerbini**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. p. 83-131.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.