

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
- DISSERTAÇÃO DE MESTRADO -



Carlos Nicamor – Série Derridas, 2011

DA CROMOFOBIA À CROMOFILIA

O processo de libertação da cor e sua legitimação
como elemento autônomo

Valdriana Prado Corrêa

Porto Alegre / 2021

DA CROMOFOBIA À CROMOFILIA

O processo de libertação da cor e sua legitimação como elemento autônomo

Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História e Teoria e Crítica de Arte.

Orientação:

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

Profa. Dra. Luana Maribele Wedekin (PPGAV/UDESC)

Prof. Dr. Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre
Novembro/2021

CIP - Catalogação na Publicação

CORREA, VALDRIANA PRADO
DA CROMOFOBIA À CROMOFILIA. O processo de
libertação da cor e sua legitimação como elemento
autônomo / VALDRIANA PRADO CORREA. -- 2021.
176 f.
Orientadora: DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2021.

1. CROMOFOBIA. 2. CROMOFILIA. 3. COR. 4. HISTÓRIA
DA ARTE. 5. AZUL. I. KERN, DANIELA PINHEIRO MACHADO,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Iniciei essa caminhada em agosto de 2019, cheia de esperança, expectativas e planos. Os planos mudaram, as expectativas foram substituídas por incertezas. Nos restou só esperança.

Foi um período difícil, cercado de perdas, medos, distanciamento, solidão compartilhada, compartilhamentos solitários. 2020 foi o ano que nunca vamos esquecer.

2021, um ano de resiliência e resistência. Um ano para agradecer enquanto as coisas tentam voltar ao normal. Um ano para finalizar o que ficou suspenso, refazer os planos, reavaliar as expectativas e manter a esperança.

Um momento para apreciar as cores do mundo. Contemplar o azul e agradecer! Agradecer a todos que passaram, que ficaram e que se foram, porque somos a soma de todos que pela nossa vida transitaram, a soma dos livros que lemos, dos amores que vivemos e das dores que sentimos. E por tudo isso eu agradeço.

Agradeço aos meus filhos, Luís Mário e Luísa, sempre interessados e dispostos a me ajudar. Carinhosos e preocupados com minha saúde mental, não deixaram que eu enlouquecesse durante todo esse processo.

A Luís Eduardo, companheiro de uma vida, pai dos meus filhos e escudeiro fiel, sempre por perto para estender a mão.

A minha família, mãe, pai e irmãs e irmão, por entenderem minha ausência. Aos amigos mais distantes que sempre torceram por mim desde o vestibular e que nunca duvidaram que eu conseguiria.

E aos amigos mais próximos que me carregaram no colo quando estive cansada.

Aos colegas da turma 27 de mestrado, que em tempos de pandemia, compartilhavam informações, bibliografia e apoio psicológico pelo grupo do WhatsApp.

Um agradecimento especial a Diego Dias, Pedro Cupertino, Gabriela Luz, Yasmin Pol e Nilza Colombo. Que a vida nos mantenha sempre próximos e que nunca falte vinho e café.

A Maria Helena Bernardes, que segurou a lanterna e iluminou o caminho.

A Daniela Kern, minha orientadora e a quem considero como uma amiga.

Aos professores Paulo Silveira, Niura Ribeiro e Katia Pozzer que me acompanham desde o início dos meus devaneios coloridos. E aos demais professores que participaram desse processo de aprendizado, que felizmente, nunca vai ter fim.

A Professora Dra. Luana Wedekin por ter aceitado embarcar nessa viagem.

A Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade de ter acesso a ensino de qualidade.

Ao PPGAV por todo o apoio e suporte.

As casas tão verde e rosa que vão passando ao nos ver passar
E aquela num tom de azul quase inexistente, azul que não há
Azul que é pura memória de algum lugar

Caetano Veloso
(Trem das Cores)

RESUMO

A presente investigação propõe uma análise da utilização da cor, de um modo geral, na história das artes visuais, ressaltando seu percurso dentro de um processo de emancipação e legitimação. Para tal, parte-se dos primeiros embates entre o desenho e a cor, fazendo uma revisão da história do seu uso, chegando ao Modernismo e à Arte Contemporânea, recortes de maior interesse dentro desse estudo. Deste modo, o presente trabalho se divide em quatro capítulos principais: nos primeiros, após breves considerações gerais sobre a cor, serão apresentados conceitos que nos auxiliam a visualizar os processos aos quais a cor se submeteu para alcançar sua emancipação, como os de Cromofobia e Cromofilia. Em um último capítulo, a cor azul é abordada, dando ênfase a sua utilização na arte contemporânea, com o apoio de depoimentos dos artistas Anish Kapoor, Lita Albuquerque, Suzana Queiroga, Shaine Dark, Konstantin Dimopoulos, James Nares, Carlos Nicanor e Daniele Papuli, entrevistados pela pesquisadora por enfatizarem essa cor em suas obras, demonstrando a importância assumida pelo azul em suas poéticas contemporâneas.

Palavras-chave: Cromofobia; Cromofilia; cor; história da arte; azul

ABSTRACT

This investigation proposes an analysis of the use of color, in general, in the history of visual arts, highlighting its path within a process of emancipation and legitimation. To this end, it starts from the first clashes between drawing and color, reviewing the history of its use, reaching Modernism and Contemporary Art, highlights of the greatest interest in this study. Thus, the present work is divided into four main chapters: in the first ones, after some general thoughts on color, concepts that help us to visualize the processes by which color underwent to reach its emancipation, Chromophobia and Chromophilia, must be necessary. In the last chapter, the color blue is addressed, emphasizing its use in contemporary art, with the support of testimonials by artists Anish Kapoor, Lita Albuquerque, Suzana Queiroga, Shaine Dark, Konstantin Dimopoulos, James Nares, Carlos Nicanor and Daniele Papuli, interviewed by the researcher for emphasizing the color blue in their works, thus demonstrating the importance assumed by this color in their contemporary poetics.

Keywords: Chromophobia; Chromophilia; color; art history; blue.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Primeiro Capítulo – Reflexões iniciais sobre a Cor	24
Segundo Capítulo – Cromofobia.....	31
Terceiro Capítulo – Cromofilia	50
3.1 - Os Nabis e a cor como transmissora de sentimentos	56
3.2 - Os Fauvistas e a cor	59
3.3 - Os Expressionistas e a Cor	64
3.4 - O Orfismo e a cor	69
3.5 - Abstracionismo – Música sem palavras, pintura sem coisas	71
3.6 - <i>Pop Art</i> e <i>Op Art</i> – Explosão em cores	77
3.7 - <i>Light and Space</i> – Mergulho na cor	84
3.8 - A cor no espaço urbano	91
Quarto Capítulo – O triunfo do Azul	105
4.1 - O Azul Cultural	113
4.2 - O Azul da Natureza – ou a falta dele	121
4.3 - O Azul Inconsciente	134
4.4 - O Azul Sentimental	143
Considerações Finais.....	151
Referências	156
Obras Citadas	157
Bibliografia de Apoio	159
Homepages de Artistas Consultados	160
Entrevistas Consultadas	161
Catálogos de Exposições	161
Apêndices.....	163

Introdução

INT

Essa pesquisa tem o intuito de incentivar e dar visibilidade às investigações sobre a cor na história da arte. Seu ponto de partida é o meu trabalho de conclusão de curso em História da Arte¹, no qual tracei um percurso do uso da cor azul nas artes visuais, desde suas origens na Antiguidade até os dias atuais. Naquele trabalho, a cor azul era o centro da pesquisa, mas no decorrer dessa nova etapa de mestrado o caminho se modificou.

Agora, trago à tona uma discussão sobre a importância da cor na história da arte, de modo geral, pois por muito tempo a cor foi relegada a um segundo plano em detrimento da linha e da forma. Esse embate que durante os tempos do Renascimento Italiano² ganha destaque entre filósofos e artistas³, e que permanece até os dias atuais, mesmo que de forma mais amena, serve para alicerçar minha apresentação, nos situando dentro desse contexto de preconceito sofrido pela cor através dos séculos. Em seguida trago a antítese, ou seja, o triunfo da cor em seus momentos de glória, algo que inicia com os impressionistas e depois nos invade por volta dos anos 1960, já ensaiando o que a arte contemporânea avalizaria. Em um terceiro momento, procuro destacar a cor azul como meu recorte de pesquisa, entrando nesse assunto através de Yves Klein (1928-1962), que nos presenteou com a criação de um tom de azul próprio, o IKB⁴, o que viria a ser um

¹ Azul na História da Arte com orientação da Prof.ª Drª Daniela Pinheiro Machado Kern (concluído em 2017/2 no curso de Bacharel em História da Arte do Instituto de Arte – UFRGS).

² Sobre o embate entre o desenho e a cor no Renascimento podemos encontrar inúmeros escritos falando a respeito como em T. Pattfarken, *The dispute about Disegno and Colorito in Venece*. Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian em P.F. Ganz (org) *Kuns und Kunsttheorie, 1400 – 1900*, 1991. *Colour and Culture*, capítulo 7 de John Gage. Em Vasari e a Vida dos Artistas podemos encontrar diversas passagens sobre o mesmo assunto, assim como em Da Pintura de Leon Batist Alberti, onde a discussão sobre a cor está espalhada pelo texto, permanecendo em segundo plano e dependente das questões de luz e sombra. No *Trattato della Pittura* de Leonardo Da Vinci, a cor recebe tratamento semelhante ao exposto por Alberti. Paolo Pino em *O Diálogo da Pintura* expõe sua defesa pela cor como parte importante da pintura em detrimento da exatidão do desenho. Nos escritos de Dolce e Pino a cor não se insubordina ao desenho, ela apenas clama por maior espaço na pintura. Dolce fomenta a contenda entre os dois elementos após tecer críticas ao desenho e exaltar a cor de Ticiano em detrimento dos escorços exacerbados de Michelangelo.

³ Com a ascensão da pintura como arte liberal no Renascimento, é cada vez mais presente o discurso intelectual oriundo dos artistas, discurso que era antes privilégio dos filósofos.

⁴ IKB (International Klein Blue), recentemente conhecido como Azul Klein, é um ultramar distinto que Klein registrou como cor de marca registrada em 1957. Ele considerou que essa cor tinha uma qualidade próxima ao puro espaço e a associou a valores imateriais além do que pode ser visto ou tocado. A fórmula registrada a 19 de maio de 1960, no Instituto Nacional da Propriedade Industrial, com o número 63471, protege a composição química do azul IKB. Fonte: Tate Gallery, disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513> Acessado em 13/09/2021.

divisor de águas, tanto na história da cor azul, quanto na maneira como a cor passou a ser vista no campo artístico. Para embasar e aprofundar minha pesquisa nesta direção, faço uso das palavras de alguns artistas contemporâneos, como Lita Albuquerque (1946), Shayne Dark (1952), Daniele Papuli (1971), que se utilizam da cor azul em seus trabalhos de forma majoritária.

Alguns desses artistas participaram de modo mais direto, pois lhes foi solicitado que respondessem a um pequeno questionário e enviassem um breve relato sobre o uso da cor. Esse material faz parte dos anexos ao final desse estudo. Tais depoimentos tendem a ser um ponto importante no desenrolar desta pesquisa, levando em conta que nosso maior problema é decifrar a importância da cor no processo poético e principalmente aqui, nesse ponto, do uso da cor azul pelos artistas contemporâneos.

Durante a pesquisa, percebi que minha paixão pelo assunto me conduzia a redigir uma narrativa que, alegoricamente, tomava a cor como personagem em ação. A certa altura, vi que a tratava como protagonista de uma narrativa que tinha por objetivo demonstrar como a cor atravessou a história da arte reagindo e encontrando meios de superação da cromofobia que parece caracterizar momentos dessa mesma história. Uma vez percebida por mim, essa personificação da cor exigiu-me um reposicionamento: sendo um recurso antes literário do que científico, cabia a mim suprimi-lo pelo receio de sua inadequação em um trabalho científico, ou justificá-lo, prevenindo os leitores de seu uso como uma “licença poética” auto concedida para fins de comunicação. Optei pela segunda possibilidade por ver nela uma correspondência a um modo pessoal de expressão, expondo minha escolha aos leitores para que contribuam com suas impressões.

Nesta narrativa da “aventura da cor na história da arte em busca de sua emancipação”, um novo desafio se colocou. O termo “emancipação”, que pode ser lido como “autonomia”, não poderia ser tratado ingenuamente no âmbito de um trabalho teórico em nosso campo de conhecimento. Era necessário expor aos leitores meu reconhecimento de seu uso por diferentes vertentes da teoria e da crítica de arte, o que faço agora. Ao usar o termo “emancipação da cor” ou “autonomia da cor” no sentido que gostaria que ele fosse compreendido neste trabalho – como aquisição de uma liberdade poética irrestrita do uso da cor por

parte dos artistas visuais, o que implica não uma supremacia da cor sobre outros elementos visuais (o que seria uma inversão de hegemonias), mas uma relação de equanimidade no direito à participação da cor nas expressões artísticas – deparei-me com o desafio de sustentar o uso do termo em sentido diferente daquele modelado por valores associados à teoria crítica formalista, mais especificamente, de viés Greenbergiano. Não tenho afinidade com o que há de conservador no pensamento de Greenberg, mas reconheço que sua reflexão sobre a autonomia dos elementos formais deixou uma contribuição até para aqueles que, como eu, divergem de seu discurso purista, hierárquico e que apregoa uma interdição aos experimentos artísticos de viés fenomenológico (como os que trago como estudos de caso nesta pesquisa).

Ainda quanto à voz que conduz a narrativa do que, em alguns momentos chego a designar como “epopeia da cor na História da Arte”, também me vi confrontada, em meu texto, com rastros de linguagem historicista e respingos deterministas, ainda que involuntários, que pude detectar. A dissertação foi, então, um exercício e uma oportunidade para observar tais automatismos e, a partir disso, tentar preservar o sopro que anima a narrativa de minha “epopeia”, mantendo-me atenta aos princípios da pesquisa histórica que exigem posicionamento. E o meu, certamente, não é filiado à visão historicista evolucionista, pois não creio em estruturas universais a movimentar a experiência em direção predeterminada. O desafio assumido foi o de conservar o sabor de aventura que envolve naturalmente minha escrita sem recair, por imperícia, na armadilha de um discurso que não represente minha visão de mundo. Todas essas considerações fazem parte do meu primeiro capítulo.

Voltando ao ponto inicial dessa pesquisa ou àquilo que denominei “embate entre a cor e o desenho”: abordo o assunto de maneira mais abrangente nos tópicos iniciais visando introduzir um desdobramento do tema ao longo dos capítulos da dissertação. Tudo, neste trabalho, gira em torno da cor, partindo da observação de como ela era vista nos tempos antigos e de como o entendimento sobre o seu papel se alterou ao longo da história da arte chegando a produzir, no Modernismo aquilo

que nomeei como “o triunfo da cor”⁵. O recorte principal, como foi dito, recai sobre a contemporaneidade, onde retomo a investigação sobre a cor azul.



Figura 01 – Bridget Riley (1931) | Gagatelle 3, 2015 | Serigrafia sobre papel

No segundo capítulo, **Cromofobia**, termo que designa o medo ou a aversão de ser corrompido pela cor, tomo como base bibliográfica o livro de mesmo nome de David Batchelor e o volume 09 da coletânea de Jacqueline Lichtenstein, que analisa as relações entre o desenho e a cor no âmbito da própria pintura. Como o título da série publicada por Lichtenstein sugere, a autora traz uma coletânea de textos essenciais para pensarmos sobre uma possível aversão à cor e como a história da arte lidou com ela. Analisa, também, a obra de artistas contemporâneos que seguiram por esse caminho da aversão, ou que, em certa medida, fizeram eco aos discursos abordados nesses dois livros. Esse capítulo é basicamente uma revisão bibliográfica, que visa a retomar os conceitos de cromofobia na história da arte, sempre tentando aproximar tais eventos do nosso pensar artístico contemporâneo, como no recurso ao exemplo da artista Bridget Riley (Figura 01), e preparar o terreno para introduzir o capítulo seguinte.

⁵ Esse termo está sendo utilizado me baseando na exposição que leva esse nome com obras do *Musée d'Orsay* e do *Musée de l'Orangerie* de Paris que tratava desse período em que a cor adquire sua autonomia e sua emancipação pictórica.

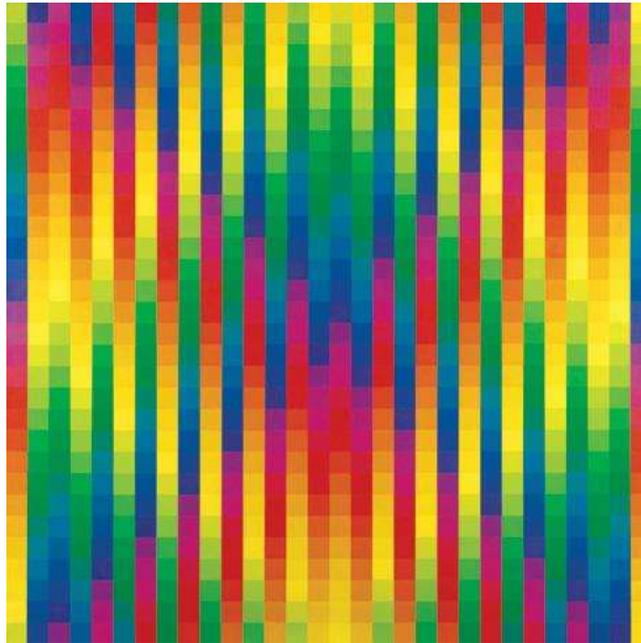


Figura 02 - Richard Paul Lohse | Thirty vertical systematic colour series in a yellow rhombic, 1952-53 | Óleo sobre tela, 165 × 165 cm | Richard Paul Lohse Foundation, Zürich

No terceiro capítulo, **Cromofilia**, abordo a possível ocorrência de uma grande afeição pelas cores fortes, manifesta em diferentes momentos da história da arte, buscando, justamente, trazer essa antítese entre a aversão pelas cores e o momento no qual o uso das cores se tornou uma forma de expressão legítima. Ao longo do capítulo, busquei demonstrar como as coisas tomaram rumos completamente diferentes do que vinha sendo abordado no capítulo anterior, **Cromofobia**. Nesse momento, busquei investigar qual foi o momento no qual a cor rompeu essa barreira e chegou até nós de forma definitiva e duradoura, tendo os movimentos modernistas e as vanguardas como recorte principal. Artistas que se valeram da cor como elementos de expressão central em suas poéticas, tais como Paul Sérusier (1864-1927), Henri Matisse (1869-1954), Wassily Kandinsky (1866-1944) e Richard Paul Lohse (1902-1988) (Figura 02), são alguns dos exemplos citados neste capítulo para elucidar o uso das cores de forma intensa, pura e monocromática. Aqui temos uma bibliografia mais ampla, mas em sua maioria, são livros publicados em outros idiomas, pois como mencionei anteriormente, é difícil encontrarmos estudos sobre o uso da cor em português, que se refiram à história da arte. Em sua maioria, eles ficam limitados às ciências ou ao *design*. Um dos primeiros livros consultados foi o do historiador da arte *John Gage*, *A Cor na Arte*.

Gage é conhecido por seu trabalho sobre o uso da cor na arte e neste livro ele trata o tema com base num campo interdisciplinar bem amplo, ao qual a cor pertence, porém centrado no pensamento e na prática dos artistas. Do mesmo autor faço uso de *Color y Cultura La práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Esses livros me auxiliaram no que diz respeito ao entendimento dos significados do uso da cor e à prática aplicada ao fazer artístico, levando em consideração que cada cultura tem uma representação distinta para determinadas cores. Foi importante entender esses critérios para poder abordar essas manifestações culturais e seus reflexos na arte de seu tempo, assim como *Arte Moderna* de Giulio Carlo Argan e *Escolas, Estilos e Movimentos* de Amy Dempsey me auxiliaram a elencar os períodos mais compatíveis com a pesquisa quando se trata das vanguardas modernistas.

A propósito das bandeiras pela autonomia e pela libertação da cor que produzem uma conquista de espaço visível para a emancipação da cor a partir de Klein, abordo em **Cromofilia** também o uso da cor no espaço urbano. Nesse momento, a cor já tem sua importância reconhecida, já se libertou dos suportes tradicionais e não se concentra mais somente em obras confinadas em galerias e museus, agora ganha as ruas.



Figura 03 - Hélio Oiticica (1937-1980)| Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe, 1977
nove paredes em alvenaria, tinta acrílica, tela de arame e cobertura com estrutura de metal e vidro
Instituto Inhotim, Minas Gerais

Obras em escala arquitetônica ou pequenas interferências no modo de constituição das cidades instigam o espectador a reconhecer a presença da cor nas ruas, avenidas e espaços de ocupação urbana. A fenomenologia, cores fortes e a participação do outro como forças de impulso para a criação são a tônica das

poéticas desenvolvidas por Hélio Oiticica (1937-1980), na série “*Magic Square*” (Figura 03), por Carlos Cruz-Diez (1923-2019), conhecido pela valorização das cores, movimentos e efeitos visuais que criam uma ilusão de ótica, e por Daniel Buren (1938) e sua obra, com a presença característica das listras. Essas poéticas reavaliam o legado da cor não mais como elemento pictórico, mas sim como uma identidade da cultura visual contemporânea.



Figura 04 - Yves Klein (1928 - 1962)

Como quarto e último capítulo, trago **A cor depois de Yves Klein**. Aqui minha intenção é reiterar que, a partir desse artista, a utilização da cor parece ser guiada por outros critérios e por uma nova abordagem pictórica. Foi um ato de emancipação do olhar, anteriormente sujeito a retóricas engessadas, o que, de certa forma, foi um marco libertador e que viria a contribuir para os novos horizontes da arte contemporânea. Neste capítulo, aproveito para trazer um pouco do que foi a minha pesquisa sobre a cor azul, assim como as entrevistas que foram colhidas com alguns artistas que se utilizam dessa tonalidade em suas obras, como Lita Albuquerque (1946), Konstantin Dimopoulos (1954) e Suzana Queiroga (1961), e que gentilmente se dispuseram a dividir comigo o porquê desse amor e interesse pela cor azul. O livro sobre a vida de Yves Klein (Figura 04), escrito por Hannah Weitemeier, assim como a obra *Os Novos Realistas* de Pierre Restany ancoram esse primeiro momento, juntamente com Michel Pastoureau com o livro *Azul a história de uma cor*, para quando formos falar sobre ela.

Durante alguns períodos da história da arte, principalmente entre o surgimento e o final do ciclo do Renascimento Italiano, entre os séculos XIII e XVI, a cor foi ponto de discórdia e discussão. Pouco respeitada como elemento pictórico autônomo e sendo tratada por muitos artistas e teóricos como um elemento que distraía a percepção de outros aspectos visuais, a cor foi subjugada por elementos formais eleitos como estruturantes, tais como a linha e a forma. Contou, também, com alguns defensores ferrenhos, que apontavam a cor como sendo a alma de uma pintura, mas mesmo assim, muitas vezes permaneceu em segundo plano.

Trago essa discussão à tona para contrapor os diversos pensamentos teóricos sobre o assunto e para mais tarde conjugar a alguns dos depoimentos de artistas contemporâneos que colaboraram para essa pesquisa e que tem como recorte a cor azul. Nesse momento de discussão dois caminhos se abrem quando exponho as dificuldades por parte de quem se envolve com a missão de lidar com a cor, seja no campo teórico, seja na prática consciente de seu uso poético: a Cromofobia e a Cromofilia que, a grosso modo, são, respectivamente, a aversão ou medo de ser corrompido pelas cores e a grande afeição pelas cores fortes. Esses dois conceitos serão abordados de forma mais abrangente nos respectivos capítulos aos quais dão nome.

Vale ressaltar que a cor azul não foi abandonada, pois veremos mais adiante que ela ainda desempenha um papel representativo quando nos referimos ao uso da cor na arte contemporânea. Ao longo da história da arte, observamos a cor azul exercer o papel de uma fonte de fascínio para artistas e amantes da arte. Difícil e caro de adquirir, o azul raramente era visto fora das vestimentas reais, das representações de figuras religiosas ou de outras elites ricas na arte medieval e renascentista e, mesmo assim, era usado com moderação. O pigmento, usado desde o antigo Egito, para criar tinta azul era derivado do lápis-lazúli, uma pedra semipreciosa, que era importada de uma região ao norte do Afeganistão. A escassez da cor rapidamente estabeleceu o azul como um símbolo não só da riqueza material, mas também da espiritualidade.

Mesmo que os pigmentos sintéticos tornassem a cor mais acessível, o azul manteve seu status como uma tonalidade poderosa, expressiva e elementar,

desempenhando um papel central, em alguns períodos da história da arte. Seja um símbolo de espiritualidade ou de riqueza material, tristeza ou força, espaço ou vazio, não há dúvida sobre a recorrência da cor azul como elemento altamente carregado de sentidos que se adensam e se transformam ao longo dos tempos. Não é de surpreender, então, que no domínio da arte abstrata, onde a cor é ainda mais poderosa para expressar a liberdade das restrições da figuração, o azul integrou algumas das maiores obras-primas.

A cor azul teve sua grande ascensão na era moderna com o IKB de Yves Klein, e a partir daí a cor ganhou uma nova abordagem, um novo significado e uma nova relevância. Yves Klein lançou o significado universal do azul para o mundo, mas junto com ele a cor de modo geral foi revelada como um elemento expressivo, que, agora, finalmente importava muito mais do que linhas e formas.

É sobre esse momento que a presente pesquisa trata, o momento de exaltação da cor e de como o azul, a partir de Yves Klein, retoma a importância dada por um contexto histórico de simbologia e representação, agora adaptado à arte contemporânea. Para tanto, conto com referências teóricas como Michel Pastoureau, John Gage, Jacqueline Lichtenstein e David Batchelor e depoimentos de artistas envolvidos nesse percurso do fazer contemporâneo.

A pesquisa perseguiu o objetivo geral de analisar modos de uso da cor, tendo o período de desenvolvimento da Arte Contemporânea e a produção a ela associada como recortes. Para chegar a isso, apresento inicialmente uma revisão bibliográfica sobre o uso da cor no que diz respeito aos debates teóricos que contrapunham desenho e pintura, desenvolvidos anteriormente à Arte Contemporânea, apontando e debatendo momentos de depreciação da cor por parte de alguns artistas e teóricos, atitude entendida, neste estudo, como cromofobia. Seja na Antiguidade, com Aristóteles, na Modernidade, com Baudelaire, no Maneirismo, com Ticiano ou nas vanguardas do século XX, com Kandinsky, pulsa o debate sobre a cor. Parto em seguida para um período onde a cor teve sua autonomia de valorização destacada, o que defino como Cromofilia. Ao final, através de depoimento de artistas contemporâneos, como os citados anteriormente, chegamos ao estudo dos modos de uso da cor objetivado, estabelecendo o cenário onde a arte contemporânea, (alicerçada por poéticas e

debates desenvolvidos no Modernismo que buscaram a autonomia cromática) explora, especificamente, a cor azul de várias formas.

As justificativas para a proposição desta pesquisa e sua realização são de várias ordens. Desenvolvi ao final da graduação um trabalho sobre dois modos de uso do Azul: azul atmosférico e azul pontual. O modo de uso do azul de forma pontual foi objeto do capítulo da pesquisa mais voltado à Arte Contemporânea e o que me causou mais inquietação. A partir dessa investigação, percebi que alguns pontos poderiam ser explorados de forma mais específica, trazendo à tona alguns questionamentos e apontamentos que ficaram de fora do escopo abordado no trabalho de conclusão.

A questão inicial era: porque existiam tantos azuis na história da arte e por que o azul, que já tinha sido uma cor rejeitada, tornar-se uma das cores mais amadas e festejadas? Agora, a questão em aberto é: o que o azul mantém do simbolismo carregado de momentos anteriores e de contextos culturais plurais, ao chegar ao território da Arte Contemporânea?

No decorrer dessa investigação, outros questionamentos me ocorreram e atravessaram as questões da pesquisa. Como por exemplo a questão do desenho e da cor e qual a importância de cada um no processo contemporâneo. Entendendo que essa rivalidade “fez escola”, será que, na Arte Contemporânea, a cor teria encontrado um espaço de autonomia e protagonismo, ou ainda aqui, o desenho sustenta sua hegemonia histórica? Quem está ganhando essa batalha? Ou melhor, essa batalha ainda existe?

Sabemos que, especialmente nas primeiras décadas da Arte Contemporânea, os debates estéticos, relativos à forma e ao jogo com elementos visuais, de modo geral, saíram do plano de importância que detiveram no Modernismo. Nas décadas de 60 e 70, a discussão envolvia uma mudança de paradigma definida por Cristina Freire como a passagem “do estético para o poético”. Em Nova York, tem lugar a querela formalista, debate histórico travado entre adeptos do formalismo greenbergiano e das novas poéticas contemporâneas. Os alinhados com a arte contemporânea, que saíram vitoriosos no debate formalista nos anos 60, não se ocuparam e inclusive negaram a

relevância de debates formais - por conta da reação ao monopólio que Greenberg⁶ fez deste tema.

Então, é de se supor que, naquele momento, um debate ainda mais específico (como o da hegemonia do desenho x subjugação da cor) ganhasse terreno em nichos restrito do campo da arte, provavelmente só sendo retomado em sua relevância passados os tempos mais duros de afirmação da arte contemporânea através da desmaterialização antiformalista.

Como fundamentação teórica ao estudo desenvolvido, busquei apoio em um amplo grupo de autores pertinentes ao assunto, artistas e estudiosos da cor, sempre pautando o azul como meu ponto de referência. **John Gage** com **A Cor na Arte (2012)** e **Colour and Culture (1993)**, é reconhecido como um teórico da história da arte e da cor. Especialista na obra de J.M.W. Turner, trabalha com as questões de utilização da cor e da mancha ao longo da história da arte, assim como as questões culturais que envolvem a cor.

Uma entrevista de **Anish Kapoor**, concedida para a Bienal de Veneza em 1990, traz um ótimo material sobre o significado das cores tanto na sua obra como em relação à sua cultura originária.

Dois livros que me auxiliaram na graduação, **Chromaphilia (2017)** de **Stella Paul** e **The Brilliant History of Color in Art (2014)** de **Victoria Finlay**, constam na bibliografia utilizada, assim como **Colour after Klein: Rethinking Colour in Modern And Contemporary Art** livro/catálogo de uma exposição ocorrida em Londres em 2005. Com textos de **Donald Judd**, **Yves Klein** e **Hélio Oiticica**, este livro fornece novas perspectivas sobre o significado emocional, conceitual e estético da cor. E não poderia deixar de constar um grande achado que foi o catálogo da exposição **O Triunfo da Cor, obras-primas do Musée d'Orsay e do Musée de l'Orangerie (2016)**, com textos curatoriais do presidente das duas instituições e do diretor da fundação MAPFRE.

⁶ Criador e destruidor de reputações, Clement Greenberg foi o mais influente crítico de arte norte-americano desde o fim da Segunda Guerra Mundial até meados da década de 1960. Em 1939, publicou neste periódico o famoso ensaio "Vanguarda e Kitsch", que chamou muita atenção por defender o modernismo como alternativa ao que ele chamou de rebaixamento cultural capitalista. Greenberg que considerava o abstracionismo a mais avançada forma de arte, foi um dos maiores entusiastas e divulgadores do expressionismo abstrato. Ao incentivar esse movimento, ele exerceu um papel central nos desdobramentos da arte moderna. Papel, no entanto, que perdeu terreno diante de sua posição frente à arte pós-moderna. CF. Arte e Cultura: ensaios críticos.

Um dos primeiros teóricos que encontrei ao começar a pesquisar sobre o azul foi **Michel Pastoureau** com seu livro ***Azul História de uma Cor (2010)***. Apesar de ser um estudo abrangente, pois trata da história da cor desde o início da história da arte, algumas passagens nos trazem base para entendimentos de debates futuros entre o moderno e o contemporâneo. Pastoureau é um historiador francês, medievalista, e um dos maiores especialistas na simbólica das cores no Ocidente, já tendo escrito livros sobre várias cores além do azul.

Cromofobia (2007), de **David Batchelor**, artista britânico e estudioso da cor, contribuiu para a compreensão de aspectos contemporâneos da cor nas artes, tendo como foco teórico a análise da importância e o significado simbólico da cor na tradição artística ocidental.

Teóricos canônicos como **Heinrich Wölfflin** e **Giulio Carlo Argan** também têm textos sobre cor como ***Conceitos Fundamentais Da História da Arte (2015)*** e ***Arte Moderna (2012)*** respectivamente, que contribuíram para esta produção, no que diz respeito à evolução dos estilos em Wölfflin, e principalmente em Argan à conceituação sobre cada período do modernismo e a forma como eles se desenvolveram. **Rudolf Arnheim** em ***Arte e Percepção Visual (2011)***, auxilia na compreensão dos sistemas de representação visual em diferentes períodos e culturas. Metodologias clássicas de estudo da cor serão apresentadas brevemente, como as de **Wassily Kandinsky**, em ***O Espiritual na Arte (2015)***, **Johannes Itten**, com ***Art of Color e Elements of color (1970)*** e **Josef Albers**, com ***A Interação da cor (2009)*** e **Amy Dempsey** com ***Estilos, Escolas e Movimentos (2003)***.

A pesquisa de matriz brasileira comparece com uma das obras mais referenciadas no meio acadêmico nacional, ***Da cor à cor inexistente***, de **Israel Pedrosa (2010)**, que aborda questões científicas e perceptivas das cores. Outras publicações brasileiras são ***A cor como informação (2000)***, de **Luciano Guimarães**, e ***A cor no processo criativo (2006)***, de **Lilian Barros**. Lilian também contribui com sua tese de doutorado intitulada, ***A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor (2012)***.

A partir daqui começa nosso percurso, pavimentado de tijolos coloridos, rumo ao entendimento sobre o uso da cor, sua autonomia e sua emancipação nas artes visuais.

Primeiro Capítulo

Reflexões iniciais sobre a Cor

Plínio, o Velho (25 – 79 d.C.), naturalista romano do século I d.C., afirmou que os pintores da Grécia clássica usavam apenas quatro cores: preto, branco, vermelho e amarelo. Ele certamente estava exagerando – os egípcios descobriram uma maneira de fabricar um azul claro e brilhante pelo menos tão cedo quanto 2500 a.C. Mas é verdade que os primeiros artistas estavam restritos, em grande parte, a uma pequena gama de pigmentos que podiam extrair do solo ou de plantas e insetos (FINLAY, 2014).

A humanidade tem sido bem servida com marrons terrosos, vermelhos e amarelos desde o início. O uso de pigmentos mais antigo que conhecemos é do período do Paleolítico, há cerca de 350.000 anos atrás. Povos pré-históricos poderiam utilizar cinzas de fogueiras para produzir um preto profundo. Alguns brancos podiam ser encontrados nas pedras calcárias, ou tons de vermelho extraídos de insetos (FINLAY, 2014). Embora os pigmentos tenham sido descobertos, comercializados e sintetizados ao longo da história, o processo acelerou dramaticamente no século XIX devido à crescente Revolução Industrial. Cada vez mais produtos químicos eram produzidos como subprodutos de processos industriais, e alguns produziam excelentes pigmentos e corantes. William Perkin (1838-1907), um químico britânico, tropeçou acidentalmente no corante *roxo mauveína*⁷, ao tentar sintetizar uma cura para a malária em 1856. Tudo isso comprova que a cor sempre esteve ao nosso redor: mesmo que involuntariamente nossa tendência era esbarrar na cor (CLAIR, 2016).

⁷ A mauveína foi o primeiro corante sintético conhecido na história. Ela foi sintetizada em 1856 por William Henry Perkin, aos 18 anos de idade, em um pequeno laboratório montado em sua casa. Perkin foi assistente de August Wilhelm Hofmann, Presidente do Departamento de Química do Imperial College de Londres. Hofmann sugeriu que Perkin sintetizasse a quinina, o princípio ativo da quina com ação anti-malária. Perkin tentou a oxidação do sulfato de anilina. Como resultado, obteve um produto de cor escura e nada agradável. Na tentativa de purificá-lo, ele adicionou etanol, e para sua surpresa, obteve uma bela solução de cor púrpura, muito intensa. O que Perkin sintetizará não tinha sido a quinina, mas sim o primeiro corante artificial, capaz de tingir a seda de púrpura num processo simples e rápido. Na época, os corantes mais usados eram obtidos somente de fontes naturais, e a síntese desse novo corante representou um marco na indústria têxtil. Fonte disponível em: [http://qnint.sbg.org.br/qni/popup_visualizarMolecula.php?id=CYblB13EwwkwPVfPprtBH7FXtzFtlas4EZiu6m14nwabljG9SXF00qdJzIULk4Nzyug3VjYfBbZrHIKnlujBx0%5C\(mauve%5C303%5C255na](http://qnint.sbg.org.br/qni/popup_visualizarMolecula.php?id=CYblB13EwwkwPVfPprtBH7FXtzFtlas4EZiu6m14nwabljG9SXF00qdJzIULk4Nzyug3VjYfBbZrHIKnlujBx0%5C(mauve%5C303%5C255na) Acesso em: 02 junho 2020.

A disponibilidade de alguns pigmentos e a introdução de outros ajudou a moldar a história da arte ocidental - principalmente quando nos referimos aos eventos transcorridos na Europa e que envolvem a noção específica de arte que se formou a partir do humanismo, no Renascimento Italiano. As impressões da palma e o bisonte nas paredes de cavernas pré-históricas deviam sua paleta sombria aos pigmentos que os primeiros artistas puderam encontrar no mundo ao seu redor. Se avançarmos vários milhares de anos para os manuscritos medievais, o preto e branco permaneceram inalterados, mas as pinturas com ouro e várias cores brilhantes como vermelho e azul foram adicionadas para reavivar as tonalidades.

Séculos mais tarde, as pinturas de artistas renascentistas italianos se beneficiaram tanto de uma gama mais ampla de pigmentos quanto de representações realistas de perspectiva e maneiras sofisticadas de lidar com luz e sombra. Alguns trabalhos dessa época permaneceram inacabados, com uma única figura deixada como um esboço simples, porque o artista não podia pagar pelos pigmentos caros necessários para completar a tela. O azul ultramarino, por exemplo, era tão adorado, tanto pelos artistas como pelos mecenas, que os clientes frequentemente compravam eles mesmos e entregavam aos artistas, evitando assim enganos ou desvios dos valores. Havia entre eles a necessidade de especificar, em contratos escritos, quanto das tintas caras esperavam que fosse usado no trabalho finalizado e quais figuras deveriam ser revestidas com quais cores⁸, evitando assim que os pintores usassem uma alternativa mais barata (BAXANDALL, 1988).

Os primeiros artistas, e falo aqui dos artistas renascentistas, tinham uma relação muito diferente com as cores do que os artistas modernos, dos séculos XVI em diante⁹. Como alguns corantes reagiam entre si, às vezes até de formas

⁸ Uma dessas questões seria a cor do manto da Virgem, frequentemente mencionada nos contratos italianos como o mais caro azul ultramarino. Os contratos do renascimento eram documentos legais que se referem a materiais e à mão de obra, e representavam as vontades do comissionamento de patrono, cujos interesses estavam representados e cuja produção foi regulamentada pela guilda. Esses contratos ecoam os requisitos das guildas sobre a autenticidade dos pigmentos valiosos e substituições indevidas, inclusive de metais preciosos por outros (GAGE, 1993, p. 129).

⁹ Entre o período que engloba o final do século XIV e boa parte do século XV a utilização de tintas a óleo se generalizou de outras técnicas, uma vez que essa técnica permitia uma secagem mais lenta, possibilitava fazer correções na execução da pintura e possuía uma excelente estabilidade e conservação da cor. Foi com os mestres flamengos e holandeses que a pintura a óleo alcançou máxima expressão, foram eles que impulsionaram a técnica a óleo entre os artistas, em meados de 1600. Para os pintores dessa época era necessário conhecimento de algumas substâncias, para que o pintor pudesse produzir diferentes tintas, telas, impermeabilizantes, seladores, bases, vernizes, colas, pigmentos e todos os outros materiais necessários para a realização de um trabalho artístico. Por volta de 1720, a demanda por uma local específico que contasse com uma seleção de matéria-prima para a pintura incentivou a formação de um segmento comercial especializado: as lojas de cores, onde um novo profissional trabalhava, o colorista. Ele dispunha de pigmentos e materiais para que os

inesperadas, os artistas tiveram que planejar suas composições tendo em mente que algumas combinações poderiam arruinar potencialmente suas obras. A maioria dos pigmentos foi feita à mão, pelos próprios artistas ou com a ajuda de aprendizes em seus estúdios. Dependendo do pigmento, isso poderia exigir a trituração de rochas em pó ou o manuseio de matérias-primas tecnicamente desafiadoras ou venenosas. Também poderiam ser obtidos pigmentos através do trabalho de outros especialistas, como alquimistas e farmacêuticos. Mais tarde, aqueles que produziam e comercializavam cores eram conhecidos como *Colormen* ou Coloristas, e foram responsáveis por adquirir pigmentos raros, vindos de várias partes do mundo (FINLAY, 2003). Não é à toa que Veneza foi o polo colorista da Europa. Por lá entraram muitas das matérias-primas utilizadas para produzir as melhores e mais diversas tonalidades, graças à rota da seda (BROTTON, 2009).

Foi apenas relativamente tarde, no século XIX, que os artistas, os europeus de modo geral, mas inicialmente os pintores flamengos e holandeses, realmente se beneficiaram de uma proliferação de pigmentos prontos, libertando-os dos pilões e do contato com materiais por vezes tóxicos, assim como da possibilidade de erro no momento das misturas. Juntamente com a invenção de tubos de tinta de metal dobráveis em 1814, as novas cores permitiram que os artistas de grande parte da Europa trabalhassem do lado de fora de seus estúdios e impregnassem suas telas com os pigmentos mais brilhantes que já se havia visto. Não é de se admirar que os críticos do Impressionismo inicialmente não tivessem certeza se o que eles estavam presenciando era algo real, ou se todas aquelas cores e sombras se tratavam de uma obra mal-acabada:

Ainda nos recordamos das primeiras exposições impressionistas. Entre telas definitivas e miscelâneas gritantes, alarmava-se a estupidez inata do público e da crítica. Que uma cor suscitasse sua complementar, parecia algo absurdo. E ainda que os físicos mais sisudos tivessem afirmado, com voz doutoral, que o efeito final do escurecimento sobre todas as cores do espectro consiste no acréscimo virtual de quantidades cada vez maiores de luz violeta, o público sempre se revoltou diante das sombras violáceas de uma

artistas pudessem confeccionar suas tintas. Essa é a primeira grande mudança: o artista deixa de colher e processar seu pigmento, pois já pode dispor dele pronto para o uso. A segunda grande mudança ocorre em meados de 1800, quando essas lojas passam a comercializar a tinta óleo para o uso imediato, sem a necessidade de encomenda prévia. Finalmente, em 1841, os primeiros tubos de estanho começam a ser usados contendo as tintas prontas, trazendo maior praticidade, higienização, mobilidade e conservação, viabilizando o estoque e comércio de tintas em grande escala. Com essa disponibilidade não se faz mais necessário que os pintores tivessem uma infinidade de objetos e de espaço para a atividade de produzir tintas, facilitando assim seu deslocamento e produção. Fonte: Palestra de John Lienhard, da Universidade de Houston. Disponível em <http://www.uh.edu/engines/epi831.htm> Acessado em: 14/09/2021.

paisagem pintada. Quanto à técnica, ainda não havia nada de preciso. As obras impressionistas se apresentavam de uma maneira improvisada: tudo era sumário, brutal e aproximado (FÉNÉON, 1966, p. 73).

No final do século XVII, um artista holandês chamado A. Boogert fez uma tentativa de concentrar todas as cores conhecidas em um pequeno dicionário de cores. Em um único volume, que contém mais de 800 amostras pintadas à mão, Boogert descreveu como misturar uma variedade de tonalidades de aquarela adicionando 1, 2 ou 3 partes de água, além de utilizar uma escala igual aos tempos modernos (Figura 05). A premissa parece simples, mas o resultado do manuscrito é quase incompreensível por conta de seus inúmeros detalhes em holandês.



Figura 05 – Página do livro *Traité des Couleurs serv à la Peinture à l'eau*

Ele está longe de ser a única pessoa que tentou catalogar as tonalidades de cores e tons conhecidos. Cientistas, artistas, designers e linguistas passaram o tempo todo tentando traçar os cursos através do espaço de cores e atribuindo nomes, códigos ou referências de grade (CLAIR, 2016).

Como as cores existem tanto no campo cultural quanto fisicamente, essas tentativas são um pouco descontraídas. Tome, por exemplo, a ideia de que as cores podem ser agrupadas em dois campos, quente e frio. Diríamos sem hesitar que vermelho e amarelo são frios, mas essa divisão só pode ser rastreada até o século XVIII. Há evidências de que na Idade Média o azul era considerado uma cor quente, mesmo até a mais quente das cores (PASTOUREAU, 2016).

Também existem discrepâncias entre o nome que uma sociedade dá a uma cor e a cor real, e elas podem mudar com o tempo. Magenta que agora pode ser

considerada rosa, mas era originalmente mais vermelho-púrpura, é um exemplo. Outras podem ser encontradas entre as definições maravilhosamente absurdas do *Terceiro Novo Dicionário Internacional da Merriam-Webster*, publicado em 1961:

Begônia é um tom de rosa profundo que é mais azul, mais claro e mais forte que o coral médio, mais azul que a festa e mais azul e mais forte do que o doce William. O azul lápis-lazúli é um azul moderado que é mais profundo e mais vermelho e opaco que o copen médio e mais vermelho e mais profundo que o azul azurita, o azul de Dresden ou o pompadour (CLAIR, 2016 p. 57).

A intenção dessas descrições não era enviar o leitor a uma busca incessante por definições através do dicionário, e provavelmente foi o trabalho do especialista em cores Issac H. Godlove (1893-1954), consultor contratado pelo editor da *Webster Third* e diretor da *Munsell*, uma empresa de mapeamento de cores¹⁰. O problema é que, por mais divertidas que sejam essas entradas, os corais, festas e copas perderam em grande parte sua moeda cultural – eles não deixam o leitor nem um pouco mais perto de saber como é a cor que está sendo definida.

Ao longo do tempo a margem de erro se torna cada vez maior. Mesmo quando a evidência documental, como uma pintura, permanece, geralmente a vemos em condições de iluminação totalmente diferentes daquelas que encontramos ao olhar para a amostra de tinta doméstica na tela do computador, na lata na loja de ferragens local e depois nas paredes de nossa casa. Além disso, como muitos corantes e tintas estáveis são inovações recentes, as próprias cores podem ter se deteriorado. As cores, portanto, devem ser entendidas como criações culturais subjetivas: nós não poderíamos garantir de maneira significativa uma definição universal e precisa para todas as tonalidades conhecidas, como se fossemos planejar os sabores de uma refeição. A subjetividade é um ingrediente surpresa.

Mas onde pretendo chegar com todas essas informações sobre pigmentos e aquarelas? É importante ressaltar a complexidade do estudo da cor, ou o quanto ainda precisamos discutir sobre esse assunto. Essa subjetividade é aceita em tese quando falamos de arte, mas o estudo da cor pela química, física ou biologia é muito

¹⁰ Informação disponível em: <<https://korystamper.wordpress.com/2012/08/07/seeing-cerise-defining-colors/>>. Acesso em: 12 julho 2020.

mais exato. Temos então uma dualidade de entendimentos. A cor é real ou ela habita o campo das ideias?

Em seu livro *Reflexões sobre a Cor*, Marco Giannotti comenta:

A cor é parte indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia, da arquitetura, entre outras manifestações. Assim, os processos de uso e percepção da cor não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais: a presença da cor é constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder a indagações sobre tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações (GIANNOTTI, 2021, p. 09).

Talvez, toda a subjetividade e potência que a cor traz consigo explique o medo, que alguns artistas e teóricos, demonstravam, de serem corrompidos por ela. O medo habita no desconhecido. Fica mais fácil negar a existência daquilo que não conseguimos compreender. Essas questões introduzem nosso primeiro capítulo, que versa sobre a Cromofobia.

O movimento que proponho descrever ao longo desta dissertação – ou seja, a trajetória de emancipação da cor na história da arte ocidental a partir do Renascimento – longe de estar fechado e confinado sobre si mesmo, encontra-se ligado, por múltiplos vínculos, tanto ao futuro, quanto ao passado. Tais vínculos são abertos, estão em correlação, sem, necessariamente, aprisionarem-se em uma ordem de causalidade progressiva, regida por forças deterministas. Essa é a interpretação que esta dissertação pretende discutir ao abordar a trajetória na cor na história da arte no quadro de um vasto percurso no tempo, o qual não pode, evidentemente, ser aqui desenvolvido, mas apenas esboçado em suas linhas gerais. Como elemento formal da linguagem visual, o caminho para um exercício da cor livre da condição de elemento subordinado a concessões excepcionais constitui apenas um ato, uma fase singular do imenso movimento de ideias graças ao qual a cor poderia ser vista como uma protagonista que adquiriu a certeza, a segurança de si mesma, o sentimento específico de si e sua autoconsciência específica. Portanto, adquiriu sua liberdade de existir com autonomia.

Segundo Capítulo

CROMOFOBIA: A cor subjugada desde a Antiguidade

A cor não pertence somente às artes, em um contexto teórico, ela é um elemento que transita por várias disciplinas como a química, física, biologia, sociologia e artes. Mas mesmo assim, tendo tantos olhares multidisciplinares, a cor ainda fica à margem, pois a produção teórica dedicada à cor não parece corresponder, em volume e expressividade, à importância que sua presença em tantos campos sugere, acabando por diluir-se dentro de contextos tão amplos de estudo.

A cor foi abordada ou ignorada por gregos e romanos, renascentistas e românticos, modernistas e pós-modernistas, e aqueles que detestam a cor têm tanto a dizer sobre ela quanto aqueles que a amam. A cor é realmente fluida: transborda assuntos e escoia entre disciplinas e nenhuma área pode reivindicar uma relação privilegiada com ela, todas têm algo a acrescentar.

No que diz respeito às artes visuais, o discurso sobre as cores tem sido episódico. Houve momentos em que a troca de ideias relativas à cor foi urgente e intensa, e momentos em que ninguém falou sobre isso. Na Modernidade, entre as diferentes vertentes expressionistas no início do século XX e debates desenvolvidos em torno da ideia de uma arte abstrata, houve casos em que a cor se tornou um assunto-chave para discussão. Outras vezes, a troca se configura como um conjunto de monólogos paralelos, vagamente conectados sustentados por artistas individuais – como Yves Klein (1928-1962), Hélio Oiticica (1937-1980), Bridget Riley (1931) ou Donald Judd (1928-1994) – desenvolvidos mais ou menos isoladamente¹¹. E existiram períodos de silêncio prolongado, como ocorreu após a arte conceitual na Europa e nos Estados Unidos. Até certo ponto, o silêncio ainda pode ser ouvido hoje, especialmente nos escritos de pesquisadores e teóricos, cujas prioridades críticas foram formadas durante esse período. Mas muito antes disso a cor era pauta dentro e fora da academia. Sem seguir uma ordem cronológica, mas tentando avançar no tempo de acordo com o que me proponho a

¹¹ Cf. BATCHELOR, 2000, em: *Color: documents of contemporary art*.

apresentar aqui, trarei alguns pontos que considero que contribuem para a análise desse sentimento de aversão pelo uso da cor. Esse sentimento será nomeado aqui de Cromofobia.

O termo Cromofobia é utilizado por David Batchelor, em seu livro homônimo publicado originalmente no ano 2000 e traduzido para o português em 2007. Batchelor nos aponta que a cor tem sido objeto do mais extremo preconceito, definindo como uma particularidade das sociedades ocidentais a maneira como elas pensam e recebem a problemática da cor nas artes e na experiência cotidiana:

Como todos os preconceitos, sua forma aparente, sua aversão, esconde atrás de si um medo: o medo da contaminação e da corrupção por algo desconhecido ou aparentemente impossível de ser conhecido. Essa aversão à cor, esse medo de corrupção por intermédio da cor, precisa de um nome: cromofobia (BATCHELOR, 2007, p. 27).

A cor, segundo Batchelor, foi desmerecida e apartada da dimensão cotidiana por se ligar ao primitivo, ao infantil, ao inocente, ao irracional, ao oriental, ao feminino; um corpo supérfluo no espaço da cultura e nas categorias mais elevadas do pensamento, um dado excêntrico e superficial nas práticas artísticas (BATCHELOR, 2007). Um certo desagrado pela cor, conforme a argumentação de Batchelor, percorre a cultura ocidental, sendo que muitos teóricos, foram desdenhosos em dizer que a cor era uma distração das verdadeiras “glórias da arte”: a linha e a forma. Esse pensamento é percebido tanto na Antiguidade quanto no período do Renascimento, e também reverbera ao longo dos tempos, com mais ou menos intensidade.

A História da Arte como disciplina normalmente é analisada de forma cronológica ou por períodos¹², mas da maneira que proponho, podemos formular uma narrativa histórica da arte em que a atenção se voltasse à utilização que os artistas fizeram e vêm fazendo da cor, com objetivo de estudar um possível movimento da cor na direção de sua emancipação ao longo dos vários períodos artísticos. Ao pensar na pluralidade de modelos historiográficos, alguns já bastante discutidos (como a organização cronológica ou por escolas, estilos e movimentos)

¹²Essa parece ter sido uma organização que exerceu dominância na primeira metade do século XX, mas houve outras formas consolidadas de estruturar a História da Arte, como o fizeram Heinrich Wölfflin (por ciclos), Aby Warburg (por analogia das formas) ou Renato de Fusco (por famílias conceituais).

e, também, modelos que assumem uma liberdade frente à temporalidade e estilos (como em Aby Warburg (1866-1929) ou no anacronismo de Didi-Huberman (1953)), propus-me o desafio de pensar essa outra possibilidade de olhar para a produção artística e de contar a sua história.

Sob essa lente recuaríamos à Antiguidade, onde o uso da cor era visto como autoindulgente e, mais tarde, pecaminoso: um sinal de dissimulação e desonestidade. Na filosofia de Platão, a pintura é considerada uma das artes que não tem origem divina. Por estar vinculada ao fazer manual, foi-lhe atribuída uma impossibilidade de contemplação das ideias, até mesmo de teorização (LICHTENSTEIN, 2006, V.1, p. 13). No mito platônico a pintura não era uma “arte”, apenas a imagem da imagem do modelo ideal que habitava o plano metafísico, este apenas representado pela imagem falsa, mentirosa e enganadora da pintura, sendo ainda sedutora pelo seu colorido. Esta filosofia declarou a pintura como simples cópia de segunda mão de uma imagem ideal, portanto, inglória.

Mas argumentos como esse são realmente muito frequentes. Os protestantes, por exemplo, expressaram sua simplicidade intelectual, severidade e humildade em uma paleta dominada pelo preto e branco; cores brilhantes como vermelho, laranja, amarelo e azul foram removidas das paredes de suas igrejas e de seus guarda-roupas¹³. Henry Ford (1863-1947), fundador da *Ford Motors Company*, que era devoto desse pensamento, recusou-se firmemente por muitos anos a se curvar à demanda do consumidor e a produzir carros de qualquer cor que não fosse o preto. Isso se imortalizou em uma de suas famosas frases: “O cliente pode ter o carro da cor que quiser, contanto que seja preto ou branco”¹⁴.

Pois, é sobre essa aversão à cor que este capítulo trata. Mas por que um capítulo sobre aversão à cor em uma dissertação que trata exatamente sobre o contrário? Penso que não seria completa essa trajetória da pesquisa se, antes, não fosse explicado e exemplificado todo o preconceito que as cores enfrentaram até chegar ao seu momento de autonomia e emancipação nas artes visuais. Esse processo que a utilização da cor atravessou, e que perpassa vários momentos da

¹³ Cf. PASTOUREAU, 2014, em: Preto história de uma cor.

¹⁴ Célebre frase proferida por Henry Ford e que faz parte do livro *A história do século XX em 50 frases* de Helge Hesse, Editora Casa das Letras, 2012, p. 27.

história da arte, nos mostra o quanto foi demorada, delicada e cheia de percepções diversas de opiniões e conceitos.

Na arte, um dos períodos mais marcantes dessa disputa sobre os respectivos méritos de *disegno* (desenho) contra o *colore* (cor), na minha opinião, aconteceu no período do Renascimento. *Disegno* representava a pureza e o intelecto; *colore*, algo vulgar e afeminado. Este debate sobre o significado da cor na arte acirrou-se entre os artistas a partir de 1945.

Para isso, fiz uma revisão bibliográfica deste tema, apresentando os destaques dentro desse embate que começou com discussões filosóficas entre Aristóteles (384-322) e Platão, passando por Leon Battista Alberti (1404-1472) e suas teorias sobre a pintura, reacende na Itália do século XV com Rafael Sanzio (1483-1520) e Ticiano Vecellio (1490-1576), entra na França do século XVII através de Nicolas Poussin (1549-1665) e Peter Paul Rubens (1577-1640), e reverbera até os dias de hoje, como veremos no trabalho de alguns artistas que ainda são receosos com relação ao uso das cores.

Mesmo entre os que aceitaram o valor das cores, as maneiras pelas quais foram conceituadas e ordenadas tiveram um impacto relativo em sua importância. À medida que as cores assumiam significados culturais nas sociedades, foram feitas tentativas para restringir seu uso. A expressão mais notória desse fenômeno foram as Leis Suntuárias (Pastoureau, 2016). Embora tenham sido promulgadas na Grécia antiga e em Roma, e exemplos possam ser localizados na China e no Japão antigos, elas encontraram sua expressão mais completa na Europa a partir de meados do século XII, antes de desaparecerem novamente no início do período moderno. Tais leis poderiam afetar qualquer coisa, desde a dieta até roupas e móveis, e procuravam impor limites sociais, codificando as camadas sociais em um sistema visual claro: os camponeses, por exemplo, deveriam comer e se vestir como camponeses, os artesãos devem comer e se vestir como artesãos; e assim por diante. A cor era um significante vital nessa linguagem social. Cores opacas e terrosas como o castanho avermelhado estavam explicitamente confinadas aos camponeses rurais, enquanto as cores brilhantes e saturadas como o escarlata eram destinadas a alguns poucos selecionados (Pastoureau, 2016). Sobre isso Pastoureau nos relata:

Tudo está, assim, regulamentado de acordo com o berço, a fortuna, a classe etária, a atividade e a categoria sócio profissional: o gênero e o tamanho do guarda-roupas que se pode possuir, as peças que o compõem, os tecidos de que são feitas, as cores de que são tingidas, as peles, os adornos, as jóias e todos os acessórios que as acompanham. É verdade que estas leis sumptuárias também se estendem a outros domínios da fortuna ou da vida material: baixelas, pratos, alimentação, mobiliário, imóveis, carruagens, pessoal doméstico, até animais; mas o vestuário é o principal, visto ser o primeiro suporte de signos numa sociedade em plena transformação e em que a aparência desempenha um papel cada vez mais importante (PASTOUREAU, 2016, p. 95).

Foi um político britânico, William Ewart Gladstone (1809-1889), um leitor contumaz da obra de Homero, que em 1858 percebeu que havia algo de errado com as cores na literatura antiga. Ele decidiu pesquisar toda a obra do escritor grego a fim de buscar referências de cores. De acordo com o seu levantamento, preto, ao que parece, era o termo mais usado, com cerca de 170 menções, e havia cerca de 100 menções para branco. Em seguida, erythros (vermelho), que foi usado apenas 13 vezes, enquanto o amarelo, verde e roxo foram referenciados pouco menos de 10 vezes. O azul não foi mencionado uma vez sequer¹⁵. Ele começou a examinar outras línguas antigas em busca das relações com a linguagem e as cores, foi o primeiro a identificar uma sequência universal nos termos referentes às cores básicas. Debruçou-se sobre o Alcorão e a Bíblia em sua versão em hebraico original. Ele estudou histórias chinesas e sagas irlandesas, e todas exibiam as mesmas referências confusas à cor, e, como Gladstone observou em uma passagem muito citada de cânticos védicos da Índia, neles podemos perceber a mesma omissão:

Esses hinos, de mais de anos, estão repletos de descrições dos céus. Quase nenhum assunto é evocado com mais frequência. O sol e o avermelhado de cores, dia e noite, nuvens e raios, ar e éter, tudo isso se desenrola diante de nós, repetidas vezes em esplendor e plenitude vivida. Mas há uma coisa que ninguém jamais aprenderia com aquelas canções antigas que ainda não a conheciam, é que o céu é azul (GLADSTONE, 1858, p. 484).

Por certo não foi a visão de cores fisiologicamente subdesenvolvida dos gregos, como alguns gostam de qualificar, que explicou o que Gladstone encontrou em sua leitura de Homero, mas uma cultura que tinha pouco uso para palavras coloridas, e particularmente para o azul, que existia abundantemente na Grécia antiga, principalmente nas grandes extensões de mar e de céu, que podem mudar drasticamente de cor. Segundo Gladstone, os gregos sempre responderam à cor

¹⁵ C.f. DEUTSCHER, 2010 em: *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages*.

mais em termos de luminosidade, com palavras como radiante e brilhante, do que em termos de matiz, como por exemplo, azul ou amarelo (GLADSTONE, 1858, p. 492).

Entretanto, o erro de Gladstone nos aponta algo verdadeiro sobre as palavras usadas para descrever cores em particular, e sobre linguagem em geral. Embora o que somos capazes de ver seja uma função de uma fisiologia humana comum, há o que chamamos de função da cultura. A visão das cores deve ser universal. O olho e o cérebro humanos funcionam da mesma maneira para quase todas as pessoas, determinando que todos nós sejamos capazes de ver o azul. Mas o léxico das cores, que significa não apenas as palavras particulares, mas também o espaço cromático específico que dizem marcar, foi claramente moldado pelas particularidades da cultura. Uma vez que o espectro de cores visíveis é um contínuo, determinar onde uma cor acaba e uma outra começa é arbitrário. A discriminação lexical de segmentos particulares é convencional e não natural. A fisiologia determina como o nomeamos, descrevemos e entendemos. A sensação da cor é física, mas a percepção da cor é cultural (GAGE, 1993).

Ao longo dos séculos, a cor, de alguma maneira, se apresentou como um problema em momentos vividos por várias civilizações, como os egípcios ou os indianos, por exemplo, que tinham formas diferentes de se relacionar com as cores. Mas é na arte que encontramos maiores exemplos do que interessa neste capítulo: a aversão ao uso das cores. Não foi proferida nenhuma lei que proibisse a utilização das cores na arte, mas os discursos contrários eram tantos, e as críticas eram tão duras, que havia de certa forma um preconceito velado, devido ao qual alguns, por medo, preferiram se abster desse mundo colorido.

Em seu livro *A Cor Eloquente*, Jaqueline Liechtenstein cita um trecho do pensamento sobre o uso da cor na Grécia antiga. Cito:

Como a raposa, a serpente e o polvo também são animais que atraem suas presas graças a subterfúgios suaves e sinuosos. Como o orador que consegue a adesão de seu auditório através das cores com as quais enfeita sua argumentação. Como o pintor que fascina o espectador através do encantamento de seu colorido. Tanto os sofistas quanto os oradores e pintores são, como diz Platão, "lançadores de poeira nos olhos" técnicos da ornamentação e do disfarce. Todos estes grandes mestres do engano são mestres da cor (LICHTENSTEIN, 2006, p. 60).

A despeito disso, não bastava somente tripudiar da cor, era preciso também incentivar seu não uso:

A rigor, para quem diz amar exclusivamente a verdade, a única pintura digna de ser reconhecida por quem pretende só se interessar por essências deveria ser incolor. Ou seja, sem pintura (PLATÃO apud LICHTENSTEIN, 1994 p.61).

Esse preceito de que a cor era “*persona non grata*” sobreviveu esgueirando-se pela história até se transformar no que podemos chamar, figurativamente, de a grande batalha entre desenho e cor na época do Renascimento, momento em que a abundância de pigmentos se tornava presente e ela já não poderia ser retirada de contexto, mas mesmo assim o confronto persistia.

Foi nesse período de abertura dos portos para o Oriente que os pigmentos mais exóticos começaram a abastecer a Europa. Entrando na Itália por Veneza, o colorido se espalhava para deleite dos artistas mais adeptos do uso das cores¹⁶. Não é errado então afirmar que tivemos em Veneza um grande polo colorista, tendo nas figuras de Giovanni Bellini (1430-1516), Ticiano Vecellio (1490-1576), Paolo Veronese (1528-1588) e Tintoretto (1518-1594) nossas maiores referências. Todos esses eram defensores da cor:

Não só a economia doméstica mudou com o influxo de mercadorias exóticas como também a arte e a cultura. A paleta de cores de pintores como os Bellini foi aumentada com a adição de pigmentos como o lápis-lazúli, vermelhão e cinábrio, todos importados do oriente através de Veneza e dando às pinturas renascentistas os seus característicos azuis e vermelhos brilhantes (BROTTON, 2009, p. 44).

Nesse período o embate era entre duas escolas: a Escola de Veneza, já citada, e a Escola Fiorentina, onde o desenho era o grande elemento de destaque e apreciação da arte. Claro que a cor fazia parte da obra desses artistas, mas sempre era privilegiado o desenho, sendo a cor um elemento secundário, que, segundo os defensores do desenho, deveria ficar preso às linhas. Evidenciando a polêmica, Régis Debray comenta: “A pintura aproxima-se do espírito quando é desenho, e do corpo quando é cor” (DEBRAY, 1993, p.87). Definir a pintura pela cor, na opinião daqueles que defendiam o *disegno*, era o mesmo que ameaçar a recém adquirida condição de arte liberal. O desenho confere a dignidade intelectual à pintura, que

¹⁶ Cf. BROTTON em O Bazar do Renascimento, 2009.

por esse motivo seria superior à escultura. De forma geral, os argumentos dos defensores do desenho se baseiam na estrutura grega da nobreza intelectual do desenho contra a sedução material da cor. O desenho está para o espírito, enquanto a cor está para os sentidos (ALBUQUERQUE, 2013 p. 98). A mesma visão – que considerou a linha do desenho como supremo representante do intelecto – também serviu para estabelecer sua superioridade em relação à cor, valorizando, mesmo na pintura, mais a linha do que a mancha de cor.

Já na França, no século XVII, esse conflito teve prosseguimento com os partidários de Nicolas Poussin, que colocava maior ênfase no desenho, e os partidários do flamengo Peter Rubens, que deram continuidade à ênfase pictórica de Veneza (GAGE, 2012, p 83). Essa tensão transformou-se aos poucos em oposição doutrinária, à medida que Veneza pretendia rivalizar com Florença no século XVI, e sobretudo à medida que se colocava de maneira cada vez mais intensa a questão de saber qual era a parte mais essencial da arte de pintar. Nesse momento essa discussão já era uma discussão acadêmica. Na França, era criada a Real Academia de Pintura e Escultura em 1648 pelo Rei Luís XIV e dirigida oficialmente pelo pintor Charles Le Brun (1616-1690), que era um poussinista convicto, assim como os demais dirigentes naquela época. Na conferência anual de 1671, o pintor francês de origem flamenga, Philippe de Champaigne (1602-1674), proferiu uma fala condenando a prática dos coloristas de maneira bem incisiva:

A cor, diz ele, está para as outras partes da pintura (isto é para o desenho) assim como o corpo está para a alma. Ela não passa de uma bela aparência. Preferir a cor é enganar-se a si mesmo, deixar-se deslumbrar por um belo brilho exterior, ser sensível às seduções do corpo é privilegiar aquilo que toca o coração em detrimento das partes mais difíceis, que falam ao espírito. O talento dos coloristas é apenas um belo fazer que não se baseia num saber, mas somente numa habilidade de execução (LICHTENSTEIN, 2006, pp. 14-15).

Em resposta a Champaigne, Roger de Piles (1635-1709) em *seu Curso de pintura por princípios*, de 1708, tenta minimizar os ataques ao uso da cor e declara que:

Ao falar sobre pintura, muitas pessoas utilizam indistintamente as palavras cor e colorido para dizer a mesma coisa, e embora normalmente elas não deixem de se fazer entender por isso, ainda assim é bom evitar a confusão entre esses dois termos e explicar o que se deve entender por um e outro. A cor é o que torna os objetos sensíveis à visão, e o colorido é a uma das partes essenciais da pintura, por meio da qual o pintor imita

a aparência das cores de todos os objetos naturais e aplica aos objetos artificiais a cor mais adequada para iludir os olhos (PILES, apud LICHTENSTEIN, 2006 p. 48).

De acordo com Lichtenstein, Roger de Piles não escolheu uma luta teoricamente fácil. Em primeiro lugar porque precisava, evidentemente, defender o colorido sem questionar a dignidade liberal da pintura, isto é, precisava apropriar-se de todos os argumentos que até então haviam sido utilizados para provar a superioridade do desenho, e demonstrar que o colorido não consistia em uma simples aplicação de materiais, que ele acionava o exercício do pensamento, que não tem nada a ver com a tintura, mas que, muito pelo contrário, permitiria que se caracterizasse a pintura como a mais elevada forma de todas as atividades humanas.

Lichtenstein, em *A cor eloquente*, apresenta uma alegoria que ilustra os debates a respeito da posição do colorido na hierarquia acadêmica. Na gravura de G. Audran (Figura 06), um menino traz a imagem de Apolo (o desenho), diante de outro que carrega uma paleta (a cor). O menino com a paleta está sentado sobre livros, o que indica que o uso da cor não se trata de apenas uma técnica, mas de uma arte com saber teórico. A criança, no extremo oposto, isolada, prepara tintas, relegada à sombra, atividade menos nobre. Lichtenstein afirma que a relação do desenho com a cor é hierárquica, pois o colorido obedece aos conselhos do desenho, que está de pé. O elemento central, entre o desenho e a cor, é a representação da contemplação, que olha para as mãos e dedos do desenho e da cor, como se observasse os resultados. A figura da contemplação é o próprio espectador no espaço da representação.



Figura 06 - G. Audran: A pintura. Gravura a partir do original de seu irmão, C. Audran, O gabinete das Belas-Artes, ou arquivo de gravuras feitas a partir dos afrescos em que estão representadas as Belas-Artes. 1690. Fonte: LICHTENSTEIN, 1994, p. 140.

Todavia, segundo Gage (2012 p.85), nesse período polêmico que trazia embates entre Eugène Delacroix (1798-1863) e Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), ou entre os pintores de Salão e os impressionistas na França, estávamos lidando mais com rivalidades locais e com política das artes do que com questões fundamentalmente estéticas.

Mesmo assim, esse enfrentamento entre cor e desenho se seguiu pelos séculos XVII a XIX até chegar ao século XX com o advento da pintura não figurativa, o que mudou radicalmente a relação entre forma e cor (GAGE, 2012, p.81). O que não quer dizer que havia chegado a hora do triunfo da cor¹⁷, mesmo assim, mesmo tendo adquirido algum reconhecimento e mesmo tendo seus fiéis defensores, a

¹⁷ Esse período ao qual me refiro aqui, e que não foi nominado por mim, tendo em vista que uma grande exposição que reúne obras de grandes mestres do pós-impressionismo organizada pelo Musée d'Orsay e pelo Musée de l'Orangerie de Paris leva esse nome. Esse período, de acordo com a curadora da mostra, é caracterizado pela evolução da pintura e por uma visão pessoal dos artistas dessa época. Refletia uma perspectiva de emancipação da cor pelo Pós-Impressionismo, onde a cor por si só expressava alguma coisa e por isso passou-se a descobri-la e explorá-la em sua plenitude, dando ênfase a essas características sensoriais e experiências subjetivas. Sobre essas questões falaremos com mais ênfase no capítulo três deste texto, onde faremos mais referências a esta exposição.

utilização da cor continuava encontrando ressalvas por parte de muitos teóricos e artistas.

As razões para evitar ou abusar do uso das cores, têm sido extremamente diversificadas. A cor na arte é um fenômeno cultural, e a relação das pessoas com os signos e significados cromáticos é diariamente construída dentro das sociedades, por meio de experiências individuais e fatores coletivos, utilizando-se de seus repertórios para afirmar os significados já existentes e criar novos conceitos para as mesmas cores, que não param de ser reinventadas. Até mesmo na física e na química, onde, segundo Gage:

(...) as causas e os materiais da cor sempre estiveram disponíveis, ela tem uma história, pois o que entendemos como "cor" é algo essencialmente psicológico, e a consciência humana é um processo de desenvolvimento histórico" (GAGE, 2012, p. 201).

Portanto, em um ramo onde todas as práticas relativas à cor se baseiam em contextos específicos e bem delimitados, a cor não deve ser vista simplesmente como um caminho paralelo, e sim como uma característica a ser analisada dentro do estudo da história da arte.

As experimentações dos anos 1950, 1960 e além, realizadas pelos artistas na busca por novas formas de arte, levaram alguns a rejeitar a pintura e tudo associado com este suporte a favor de outros meios não tradicionais, com ênfase nas tecnologias que proporcionariam experiências inéditas.

A Arte Conceitual¹⁸, o Minimalismo¹⁹, a Arte Cinética²⁰, entre outras, colocam a "questão da cor" em pausa, assim como a qualidade estética e a plasticidade da obra de arte de um modo geral; a ordem do dia é repensar e explorar a forma e os suportes, levando em conta que os suportes tradicionais foram veementemente recusados por esses movimentos.

¹⁸ Arte conceitual, surgiu na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e início dos anos 1970, o conceito tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual foi utilizado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, em uma atividade do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as ideias, ficando a execução da obra em segundo plano.

¹⁹ O termo minimalismo surgiu aproximadamente na década de 50 como uma tendência da pintura e também da arquitetura em empregar apenas formas geométricas elementares. O movimento é particularmente ligado aos artistas norte-americanos. Dicionário Oxford de Arte, (CHILVERS, 1996, p. 353).

²⁰ A Arte Cinética, também conhecida como Cinetismo, é um termo que está ligado à ideia de movimento. A especificidade da arte cinética, é que nela o movimento constitui o princípio de estruturação. O cinetismo rompe assim com a condição estática da pintura, apresentando a obra como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa o movimento, mas está em movimento.

Ao distanciamento crítico da cor acrescentou-se a ênfase no monocromo, na luz, no movimento. Isto é também um legado do Construtivismo Russo²¹ e das ideias expressas no seu Manifesto Realista²² de 1920. Tudo isso, obviamente, não impediu uma releitura crítica da função e uso da cor entre os artistas, que arrancaram os tons da tela e usaram a cor em outros suportes; ou ainda, exploraram a sua capacidade ilusionista e desestabilizante. Joseph Albers, Yves Klein, Donald Judd e Hélio Oiticica são alguns exemplos neste sentido, e alguns desses nomes voltarão a ser citados nessa pesquisa. O grupo de artistas cinéticos – Victor Vasarely (1906-1997), Pol Bury (1922-2005), Jean Tinguely (1925-1991), Yaacov Agam (1928), Jesús Rafael Soto (1923-2005) não rejeitaram a cor, mas a usaram para pontuar ou prover identidade para as suas propostas de movimento. Soto, como veremos adiante, explorou os detalhes vibracionais da cor e a sua ambivalência espacial ao colocá-la em movimento. Porém, na maior parte dos casos, a cor permaneceu atrelada à forma e à questão de gerar movimento, com a colaboração ou não do espectador. Outros artistas perseguiram a concepção da cor como elemento autônomo, como é o caso de Yves Klein, Mark Rothko (1903-1970) e Bruce Nauman (1941), porém a cor insistia em prender-se ao plano.

Todas essas questões continuarão a ser pontuadas em vários escritos ao longo dos séculos até a contemporaneidade, mas a questão da negação e preconceito contra a cor também se manteve forte. A Cromofobia ou medo da cor era um sentimento difícil de explicar para alguns artistas, como relata Bridget Riley, pintora inglesa que, no fim da década de 1960, viveu uma crise pessoal de transição do preto e branco para a cor em suas obras. Transição essa, que segundo ela, foi preparada ao longo de muitos anos, mas era frequentemente adiada:

²¹ Por volta de 1913, perfilava-se na Arte Moderna um movimento construtivista, continuação dos esforços cubo-futuristas em prol de uma pintura "genuína". Naquele momento, surgiram os primeiros objetos construtivistas e as configurações matéricas dos russos Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko; Mondrian proclamou o Neoplasticismo na pintura e Malevitch concebeu sua teoria do Suprematismo em busca da forma pura. Grande importância tivera para a propagação internacional dos objetivos construtivistas nas artes plásticas artísticas e literárias de El Lissitzky, Theo Van Doesburg e os artistas da Bauhaus, que se empenharam, a partir de 1920, na aplicação de formas construtivas na arquitetura e no design. Com o desaparecimento do movimento holandês De Stijl (...) assim como com o final da Bauhaus, na Alemanha, extinguiu-se a corrente matemático-técnica do construtivismo aplicada à configuração espacial, ainda que, em uma evolução posterior, se perfilassem diversas tendências [a partir dos movimentos anteriores à Segunda Guerra]. (...) O construtivismo desemboca, assim, em uma arte abstrato-concreta que se destaca por sua estrita normatividade formal (THOMAS, K. 1982, p 66).

²² O Manifesto Realista, escrito em 1920, definiu as características da expressão do construtivismo nas artes não figurativas. Ele foi escrito por Naum Gabo (1890-1977), escultor e arquiteto russo, e assinado por seu irmão, o escultor Antoine Pevsner (1884-1962).

O raciocínio de minha obra em preto e branco não poderia ser transposto para a cor porque dependia de uma contradição entre estabilidade e ruptura, mas percebi que a base da cor é a sua instabilidade (RILEY apud GAGE, 2012 p.90).

Alguns artistas modernistas ainda atuantes na década de 1960 chegaram por caminhos semelhantes a formulações estéticas centradas na negação da cor. Um deles foi Ad Reinhardt (1913-1967), um influente pintor do movimento expressionista abstrato, conhecido por suas telas negras, pinturas da sua última fase. Antes de sua morte prematura aos 54 anos de idade, escreveu que “a única maneira de dizer o que é a arte abstrata é dizer o que ela não é” (GAGE, 2012, p. 190). Em seu manifesto mais conhecido, *Twelve Rules for a New Academy*, de 1957, (Figura 07) a regra número 6 era:

Nada de cores. A cor cega. As cores são uma expressão da aparência, ou seja, somente da superfície. As cores são selvagens, instáveis, sugerem vida, não podem ser totalmente controladas e é preciso escondê-las. As cores são um enfeite alienante (ROSE apud GAGE, 2012 p. 190).



Twelve Rules for a
New Academy

- No texture
- No brushwork
- No drawing
- No forms
- No design
- No color
- No light
- No space
- No time
- No size or scale
- No movement
- No object

Ad Reinhardt, '53

Figura 07 – Doze regras para a nova academia de Ad Reinhardt

Essa afirmação de Reinhardt foi dita quase vinte séculos depois que Aristóteles declarou coisa parecida quando ele diz em um trecho do seu livro Poética:

A rigor, para quem diz amar exclusivamente a verdade, a única pintura digna de ser reconhecida por quem pretende só se interessar por essências deveria ser incolor. Ou seja, sem pintura (ARISTÓTELES apud LICHTENSTEIN, 1994, p. 61).

O que nos mostra que o sentimento de cromofobia percorreu por muito tempo o pensamento teórico e prático de muitos artistas e críticos da arte e da cor.



Figura 08 – Ad Reinhardt (1913 – 1967) Instalação Black Paintings, 1954-1967. Exposição, 2013, na David Zwirner Gallery em Nova York.

As pinturas negras de Ad Reinhardt (Figura 08), geraram hostilidade quando foram exibidas pela primeira vez. Os críticos as desprezaram. Cartunistas as transformaram em piadas. Um número chocante de pinturas negras foi vandalizado²³.

O próprio Reinhardt estava, nesse ponto, em modo de combate. Ele se sentiu abandonado por sua própria geração, e quando uma geração mais jovem o abraçou na década de 1960, foi, para ele, pelo motivo errado: ele não era um minimalista, não queria ser. Nos últimos anos, ele emitiu declarações pessoais irritadiças. Algumas parecem provocativamente reacionárias:

Eu não quero 'abrir' a arte para que 'tudo dê certo' ou 'tudo possa ser arte' ou 'todo mundo é um artista' ou 'um artista é como todo mundo. Alguns são apenas excêntricos: Há algo de errado, irresponsável e irracional na cor, algo impossível de controlar. Controle e racionalidade fazem parte de qualquer moral.²⁴

Reinhardt descreve essas pinturas como:

Uma tela quadrada (neutra, sem forma), com um metro e oitenta de largura, um metro e oitenta de altura, tão alta quanto um homem, e tão

²³ Holland Cotter para o New York Times. Uma versão deste artigo aparece impressa em 22 de novembro de 2013, Seção C, página 26 da edição de Nova York, com a manchete: Um abstracionismo moldado por ideais feridos. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/11/22/arts/design/ad-reinhardt-at-the-david-zwirner-gallery.html> Acesso em: 29 julho 2020.

²⁴ ibidem.

larga quanto os braços estendidos de um homem (não grandes, pequenos, sem tamanho), trançados (não composição), uma forma horizontal negando uma forma vertical (sem forma, sem topo, sem fundo, sem direção), três (mais ou menos) cores escuras (sem luz) sem contraste (incolor) (sem cor), pinceladas escovadas para remover pinceladas, um fosco, superfície plana, à mão livre, pintada (sem brilho, sem textura, não linear, sem arestas)²⁵.

Contudo, estranhamente, as primeiras pinturas de Reinhardt não expressavam toda essa aversão às cores, como podemos ver na imagem abaixo.

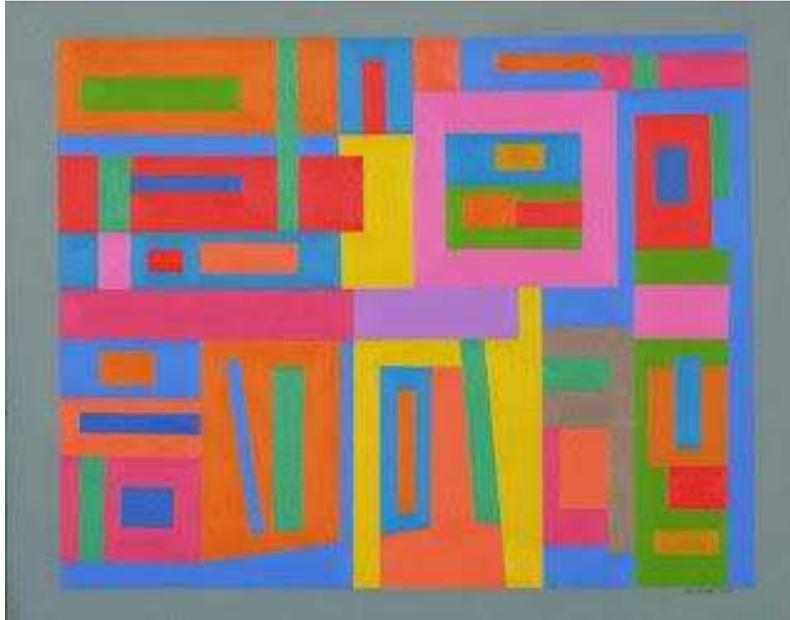


Figura 09 - Ad Reinhardt (1913-1967) Sem título, 1938. MoMA, Nova York

Diferente de alguns artistas que se adaptaram às cores de forma gradual, Reinhardt fez o caminho inverso. No fim da década de 1930, a sua pintura caracteriza-se por formas geométricas planas de cores vivas (Figura 09). Mais tarde, ao longo da década de 1940, ela torna-se mais expressionista, empregando múltiplos traços em todas as direções sobre um fundo monocromático, como as caligrafias entrelaçadas e depois as justaposições de pequenas formas planas de cores vivas. A obra de Reinhardt simplifica-se gradualmente, através do jogo de formas geométricas e do número de cores, que diminui. No início da década de 1950, a sua pintura radicaliza-se em variações sobre uma única cor: o azul, o branco ou o vermelho. Em 1953, inicia a série de pinturas escuras, próximas do preto.

²⁵ Ashley Tickle assina essas informações disponíveis no Press Release da Galeria David Zwirner por ocasião da exposição comemorativa ao centenário de nascimento de Ad Reinhardt ocorrido em 2013. Disponível em: <<https://www.davidzwirner.com/exhibitions/ad-reinhardt/press-release>> Acesso em: 27 julho 2020.

Para além das artes visuais, podemos encontrar também exemplos desse sentimento, por vezes velado, de cromofobia. O cinema, como a literatura, apresenta analogias do enfrentamento entre desenho e cor. Wim Wenders (*Asas do Desejo* - 1987), Michael Powell e Emeric Pressburger (*Neste mundo e no outro* - 1946), Victor Fleming (*O mágico de Oz* - 1939), Gary Gross (*Pleasantville, a vida em preto-e-branco* - 1998) e Sam Fuller (*Paixões que alucinam* - 1963) apresentam mundos distintos caracterizados pela ausência e presença da cor.

A mesma coisa acontece com a associação do uso das cores com as drogas e os movimentos psicodélicos em meados dos anos 60. Podemos perceber essa associação no movimento da contracultura e na cultura *hippie* da época, nas capas de discos e nos videoclipes de algumas bandas de rock. É sabido que tanto o movimento de contracultura como o movimento hippie eram pacifistas no seu cerne, defensores da liberdade, do amor livre, anti autoritários e hedonistas, nada tinham de perigosos ou prejudiciais, mas assim como a cor, sofreram preconceito e acabaram sendo alvo de associações negativas por uma parte da sociedade da época. Essa ligação entre a cor e o que é desconhecido, o prejudicial ou mesmo perigoso, ainda guarda consigo muito do sentimento de cromofobia, como veremos no terceiro capítulo.

De forma gradual a cor tomou seu espaço. Vários movimentos artísticos, como os Nabis²⁶, o Simbolismo²⁷, o Fauvismo e o Expressionismo²⁸, tinham o uso da cor de forma expressiva como característica, claro que cada um a seu modo. O Expressionismo vê na cor um dos principais recursos sintáticos de sua linguagem para falar da dor, da finitude, da desesperança e dos abismos humanos. Os Nabis não têm esse foco existencial, seu uso da cor é simbólico tendendo ao esotérico difuso, se nutrindo da influência de outras culturas - há uma tentativa de

²⁶ Grupo de pintores franceses, atuantes em Paris na década de 1890, inspirados pelo uso expressivo da cor e pelos padrões rítmicos presentes nas obras de Gauguin. O nome "nabis" foi cunhado pelo poeta Henri Cazalis (1840-1909) a partir da palavra hebraica que significa "profetas", numa referência à atitude em parte séria e em parte burlesca dos membros que viam no estilo de Gauguin uma espécie de iluminação religiosa (CHILVERS, 1996, p. 370).

²⁷ O Simbolismo foi um movimento artístico informal que floresceu nas décadas de 1880 e 1890 em íntima relação com o movimento simbolista da poesia francesa. O objetivo do simbolismo era a resolução do conflito entre os universos material e espiritual. Na medida em que os poetas simbolistas viam a linguagem poética sobretudo como expressão simbólica de uma vida interior, exigia-se dos pintores que dessem expressão visual ao que é místico e oculto (CHILVERS, 1996 p.493).

²⁸ O termo é normalmente aplicado pela crítica e pela história da arte a toda a arte em que as ideias tradicionais de naturalismo são abandonadas em favor de distorções ou exageros de forma e cor que expressam de modo crucial a emoção do artista. O termo também se aplica ao movimento da arte europeia iniciado no começo do século XX na Alemanha. Van Gogh, Gauguin e Munch são os nomes mais conhecidos associados a este movimento. Dicionário Oxford de Arte (CHILVERS, 1996, p. 184).

afastamento da tradição mimética ocidental. Já os Fauves têm no uso da cor um sentido antinaturalista como princípio libertador de invenção pictórica.

A cor e sua emancipação foram um dos caminhos para a modernidade, desempenhando um papel fundamental dentro da complexa evolução que a pintura conheceu nas últimas três décadas do século XIX, depois da crise da imagem pictórica gerada pelo Impressionismo²⁹, a cor contribuiu para definir o marco a partir do qual se tornará possível a criação artística durante o século XX.

Pode-se dizer que o Impressionismo libertou a cor e, assim, alimentou uma série de questões que até então não haviam sido colocadas. A cor deixa de ser um atributo das coisas, e o debate sobre a sua condição e a sua percepção se amplia para temas como a sua autonomia, o seu significado e eventual simbologia, seu caráter construtivo ou expressivo e até sua natureza musical (BOZAL, 2016, p. 179).

Essa exaltação da cor teve seu ápice em meados dos anos 60 com a Pop Art³⁰. Esse será o tema do terceiro capítulo, quando abordarei o termo que determina a predileção pelas cores fortes: a Cromofilia. Mas achei importante, antes de falarmos sobre essa predileção pelas cores, detalhar o desafio que foi chegar até aqui levando em consideração as questões que abordamos neste capítulo. Para chegarmos as monocromias e ao momento em que a cor se transforma na própria obra, é necessário que se acompanhe esse processo de amadurecimento do pensamento artístico em relação à cor e ao seu uso.

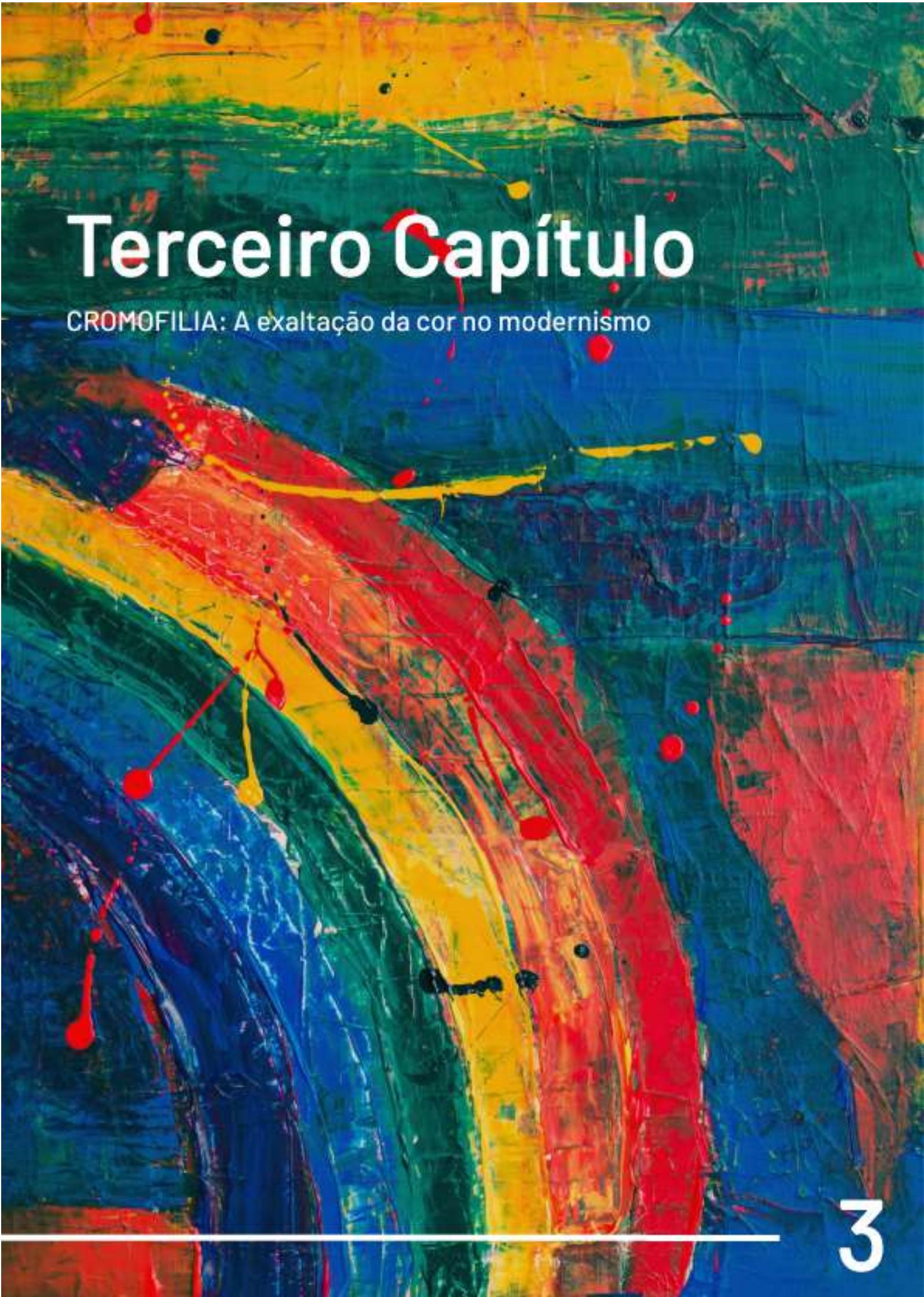
Essa debate entre a cor e o desenho³¹, como vimos, acompanhou a cor desde a antiguidade. A cromofobia teve sua origem nessas discussões sobre a importância ou não da cor, mas se ela era assim tão sem importância, porque tentar excluí-la com tanta violência? Diversas gerações de filósofos, teóricos da cultura,

²⁹ O Impressionismo foi um movimento que se formou em Paris entre 1860 e 1870. Apresentando-se pela primeira vez ao público em 1874, com a exposição de artistas independentes no estúdio de fotografia de Félix Nadar. Os impressionistas rejeitavam as convenções da arte acadêmica vigente na época. Suas pinturas captavam as impressões perceptivas de luminosidade, cor e sombra das paisagens, tinham por hábito pintar o mesmo quadro em diferentes horários do dia, aproveitando-se ao máximo da luz natural. Fonte: ARGAN, G. C. Arte Moderna, 1992.

³⁰ Foi um movimento artístico surgido na década de 1950 no Reino Unido que se internacionalizou, alcançando significativa maturidade na década de 1960 nos Estados Unidos. Segundo Argan, a Pop Art expressa não a criatividade do povo, e sim a não criatividade da massa. Fonte disponível em: ARGAN, 1992, p. 575.

³¹ Sabemos que cor e desenho não são categorias comparáveis. O desenho é uma linguagem expressiva e a cor é um elemento presente em muitas dessas linguagens expressivas. Historicamente o debate opôs linha x mancha - representando desenho linear da ordem do projeto x pintura, essa, colorida e espontânea. Portanto, acho interessante colocar que utilizei a expressão "desenho x cor" por ser uma das mais recorrentes na historiografia quando artistas e autores diferentes se referem a disputas teóricas em torno da submissão da pintura ao desenho. Por derivação, entendo que o debate se dá entre cor e desenho, elementos tensionados por uma possível hierarquia que atende a interesses diversos conforme o período histórico.

artistas e historiadores da arte, têm se encarregado de manter vivo esse preconceito, esse medo da contaminação pela cor, e como foi visto aqui, isso teve efeitos sobre a produção e reflexão sobre a arte. Com o Modernismo, porém, isso se modifica e teremos um levante pela cor, como veremos a seguir. Mesmo ciente de que a inconformidade diante da subordinação da cor a outros elementos se manifesta desde antes do Modernismo, nessa pesquisa abordarei o ciclo inaugurado pelas vanguardas históricas como o marco principal, onde a cor ganha força, importância e reconhecimento como elemento autônomo.

The background is an abstract painting with a rich palette of colors including yellow, green, blue, red, and black. The brushstrokes are thick and expressive, creating a sense of movement and depth. There are several red and yellow splatters scattered across the composition, adding to the dynamic feel.

Terceiro Capítulo

CROMOFILIA: A exaltação da cor no modernismo

Como já foi visto no capítulo anterior, esse debate entre Cromofobia e Cromofilia se inicia com a querela entre desenho e cor. Esse foi um embate que percorreu períodos clássicos, tomando emprestada a designação de Heinrich Wölfflin³² ao apontar períodos em que a racionalidade da linha e da composição predominam na produção artística. O antagonismo clássico/anticlássico é percebido, segundo este entendimento, na rivalidade entre florentinos³³ e venezianos³⁴, Poussinistas e Rubinistas³⁵, assim como os defensores de Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) contra os defensores de Eugène Delacroix (1798-1863). Fato é, que, em tal contexto, e sob uma das perspectivas que parece impulsionar a produção artística durante a Modernidade, a vontade de autonomia da arte ganha importância a partir do século XIX, mas, curiosamente, a emancipação da cor se produzirá tardiamente.

Na pintura, a emancipação da cor vem associada a emancipação da mancha, da qual se toma consciência a partir de El Greco (1541-1614), Diego Velázquez (1599-1660), e da pintura Flamenga, com Rembrandt (1606-1669) e Frans Hals (1582-1666). Na França, que capitaneia a arte moderna a partir de meados do século XIX, a emancipação da mancha e da cor ganham impulso com Claude Lorrain (1600-1682), final do século XVII, e com Antoine Watteau (1684-1721), início do século XVIII. No século XIX, pintores da Escola de Barbizon³⁶ com seu estilo realista, porém

³² Cf. WOLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte recente. Martins Fontes, 2015.

³³ Adeptos da escola florentina, que compreendia um grupo de pintores italianos como Botticelli, Piero della Francesca, Mantegna, Filippo Lippi, que primavam pela excelência do desenho.

³⁴ Contrária à escola florentina, os adeptos da escola veneziana eram amantes das cores suntuosas e defendiam sua importância acima das formas clássicas, como Tintoretto, Veronese, Ticiano, entre outros.

³⁵ Em 1671, uma discussão eclodiu na língua francesa Academia Real de Pintura e Escultura em Paris sobre se o desenho ou a cor eram mais importantes na pintura. De um lado estavam os Poussinistas, que eram um grupo de artistas franceses, seguidores do pintor Nicolas Poussin, para quem desenhar era o mais importante e do outro lado estavam os Rubenistas, que seguiam a Peter Paul Rubens, que sempre priorizou a cor.

³⁶ A chamada Escola de Barbizon é, em realidade, composta de um conjunto informal de artistas, incluindo Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875), Narcisse Virgile Diaz de la Peña (1808-1876), Charles-François Daubigny (1817-1878), Jules Dupré (1811-1889), Charles Emile Jacque (1813-1894), Jean-François Millet (1814-1875), Constant Troyon (1810-1865) e Théodore Rousseau (1812-1867), que viveram nas redondezas da pequena cidade de Barbizon, na França, entre as décadas de 1830 e

de entonação ligeiramente romântica, trabalhavam a mancha e a cor, na busca de um estilo que reagisse às convenções do Romantismo. Na Inglaterra, John Robert Cozens (1752-1797) foi importantíssimo para emancipação da mancha, ao final do século XVIII e, a partir dele, William Turner (1775-1851) irá explorar a mancha colorida, no início do século XIX (Figura 10), com isso acompanhamos o que propomos como uma jornada da cor a caminho de se tornar elemento preponderante - trajetória que dá motivo a essa análise, recuando à Antiguidade em direção ao Modernismo.



Figura 10 - William Turner (1775-1851)| O Navio Negreiro (The Slave Ship), 1840 | Óleo sobre tela
Museu de Belas Artes de Boston

O Impressionismo³⁷ responde ao processo de modernização iniciado pela Revolução Industrial, com seu interesse em compor crônicas pictóricas rápidas da vida moderna, com seus novos costumes, personagens, ou sua nova arquitetura. Ele está ligado às transformações da Paris modernizada por Haussmann³⁸,

1880. O grupo reunia-se em torno de uma atitude de oposição ao convencionalismo clássico e de um interesse comum pela pintura de paisagem em si. O grupo pleiteava a observação direta da natureza, mas, ao contrário dos impressionistas, pintavam ao ar livre apenas os estudos; todo o desenvolvimento da obra dava-se em estúdio (CHILVERS, 1996 p. 41).

³⁷ O Impressionismo nasceu em abril de 1874, quando um grupo de jovens artistas de Paris, frustrados com a contínua exclusão de suas obras dos salões oficiais, reuniu-se com o objetivo de realizar as próprias exposições no estúdio do fotógrafo Félix Nadar. Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Berthe Morisot e Paul Cézanne incluíam-se entre os trinta pintores que se apresentaram como a *Société Anonyme des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc.* (ARGAN, 1992, p. 75).

³⁸ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), largamente conhecido apenas como Barão Haussmann- o "artista demolidor", administrador francês responsável pela transformação de Paris de seu caráter antigo para aquele que ainda preserva em grande parte. Embora os méritos estéticos de suas criações sejam questionáveis, não há dúvida de que, como planejador

gentrificada e retraçada em linhas retas, com a padronização por um urbanismo moderno. Na história da arte, ele surge como um marco “protomodernista” devido à sua organização em grupo, à atitude vanguardista dos participantes e à independência dos artistas em tomar decisões estéticas e mostrar de forma independente a própria produção. Desde meados do século XIX Paris havia se tornado a primeira metrópole verdadeiramente moderna, física e socialmente, e muitas obras dos impressionistas captavam a nova paisagem urbana parisiense, com suas novas formas de sociabilidade e ocupação das ruas. O papel da arte em uma sociedade modificada era objeto dos debates artísticos, literários e sociais do momento e os impressionistas tinham consciência da própria modernidade, ao incorporar novas técnicas, teorias, práticas e variedades nos temas tratados. Evitar temas históricos ou alegóricos e insistir nos momentos fugazes da vida moderna, a fim de criar aquilo que Monet denominava “um trabalho espontâneo, no lugar de um trabalho calculado” (DEMPSEY, 2010, p.15), marcou uma ruptura definitiva com os temas e os procedimentos até então aceitos.

A cor desempenha um papel fundamental dentro da complexa trajetória que a pintura conheceu nas últimas três décadas do século XIX, depois da crise da imagem pictórica gerada pelo Impressionismo. Ao mesmo tempo, contribuiu para revitalizar um dos marcos que sustentará a criação artística durante o século XX: o estatuto emancipador da cor. Deve-se dizer que o Impressionismo libertou a cor e, assim, alimentou uma série de questões que até então não haviam sido colocadas. A cor deixa de ser compreendida como um atributo das coisas existentes no mundo, e o debate sobre a sua condição e a sua percepção no campo das artes visuais do século XIX se amplia para temas como a sua autonomia, o seu significado e eventual simbologia, seu caráter construtivo ou expressivo ou ainda sua natureza musical. É verdade que o debate em torno da autonomia dos elementos visuais, entre eles, da própria cor, discussão que explicitaria esse conceito – autonomia – só entraria em cena no século XX. Porém, desde Lessing (*Laocoonte e os limites da pintura e da poesia*) havia um convite para que os artistas emancipassem suas formas de expressão e olhassem para os atributos específicos de cada uma delas.

Ao observar as poéticas modernas do século XIX, é possível inferir que partindo da autonomia das linguagens da literatura, artes visuais, música, entre outras formas de expressão, os artistas de cada uma delas passam a explorar seus elementos particulares e específicos. No caso da pintura, desenvolve-se, entre alguns pintores e vertentes, um crescente interesse pela autonomização da mancha, do gesto, da superfície e da cor, processo que parece encontrar seu ápice no Modernismo. Seria esse o período em que se inicia o que viria a ser o que citarei aqui algumas vezes como o triunfo da cor.

Seria interessante deixarmos claro o que essa expressão “triunfo da cor” representa para essa pesquisa e para o entendimento do que virá a seguir.

De acordo com Isabelle Cahn, curadora, historiadora e pesquisadora dos Museus d’Orsay e l’Orangerie, o triunfo da cor ocorre quando artistas de tendências distintas que se reuniram em Paris no final do século XIX, passa, através do uso das cores, a buscar libertar-se do naturalismo na pintura. Segundo a curadora, contribuem, assim, para lançar os alicerces da arte moderna³⁹:

Nossa percepção de arte se alterou significativamente, e aquilo que em um determinado momento foi revolucionário e escandaloso, quando não abertamente incompreensível, integra, hoje, com naturalidade, o nosso imaginário comum. A expressividade através da cor ganha a atenção de novos movimentos e artistas. O alvo era permitir que a cor potencialize maior liberdade e independência, afastando-se do denominado tom local ou da correspondência entre o mundo externo naturalista e os registros na tela (CAHN, 2016 – catálogo de exposição).

É sob esse ponto de vista que vamos falar da maneira como a cor foi utilizada e os discursos que acompanharam o desenrolar desses eventos em vários movimentos artísticos.

Após a querela entre Poussinistas e Rubenistas, as discussões sobre cores foram retomadas com os Fauvistas⁴⁰ no início do século XX – e, antes disso, com

³⁹ Cf. texto curatorial da exposição O Triunfo da Cor: obras-primas do Museu d’Orsay e do Musée de l’Orangerie, com curadoria de Guy Cogeval, Pablo Burillo e Isabelle Cahn, ocorrida no Rio de Janeiro e em São Paulo no período de maio a outubro de 2016.

⁴⁰ Estilo de pintura baseado no uso de cores intensas e não-naturalistas; foi o primeiro dos grandes desenvolvimentos de vanguarda ocorridos na arte europeia entre a virada do século e a irrupção da Primeira Guerra Mundial. Exibidas pela primeira vez formalmente em Paris em 1905, as pinturas fauvistas chocaram os visitantes do Salão anual d’Automne, um desses visitantes foi o crítico Louis Vauxcelles, que, por causa da violência de suas obras, apelidou os pintores de fauves ou “bestas selvagens” (CHILVERS, 1996, p. 189).

os Simbolistas⁴¹ e os Nabis⁴² – seguindo com o Expressionismo e o Orfismo⁴³, que tinha como principal característica o uso da cor como meio essencial e primordial da sua expressão artística. O desenvolvimento das vanguardas russas simultâneas à Primeira Guerra, assim como do Abstracionismo⁴⁴ europeu e a emergência da Bauhaus⁴⁵, parecem evidenciar uma importância cada vez maior atribuída à cor entre as vanguardas históricas que também tiveram uma grande importância nas questões referentes ao uso da cor, ampliando o seu entendimento e contribuindo para fertilizar o terreno de onde germinariam, mais tarde, a Pop Art⁴⁶, a Op Art⁴⁷ e os movimentos Minimalista e o *Light and Space*⁴⁸. Sem esquecermos de citar o momento máximo e exponencial da cor: os monocromos, que serão abordados no nosso terceiro capítulo, quando falarei em especial sobre a cor azul.

Agora, neste terceiro capítulo, buscarei, em obras de artistas de alguns dos períodos mencionados, sua identificação com a utilização da cor e observar as

⁴¹ O Simbolismo foi um movimento artístico informal que floresceu nas décadas de 1880 e 1890 em íntima relação com o movimento simbolista da poesia francesa. O objetivo do simbolismo era a resolução do conflito entre os universos material e espiritual. Na medida em que os poetas simbolistas viam a linguagem poética sobretudo como expressão simbólica de uma vida interior, exigia-se dos pintores que dessem expressão visual ao que é místico e oculto (CHILVERS, 1996, p.493).

⁴² O grupo de pintores franceses batizados como nabis (do hebraico, nabis "profetas") pelo poeta Henri Cazalis (1840-1909) atuavam em Paris na década de 1890, sob inspiração direta de Paul Gauguin (1848-1903) pelo uso expressivo da cor e dos padrões rítmicos que caracterizam sua obra (CHILVERS, 1996, P. 370).

⁴³ O Orfismo foi um movimento de raízes cubistas criado por volta de 1912. O termo cubismo órfico é utilizado pela primeira vez pelo poeta e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire (1880 - 1918) para diferenciar um grupo de pintores que, partindo do cubismo, dirigiam-se cada vez mais à abstração com a intenção de instaurar mais cor ao cubismo intelectual de Picasso e Braque. O nome faz referência a Orfeu, poeta e tocador de lira da mitologia grega que buscou formas puras de música e que simboliza a possível fusão desta com as outras artes (CHILVERS 1996, p. 387).

⁴⁴ Em sentido amplo, o abstracionismo refere-se às formas de arte não regidas pela figuração e pela imitação do mundo. De modo geral, o termo liga-se às vanguardas européias das décadas de 1910 e 1920, que recusam a imitação da natureza. A decomposição da figura, a simplificação da forma, os novos usos da cor, o descarte da perspectiva e das técnicas de modelagem e a rejeição dos jogos convencionais de sombra e luz, aparecem como traços recorrentes das diferentes orientações abrigadas sob esse rótulo. Ao longo da década de 1930 e depois da Segunda Guerra Mundial, a abstração tornou-se o traço mais característico dos estilos artísticos do século XX (CHILVERS 1996, p. 03).

⁴⁵ Criada com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ao ideal do artista artesão defendido por Gropius soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura. O termo Bauhaus – *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" – permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a idéia de que o aprendizado e o objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo, funcionando entre 1919 e 1933.

⁴⁶ Foi um movimento artístico surgido na década de 1950 no Reino Unido que se internacionalizou, alcançando significativa maturidade na década de 1960 nos Estados Unidos. Segundo Argan, a *Pop Art* expressa não a criatividade do povo, e sim a não criatividade da massa. Fonte disponível em: ARGAN, 1992, p. 575.

⁴⁷ Tipo de arte abstrata que explora determinados fenômenos ópticos a fim de fazer com que uma obra pareça vibrar, pulsar ou cintilar. O termo foi incorporado à história e à crítica de arte após a exposição *The responsive eye* [O olhar compreensivo, MoMA/Nova York, 1965], para se referir a um movimento artístico que conheceu seu auge entre 1965 e 1968 (CHILVERS, 1996 p. 386).

⁴⁸ É um movimento artístico vagamente relacionado à Op Art, ao Minimalismo e às vertentes de abstração geométrica originadas no Sul da Califórnia na década de 1960 e influenciado por John McLaughlin. Era caracterizado pelo foco em fenômenos perceptuais, como luz, volume e escala, e pelo uso de materiais como vidro, néon, lâmpadas fluorescentes, resina e acrílico fundido, muitas vezes formando instalações condicionadas pelo entorno da obra.

alterações nos pensamentos teóricos sobre o assunto. Seguindo essa temática através da ênfase no uso da cor, vamos analisar por esse viés os acontecimentos que levaram ao momento em que a cor conquista sua autonomia e sua libertação, alcançando assim o já citado triunfo da cor.

A chegada da cor, trazida pelos novos pensamentos modernistas, trouxe muitas controvérsias no mundo das artes visuais. Um bom exemplo disso foi em 1911 a Exposição do Arsenal, evento ocorrido na recém formada Academia Americana de Pintores e Escultores em Nova York, que fora criada para rivalizar com a Academia Nacional do Desenho, instituição que há algum tempo trazia insatisfação para alguns artistas pelas suas restrições e formalismo.

A exposição do Arsenal tinha como uma dos seus objetivos introduzir a nova arte europeia nos meios artísticos americanos, feito esse que trouxe além de entusiasmo pelas novidades apresentadas, mas também surpresa, rejeição e ira. Em seu artigo sobre esse evento Meyer Schapiro comenta:

Os críticos amigáveis elogiaram a coragem, a vitalidade e a integridade dos artistas modernos, sem aventurar-se a analisar os novos estilos. A crítica hostil – preconceituosa e míope como era – , ao denunciar as divergências da nova arte em relação à passada, apontou mais diretamente a novidade essencial: a imagem era distorcida ou simplesmente desaparecera; as cores e formas eram de uma intensidade insuportável; e a execução, tão livre que parecia completamente desprovida de arte (2010, p. 206).

Esse era o eco que reverberava sobre o que a arte europeia estava trazendo de inovações. E não era de se surpreender que uma instituição que se chamava Academia Nacional do Desenho se sentisse, assim como seus defensores, tão ofendida a respeito das novas técnicas e do uso da cor.

A cor sempre em foco, incluía, além das novas intensidades, acordes raros, tons dissonantes e combinações sutis – herança da paleta pós-renascentista aplicada com uma nova liberdade. Na pintura dos séculos XVII a XIX os exemplos de intensidade de cor eram Tiziano, Rubens e Delacroix, artistas que atenuam os tons mais fortes por meio de luz e sombra (SCHAPIRO, p. 212). Evitavam-se os extremos, luz e sombra atenuavam as cores e os contornos, nada era afirmado com brusquidão ou veemência. Mas isso estava se modificando. A nova arte, ou a arte moderna trazia consigo um uso de cor que se diferenciava de tudo a que estávamos acostumados a ver, deste lado ou do outro lado do oceano.

Passamos, agora, a explorar os movimentos modernistas pelo olhar da cor, buscando examinar o processo de sua possível emancipação.

3.1 – Os Nabis e a cor como transmissora de sentimentos

No final do século XIX surgiu um grupo de artistas autodenominado *Les Nabis*, cuja preocupação girava em torno da cor e de seus efeitos nas obras. Estes jovens do meio artístico parisiense conheceram-se na Academia Julian⁴⁹, que então era uma das mais prestigiadas, e no Café Volpini, característico por ser um ponto de encontro de pintores, literatos e artistas de todas as esferas. Quando o café ficou pequeno demais para eles, os Nabis mudaram suas reuniões para a casa do escritor e pintor Paul Ranson (1861-1909), esse novo lugar de encontro ficou conhecido como "O Templo" (ARGAN, 1996).

Influenciados por Paul Gauguin (1848-1903) e liderado por Paul Sérusier (1864-1927), o grupo incluía pintores que se dividiam em dois subgrupos: aqueles mais afeitos às temáticas religiosas, esotéricas e abstratas – Paul Sérusier, Paul Ranson (1861-1909), Maurice Denis (1870-1943) e Ker-Xavier Roussel (1867-1944) – e aqueles apaixonados pelas questões da vida moderna e pela poesia do cotidiano, representados por Édouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947), Aristide Maillol (1861-1944) e Félix Vallotton (1865-1925), mas todos eles nutriam uma admiração especial pelas obras singulares de seu predecessor Odilon Redon, cujas cores sofisticadas davam à pintura uma dimensão sobrenatural e paradisíaca.

O nome do grupo veio da palavra hebraica *nebiim*, que significa "profeta", daí derivou a palavra *nabis*, referindo-se ao fato de serem "o grupo dos profetas", já que era assim que buscavam indicar que estavam muito avançados no tempo

⁴⁹ Académie Julian foi uma escola privada de pintura e escultura, fundada na cidade de Paris em 1867, pelo pintor francês Rodolphe Julian. Ela se tornou célebre pelo número e pela qualidade dos artistas que formou durante o grande período das artes plásticas no início do século XX. A Académie Julian atraiu grande número de estrangeiros que têm em Paris um foco de atração para o estudo das artes, a partir da segunda metade do século XIX. Por ela passaram brasileiros de diferentes gerações, por exemplo Tarsila do Amaral (1886-1976) - orientada por Émile Renard (1850-1930) -, Lasar Segall (1891-1957), Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), Ismael Nery (1900-1934) e Eduardo Sued (1925-). Desde 1959, L' Académie Julian integra a *Ecole supérieure de design, d'art graphique et d'architecture intérieure*, localizada no número 31 da rua Dragon, Paris.

devido às preocupações que abririam novos caminhos no campo artístico. Os pigmentos usados eram os mais puros possíveis para atingir a essência de cada cor, enxergavam esse uso como um tipo de revelação mística.

Os Nabis entendiam a arte como uma forma de expressar emoções e enfatizaram a cor como elemento de transmissão de estados de espírito. Eles se interessavam pelo elemento exótico e pelo universo oriental, atraídos por culturas não ocidentais que os inspiraram a criar novas obras. Cenas da vida burguesa e doméstica predominaram em suas obras, tocadas por certa qualidade de irrealidade atribuída pelo uso da cor, manchas livres e de uma tendência à planaridade.

Os Nabis rejeitavam as normas de perspectiva, profundidade e modelagem, assim como não viam mais sentido no ideal renascentista da pintura de cavalete. Nas palavras de Maurice Denis, os resultados nos lembram que a pintura “é essencialmente uma superfície plana coberta com cores reunidas em uma determinada ordem”⁵⁰.

O grupo era liderado por Paul Sérusier (1864-1927), que em seu pensamento sentia a necessidade de libertar a cor e a forma de suas funções pré-definidas pelas regras tradicionais da academia. Ele afirmava que buscava utilizar a cor para expressar suas emoções e suas “verdades espirituais”. Uma de suas primeiras pinturas neste período foi *O Talismã, 1888* (Figura 11). Sobre essa pintura podemos fazer uma breve análise sobre a utilização das cores pelos Nabis nesse caso específico:

⁵⁰ Cf. Auricchio, Laura. “The Nabis and Decorative Painting.” In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/dcpt/hd_dcpt.htm Acessado em: 14/09/2021.



Figura 11 - Paul Sérusier (1864-1927), O talismã, 1888 | Óleo sobre tela | Musée d'Orsay, Paris

Sobre a obra: O Talismã, 1888.

Durante seu tempo em Pont-Aven, Serusier pintou uma paisagem semi-abstrata chamada *O Talismã*, sob o olhar atento de Gauguin. A simplificação de formas em padrões amplos e a pureza cromática, levaram a pinceladas verticais curtas e quadradas, alongadas e continuadas como manchas planas de cor delimitadas por contornos pesados. É possível notar uma liberdade das restrições da pintura imitativa e o uso das cores puras de modo exagerado até dando à pintura sua própria lógica decorativa e sistematização simbólica. A pintura consiste em formas sintéticas representadas pela justaposição de manchas coloridas. Portanto, não parece figurativo à primeira vista; é observando-o com atenção que o espectador distingue elementos da paisagem. Assim, na parte superior esquerda, aparece um caminho em tons de ocre e vermelho, ladeado por troncos de árvores azuis com folhagem amarela e verde. O resto da composição mostra um fluxo e seus múltiplos reflexos dispostos como um mosaico de amarelos, verdes, azuis e uma sombra projetada à direita. As cores sólidas servem como perspectiva.

O grupo *Les Nabis* contribuiu para abrir o caminho para o desenvolvimento da arte abstrata e, longe de viver o passado distante, eles eram progressistas e visionários para o seu tempo e mantinham um vínculo forte com a realidade, objetivando integrar a arte com a vida quotidiana, aspiração que começava a despontar em diferentes movimentos de vanguarda já no início do novo século. Os Nabis queriam mostrar a natureza não como ela é, mas através de símbolos e metáforas estéticas tendo a cor como ferramenta principal (FRECHES-THORY, 2002 p. 252), assim como os artistas ligados ao Fauvismo que também tinham na cor uma forma de expressar suas emoções e a intenção em fazer dessa ferramenta uma forte experimentação.

3.2 - Os Fauvistas e a cor

O *Fauvismo* foi uma corrente artística que além da ideia de rebeldia, o que era uma característica geral das vanguardas, também consistia em um movimento de experimentação radical. Os fauvistas defendiam, acima de tudo, uma exploração das cores em tons fortes, impactantes, vibrantes, intensas. Eles proporcionaram uma revolução no nosso modo de ver a arte e as coisas à nossa volta. Isso porque o movimento gerou uma grande liberdade para a expressão da subjetividade através das cores, liberando essa expressão de uma dependência da forma dos elementos retratados. Sob essa perspectiva, a afirmação da cor como elemento expressivo autônomo poderia ser compreendida como um dos fatores que contribuíram para a eclosão da Arte Moderna e a influência dessa afirmação pode ser sentida até hoje.

Segundo Henri Matisse (1869-1954), em *Notas de um pintor*, pretendia-se com o fauvismo "uma arte do equilíbrio, da pureza e da serenidade, destituída de temas perturbadores ou deprimentes" (MATISSE, 2007). Em suas palavras: "não me é possível copiar servilmente a natureza, a qual sou forçado a interpretar e submeter ao espírito do quadro".

O que seria esse espírito? Aparentemente, para Matisse, trata-se daquilo que mantém o quadro vivo no coração do espectador e, conseqüentemente, na história da arte. É a tal expressividade, que continua falando conosco mesmo depois que deixamos o espaço expositivo. É também o sentimento do artista, que se manifesta por meio de traços, formas e, principalmente, cores (MATISSE, 2007).

Todos os *fauves* se preocupavam intensamente com a cor como sendo um meio de expressão. A cor e a combinação entre elas constituíram o assunto intrínseco, a forma e o ritmo de seu trabalho. Um céu pode ser laranja, uma árvore pode ser azul, um rosto pode ser uma combinação de tonalidades aparentemente conflitantes; o resultado final foi um produto totalmente independente da percepção do artista, ao invés de uma representação fiel da forma física original. Além disso, os elementos composicionais foram construídos por meio da colocação de cores, ao invés de sistemas de perspectiva ou desenho.

Costuma-se enxergar a pintura do Fauvismo como uma profusão de muitas e fortes cores, mas Matisse comenta que, no que tange à cor, não se trata de uma questão de quantidade, mas de escolha: “Uma avalanche de cores perde a força. A cor só atinge sua plena expressão quando é organizada, quando corresponde à intensidade emotiva do artista” (MATISSE, 2007, p. 224).

Ele não recomenda a mistura de cores para obter outras, até certo nível, como misturar primárias para gerar secundárias. O melhor é obter pigmentos puros da tonalidade desejada. Segundo o pintor, as cores só mantêm seu poder e eloqüência se empregadas em estado puro, quando seu brilho e pureza não foram alterados.



Figura 12 - Henri Matisse (1869-1954). The Snail, 1953 | Guache sobre papel, recortado e colado, sobre papel, montado sobre tela (286,4 × 287 cm). MOMA - Nova York

Sua conhecida técnica de papéis recortados (Figura 12) evidencia que a cor busca o significado de libertação, o alargamento das convenções, os meios antigos renovados pelas ideias das novas gerações. Permite desenhar com a cor, estando ela associada à forma. Segundo ele:

O papel recortado me permite desenhar na cor. Trata-se, para mim, de uma simplificação. Em vez de desenhar o contorno e aplicar a cor - um modificando o outro -, desenho diretamente na cor, que é mais justa na medida em que não é transposta. Essa simplificação garante exatidão ao reunir os dois meios, tornando-os apenas um (MATISSE, 2007, p. 278).

Trabalhando de uma maneira que o artista chamou de “cortar diretamente na cor” (MATISSE, 2017, p. 240), escolhendo um único tom para a peça, Matisse reduziu as obras à sua forma mais poderosa e elementar.

Matisse afirmou que a escolha de suas cores não se apoia em nenhuma teoria científica; ela se baseia na observação, na sensibilidade e no sentimento. A cor, para Matisse, é um elemento de construção, e não um fator secundário. Suas colagens demonstram e materializam muito bem esse pensamento. Em certa medida as colagens de Matisse anteviam os próximos movimentos dos artistas modernos. Se a cor consegue, de forma solitária, demonstrar a expressividade que o artista buscava, por que não excluir a figuração e deixá-la falar sozinha?

Matisse é muito mais conhecido como pintor, mestre da cor, mas também foi exímio desenhista, gravurista e escultor. E na fase final da sua vida, já com a

saúde bastante deteriorada, os recortes se tornaram sua principal forma de expressão.

Considerada uma das obras icônicas da arte moderna do século XX, Nus Azuis é um testemunho do papel nuclear da cor em seu trabalho. A obra consiste em uma série de nus femininos, reconhecíveis embora parcialmente abstraídos, em papel azul colado sobre um fundo branco (Figura 13).



Figura 13 - Henri Matisse (1869-1954) "Blue Nudes". Da esquerda para a direita: "Blue Nude IV, 1952, Paris, Fonte e localização Musée d'Orsay, " Blue Nude I, 1952, Fonte e localização Fondation Beyeler, Riehen / Basel, Beyeler Collection; "Blue Nude II, 1952 Fonte e localização Centre Georges Pompidou, Paris. "Blue Nude III, 1952, Fonte e localização Centre Georges Pompidou, Paris.

Sobre a obra de Matisse, segundo Argan, podemos dizer que não traz ao quadro o equilíbrio e a simetria da natureza, seu procedimento é inteiramente aditivo: cada cor sustenta, impulsiona, acentua as outras num crescente constante. Cada cor, no contexto, é mais do que seria isoladamente e o quadro só se completa quando todas as cores alcançam o limite do espectro e concordam entre si em seus valores máximos:

São zonas lisas, luminosas, expandidas; a fronteira entre as zonas não é o limite, e sim novo arremesso, de forma que todas as cores colorem por si todo o espaço, somando-se umas às outras; as linhas não são contornos, mas arabescos coloridos que asseguram a circulação, a irradiação cromática de todo o tecido pictórico (ARGAN, 1992 p. 236).

Matisse monopolizou a atenção da mostra motivado pelo desconcerto que provocava no público e na crítica. Conta-se que uma assistente da exposição apontou horrorizada para um dos quadros e, indignada, disse a Matisse: "Não existe uma mulher com o nariz amarelo!" ao que o pintor respondeu: "Não é uma mulher, senhora. É um quadro!" O quadro em questão era *Mulher de Chapéu*, 1905. Sobre ele podemos fazer uma breve análise, levando sempre em conta a utilização das cores (Figura 14).



Figura 14 - Henri Matisse (1869-1954) Mulher de chapéu, 1905 | Óleo sobre tela
San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco / Califórnia | Legado Elise S. Haas.

Sobre a obra: Mulher de Chapéu, 1905

A obra "Mulher de Chapéu", segundo alguns teóricos, tem como modelo a esposa de Matisse, Amélie, à época com 33 anos, trabalhava em uma loja de chapéus em Paris. Na mão esquerda, ela traz um leque. Trata-se de um quadro chamativo, típico de um retrato burguês, com a modelo usando um traje excessivo e um chapéu enorme e imponente. Ela se encontra com o corpo meio de perfil, mas traz o rosto voltado para o observador. É impossível distinguir as partes que a compõem, excetuando o rosto, pois as demais formas são diluídas numa profusão de cores berrantes, pintadas em forma de manchas. Seus olhos parecem tristes e indagativos. Pode-se perceber, através das cores, a falta de intenção em apontar uma mimese da figura retratada. É possível perceber algum contorno em determinados pontos da pintura, mas a mesma parece ter sido executada diretamente na tela sem o auxílio de desenho.

A resposta irônica de Matisse à assistente da exposição sobre o quadro *Mulher de Chapéu*, era um prelúdio do que viria a ser argumentado pelos representantes do abstracionismo. Já no início do século, Hilma af Klint (1862-1944) e Wassily Kandinsky se valeram do uso da cor para expressar sentimentos. Mas antes de abordarmos a abstração, vamos falar sobre o Expressionismo, movimento que difere do Fauvismo em alguns detalhes, mas que ao mesmo tempo está ligado às mesmas características conceituais, principalmente no que diz respeito ao uso da cor.

Com sua ênfase nas emoções subjetivas, as raízes do Expressionismo se encontram no simbolismo e na obra de Vincent van Gogh (1853-1890), Gauguin e dos Nabis. Por seus experimentos com o poder da cor pura, ele também se relaciona com o neoimpressionismo⁵¹ e os *fauves*. Como o Fauvismo, o Expressionismo se caracteriza pela exploração de certo simbolismo no uso das cores e deformação das figuras, o que o torna parte importante dessa investigação (DEMPSEY, 2007, p. 70).

3.3 - Os Expressionistas e a Cor

Na arte expressionista, a cor, em particular, pode ser altamente intensa e não naturalista, a pincelada é normalmente livre e a aplicação de tinta tende a ser generosa e altamente encorpada, tátil. A arte expressionista tende a ser emocional e às vezes mística.

O Expressionismo foi um movimento histórico que teve sua origem na Alemanha no início do século XX. Influenciado pelo movimento francês dos *fauves*, o expressionismo teria por característica uma oposição radical ao Impressionismo e suas influências. Segundo Dempsey (2007), no plano da história da arte, o termo

⁵¹ Termo criado em 1886 pelo crítico Félix Fénéon (1861-1944) para designar um movimento na pintura francesa que significou a um só tempo um desenvolvimento do impressionismo e uma reação contra este. Tal como os impressionistas, os neo-impressionistas preocupavam-se fundamentalmente com a representação da luz e da cor, mas, enquanto o impressionismo era empírico e espontâneo, o neoimpressionismo baseava-se em princípios científicos e deu origem a composições altamente formalistas (CHILVERS, 1996 p. 375).

Expressionismo⁵² passou a ser usado como alternativa ao Pós-Impressionismo, para se referir às novas tendências anti-impressionistas presentes nas artes visuais, desde aproximadamente 1905:

Essas novas formas de arte, que faziam um uso simbólico e emotivo da cor e da linha eram, em certo sentido, uma inversão do impressionismo: em lugar de registrar uma impressão do mundo que o cercava, o artista imprimia seu próprio temperamento sobre sua visão do mundo (2007, p. 70).

A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade que se imprime na consciência do sujeito. A expressão é o movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto (ARGAN, 1992, p. 227).

Foi na Alemanha que o Fauvismo teve influência maior e mais duradoura, especialmente entre os membros de uma sociedade chamada Die Brücke (A Ponte), um grupo de pintores da mesma tendência que viviam em Dresden em 1905 e cujas primeiras obras refletem ora o traço simplificado e rítmico e a cor forte de Matisse, ora a influência clara e direta de Van Gogh e Gauguin (JANSON, 2007, p. 946).

As obras dos artistas do grupo A Ponte, durante o movimento expressionista, são extremamente variadas em cores, temas e estilos de pintura. Portanto, embora o termo Expressionismo seja usado para descrever um movimento artístico específico, é mais um conceito geral usado para descrever um estilo que existe no mundo da arte de hoje tanto quanto existia no século XIX. Em algumas obras expressionistas, a emoção forte pode ser transmitida tanto tematicamente quanto por meio da técnica e do meio, que no caso seria a cor.

O grupo artístico expressionista *Der Blaue Reiter* (que se traduz como "O Cavaleiro Azul") fundado pelos artistas Franz Marc (1880-1916) e Wassily Kandinsky (1866-1944), aos quais, mais tarde, vieram a se reunir Paul Klee (1879-1940), Alexej von Jawlensky (1864-1941) e August Macke (1887-1914), nasceu da fascinação compartilhada do par fundador com a cor azul e o motivo de cavalos e cavaleiro. O movimento viu um número de trabalhos inspirados em azul criados ao longo de sua curta existência (GAGE, 2012 p.81).

⁵² O termo "expressionismo" era usado de forma ampla, genérica, no início do século para designar qualquer vanguarda. Até certa altura, nenhuma delas tinha um nome fixo, eram todos expressionistas para o campo da arte e para o público. O nome do movimento, para os artistas, era A Ponte. Com o tempo, o termo Expressionismo acabou sendo mais e mais ligado estritamente a esse grupo. E ganhou sobrenome: Expressionismo histórico para separar A Ponte das centenas de influências que até hoje se manifestam na produção artística.

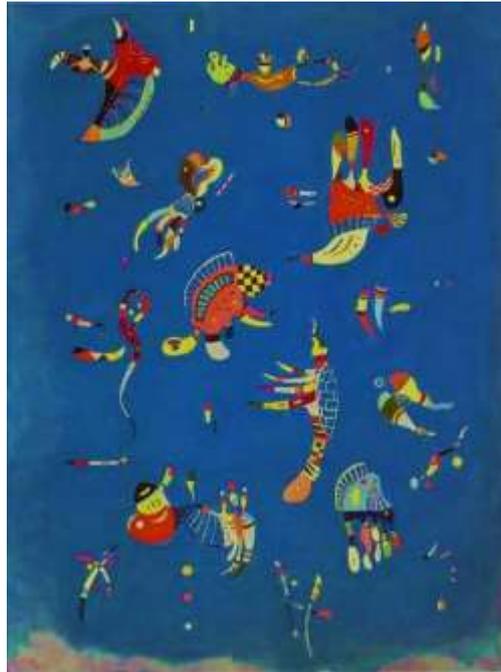


Figura 14 - Wassily Kandinsky (1866 - 1944) | Sky Blue, 1940 | Óleo sobre tela | Dimensões 100 x 73cm
Localização Musée National d'Art Moderne, Centro Georges Pompidou, Paris, França

O caso de amor de longa data de Kandinsky com a cor azul foi baseado no que ele via como seu potencial emotivo e capacidades espirituais. Para Kandinsky, quanto mais profundo o azul, “mais desperta o desejo humano pelo eterno” (KANDINSKY, 2015). De fato, tons profundos de azul pontuam muitas das obras mais poderosas do pintor, impregnando as imagens com um sentido e uma pungência que o artista pretendia transmitir (Figura 14), mas sobre essa predileção de alguns artistas pelo azul falaremos mais detalhadamente no quarto capítulo.

Um dos nomes associados ao Expressionismo foi Edvard Munch (1863-1944). Munch é considerado por muitos uma influência para o Expressionismo alemão, mas é controverso chamá-lo propriamente de expressionista pelo anacronismo, pois seu trabalho de cunho expressionista é anterior ao próprio início do movimento histórico. Ele utilizou as cores de forma intensa em suas obras e foi no quadro *O Grito*, 1893, que ele manifestou toda sua angústia através da cor (Figura 15).

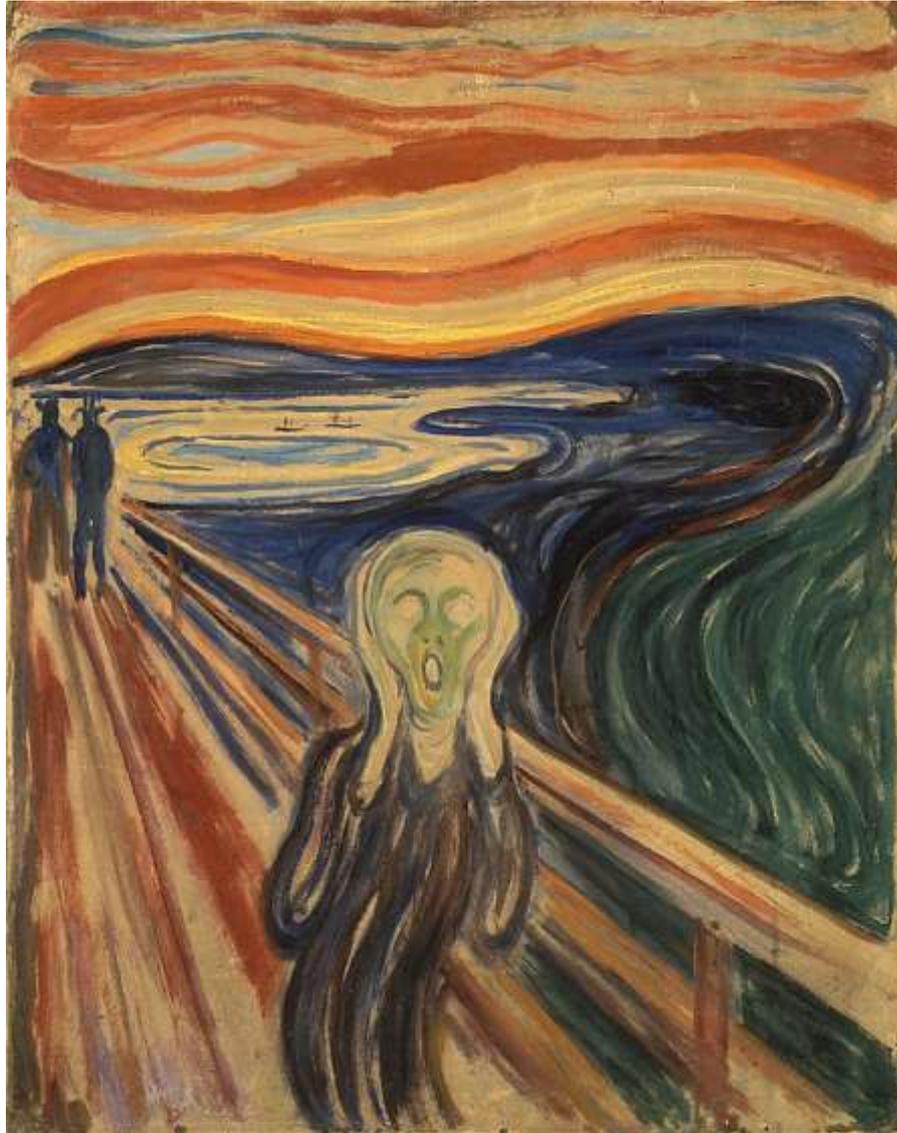


Figura 15 - Edvard Munch (1863-1944) O Grito, 1893 | Óleo sobre tela | National Gallery, Oslo / Noruega

Sobre a obra: O Grito, 1893.

Na pintura existem três pessoas: uma em destaque com uma expressão de angústia e duas ao fundo de uma ponte. Também podemos ver o céu com cores quentes e um lago. A cena mostra alguém em desespero, o que torna quase inevitável a lembrança de momentos da vida pessoal de Munch, que enfrentou problemas psicológicos e familiares. As formas distorcidas, e a expressão do personagem revelam a dor e as dificuldades na vida, resultando em um grito como manifestação das emoções. O céu é mostrado com cores fortes em vermelho, laranja e amarelo. Esses tons contribuem para uma atmosfera aterrorizante, como se fosse sufocar a pessoa. Esse céu com pinceladas sinuosas pode ser comparado aos céus que aparecem nas obras de Van Gogh, outro pintor que tratou da angústia em seus trabalhos. Essa sinuosidade no caso do Grito pode representar a reverberação das ondas sonoras produzidas pelo grito da personagem que abala somente a si próprio e ao seu mundo, visto que as demais pessoas permanecem eretas e a ponte também não sofre alteração física.

A pintura de Munch sempre se ateuve às profundidades soturnas dos tons de preto e azul, demonstrando sua predileção por temas de dor e sofrimento. Mas as pinceladas de cor estavam sempre presentes, embora em uma paleta um tanto pesada. Assim como nos céus de Van Gogh, o céu de Munch mostra muito sobre seus sentimentos, ele expressa emoções e tensões psicológicas em sucessivas ondas de cores, com sua escassez de linhas retas nos sugere um caminho sem volta de onde ele parece querer fugir. Esse realismo simbólico é característico da obra de Munch, para ele a cor deve se incendiar em sua própria violência, não deve significar, e sim expressar (ARGAN, 1992, p. 215).

Depois do Expressionismo, mas não somente por esse motivo, alguns movimentos, entre eles, vanguardas não europeias, se empenharam em manter a cor como elemento principal de suas poéticas. É o caso do Sincronismo, fundado por dois pintores americanos, Morgan Russell (1886-1953) e Stanton MacDonald-Wright (1890-1973). Ambos começaram como pintores figurativos, mas enquanto moravam em Paris se viram atraídos pela abstração (DEMPSEY, p. 97). Eles começaram a explorar as propriedades e os efeitos da cor procurando desenvolver os princípios estruturais do Cubismo e as teorias da cor dos Neo Impressionistas.

O Expressionismo Abstrato foi sem dúvida uma base para que esses novos movimentos introduzissem esse conceito de libertação da cor. Embora esse termo tivesse sido usado sob outras nomenclaturas durante os anos 20 para descrever as primeiras abstrações de Kandinsky, a partir dessa época, esse termo passou a referir-se a um grupo de artistas estadunidenses ou residentes nos Estados Unidos que ganharam destaque no pós-guerra, durante os anos 40 e 50. Assim como os Expressionistas, eles entendiam que o principal assunto da arte eram as emoções interiores do homem, seus tumultos e, assim sendo, exploraram os aspectos fundamentais do processo pictórico como, gesto, forma, textura e cor, valendo-se dos seus potenciais simbólicos e expressivos (DEMPSEY, 2007, p. 188).

Suas experiências com a abstração da cor estavam próximas das praticadas pelos orfistas, já que ambos os grupos se empenhavam em formular um sistema no qual o significado não se fundamentava na semelhança com os objetos do mundo exterior, mas derivava dos resultados da cor e da forma aplicados a uma tela, o que de certa forma estava presente desde o Renascimento.

No final da Primeira Guerra Mundial o Sincronismo quase não existia mais e alguns de seus seguidores voltaram à figuração (DEMPSEY, p. 99), mas o Orfismo foi mais longe, como veremos a seguir.

3.4 - O Orfismo e a cor

O orfismo pode se apresentar como uma tendência à abstração ou pintura pura, como era chamada na época em que se exprime em Paris entre 1911 e 1914. O termo cubismo órfico é apresentado pela primeira vez pelo poeta e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire (1880-1918) para caracterizar um grupo de pintores que, partindo do cubismo, dirigiam-se cada vez mais à abstração. O nome faz referência a Orfeu, poeta e tocador de lira da mitologia grega que buscou formas puras de música e que simboliza a possível fusão desta com outras artes. Orfeu, que já havia sido evocado pelos poetas simbolistas, é o artista arquetípico, representante do poder irracional da arte.

Assim como no Fauvismo, é deixada de lado a necessidade extrema de lidar com linhas e medidas. A pintura é produzida através de instintos, por isso a tendência à pintura pura. A característica lírica se sobrepõe a toda a capacidade política e crítica da obra, realizando as obras por mero prazer de produzir arte, beleza e sentimento, e também de refletir o mundo moderno do início do século XX.

A principal característica orfista era o uso da cor como meio essencial e primordial da sua expressão artística. Robert Delaunay (1885-1941), personalidade chave do movimento, dizia que “só a cor é simultaneamente cor e motivo” (ARGAN, 1992, p. 438).

Delaunay é um dos principais artistas a identificar-se com a nomenclatura cunhada por Apollinaire. Com o passar do tempo, Delaunay restringe o uso do termo ao tipo de pintura que fazia, na qual se privilegia o uso da cor e forma não representacionais como meio de comunicar emoções e simular o movimento e dinamismo do mundo moderno. Na obra *Hommenage a Bleriot*, 1914 ele une elementos vanguardistas em uma paleta de cores intensas (Figura 16). Essa pintura

foi uma forma de homenagear Louis Blériot (1872-1936), primeiro homem a atravessar o Canal da Mancha pilotando um avião. Delaunay faz isso ao representar em particular um pequeno bimotor, uma hélice e a Torre Eiffel, símbolos do modernismo parisiense.

De modo geral, os pintores orfistas se caracterizam também pela recuperação de certo lirismo e espiritualidade na pintura, em contraposição ao que julgam ser o cubismo intelectual e austero de Pablo Picasso (1888-1973), Georges Braque (1882-1963) e Juan Gris (1887-1927).



Figura 16 – Robert Delaunay (1885-1941) Homenagem a Blériot, 1914 | Óleo sobre tela
Kunstmuseum, Basel | Suíça

Delaunay começou a estudar cores e iluminação intensamente, influenciado por muitos artistas, incluindo Macdonald Wright e Morgan Russell. Tornou-se conhecido como artista que pintou com cores brilhantes que aumentaram dramaticamente a dinâmica de suas fotos. Delaunay também começou a publicar suas teorias sobre as cores que foram altamente influenciadas pelos cientistas por um lado, mas também se revelaram bastante intuitivas por outro. Frequentemente, declarações baseadas na crença de que a cor é uma coisa em si mesma com seus próprios poderes de expressão e forma podem ser lidas.

Em 1908, Delaunay conheceu Sonia Terk (1885-1979), e casaram-se em 1911. Robert e Sonia Delaunay são hoje conhecidos por “relançar o uso da cor durante a fase monocromática do cubismo” (DEMPSEY, 2011 p. 99). Juntos, eles se tornaram figuras-chave no movimento e foram pioneiros da abstração da cor (DEMPSEY, 2011, p. 99).

3.5 - Abstracionismo – Música sem palavras, pintura sem coisas

Se existem músicas sem palavras, por que não poderíamos ter pinturas sem coisas? A arte ocidental foi, desde o Renascimento até meados do século XIX, sustentada pela lógica da perspectiva renascentista e pela meta de reproduzir de modo verossímil a realidade visível.

Os desenvolvimentos da pintura abstrata atravessam muitos movimentos, incluindo o Expressionismo alemão, o Fauvismo, o Cubismo e o Expressionismo Abstrato. Enfatizando as qualidades formais de uma obra de arte sobre o assunto representacional, os artistas abstratos experimentaram novas escolhas poéticas, como o uso de cores vivas e arbitrárias, a reconstrução de formas e a rejeição da perspectiva renascentista. Desde os experimentos românticos de libertação da mancha – com Willian Turner e John Constable (1776-1835), passando por Jean-Baptiste Corot (1796-1875) e o naturalismo da pintura ao ar livre, a pintura não figurativa mudou radicalmente a relação entre forma e cor. O abandono dos temas tradicionais, associados à representação figurativa, como paisagem, retratos, interiores, entre outros, colocaram em questão o que viria a substituí-los. Talvez a cor seja uma resposta para esse questionamento. Na abstração, em certa medida, ela acabou se transformando no próprio tema.

Vamos novamente utilizar Kandinsky como um de nossos exemplos para falarmos também sobre o abstracionismo, pois é muito comum que um artista seja ligado a mais de um movimento artístico e em se tratando de cor, os estudos de Kandinsky são uma ótima oportunidade para refletir sobre esse assunto.

Kandinsky fez aquarelas e estudos práticos sobre a relação entre cor e forma, em preparação para as grandes composições abstratas que ele pintou. *Quadrados com Círculos Concêntricos* (Figura 17) é um pequeno estudo sobre como diferentes combinações de cores são percebidas. Nesse trabalho, ele aplicou camadas de aquarela em anéis concêntricos que se tocam nas bordas, transformando uns aos outros no processo. Esses estudos tinham uma abordagem metódica e sistemática sobre a teoria das cores, que Kandinsky mais tarde usou como professor no Instituto de Cultura Artística de Moscou entre 1920 e 1922 e também na Bauhaus, a escola de arte e arquitetura de Berlim, Dessau e Weimar, Alemanha, entre 1922 e 1933.

Para Kandinsky, a cor significava mais do que apenas um componente visual de uma imagem, era a sua alma, ele dizia poder "ouvir cores" e "ver sons". Segundo Kandinsky, a cor equivaleria a um teclado, os olhos seriam as harmonias, a alma, o piano com muitas cordas. Nesse contexto, o artista é a mão que toca, tocando uma tecla ou outra, para causar vibrações na alma (Kandinsky, 2015, p. 68).

Durante o entreguerras, muitos artistas desenvolveram estudos sobre a cor, norteados principalmente sobre as teorias das cores de Goethe (1749-1832). Na Parte VI da sua Teoria – "Efeito sensível-moral das cores" – Goethe afirma que as cores têm caráter próprio, que cada cor tem uma atuação característica sobre o psiquismo humano: elas nos causam estados anímicos específicos e provocam em diferentes indivíduos sensações, reações e comportamentos similares. E ainda que se possa tomar a cor (na pintura, por exemplo) sob uma perspectiva simbólica, uma análise mais aprofundada revelará sempre um elemento objetivo, que é o caráter de cada cor, combinado ao simbólico denotado.

Piet Mondrian (1872-1944) foi um dos artistas que se aprofundaram na reflexão sobre o uso das cores na pintura moderna. Utilizando-se de cores primárias básicas ele montava sua grade de cores (Figura 18). Segundo Gage, Mondrian era fiel à ideia de que a arte devia opor-se à natureza e de que seu vocabulário deveria ficar restrito às linhas horizontais e verticais e às três cores primárias (GAGE, 2012, p. 27). Penso que ele queria que a arte se opusesse ao paradigma que a torna um falseamento da natureza pela via da mimese, já que as

aparências, do ponto de vista essencialista e místico que ele cultivava, seriam mentiras.

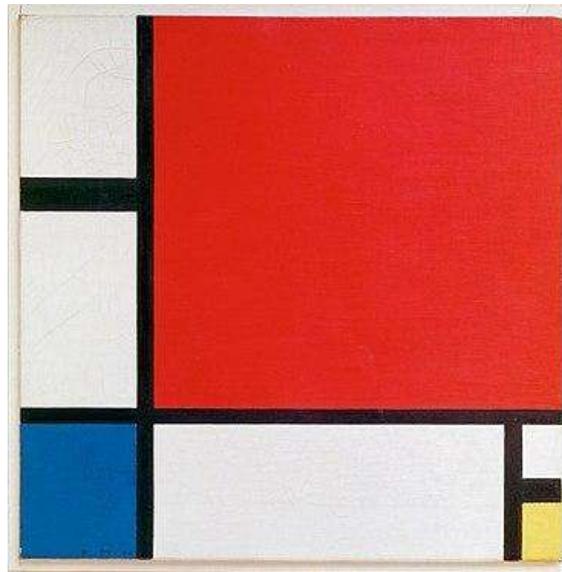


Figura 18 - Piet Mondrian (1872-1944) Composition with Red, Blue, and Yellow, 1930
Óleo sobre tela | Museu de Belas Artes, Zurich / Suíça

Mondrian já tinha um passado como pintor figurativo quando, em 1911, em Paris, vê os cubistas e é impactado por essa mudança radical da construção e função da obra de arte. Mondrian tem influência do espiritualismo de Helena Blavatsky (1831-1891)⁵³, aderiu à Teosofia e, além de ter consciência da importância de sua pesquisa sobre a linguagem pictórica para o ambiente de vanguarda, entendia que sua paleta sintética comunicava uma realidade espiritual essencial, não contaminada por nenhum grau de naturalismo.

Ele concluiu que, para alcançar seus objetivos, precisaria reduzir a arte a seus elementos mais simples: cor, forma, linha e espaço. Depois, para sintetizar as coisas ainda mais, ele apresentaria esses elementos mais simples em sua forma mais pura: a cor seria limitada às três primárias (vermelho, azul e amarelo), haveria somente retas horizontais e verticais, formando quadrados e retângulos perfeitos, sem nenhuma ilusão de profundidade. Com esse kit irredutível de componentes,

⁵³ Nascida Helena Pretrovna Hahn, mas mais conhecida como Helena Blavatsky, foi uma prolífica escritora russa, responsável pela sistematização da moderna Teosofia e cofundadora da Sociedade Teosófica. Ela se interessou por ocultismo e espiritualismo e por muitos anos viajou extensivamente pela Ásia, Europa e Estados Unidos; ela também afirmou ter passado vários anos na Índia e no Tibete estudando com gurus hindus. Fonte disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Helena-Blavatsky> Acessado em: 13/069/2021.

Mondrian acreditava poder dar sentido à vida, equilibrando harmoniosamente todas as forças que se opõem no Universo (GOMPertz, 2013, p. 206).

Outro importante artista e estudioso da cor foi o pintor suíço Richard Paul Lohse (1902-1988), cujas pesquisas cromáticas o levaram a empregar a totalidade das cores espectrais em séries infinitamente criativas, completamente o oposto de Mondrian. Ele geralmente partia de um círculo de cores e, embora tivesse pesquisado muito os círculos de Goethe, era comum que criasse suas próprias versões para cada trabalho. Lohse insistia que as cores fossem vistas individualmente:

A separação da mesma cor e a delimitação por outras cores são as condições preliminares da homogeneidade do componente do quadro colorido. Se criarmos uma estrutura quadrada na qual os elementos da mesma cor se toquem em uma ou mais extremidades, a integridade e o significado do quadro colorido estarão prejudicados como elemento e valor do sistema de coordenadas, assim como estarão anuladas a soberania do quadrado de cor e sua constituição enquanto indivíduo ativo (GAGE, 2012, p. 31).

Aqui Lohse demonstra certa rigidez no tratamento da cor (Figura 19). Nesse momento, parte das vanguardas abstratas entravam em um período de desafios rigorosos, voltados à discussão filosófica sobre a abstração. O debate era também mobilizado pela entrada em cena das vertentes construtivistas – e a cor que, naquele momento ganhava maior autonomia no exercício de poéticas expressivas, passa a comparecer em repertórios abstrato geométricos, sob um tratamento mais contido, endurecido e em tons chapados. Nos exercícios construtivos de Lohse, já não se via a mesma liberdade das pinceladas soltas dos expressionistas e fauvistas, mas ainda tínhamos muita cor, como demonstra o exemplo abaixo:

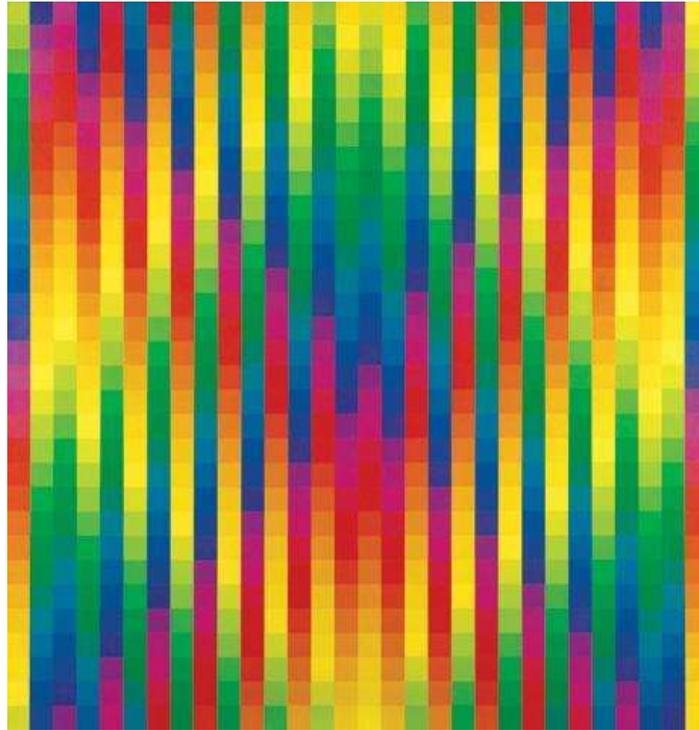


Figura 19 - Richard Paul Lohse | Thirty vertical systematic colour series in a yellow rhombic, 1952-53 | Óleo sobre tela, 165 × 165 cm | Richard Paul Lohse Foundation, Zürich

Ainda podemos citar, dentro deste período, muitos artistas que trabalharam com a cor nesse sistema de grade, como Georges Vantongerloo (1886-1944), artista belga integrante do grupo De Stijl, Gerhard Richter (1932), que trabalhava com tintas industriais, com trabalhos que chegavam a agrupar mais de 40 mil cores aleatoriamente e Ellsworth Kelly (1923-2015), pintor americano que trabalhava em grade sistematizando ondas de cores.

Ellsworth Kelly, provavelmente, ao lado de Mark Rothko é um dos artistas que colocou o discurso sobre a cor prioritariamente acima de qualquer outra questão conceitual. A pintura *Verde, azul, vermelho*, de 1964 (Figura 20), tem o caráter de uma demonstração científica sobre a percepção e sobre os *patterns* visuais⁵⁴. Para Giulio Carlo Argan, *patterns* significam esquemas ou estruturas que, na terminologia da psicologia da percepção, correspondem às estruturas do nosso complexo ótico e mental onde se formam as sensações visuais (ARGAN, 1992, p. 523).

⁵⁴ Segundo Argan, o estudo dessas cores presumidas ou imaginárias, com as quais o sistema ótico-mental elimina os traumas da percepção, deve-se especialmente aos italianos M. Ballocco e M. Nigro (ARGAN, 1992, p. 523).

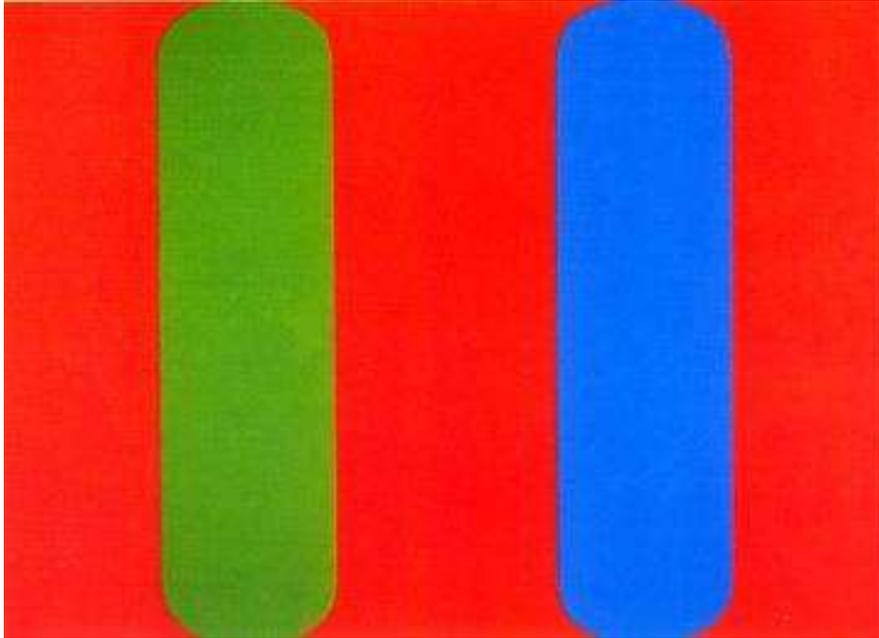


Figura 20 - Ellsworth Kelly (1923-2015)| Red Green Blue, 1964
Óleo sobre tela | Whitney Museum of América / Nova York

As três cores não conseguem formar um conjunto tonal. Ocorre um choque visual, onde os tons sugerem profundidades diferentes, mas sendo obrigadas a ficarem no mesmo plano. Esse desequilíbrio deve ser ajustado em nossa percepção, consistindo em imaginar tons intermediários que reconstruam o equilíbrio e a simetria do campo em nossa mente, ou seja, perceber cores além do espectro apresentado. Essa capacidade da cor de gerar estímulos e reações psíquicas imediatas é utilizada em larga escala pela publicidade ou nas sinalizações viárias, ou em todo o lugar em que se queira obter uma pronta resposta da mente a um sinal visual.

Mas o trabalho de Ellsworth já apresentava sinais de um viés mais próximo do que viria a ser a entrada da cor em outras instâncias, que lhe trariam novamente a sensação de que a cor pertenceria cada vez menos à tela. Refiro-me, aqui, diretamente à questão do abandono dos suportes tradicionais e ao uso tanto da cor quanto da arte, em um sentido geral, como instrumentos de inserção na realidade compartilhada socialmente. Essa liberdade foi se caracterizando através da *Pop Art*, e na *Op Art*, como veremos a seguir.

3.6 – Pop Art e Op Art – Explosão em cores

Obras de arte extremamente coloridas, com foco em experimentações, referências da cultura pop e objetos do cotidiano, muitas vezes de maneira repetida ou aumentada. Essas são características marcantes da *Pop Art*, movimento artístico que surgiu nos anos 1950 e teve seu auge na década de 1960, embora continue influenciando a arte contemporânea.

Inspirada na cultura de massas, a *Pop Art* utilizava imagens e personalidades populares como matéria-prima para a criação de obras irreverentes, que ironizavam o estilo de vida materialista e consumista, especialmente dos norte-americanos. O peculiar movimento marcou uma mudança de pensamento e de percepção artística, juntamente com outras vertentes que produziram o terreno fundador desse novo ciclo, determinando o final do Modernismo e dando início ao período da Arte Contemporânea⁵⁵. As colagens viriam a ser um tema predominante e recorrente na *Pop Art*, assim como a garrafa de *Coca-Cola*, essa utilização de objetos e de imagens do cotidiano era visto por artistas como o epítome da promessa de gratificação instantânea do mercado de massa (GOMPertz, 2013, p. 309).

O espírito fundamental da *Pop Art*, entre outras coisas, era um esforço para superar a distinção entre belas-artes e arte popular, entre repertório elevado e o baixo, o nobre e o vulgar, sendo o segundo tipo exemplificado pelas imagens de histórias em quadrinho ou pelos logos da arte comercial (DANTO, 2015 p. 03) Tal indistinção reivindicada pela *Pop Art* fazia com que imagens de revistas e garrafas de bebidas fossem tão válidas como formas de arte para criticar a sociedade quanto às pinturas a óleo expostas em grandes museus. Segundo Gompertz, “a intenção da *Pop Art* era borrar a linha entre uma coisa e outra” (2013, p.309).

Entre os principais nomes associados à *Pop Art*, em uma lista encabeçada por Andy Warhol (1928-1987), estão diversos outros artistas reconhecidos até os dias de hoje, como Roy Lichtenstein (1923-1997), David Hockney (1937), Keith Haring

⁵⁵ A *Pop* se situa entre as várias vertentes que produziram o terreno fundador do novo ciclo, junto a ela, estão tantas outras – como as associadas à virada fenomenológica, as conceitualistas, os neodadaístas e as poéticas da antiforma.

(1958-1990), Richard Hamilton (1922-2011), Jasper Johns (1930), Larry Rivers (1923-2002), Eduardo Paolozzi (1924-2005), Robert Rauschenberg (1925-2008), Tom Wesselmann (1931-2004), James Rosenquist (1933-2017) e Ed Ruscha (1937).

Com uma convergência de interesses por repertórios extraídos da cultura visual da mídia e publicidade e, com certeza, pelo apropriação presente e facilmente reconhecível, o movimento se destacou por sua imagética ousada, linguagem figurativa e uma paleta de cores fortes com o uso repetitivo de uma mesma imagem (Figura 21). Os temas em si eram parte do cotidiano da vida urbana e referências da cultura de massa, mas ganhavam destaque pelo tratamento dado a eles pelos artistas.



Figura 21 - Andy Warhol. Marilyn Monroe. 1967. Portfólio de 10 serigrafias, cada composição e folha: 91,5 x 91,5 cm | Museu de Arte Moderna, Nova York. Doação do Sr. David Whitney, 1968. © 2015 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Andy Warhol é reconhecido por expressar e compreender a natureza contraditória do consumismo em um século XX que vivia o pós-segunda guerra. Ele já havia estabelecido que sua arte seria baseada na imitação da linguagem visual do consumismo estadunidense de modo que se apropriar de elementos desse mundo, para ele, fazia todo o sentido:

O objetivo era eliminar sua mão por completo da execução da obra de arte, encontrar um efeito mais “linha de montagem”, que ajudaria a fechar a brecha entre suas imagens, sua produção e aquelas que elas estavam imitando (GOMPERTZ, 2013 p. 322)

Usar a serigrafia permitiu isso a Warhol. Valendo-se das cores berrantes usadas na esfera comercial, conseguia expressar sua intenção por um tema, como

havia sido com os fauvistas e suas cores vivas, além de poder brincar com a paleta da cultura pop⁵⁶.

Andy Warhol foi sem dúvida um grande expoente desse movimento e suas obras são ícones da *Pop Art* que tomou a sociedade de consumo como tema e mais tarde passou a explorar os métodos estruturantes do capitalismo, como os que produzem e alimentam o consumismo. Mas analisando o período de acordo com a utilização das cores, o que fez a *Pop Art* ser assim tão colorida?

A cor era um elemento de expressão que vinha acompanhando a arte por diversos períodos, como já vimos anteriormente. Na *Pop Art* ela servia principalmente como apelo visual para chamar atenção, como é frequentemente em fotografias e ilustrações de campanhas publicitárias. A sociedade de consumo dos anos 60 precisava ser incentivada a consumir e a cor nesse momento era uma aliada nesse intuito. O movimento da *Pop Art* e os seus pintores influenciaram de forma tão efetiva e concreta a produção em arte, e vice-versa, que até nos dias atuais é possível reconhecer a importância da vertente:

Parte do sucesso da Pop Art como movimento mundial se deve ao fato de seus praticantes se apropriarem das realizações de designers muitas vezes anônimos ou desconhecidos, produzidas inicialmente com a intenção de dar a determinados produtos alguma margem de superioridade na implacável competição pela vantagem no mercado (DANTO, 2015, p.06).

Yves Saint Laurent (1936-2008) foi o primeiro estilista a fazer sucesso com a tendência na sua coleção de outono/Inverno, quando apresentou o vestido Mondrian (Figura 22), na sua coleção intitulada "*Pop Art*", lançada em 1966. Ele mostrou que moda e arte poderiam se unir e principalmente que as cores estavam em alta e que eram aceitas em um mundo de grande circulação.

⁵⁶ Foi no século 19 que o termo "cultura popular" foi concebido. Tradicionalmente, o termo estava associado a uma educação precária e às classes populares, o que é o oposto da "alta cultura" e da educação superior das classes formadas pela elite. O significado da cultura popular começou a ser conectado com os da cultura de massa, cultura do consumo, cultura da mídia, cultura da imagem e cultura para consumo de massa a partir do final da Segunda Guerra Mundial, após grandes mudanças culturais e sociais, que foram trazidas pelos meios de comunicação e inovações.

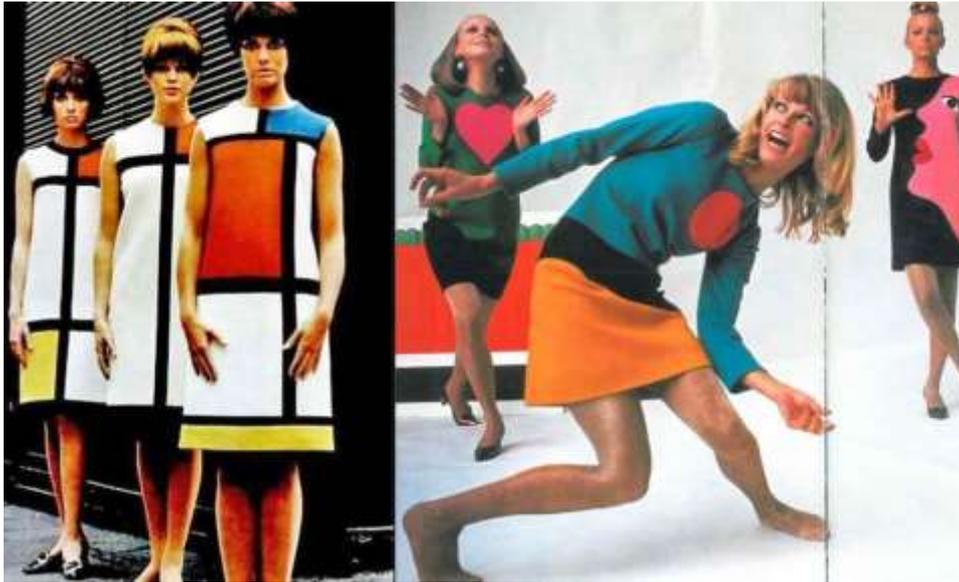


Figura 22 - Yves Saint Laurent, 1966 coleção intitulada Pop Art

Um ano depois, em 1967, Peter Blake (1932-2006) e sua esposa, Jann Haworth (1963-1979) considerados expoentes britânicos da *Pop Art*, produziram a capa do álbum dos Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely-Hearts Club Band* (Figura 23). Uma capa icônica e que representa muito a imagem da *Pop Art*.



Figura 23 - CAPA do álbum Sargent Pepper's Lonely-Hearts Club Band, 1967

Cores fortes e saturadas, ares de colagem e um excesso de informações foram recursos utilizados por Blake na capa do álbum dos Beatles que frequentemente encontramos no imaginário da *Pop Art*. Esse colorido todo, além

de contribuir para chamar a atenção, também expressa a liberdade e irreverência que os jovens da época estavam experimentando. Eram os anos 60. O auge dos vídeo clipes psicodélicos, da associação da cor com as drogas, com o movimento hippie e com a cultura “paz e amor”.

Também podemos comentar aqui a reverberação desses conceitos no Brasil, onde se produzia o Movimento Tropicalista. O Tropicalismo foi um movimento cultural de neovanguarda⁵⁷ que ocorreu nos anos de 1967 e 1968 nas artes, principalmente na música.

Caracterizado como um movimento libertário e revolucionário⁵⁸, ele buscava se afastar um pouco do intelectualismo da Bossa Nova, a fim de aproximar a música brasileira das várias expressões musicais presentes na cultura popular urbana. Essa experiência estética aberta, sincrética e inovadora, lançada pelos tropicalistas, mudou não somente a música popular brasileira, mas o panorama da cultura em geral, em busca da modernidade do país⁵⁹.

Assim como na capa do álbum dos Beatles, podemos perceber essa mesma utilização das cores fortes e visualidade de colagem em projetos gráficos como os das capas dos discos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Jorge Bem e Ronnie Von, somente para citar alguns (Figura 24).

⁵⁷ Em 1974, com a publicação de seu livro “Teoria da Vanguarda”, Peter Burger introduz nas análises da arte contemporânea um termo muito influente: “neovanguarda”. Com este termo ele procurava dar conta de explicar os movimentos artísticos que retomam, a partir do fim dos anos 50, alguns dispositivos típicos das vanguardas da primeira metade do século XX, que procuravam alterar os modos de produção consagrados nas artes visuais, tais como os monocromos, os ready-mades, as colagens e as performances. Fonte disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/download/19365/14757#:~:text=Em%201974%2C%20com%20a%20publica%C3%A7%C3%A3o,muito%20influyente%3A%20%E2%80%9Cneovanguarda%E2%80%9D.&text=Em%20linhas%20gerais%2C%20sua%20defini%C3%A7%C3%A3o,cr%C3%ADtica%20de%20organiza%C3%A7%C3%A3o%20da%20obra>. Acessado em: 14/09/2021.

⁵⁸ O Tropicalismo, também conhecido como Tropicália foi um movimento de ruptura que sacudiu o ambiente da música popular e da cultura brasileira entre 1967 e 1968. Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. Fonte disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento> Acessado em: 14/09/2021.

⁵⁹ A Tropicália trabalha em sintonia com o espírito de modernidade cultural, que passa pela vanguarda e pela rebeldia. Ela traz um sentido marginal e antropofágico em relação aos elementos estrangeiros e é crítica em relação à própria classe média brasileira (“as pessoas na sala de jantar”): ela devora brasilidade e estrangeirismo para regurgitar um produto totalmente novo. Onde os acordes da música pop industrial eram agradáveis, ela irá arranhar, distorcer, esticar, amputar esses sons palatáveis. Diferente do interesse na modernidade da vida material da sociedade de consumo ela se inscreve no espírito da modernidade cultural. Tem um espírito crítico e antropofágico de vanguarda que não respeita limites entre a alta cultura e a cultura popular, entre o bom e o mau gosto, entre arte e indústria.



Figura 24 - Capas de alguns álbuns do período tropicalista

Do ponto de vista artístico, a colorida e provocante década de 1960 no Brasil tropicalista teve sua contextualização adequada ao entorno mundial, que assim também se apresentava: era a antropofagia cultural a todo vapor. A psicodelia, característica da década, teve na música sua grande mola propulsora:

Em grande parte produto do movimento hippie californiano, a música pop foi a força motriz que levou à explosão psicodélica do final dos anos 1960, e teve grande influência na música, na arte, na moda e no design. O grafismo psicodélico chegou às revistas de consumo, pois os designers desenvolveram o gosto pelo psicodelismo. A abordagem minimalista autoconsciente e da op art foram transformadas em colagens fantasiosas de formas ondulantes, cores ácidas e vívidas, e imagens baseadas em histórias em quadrinhos. Embora considerado quase ilegível pela geração mais velha, esse estilo gráfico era perfeito na comunicação com os jovens, capazes de “decifrar mais do que ler” a mensagem (RAIMES, 2007, p. 142).

A estética do psicodelismo foi um importante eixo, muito explorado na década de 1960. As cores eram escolhidas para representar os intensos efeitos visuais provocados pelo uso de drogas psicoativas, como LSD, amplamente adotadas pela cultura jovem da época. Tonalidades fluorescentes eram

justapostas de forma intencionalmente chocante para obter maior vibração óptica (RAIMES, 2007).

De um modo geral, em seu desenvolvimento, a arte moderna implica processos de afastamento e até a negação da representação figurativa: por caminhos e com objetivos distintos, o Fauvismo exalta a cor, o Expressionismo e o Cubismo deformam e desestruturam o objeto, libertando a forma do compromisso com mimese e favorecendo o desenvolvimento do abstracionismo; o Surrealismo substitui o objeto exterior pelo modelo interior, em conjunto com a transgressão dadaísta, que em sintonia com Marcel Duchamp, fez contundentes movimentos de ruptura. E foi das experiências neovanguardistas que saiu o pós-Modernismo, que a partir de meados da década de 70 se instaura no campo das artes visuais. Inverteu-se a tendência de moderno, a partir dali, como cita Annateresa Fabris, da:

Colagem, *assemblage*, música aleatória, *happening*, arte de computadores, *body art*, arte cinética, arte de processo, arte conceitual, minimalismo, *earth art*, poesia concreta, *objets trouvés* e objetos predispostos, esculturas autodestrutivas, absurdas, anormais, modas parciais, fantásticas, descontínuas, lúdicas, formas auto reflexivas (FABRIS, 1984).

A diversidade dos materiais, dos estilos, das estruturas e dos ambientes constituem características do pós-modernismo que rejeita a ideia de estilo. Passamos do puro subjetivismo ao puro objetivismo, elevando o banal à categoria de arquétipo, fazendo com que o objeto se intrometesse no campo artístico. A *Pop Art* é o mais claro exemplo daquilo que é característico do pós-moderno. Como escreveu Fabris:

Na Idade pós-moderna, o problema da arte não é mais nem menos aquele - moderno - da relação com a produção técnica; é, ao contrário, a constatação de que o novo, o real, a experiência, passam a priori através das grades da comunicação e que, portanto, não existem mais, em sentido estrito, nem novo, nem real, nem experiência (FABRIS, 1984).

O pop é a passagem da representação à apresentação, em que o objeto mesmo se faz presente como símbolo de si mesmo. Foi o que Warhol fez transformando objetos banais em ícones de sua arte, uma espécie de marca registrada. Mas e a cor? A cor cada vez mais presente em todos esses períodos produz aqui termo de ligação, e arrisco pensar que age como modo de impor força e audácia ao objeto e ao objetivo dos artistas.

Como vimos a *Pop Art* surgiu em Nova York, mas os artistas da Costa Leste também tiveram participações em movimentos importantes para a arte moderna. Um desses movimentos explorou ao máximo a cor e sua percepção dentro do espaço e sua harmonia com o espectador. Estou me referindo ao movimento *Light and Space*.

3.7 - *Light and Space* – Mergulho na cor

Se a arte tradicional⁶⁰ nos pede para fazer uma pausa e olhar profundamente suas produções, as obras de Luz e Espaço exigem que as olhemos continuamente. De um ângulo diferente, em momentos diferentes do dia, na mesma sala, mas sob luzes diferentes. Essas peças sugerem que olhemos de longe e de perto, tanto de nossa visão periférica quanto direta. Apertamos os olhos, tentando decifrar a natureza da obra de arte com as informações que nosso cérebro nos dá - depois olhamos mais uma vez após perceber que talvez essa informação fosse falsa, ou apenas uma possibilidade.

Em "*Fenomenal: Califórnia Light, Space, Surface*", o historiador da arte Robin Clark escreve que os artistas da *Light and Space* "criaram situações capazes de estimular a consciência sensorial elevada no espectador receptivo" (2011, p. 20). Essa ênfase na obra de arte exigia que os artistas olhassem para além da estética e dos requisitos que anteriormente definiam uma obra como obra de arte.

A gênese do movimento ocorreu no final da década de 1950 e ele durou até a década de 1970, com uma grande variedade de artistas seguindo tendências conceituais semelhantes, incluindo Larry Bell (1939), Olafur Eliasson (1967), Dan Flavin (1933-1996), Robert Irwin (1928) e, talvez o mais conhecido, James Turrell (1943). O grupo encontrou inspiração em elementos popularmente associados ao Sul da Califórnia: sol, carros, surfe e areia.

⁶⁰ Quando falo sobre arte tradicional me refiro a grosso modo a pintura de cavalete.

O movimento trouxe consigo um novo senso de arte e espaço. A ideia surgiu da necessidade de se desviar da norma de um meio frequentemente empregado, a pintura usada na criação de arte abstrata, recorrendo à luz para trabalhar ao invés de tintas. Os artistas por trás do movimento pretendiam reduzir a arte aos seus elementos mais puros, a luz e a cor. A luz sempre foi parte intrínseca da prática artística. Num nível básico, um artista só pode ver e criar quando há luz. Cor, luz e espaço formam aqui uma tríade conceitual.

Havia um fluxo constante de eventos que os levaram a trabalhar a cor de modo imersivo. Quando ela rompe a barreira do suporte e passa a ocupar o espaço tridimensional ou ambiental, questões de percepção começam a fazer parte da experiência que se institui entre artista, obra e espectador. Para os artistas envolvidos na *Light and Space*, como Dan Flavin e James Turrell, a escolha dos materiais, o meio, a cor, a forma, tudo isso trabalha em conjunto para uma confluência sensorial que vai muito mais além da observação distanciada de uma obra de arte. Os artistas esperavam que o espectador não apenas visse, mas vivesse a experiência que a obra proporciona, fizesse parte dela ao interagir, trazendo suas emoções e essa contemplação ativa, que nos desperta diante dessa obra.

Assim como a cor teve que passar por todo esse processo até se estabelecer como um elemento importante dentro da pintura modernista, vários artistas também tiveram que aprimorar suas visões e seus conceitos para chegar junto com a cor a esse momento de especial libertação. Muitos deles iniciaram suas carreiras presos a suportes tradicionais da arte, mas como a experimentação faz parte do amadurecimento de poéticas desta natureza, foi através de muitas experimentações esses artistas acabaram se rendendo às tecnologias, novas teorias e à fenomenologia da luz e da cor.

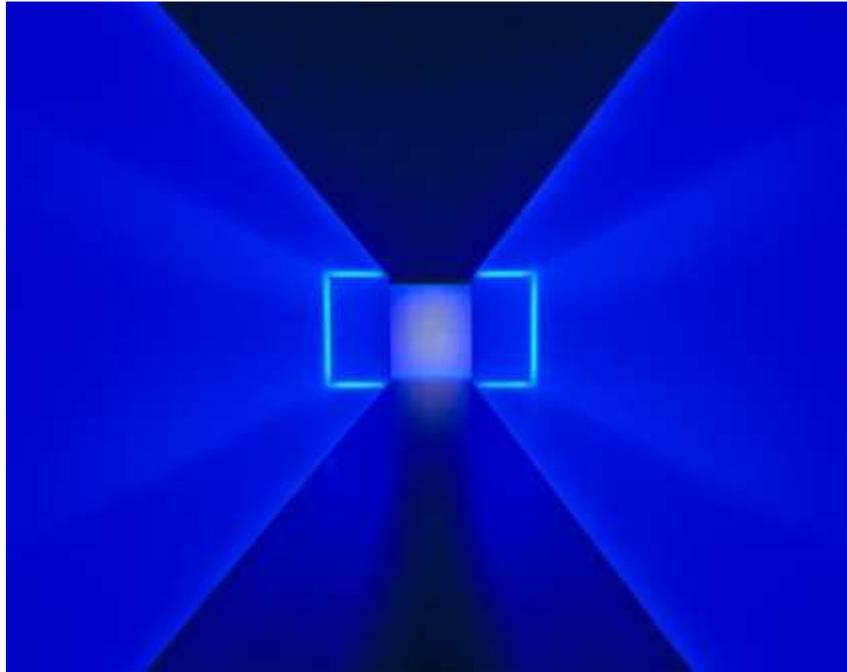


Figura 25 - James Turrell, Light Sculptures | The Light Inside (1999) Installation | The Museum of Fine Arts, Houston, Texas

Passamos nossas vidas imersos em ambientes de luz e cor em constante mudança, onde dois momentos nunca são iguais. No entanto, é exatamente para essas mudanças em nossas percepções que o trabalho do artista James Turrell (1943), tem chamado a atenção por mais de meio século. Criando trabalhos em que a luz é o seu principal meio e objeto, Turrell constrói ambientes imersivos que estimulam o espectador a estar mais atento às mudanças na paisagem iluminada e, por extensão, ao próprio ato de observação (Figura 25).

Herdeiro de grandes pintores da tradição ocidental que dialogam com a luz e com a percepção, como Caravaggio (1571-1610), Johannes Vermeer (1632-1675), William Turner e os impressionistas, Turrell é um exemplo de expressionista abstrato que trocou a tela e a pintura por uma exploração mais nítida da luz e do espaço:

Meu trabalho não tem objeto, imagem e foco. Sem objeto, sem imagem e sem foco, o que você está olhando? Você está olhando para você olhando. O que é importante para mim é criar uma experiência de pensamento sem mundo. A cultura está saturada de imagens. Quase invariavelmente, estamos olhando para alguma coisa: uma tela, uma pintura, uma fotografia ou um objeto. Isso é particularmente verdadeiro e intrínseco à apreensão de obras de arte onde há um objeto - a obra de arte - a ser observado (TURRELL, 2020)⁶¹.

⁶¹ Turrell em matéria para o site Arte que acontece. Publicado em 31/03/2020, disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/james-turrell-imaterial/>. Acessado em 20/06/2020.

No entanto, na obra de Turrell, essa relação perceptiva é tão insurgente quanto a própria luz, fraturando-se no ato da percepção. O trabalho de Turrell pede consistentemente ao espectador que contemple sua consciência fenomenológica dentro de um espaço, permitindo-nos perceber que, para compreender dentro, você deve ver para fora.

Nesse momento a cor passou a representar a própria obra. Mesmo que o movimento dê uma ênfase maior à luz, essa luz necessariamente vem acompanhada de uma coloração. E aqui chegamos ao ponto crucial deste capítulo, o momento em que a cor se torna a luz e se projeta no espaço. A experiência pictórica das interações de cores deu uma nova dimensão aos conceitos que Turrell tinha sobre a luz. Nesse contexto, ela também assume a corporeidade da luz e vai além de um matiz, saturação e brilho para ter uma qualidade espacial. Seria como uma performance da cor, interagindo no espaço com o próprio espectador, como uma viagem imersiva em uma tela monocromática.

Podemos caracterizar assim algumas obras de Olafur Eliasson (1967), artista dinamarquês cujas esculturas e instalações em grande escala empregaram materiais elementares como luz, água e temperatura do ar para intensificar a experiência do observador. Ele começou a receber atenção internacional no início dos anos 1990, com esculturas e instalações inovadoras que empregavam ferramentas ilusórias junto com uma mecânica intencionalmente simples. O interesse inicial de Eliasson em fenômenos naturais e percepção o levou a criar obras que simultaneamente estimularam e desafiaram os sentidos⁶².

A prática de Eliasson é caracterizada por uma incessante exploração dos nossos modos de perceber. Uma de suas ideias centrais é equipar o espectador para examinar as condições de nossa percepção através das próprias experiências individuais. Deste modo, o artista quer nos instrumentalizar para reavaliar nossas noções do que é estar e agir no mundo, considerando as consequências de nossos sentimentos e ações, na arte e na sociedade de modo geral (URSPRUNG, 2008).

Com esses e outros projetos, Eliasson manteve uma ênfase consistente no papel crítico do espectador na materialização da obra de arte, de forma que a experiência permanecesse transformadora, variada e, em última instância,

⁶² Cf. <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/27-olafur-eliasson/works/> Acessado em: 20/07/2021.

dependente de seu público. Em suas obras a cor impulsiona essas experiências e essas transformações do olhar.



Figura 26- *Room for one colour*, 1997 | Moderna Musset, Stockholm, 2015
Foto: Anders Sune Berg | Fonte: site do artista

Na instalação *Room for one color*, 1997, (Figura 26), todo o espaço é banhado pela luz de lâmpadas monofrequenciais que emitem uma frequência em torno de 589 nanômetros de comprimento de onda, na região amarela do espectro visível. No início, o visitante vê apenas uma luz amarela saturada que faz todas as cores parecerem tons de amarelo, cinza e preto. É quase uma imersão em sensações de tons de cinza. Uma vez que o espectador se sinta confortável com essa situação, com o grau de abstração que ela acarreta, ele pode começar a prestar atenção ao que está realmente acontecendo com sua visão⁶³. A experiência pode variar, mas o impacto mais óbvio da luz amarela é a compreensão de que a realidade externa é muito condicionada por nossa percepção dela: a visão em si não é objetiva, e essa compreensão pode nos ajudar a começar a vermos nós mesmos e nosso mundo sob uma luz diferente.

A experiência da luz monocromática nos oferece a oportunidade de imaginar outra perspectiva, de ver o mundo com um aparelho perceptivo recalibrado, tornando-nos conscientes dos limites dos nossos sentidos e

⁶³ Ibidem

ajudando-nos a ver a relatividade da nossa percepção das cores. Compreender como vemos as cores pode nos fazer reconsiderar como constituímos o mundo. Ao reduzir a experiência ao mínimo, o monocromático nos permite refletir sobre o que está acontecendo quando percebemos algo. Por um momento, podemos imaginar como seria se tornar daltônico. Que mundos novos e estranhos podem surgir através dessa imersão perceptiva da cor? Com essa experiência Eliasson quer nos proporcionar questionamentos mais profundos. A cor e a consciência da cor não são coisas fixas, gravadas na pedra; como todos os aspectos de nossa realidade, são relativas.

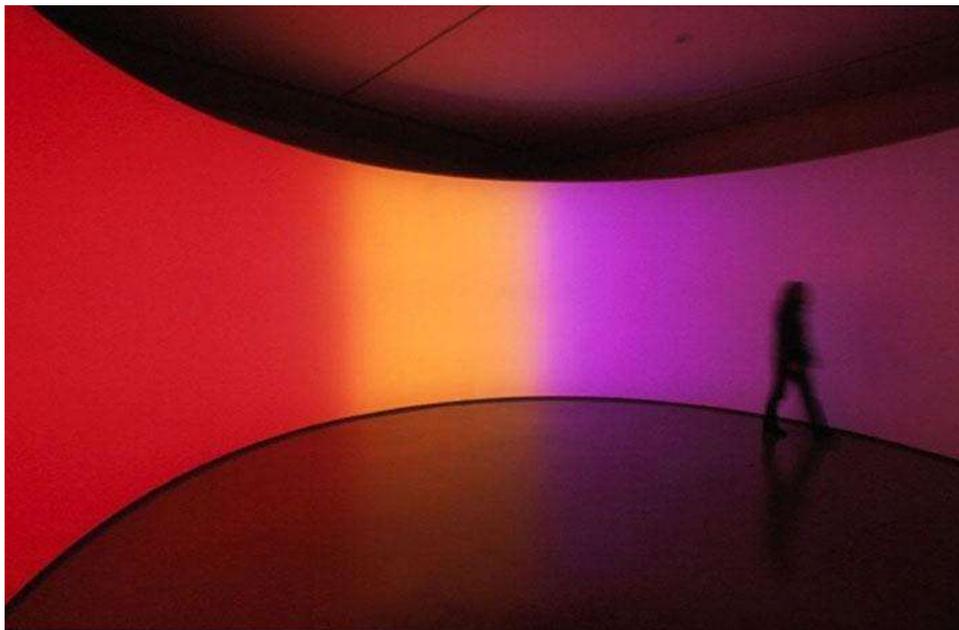


Figura 27 - 360 Degree Room for All Colours, 2002 | Tanya Bonakdar Gallery
Los Angeles, Califórnia

Semelhante em conceito, a obra *Room for all colors*, 1999 (Figura 27) consiste em um espaço circular que envolve os visitantes com cores que mudam lentamente. A fonte das cores, uma matriz de luzes fluorescentes vermelhas, azuis e verdes, está escondida atrás de uma tela de projeção dentro das paredes do espaço. Por meio do efeito de pós-imagem, os visitantes percebem mais tonalidades do que as realmente emitidas pelas luzes.

Ao rever o percurso feito neste subcapítulo, em que falamos sobre o movimento *Light and Space*, estranhei o fato de pensarmos que, apesar de tudo girar em torno da cor, em nenhum momento ela aparece como sendo a

protagonista dessa história. Estaríamos, talvez, revivendo um retorno à cromofobia? Falar sobre luz, no sentido em que aqui foi apresentado, não é a mesma coisa que falar sobre cor? Me pergunto porque o movimento não se chamava *Color and Space*?

Sabemos que existe um porquê de o movimento ter essa nomenclatura⁶⁴, mas a questão é: ela está correta? Um dos meus intuitos aqui é apresentar e discutir a importância da cor que, por muitos períodos da história da arte, e por muitos artistas, foi subjugada e deixada de lado. Sabemos que cor luz e cor pigmento são coisas diferentes⁶⁵, mas a cor, como objeto de estudo, é o elemento principal desta pesquisa.

E quando as cores deixam o ambiente expositivo e se projetam para o espaço urbano? Como conviver com essas novas abordagens em cada virada de esquina? Não há mais a necessidade de ir a uma galeria ou a um museu para ver a arte. A interação com o espectador é tão íntima que os artistas passaram a ocupar as ruas com suas obras numa tentativa de se conectar com o meio e com o seu público.



Figura 28 - Jesus Soto, Penetrable BBL Bleu, 1999/2007 | LACMA Los Angeles/ Califórnia

⁶⁴ O movimento foi apresentado oficialmente por meio de uma exposição em 1971 na Galeria de Arte da Universidade da UCLA intitulada *Transparência, Reflexão, Luz e Espaço*. Esta exposição incluiu trabalhos de Peter Alexander, Larry Bell, Robert Irwin, John McCracken e Craig Kauffman entre outros. Disponível em: <https://www.art.ucla.edu/gallery/> acessado em 07/05/2021.

⁶⁵ A cor-luz ou cor-energia é toda cor formada pela emissão direta de luz. Já a cor-pigmento é a cor refletida por um objeto, ou seja, a cor que o olho humano percebe.

Pode-se pensar que o artista abandonou a pintura por uma atividade diferente, mas ao contrário, o que se torna evidente é que a pintura adquiriu corpo, massa e se lançou ao espaço. E foi isso que vimos acontecer gradativamente, muitos artistas tentaram romper com as barreiras da pintura durante a década de 1960. Foi assim, por exemplo, com a série *Penetrable* (Figura 28), do artista venezuelano Jesus Rafael Soto, cuja primeira versão data de 1959, e que nada mais era do que uma pintura que se abriu tanto a ponto de tornar-se penetrável. É possível que se tenha essa sensação observando uma instalação de Hélio Oiticica, como veremos a seguir, que também nos remete a um ambiente pictórico que se materializa fora da tela, no qual podemos penetrar.

Se a cor ainda esperava por uma solução visual capaz de lhe dar a independência que fora anunciada nos períodos precedentes, essa solução viria, talvez, com a conquista do espaço urbano.

3.8 - A cor no espaço urbano

A arte contemporânea, em especial a instalação e a intervenção urbana, dedicou um de seus focos de atenção ao espaço das cidades. Obras de escalas arquitetônicas ou pequenas interferências no modo de constituição das cidades forçam o espectador a reconhecer a presença da cor nas ruas, avenidas e espaços de ocupação urbana.

A cor alcança a independência do suporte convencional, da pintura de cavalete ou da pintura mural, e dialoga diretamente com o espaço. O indivíduo interage neste ambiente ocupado pela cor. Vamos utilizar alguns exemplos para elucidar esse encontro da cor com o espectador em um ambiente neutro ao mesmo tempo que conecta a arte contemporânea a lugares comuns do dia a dia.

A espacialização das cores é a tônica das poéticas desenvolvidas por Hélio Oiticica na obra *Magic Square #5, 1977*, Carlos Cruz-Diez (1923-2019) e Daniel Buren

(1938). Esses artistas, dentre outros, avaliam a inserção da cor na paisagem como dispositivo visual de reconhecimento social do espaço pelo espectador, favorecendo assim uma integração maior entre arte, arquitetura e público, sem a necessidade de estar dentro de uma instituição ou museu. Essas poéticas em campo ampliado⁶⁶ reavaliam o legado da cor não mais como elemento pictórico.

Essa tônica da autonomia da cor e de sua inserção nos ambientes urbanos é o que faz com que a arte contemporânea atinja um público muito maior, democratizando o encontro com a arte, não sendo mais necessário para isso acessar um espaço expositivo. Agora a arte está onde o espectador está. Essa é a ideia no trabalho dos artistas que exemplificam esse uso da cor na arte contemporânea em conjunto com o ambiente urbano.

Um exemplo é o artista Daniel Buren, que é conhecido desde 1960 por suas listras e o uso, em uma fase mais recente, de cores ousadas. Todas as intervenções de Buren são criadas *in situ*⁶⁷, colorindo os espaços em que são apresentadas. Ao reduzir suas pinturas aos elementos visuais e físicos mais simples, eliminando todo gesto e expressão da subjetividade, Buren questiona as expectativas tradicionalmente projetadas sobre a pintura e, através de seu trabalho *in situ*, oferece ao observador uma maneira alternativa de olhar para o mundo em funcionamento e observar sua relação com a arte.

Buren foi um dos integrantes do grupo BMPT⁶⁸. Um grupo de arte moderna que foi um dos maiores representantes do Minimalismo⁶⁹ na França nos anos 1960. Junto com Olivier Mosset (1944), Michel Parmentier (1938) e Niele Toroni (1937), o intuito desses artistas era desafiar os métodos estabelecidos de produção de arte

⁶⁶ A noção de "campo ampliado" (ou "campo expandido") foi proposta por Rosalind Krauss no ensaio "A escultura em campo ampliado" (Sculpture in the Expanded Field), de 1979. Nesse ensaio, Krauss observa que muito do que vinha sendo chamado de escultura naquela década não cabia no conceito original da categoria. Segundo a autora, só poderíamos denominar trabalhos tão heterogêneos como escultura se admitíssemos que o conceito tinha se tornado "infinitamente maleável". Estávamos, portanto, entrando na lógica do campo ampliado, que se disseminava na práxis artística de então e se afastava da "demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão". Krauss sugere que haveria uma expansão similar em outros campos artísticos. Com efeito, na esteira de suas reflexões, muitos autores adotaram a ideia de expansão para pensar modificações nas outras artes. C.f. KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137

⁶⁷ O termo *in situ* ou *site-specific*, como também encontramos em alguns textos, faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados em local certo, em que elementos esculturais dialogam com o meio circundante para o qual a obra é elaborada.

⁶⁸ O nome do grupo faz referência às letras dos nomes de seus integrantes. B de Buren, M de Michel, P de Parmentier e M de Mosset.

⁶⁹ O minimalismo é um termo que se refere a uma tendência na pintura e, mais especificamente na escultura, surgida na década de 1950, que pregava o uso apenas das formas geométricas mais elementares. O minimalismo está particularmente ligado aos Estados Unidos, e a sua impessoalidade é vista como uma reação ao emocionalismo do expressionismo abstrato (CHILVERS, 1996 p. 353).

e teorizar novas funções sociais e políticas para a arte e os artistas. Frequentemente, isso incluía críticas radicais aos métodos e pressupostos tradicionais da arte. Buscando uma forma simplificada da arte, suprimiram a subjetividade e a expressividade em favor de sistemas práticos, como a utilização de padrões neutros e repetitivos e uma aparente evasão de embasamento histórico estético. Apesar de que essa simplicidade pode acarretar algo muito mais complexo, envolvendo uma dimensão conceitual mais densa, mas funcionou bem aos olhos da crítica e dos espectadores.

Buren fez um pacto com Toroni, segundo o qual ambos trabalhariam para sempre com um único elemento pictórico: Buren com as listras e Toroni com pequenas pinceladas que reproduzem a mancha no formato de um pincel específico pressionado contra a superfície (Figura 29)⁷⁰. Dessa forma, ninguém poderia discutir se o que faziam era ou não pintura. No entanto, abdicaram das demais convenções associadas à pintura: suportes, dimensões, locais, libertando esses elementos para se manifestarem em quaisquer situações.



Figura 29 - Empreintes de pinceau N ° 50 à intervalles réguliers de 30 cm , junho de 2019
Acrílica sobre tela | Mariana Goldman Galery |NYC

⁷⁰ Além deles Michel Parmentier e Olivier Mosset também utilizavam elementos básicos nos seus processos estéticos. Michel utiliza as mesmas listras de Buren, porém na horizontal e Olivier trabalha com figuras geométricas e campos de cor.

Além das tradicionais listras Buren também passou a utilizar jogos de espelhos e transparências para permitir a reflexão da luz e a projeção da cor dentro dos ambientes, como na instalação criada para o Grand Palais em Paris, em 2012 (Figuras 30 e 31). Nela, a claraboia foi acrescida de vidros azuis alternados aos transparentes, projetando uma padronagem xadrez sobre o chão. Ainda, inúmeros discos de vidro coloridos dispostos sobre colunas permitiam ao público passar por baixo deles, aumentando os efeitos de cor.



Figura 30 - Instalação Excentrique(s), travail in situ do designer francês Daniel Buren no Grand Palais des Beaux-Arts - exposição como parte do Monumenta 2012 / Paris, França

No Grand Palais, o artista cobriu o espaço central com estruturas circulares revestidas de filmes coloridos que absorvem a luz natural e transformam o ambiente numa gigantesca paleta de tonalidades luminosas. Olhando para o alto, os filtros coloridos dão a impressão de que a cúpula se transformou num imenso vitral, cujas cores variam de tonalidade a cada momento do dia.



Figura 31 – A obra foi pensada especificamente para o salão de 13.500 metros quadrados. O visitante caminha sob uma floresta de círculos coloridos translúcidos que filtram a luz do dia em cores brilhantes.

Suas obras mais recentes são instrumentos arquitetônicos cada vez mais complexos que dialogam constantemente com a arquitetura existente, envolvendo uma alteração de espaço, uma multiplicação lúdica de materiais (madeira, vinil, materiais plásticos, grades) e uma explosão de cores. Desde o início da década de 1990, nos trabalhos *in situ* de Buren, a cor não era mais apenas aplicada às paredes, mas literalmente "instalada no espaço" na forma de filtros e folhas coloridas de vidro ou acrílico.

Nos últimos 50 anos, Daniel Buren vem transformando seu trabalho em contínuos processos experimentais. Esses elementos, aparentemente mínimos, alteram as percepções do espectador e, apesar de sua simplicidade, afetam profundamente a nossa maneira de observar o entorno e a arte em si. Obra de arte e espaço tornam-se um, o primeiro revelando as dimensões ocultas do último, levando o espectador a repentinamente parecer "diferente". O trabalho artístico de Daniel Buren, sua abordagem teórica e suas intervenções físicas alteraram a compreensão da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, o fascínio do artista pela sensação da vista, pela cor como pensamento transparente e pela liberdade e experimentação que oferece aos espectadores, asseguram o seu grande sucesso de público.

Ele usa as cores como ferramentas críticas que abordam questões de como olhamos e percebemos, e a maneira como o espaço pode ser usado,

apropriado e revelado em sua natureza social e física. Em seu trabalho, a vida encontra seu caminho para a arte⁷¹, enquanto a arte autônoma é capaz de se reconectar com a vida

Na mesma vertente podemos encaixar a obra do artista venezuelano Carlos Cruz-Díez, que tem um trabalho que remete às listras de Buren e ao uso da cor no espaço urbano como instrumento de crítica e engajamento pela democratização do olhar. Suas obras buscam dar ênfase ao envolvimento entre o espectador e o espaço urbano. Apesar dessa semelhança, é válido reforçar que Díez tem uma preocupação formal tradicional de que Buren abdicou.

Considerado um dos artistas mais emblemáticos da arte cinética e da *op art*, Carlos Cruz-Díez foi um pintor venezuelano nascido em 1923, em Caracas, o seu trabalho ficou caracterizado pela valorização das cores, movimentos e ilusão de ótica. Conhecido como “O Mestre das Cores venezuelano” (RIVERA, 1981, p. 12), o artista fez uso do movimento das cores em suas peças para que houvesse interação entre elas e o espectador.

Além de experimentações com cores, o artista Carlos Cruz-Díez também desenvolveu trabalhos de arquitetura e exploração do espaço urbano, por meio de padrões similares aos de suas peças (Figura 32). Ele comenta em entrevista a Ariel Jiménez que as ruas e a arquitetura apareceram para ele como a melhor forma de comunicar a arte e integrá-la à sociedade (2014, p.201).

⁷¹ Autonomia, aqui, carrega o sentido libertário de uma autossuficiência que não se coloca em isolamento, que não se priva do diálogo e até mesmo do hibridismo, como provoca Nestor Canclini, em *Sociedade sem relato*, ao apontar para uma condição de pós-autonomia na arte recente. Onde segundo ele, percebe-se uma nas últimas décadas um processo no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas artísticas baseadas em contextos até chegar a inserção das obras nos meios de comunicação. Espaços urbanos, redes digitais e formas de participações sociais onde parece diluir-se a diferença estética (CANCLINI, 2016, p.24).



Figura 32 – Carlos Cruz Diez, Cromoestrutura, 2015 – Kenex Plaza, Ciudad de Panamá

O eixo estético da obra de Cruz-Diez é o fenômeno objetivo da cor. O artista é enfático neste sentido: “(...) não proponho reações subjetivas” (2014, p. 45). A partir da década de 1950, decidiu “organizar-se como um cientista” (2014, p. 45): começou a ler o que os outros artistas diziam sobre a cor, bem como estudou as teorias de Goethe, Newton e James C. Maxwell. Tinha como objetivo ir além das posturas assumidas pelos impressionistas, pontilhistas, fauvistas e expressionistas, e assim realizou pesquisas amparadas na física, química, fisiologia, óptica, com seus conhecimentos sobre multiplicação da imagem, fotografia em cores, fotomecânica e diferentes sistemas de impressão em papel, adquiridos no seu ofício de designer (JIMÉNEZ, 2014).

Cruz-Diez ressalta a importância destas pesquisas no desenvolvimento de sua arte:

Eu penso que sou o último artista que realizou uma investigação profunda sobre a cor; pois o cromatismo tem sido um auxiliar para os pintores, algo intranscendente. Eu, pelo contrário, tratei de converter a cor em ator principal. Foi no mundo das cores em que melhor consegui me expressar. Para mim, cor é algo afetivo... Não existe nenhum suporte lógico para amar ou detestar uma cor (CLAY, 2011, p.407).

Essas pesquisas cromáticas a que Cruz-Diez se refere partem do mesmo princípio da minha pesquisa. Um traçado do caminho que a cor desenvolveu até atingir a maturidade expressiva nas artes visuais em geral. No início ele havia empreendido uma aventura racional e intelectual desprovida de sentimentalismos e influências literárias. Não sabia onde iria chegar, nem se seria capaz de levá-la a

bom termo, mas no decorrer de suas pesquisas acabou por descobrir algo fundamental que viria a orientar suas reflexões:

Que o mundo da cor é o mundo da afetividade. Por que você ama determinado vermelho? Por que esta ou aquela harmonia de cores, ou um entardecer, produzem alegria ou euforia em mim? Essas atitudes e opiniões não são racionais, são afetivas (DIEZ apud JIMENEZ, 2014, p. 73).

Cruz-Diez se tornou um especialista em modificar nossa percepção visual através do uso das cores, como na obra *Aditivo Couleur, 2010* (Figura 33), onde os visitantes que se dirigem ao Broad Museum, em Los Angeles, eram recebidos por uma faixa de pedestres projetada por Cruz-Diez, que substituiu as listras pretas e brancas convencionais por tons vibrantes de verde, azul e laranja. Essa experiência sensorial, essa estranheza visual é o ponto crucial na obra de Diez ao se utilizar do espaço urbano para interagir com o espectador.



Figura 33 - Aditivo Couleur, 2010 | The Broad Museum, Los Angeles, Estados Unidos

Assim como em Diez e Buren, nossos dois exemplos anteriores, Hélio Oiticica tem uma relação profunda com os estudos sobre a cor, ele construiu um percurso poético no qual ela foi uma constante que nasceu na pintura e se projetou para o espaço tridimensional. É possível perceber o desenvolvimento da cor em sua obra a partir do legado e dos deslocamentos da tradição moderna. Entre os anos

1958 e 1964 sua poética parece ter sintetizado toda a experiência moderna da cor e a deslocado através da apropriação de novos materiais.

De acordo com Celso Favaretto, crítico de arte, em sua obra *A invenção de Hélio Oiticica*, 1992, o artista expressa duas fases distintas em sua obra: a visual e a sensorial. Centrado no problema pictórico por excelência, a cor na superfície ou no espaço arquitetônico, determina, nessa fase visual, a intenção de romper com o espaço plástico buscando a instauração de novas ordens artísticas e uma nova concepção de arte (FAVARETTO, p. 49).

Em 1955 Oiticica alia-se ao concretismo, participando do Grupo Frente (1952-57), liderado por Ivan Serpa, então diretor do Ateliê do MAM-RJ, frequentado pelo jovem artista. Nessa fase, inicia a produção de trabalhos utilizando papel cartão e tinta guache formados por estruturas de retângulos em vários tamanhos presos em forma de grade com curvaturas que davam leveza à obra. Em 1956, ele incorpora a estes trabalhos um aspecto tridimensional, revelando seu interesse em transpor a barreira do olhar e a reação exercida pelo espectador. A partir daí ele começa a produzir telas monocromáticas que criam uma sombra enfatizando a tridimensionalidade embrionária da peça (Figura 34). Na série *Invenções*, 1959, ele inicia uma abordagem da importância da cor em suas obras. As *Invenções* revelam as tentativas de Oiticica de produzir estruturas pintadas que seriam completamente “possuídas e consumidas pela cor” (FAVARETTO, 1992 p. 57).



Figura 34 - Hélio Oiticica, *Invenção 40*, 1959-96. Cortesia do Projeto Hélio Oiticica.

Seguindo as propostas do movimento neoconcreto e da teoria do não-objeto artístico⁷², em 1959 Oiticica aposta em uma obra de arte como organismo vivo existente no espaço e no tempo. O artista está sob o impacto da fenomenologia estética de Maurice Merleau-Ponty, bem como seus companheiros de movimento também demonstram estar, lendo e discutindo juntos os escritos do pensador francês. Os *Bilaterais*, 1959, são obras desse período, onde placas dobradas em vários planos com espaços vazios entre elas fazem a obra passar do estado estático para adquirir uma movimentação fazendo com que o espectador possa experimentar essa nova percepção. Por essa movimentação que caracteriza uma presença responsiva do corpo do espectador é que se pode dimensionar o impacto do pensamento de Ponty sobre o Oiticica dessa fase. Percebe-se, também, como já observado, o diálogo com a teorização que Gullar produz, em sua Teoria do Não-Objeto.

As séries *Núcleos*, 1960, também fazem parte desse conceito mais sensorial, quando buscam por novas possibilidades de entendimento da cor na obra de arte. Oiticica produziu essas séries para que interagissem com o espectador. Os *Núcleos* foram planejados através do agrupamento de estruturas de madeiras retangulares de tamanhos variados que ficam suspensas formando uma espécie de labirinto visual (Figura 35). É preciso que o espectador adentre a estrutura de placas coloridas, cercado-se delas, vendo-as por todos os ângulos. A percepção do espectador das obras muda com as variações na luz e no movimento do ar ao redor (FAVARETTO, 1992 p. 67).

⁷² Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960. E segundo Ferreira Gullar, a expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um anti-objeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. Fonte disponível em: GULLAR, Ferreira. Antologia Crítica de Ferreira Gullar, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Renato Rodrigues da Silva e Bruno Melo Monteiro (eds.). Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2015. Texto completo disponível em: <https://espacoaparte.wordpress.com/2014/05/29/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>. Acessado em: 14/09/2021.



Figura 35 - Hélio Oiticica | Grande Núcleo Grande Núcleo 1960-66

A estrutura da pintura transformou-se em elemento vivo, a cor manifestou-se íntegra e absoluta na estrutura quase diáfana e limitada do quadro, e, paralelamente, a própria forma retangular do quadro foi rompida. Não ocorreu propriamente a destruição do quadro em si, mas a sua transformação em outra coisa, já que a experiência de Oiticica com a pesquisa da “cor-luz” e a redução da pintura ao simples plano de cor o levaram ao espaço.

De 1977 a 1979, Hélio Oiticica prepara os *Magic Squares*, série de projetos nos quais pontua novamente a importância da cor e da luz, duas questões centrais em seus textos do início dos anos 60. Com essa série Oiticica reata um sonho antigo de montar grandes espaços labirínticos em áreas livres (FAVARETTO, 1992 p. 215).



Figura 36 - Hélio Oiticica (1937-1980) | Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe, 1977 | nove paredes em alvenaria, tinta acrílica, tela de arame e cobertura com estrutura de metal e vidro | Instituto Inhotim, Minas Gerais

A construção em grande escala e as cores vibrantes atraem o espectador a uma aproximação por vezes lúdica com as colunas de cor que abraçam a pequenez do homem (Figura 36). A cor de Hélio Oiticica é palpável e penetrável e essa corporificação da cor permeia toda a sua produção artística.

Oiticica focou na criação de ambientes propícios para a percepção completa da cor como um fenômeno de energia pulsante a ser vivenciado no momento. Trata-se de transformar o espectador em participante, no instante em que ele entra e sai desses “corredores de cores”, penetrando e vivendo a cor.

A despeito de uma possível compreensão dessa volta ao uso da cor como um processo de retomada, o artista é enfático ao justificar sua negação:

De repente eu cheguei à conclusão de que tudo o que eu fiz antes era um prólogo para o que está aparecendo agora. As coisas escritas, todas são uma espécie de amadurecimento e são importantíssimas. Agora o problema da cor. Senti a necessidade de usar a cor e isso é a descoberta da cor, e não tem nada de com uma volta à cor. Eu sei de certas referências: por exemplo, sei da descoberta da cor, da descoberta do espaço urbano, que são coisas totalmente novas, e que tudo o que veio antes, era um prólogo, era um prelúdio. Você só retoma aquilo que perdeu. Pois se até os locais aonde você volta nunca são retomados – você descobre tudo de novo, a cada dia, como se fosse o primeiro (OITICICA, 2009, p.99).

Ao longo da História da Arte, e principalmente a partir do Modernismo, a cor não foi redescoberta, ela foi retomada gradativamente em conjunto com a necessidade dos artistas em expressarem, de formas diferentes, os seus anseios, suas concepções e os seus sentimentos. Era necessário que essa autonomia se construísse aos poucos para ter certa legitimidade.

Estando a cor, agora, emancipada e tendo obtido o devido reconhecimento enquanto elemento primordial de formas de arte em constante processo de experimentação, fica muito mais fácil tentar estabelecer conexões entre as cores e o seu modo de uso.

Para tanto escolhi, baseada em meus estudos anteriores, uma tonalidade para discorrer acerca de sua importância na arte contemporânea. Quero com isso encerrar esse capítulo e mergulhar no campo da monocromia, e para isso vamos falar sobre Yves Klein e sobre a cor azul.

Minha relação com o azul perpassa toda a minha formação em história da arte, então não é de se estranhar que seja ela a cor escolhida como destaque nesta pesquisa. Mas nesse ponto da investigação, onde o leque se amplia para tratarmos sobre a emancipação da cor, o azul foi eleito como critério de aproximação entre o que foi estudado até aqui e a intenção de uso das cores pelos artistas entrevistados, observando sua relação com as simbologias e representações dessa cor.

O azul tem uma relação de permanência ao longo da história da arte como já foi apresentado em minha pesquisa de graduação⁷³, agora retorno a ele trazendo alguns artistas contemporâneos que se valem dessa cor em suas poéticas, para juntos discutirmos sua importância e analisarmos seu uso nos processos criativos. Mas para tanto precisamos falar antes de monocromia e de Yves Klein e introduzir o que foi o divisor de águas em relação ao azul na arte contemporânea.

⁷³ Cf. Azul na História da Arte – Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172891/001060501.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Quarto Capítulo

O TRIUNFO DO AZUL: A cor depois de Yves Klein

A cor azul teve sua grande ascensão na era moderna com o IKB⁷⁴ de Yves Klein e, a partir daí, a cor parece ter ganho uma nova abordagem, um novo significado, uma nova relevância. Yves Klein lançou o azul para o mundo com força inédita e é possível observar uma importante adesão a seu gesto de glorificação do azul como um elemento expressivo entre outros artistas, onde, agora, ela finalmente importava muito mais do que linhas e formas, é sobre esse momento que esse capítulo trata.

Até aqui acompanhamos o caminho percorrido para a emancipação da cor, da maneira que propus analisarmos esse percurso através da história da arte. Em um primeiro momento falamos sobre o quanto a cor foi subjugada e subordinada ao desenho. Ancorada em análises teóricas, busquei contextualizar esse período caracterizado principalmente pelo embate entre desenho e cor. Depois disso, conhecemos a predileção pelas cores e sua transformação em elemento essencial nas artes visuais, em especial no decorrer do período modernista e em suas vanguardas. Agora, seguindo por esse fio condutor, chegamos ao azul. Uma tonalidade já explorada por mim em meu trabalho de conclusão, mas que ainda me incita muitos questionamentos.

Os rótulos podem ter uma conotação absoluta, mas, com certeza, são relativos. Eles podem se originar na crítica especializada, mas também no senso comum. Quando um pintor pinta imagens com um viés naturalista, figurando árvores, casas e montanhas, por exemplo, é comum que as pessoas se refiram a essas pinturas como representacionais, pois séculos de mimese na arte ocidental estabeleceram convenções que as fazem identificá-las assim. Por outro lado, quando um pintor cria pinturas monocromáticas e lhes dá títulos como "Árvore", "Casa" e "Montanha", grande parte das pessoas chama essas pinturas de abstratas, porque supostamente não representam a realidade. Mas, para além das convenções estabelecidas em contextos e épocas diferentes, parece que as

⁷⁴ International Klein Blue: nomenclatura da cor patenteada por Yves Klein em maio de 1960.

definições de arte representacional e de arte abstrata dependem do que você define como realidade.

Através de suas pinturas monocromáticas, o artista Yves Klein (1928-1962) propôs visões alternativas da realidade. Sua arte tem uma personalidade essencialista, ele vê valores místicos e valoriza a dimensão do sensível para além do tangível. A visão de Klein estabeleceu-o como o líder de um movimento chamado *Nouveau Réalisme*⁷⁵, que direcionou o mundo da arte para "novas formas de perceber o real" (WEITEMEIER, 2005, p.15). Poucos artistas estiveram tão intimamente ligados a uma cor específica, ou a tornaram tão diretamente palpável⁷⁶ em sua arte como Yves Klein. Para ele, o meio era crucial para a mensagem e seu meio foi o azul.

Mas qual foi a influência exata de Klein para as gerações seguintes? Seus esforços ajudaram a democratizar o realismo. O "novo realismo" que Klein ajudou a introduzir era, na verdade, mais um realismo total, uma maneira de ver toda a arte como representativa e de incluir todos os modos de perceber o que a realidade poderia ser. Para o crítico Pierre Restany (1930-2003), o Novo Realismo era "...um novo aproximar-se perceptivo do real" (2011, p. 29).

Antes dessa mudança de percepção, o que definia a arte abstrata era que ela, de alguma forma, era o resultado de uma parcela consciente do que poderia ser chamado de objetivo ou representação⁷⁷. Yves Klein quis eliminar essa delimitação,

⁷⁵ *Nouveau Réalisme* foi fundado em outubro de 1960 por uma declaração conjunta cujos signatários são Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Pierre Restany, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé; aos quais são adicionados César, Mimmo Rotella, depois Niki de Saint Phalle e Gérard Deschamps em 1961. Esses artistas afirmam ter se unido com base na consciência de sua "singularidade coletiva". Com efeito, na diversidade da sua linguagem visual, eles percebem um lugar comum no seu trabalho, a saber, um método de apropriação direta da realidade, que equivale, para usar as palavras de Pierre Restany, a uma "reciclagem poética da realidade urbana., Industrial, publicidade" O termo *Nouveau Réalisme* foi cunhado por Pierre Restany por ocasião de uma primeira exposição coletiva em maio de 1960. Ao tomar-se o nome de "realismo", refere-se ao movimento artístico e literário nascido na 19ª século que pretendia descrever, sem ampliando-o, uma realidade banal e cotidiana. Fonte: Centre George Pompidou / Paris. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm> Acessado em: 13/09/2021.

⁷⁶ O sentido de "palpável", aqui, tem a ver com as questões de percepção da cor com as quais Klein lidava. A cor foi explorada por ele ao máximo, fazendo com que, através dessa imersão, pudéssemos ter sensação de que a cor se tornara algo tangível, corpóreo, não apenas na condição de cor-pigmento, mas no plano da experiência sensorial.

⁷⁷ Na década de 1920, Mondrian e Theo Van Doesburg, antigos parceiros no Neoplasticismo, vieram a romper em função de uma discussão em que, de um lado, se colocava a noção de abstração praticada por Mondrian (entendida como processo de criação de formas não figurativas a partir da "abstração" de formas existentes no espaço tridimensional) e arte concreta, postulada por van Doesburg (processo de criação que já parte do uso de formas "nativas" do bidimensional, como os elementos geométricos planos). A exposição *Cercle et Carré*, organizada por Joaquín Torres-García e Michel Seuphor com a colaboração de Mondrian, em 1930, apresentou uma diversidade de expressões que o pintor holandês aceitava como abstratas. Van Doesburg recusou radicalmente o termo que pressupunha a participação de vários níveis e formas representacionais. Para Van Doesburg, a chamada pintura abstrata admitia resíduos de mimese da experiência mundana, tal como sugestão de profundidade, da presença de forças físicas (gravidade, velocidade, etc.), volumes, entre outros elementos. Van Doesburg, assim, preferia o termo "arte concreta" e só aceitava como "não objetiva" a arte geométrica abstrata com cores chapadas primárias e secundárias, além do preto e do branco.

propondo que, uma imagem que se apresentava como abstrata para muitas pessoas, talvez retratasse mais precisamente a realidade do que uma imagem que parecia ser figurativa. Ele demonstrou que, a fim de retratar plenamente a realidade, o nada é tão vital quanto alguma coisa; o vazio é tão importante quanto a plenitude; e que o espaço entre dois objetos é tão parte da realidade quanto os próprios objetos (WEITEMEIER, 2015).

Yves Klein nasceu em Nice, na França, em 28 de abril de 1928. Filho do pintor holandês Fred Klein (1898-1990), um paisagista figurativo que passou a maior parte de sua vida na França, e de Marie Raymond (1908-1988), uma das primeiras pintoras da chamada Art Informel⁷⁸, uma vanguarda parisiense. Pintor e artista experimental, Klein foi uma das figuras mais influentes na arte europeia de vanguarda pós-guerra. Não recebeu educação artística formal, mas como ele mesmo dizia: “Bebi o gosto de pintar no seio materno” (WEITEMEIER, 2005 p.07). Teve uma curta carreira artística⁷⁹, o que mesmo assim lhe rendeu uma obra que compreende mais de mil trabalhos. De acordo com Weitemeier (2005), ao longo de sua vida, Klein fazia uma distinção muito nítida entre talento e genialidade, andava sempre em busca de algo que “nunca chegou a nascer e jamais morrerá”, um valor absoluto que permitiria libertar o mundo material do seu simbolismo:

A missão do pintor é realizar uma obra-prima única: ele próprio, de forma constante... transformando-se assim numa espécie de gerador atômico de radiação constante, capaz de impregnar a atmosfera com a sua presença pictórica, a qual permanece gravada no espaço após a sua passagem. É este o significado real da pintura no século XX (KLEIN, apud WEITEMEIER, 2005 p. 7).

Desde muito cedo, a escolha da cor como forma de expressão de uma sensibilidade liberta no espaço, constituiria um eixo fundamental no projeto artístico de Yves Klein. Ele rejeitava a linha e o desenho por considerá-los uma limitação e um aprisionamento de conceitos resultante de um pensamento formal,

⁷⁸ *Art informel* é um termo francês que descreve uma série de abordagens à pintura abstrata nas décadas de 1940 e 1950, que tinham em comum uma metodologia de improvisação e uma técnica altamente gestual. O termo se refere a muitos dos estilos de pintura abstrata que eram altamente prevalentes, até mesmo dominantes, nas décadas de 1940 e 1950, incluindo tendências como o tachismo, a pintura matérica e a abstração lírica. Refere-se principalmente à arte europeia, mas também abarca o Expressionismo Abstrato estadunidense. Fonte disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-informel> Acessado em 13/09/2021.

⁷⁹ Iniciou sua carreira artística por volta de 1955 com sua primeira exposição no Club dos Solitaires, organizada nas instalações das Editions Lacoste, em Paris e faleceu vítima de problemas cardíacos em 1962 (WEITEMEIER, 2005).

o que ia claramente em contraposição com seu lado espiritual. Na exposição *The Void* (O Vazio), ocorrida na *Galerie Iris Cleir*, em 1958, em Paris, Yves Klein apresenta sua definição de “Zonas Imateriais de Sensibilidade Pictórica”, que para alguns parecia ser apenas um local repleto de espaços vazios, quando na verdade a galeria ficou vazia de matéria, mas houve uma intensificação cromática da pintura branca das paredes.

Esse mergulho na luminosidade material do branco é mais profundo do que simplesmente desocupar fisicamente o local. Na noite da abertura da exposição ele preparou um ritual de acesso público e individual à galeria, distribuindo um *drink* que faria as pessoas urinarem na cor azul no dia seguinte. O evento foi precedido por um convite onde se lia: “A especialização da sensibilidade no estado seu estado primordial de sensibilidade pictórica estabilizada, o vazio” (WEITEMEIER, 2005 p. 31). Por último, Klein viu frustrada a tentativa de iluminar de azul o obelisco egípcio que se avistaria para além do Louvre, na praça da Concórdia, desde a vidraça da galeria. A companhia elétrica retirou o apoio na última hora (isso foi possível de se realizar em uma homenagem à obra dele, em 1983).

Pensando em Klein como um praticante do Zen Budismo, do Kung Fu e estudioso da cultura oriental, essa ativação da percepção pelo esvaziamento de matéria, de um lado, e estimulação pictórica, de outro, com um alto grau de simbolismo injetado em seu uso das cores, é possível inferir que ele objetivava uma experiência presentificada de outra natureza, o que é diferente da entrada, do visitante, em um ambiente apenas desocupado de objetos.

Klein propunha que a arte fosse livre de influências, que as pessoas se concentrassem na realidade de suas sensações diante dela, e não em uma eventual representação, ali percebida. O artista removia essas representações dos seus trabalhos através de pinturas sem imagens, um livro sem palavras, uma composição musical sem composição de fato, restando apenas o meio de expressão artística, tal como ele é. Essa evolução do olhar ou melhor, do espírito e dos sentidos é sem dúvida a essência da mensagem de Yves Klein.

Todo o pigmento deriva basicamente de um sólido, algo como uma planta, uma pedra ou um inseto, que é moído até virar pó e depois misturado com um aglutinante, criando algo líquido que pode ser aplicado a uma superfície. A cor do

sólido determina principalmente o tom da tinta. Durante os tempos da Renascença, a tonalidade mais preciosa, rara e cara era o azul ultramarino: um pigmento azul espetacular. Era produzido através do ato de moer o lápis-lazúli, um tipo de rocha metamórfica. Embora atualmente seja encontrado em pelo menos quatro continentes, naquela época o lápis-lazúli era apenas extraído da região onde hoje se localiza o Afeganistão. Sua raridade e o custo de importação para a Europa é o que o tornavam um pigmento tão caro. Entretanto, sua tonalidade particularmente vibrante era fonte de desejo de muitos artistas e mecenas, o que acabava por compensar o valor (HASKELL, 1997).

Yves Klein também amava as qualidades vibrantes do ultramar, tinha uma grande admiração pelos azuis de Giotto di Bondone (1266-1337), mas ficou perturbado pelo fato de que, quando a tinta era coberta por fixadores para preservar a superfície de uma pintura, o fixador deixava a cor opaca (WEITEMEIER, 2005). Ele procurou uma maneira de criar um meio que tivesse o fixador incorporado a ele, de modo que nenhuma camada adicional tivesse que ser aplicada, mas também precisava de um fixador que, quando adicionado, não diminuísse a vitalidade do pigmento. Klein contratou um especialista para ajudá-lo com sua invenção: Edouard Adam.

Edouard Adam (1942) era a terceira geração em sua família que lidava com a cor. Seu avô tinha uma loja de tintas e pigmentos em Paris na região de Montparnasse, desde 1898. Foi lá que Édouard aprendeu sobre cores e suas alquimias. A loja, que ainda existe, fica na Rue Vaugirard, e era lá que muitos artistas buscavam suas tintas, como Pablo Picasso, Georges Braque, Marc Chagall, entre outros⁸⁰.

⁸⁰ Edouard Adam concedeu uma entrevista a Charles Darwent, do jornal britânico Independent, por ocasião da abertura da exposição *Colour after Klein*, ocorrida na Barbican Art Gallery em Londres entre os dias 26 de maio e 10 de setembro de 2005. Informações disponíveis em: <https://www.independent.co.uk/news/people/profiles/edouard-adam-the-search-for-the-perfect-blue-225537.html> acessado em 26/07/2020. *Colour after Klein* foi uma exposição inovadora que levou o visitante a uma jornada sensual e instigante, reavaliando o lugar poderoso e importante da cor na arte contemporânea, oferecendo uma nova maneira de experimentar obras icônicas de pintura, instalação, fotografia e escultura de alguns dos os artistas mais importantes do século 20 e 21. Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2005/event/colour-after-klein> Acessado em 26/07/2020.



Figura 37 - MP 16, MG 17 IKB 75: Trilogia azul - rosa - dourado, 1960 | Pigmento puro azul, rosa, folhas de ouro e resina sintética sobre madeira. Cada elemento mede 199 x 153cm | Localização Louisiana Museum of Modern Art

As razões que Klein tinha para buscar o azul mais vibrante e puro possível estavam enraizadas em um fracasso que disse ter sofrido como artista no início de sua trajetória. Acreditando que ele poderia usar a cor pura para expressar a essência espiritual perfeita do sentimento humano, ele montou duas exposições consecutivas em 1955 e 1956 de telas monocromáticas, cada tela uma única tonalidade sólida e pura (WEITEMEIER, 2005, p.71). Segundo Klein, as pinturas teriam sido completamente mal compreendidas. O público as via como decoração e não como expressões abstratas de pura emoção (Figura 37). Depois de alguma reflexão, Klein decidiu que talvez o mal-entendido tenha ocorrido porque ele havia feito monocromos de várias cores diferentes, o que confundia os espectadores. Assim, ele decidiu se concentrar em uma única cor para sua próxima exposição, o azul (WEITEMEIER, 2005).

Segundo Weitemeier, Yves Klein é um dos principais protagonistas da tradição monocromática no século XX. Além de trazer intrinsecamente o caráter místico da cultura oriental, tão presente na formação de Klein, sua obra também possui referências a questões clássicas como o embate entre o desenho e a cor. Ele rejeitou a linha e o desenho, considerando-os limitadores formais e psicológicos, e tentou aprofundar na percepção espiritual da cor sua busca pela infinitude. Em 1952, o artista proclama a monocromia, o conceito fundamental de

sua pintura (WEITEMEIER, 2005, p.19). As monocromias deixam claro essa dualidade entre matéria e espírito, tempo e infinito, mas para Klein essa transferência do desenho para a cor tem como referência o caráter espiritual. Na tradição platônica o desenho é definido como a essência e a cor como a matéria. Para Klein a essência reside na monocromia (ALBUQUERQUE, 2013, p.188).

Existem muitos tipos de azul, todos da mesma tonalidade, mas com permutações exaustivas de aparência, efeito, origem e significado. É correto afirmar que, a partir do início do século XX, o caminho para a abstração foi, para muitos artistas, pavimentado em azul. Alguns exemplos são as obras de Pablo Picasso, Joan Miró, Paul Klee e Kandinsky.

Na arte contemporânea o azul também estabelece uma relação de permanência, sendo citado como uma das cores mais utilizadas por alguns artistas contemporâneos como Jeff Koons (1955), Helena Almeida (1934-2018), Konstantin Dimopoulos (1954), Katharina Fritsch (1956) e outros. Muitos destes artistas trabalham sob a influência dos grandes mestres coloristas do Renascimento ou do Modernismo, pois, de forma geral, podemos entender que o ato criativo pode ser visto como uma colagem de tempos diversos, fazendo uma referência ao anacronismo de Didi-Huberman. E mesmo a cor sendo um fenômeno instável e efêmero, ela acompanha essa tendência, seja através do seu poder simbólico ou por questões formais.

Como já foi dito anteriormente, minha pesquisa inicial sobre a cor foi focada principalmente no azul. Embora, em um determinado momento, eu tenha resolvido abordar a questão da aceitação da cor e demonstrar como esse embate, entre ela e o desenho, acabou ecoando pelos períodos da história da arte de formas que acabaram contribuindo para solidificar o lugar de importância que a cor ocupa hoje na poética de muitos artistas atuantes na contemporaneidade, o azul, aqui, ainda é ponto de destaque.

A pergunta que sempre me acompanhou durante minhas pesquisas desde a graduação era: por que o azul? E aqui não é diferente. Dentro de um espectro de tantas cores, por que alguns artistas preferem o azul como tonalidade dominante em suas poéticas? Partindo dessas questões, foram escolhidos alguns artistas: Anish Kapoor, Lita Albuquerque, Suzana Queiroga, Carlos Nicanor, Daniele Papuli,

James Nares, Shayne Dark e Konstantin Dimopoulos. A eles foi enviado, por e-mail, um pequeno questionário e uma breve apresentação da minha pesquisa. Vale ressaltar que esses artistas, alguns deles desconhecidos para muitos de nós, foram selecionados a partir de uma conta criada por mim no *Instagram* logo após o final das minhas pesquisas na graduação. A conta se chama **@azulnaarte** e conta com diversas postagens de artistas de todo o mundo que trabalham exclusivamente ou majoritariamente com a cor azul. Dentre esses artistas, oito foram selecionados por alguns critérios, como por exemplo ter uma diversidade cultural entre eles e também o uso de materiais e suportes diferentes entre si.

No decorrer deste capítulo, minha intenção é trazer estes testemunhos sobre a utilização da cor e principalmente sobre a escolha do azul e fazer um apanhado geral relacionando essa escolha com o fazer artístico de cada entrevistado. De acordo com Michael Pastoureau, o azul teve, ao longo de sua história, uma inversão de valores significativa. De cor desprezada na antiga Roma, passou a ser uma das cores mais amadas nos tempos modernos (CORREA, 2017, p. 11). O depoimento dos artistas que enviaram respostas ao meu questionário nos apoiará na análise das relações entre pensamento estético e experiência sensorial ao observarmos o envolvimento de cada artista com sua obra e entre a obra e o espectador.

A seleção destes artistas teve por base o que já havia sido pesquisado anteriormente em meu trabalho de conclusão e, também, a observação de outros trabalhos de artistas que tinham a cor azul como destaque. Assim fui criando um pequeno banco de imagens, a partir do qual fui selecionando os que poderiam me auxiliar na investigação.

Passo agora a apresentá-los, trazendo trechos de suas respostas aos meus questionamentos e buscando confrontá-las com o que podemos perceber em suas obras. No escopo de artistas selecionados existem várias nacionalidades, e várias questões culturais envolvidas no processo poético de cada um. Foi uma opção minha ter artistas de nacionalidades e culturas diversas, pois se percebe que a percepção da cor é uma questão cultural e nesses depoimentos podemos observar essa questão, por vezes de forma bem clara.

Isso foi intencionalmente proposto por mim para que tivéssemos um leque maior de variantes para analisar a relação de cada um com o uso da cor azul. Também optei por separá-los em pequenos grupos, dividindo-os pelas afinidades que pude identificar em suas obras.

4.1 - O Azul Cultural

Em muitas culturas, como a indiana por exemplo, principalmente quando falamos sobre a cultura Hindu, o azul é uma cor sagrada. Tom dos Deuses Indus⁸¹ ou do lugar sagrado onde eles habitam, o azul representa um elo entre o terreno e o divino. Questões geográficas também fazem da cor azul um elemento presente na cultura de outros lugares. A proximidade com o mar, ou o simples fato de ter, por hábito cultural, as casas pintadas de azul como forma de proteção⁸², são fatores que acabam colaborando para que essa tonalidade adquira uma aura mística e que acabe interferindo na poética de alguns artistas, como veremos em Lita Albuquerque e Anish Kapoor.

A artista Lita Albuquerque⁸³, nascida na Califórnia em 1946, foi criada na Tunísia, mas retornou aos Estados Unidos com onze anos de idade. Lita começou a obter destaque em sua carreira artística nos meados dos anos 1970, fazendo parte do movimento *Light and Space*⁸⁴. Lita mantém um diálogo contínuo entre o céu e a

⁸¹ Vishnu, Shiva, Rama e Krishna, deuses do hinduísmo, são descritos como tendo a pele azul. Uma divindade que possua as qualidades da bravura, bondade, masculinidade, determinação, proteção, capacidade de lidar com situações difíceis, mente estável e profundidade de caráter é representada com a cor azul. Os hindus veem o azul como a representação da calma e da intuição.

⁸² Um exemplo é a cidade de Chefchaouen, no Marrocos, onde o hábito de pintar as casas de azul surgiu do povo judeu que ali se exilou na década de 1930. Como parte de uma tradição, eles pintavam as casas como um lembrete de que Deus e o céu estão acima de tudo. E mesmo que os judeus atualmente não sejam a maioria na cidade, a população mantém o hábito de pintar as casas da cidade nessa cor.

⁸³ Lita Albuquerque trabalha com instalação, é artista ambiental, pintora e escultora de renome internacional. Ela desenvolveu uma linguagem visual que leva as realidades do tempo e do espaço à escala humana e é aclamada por suas obras de arte efêmeras e permanentes, executadas na paisagem e em locais públicos. O trabalho de Lita Albuquerque também está incluído nos Arquivos de Arte Americana da Smithsonian Institution e é colecionado por importantes museus e fundações, como: Museu de Arte Whitney, Museu de Arte Contemporânea, Los Angeles, Getty Trust, Frederick Weisman Fundação, entre outros. Lita Albuquerque é educadora e está no corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Belas Artes da Art Center College of Design nos últimos vinte anos. Informações obtidas no site da artista disponível em: <https://litaalbuquerque.com/bio/> Acessado em 23/07/2020.

⁸⁴ *Light and Space* denota um movimento artístico e relacionado à Op Art, Minimalismo e abstração geométrica, originário do Sul da Califórnia na década de 1960 e influenciado por John McLaughlin. Caracterizou-se por seu foco em fenômenos perceptivos, como luz, volume e escala, e pelo uso de materiais como vidro, néon, lâmpadas fluorescentes, resina e acrílico fundido, formando frequentemente instalações, condicionada pelo ambiente da obra. Seja direcionando o fluxo de luz

terra. Como forma de homenagear sua infância na Tunísia procura se utilizar sempre da cor azul em suas instalações. Em *Sol Star*, 1996, Lita mapeou as constelações sobre as Pirâmides de Gizé com círculos do puro pigmento azul ultramarino, que se tornaria sua assinatura. Esse trabalho foi apresentado na 6ª Bienal Internacional do Cairo, onde Lita Albuquerque representou os Estados Unidos, recebendo o prestigiado prêmio da Bienal do Cairo (Figura 38). A instalação efêmera⁸⁵ ao Sul das Grandes Pirâmides de Gizé, e consistia em três toneladas de pigmento azul em pó, dispostas em um padrão específico de noventa e nove círculos azuis através da superfície do deserto. Cada círculo de pigmento tinha um diâmetro diferente para refletir o brilho variável das estrelas diretamente acima. *Sol Star* criou um mapa de estrelas “espelhado” nas areias do deserto.



Figura 38 - Lita Albuquerque (1946), *Sol Star*, 1996, Pirâmides de Gizé para a 6ª Bienal Internacional do Cairo, Cairo, Egito | Fonte: site da artista

Dez anos depois de *Sol Star*, Lita Albuquerque criou *Stellar Axis*, 2006 (Figura 39). Seguiu a mesma ideia, só que, desta vez, ao invés do deserto egípcio, a instalação foi realizada em uma região da Antártida. O trabalho de Albuquerque questiona nosso lugar na enormidade do espaço infinito e do tempo eterno. *Stellar Axis* tem por objetivo espelhar ou mapear as constelações como elas são vistas às 12 horas do dia do Solstício de Verão no Hemisfério Sul. Foi realizada alinhando 99

natural, incorporando luz artificial a objetos ou arquitetura, ou brincando com a luz através do uso de materiais transparentes, translúcidos ou refletivos, os artistas da *Light and Space* proporcionaram experiências do espectador com a luz e outros fenômenos sensoriais sob condições específicas.

⁸⁵ Arte efêmera é um conceito curatorial utilizado para denominar instalações, happenings e performances que não têm pretensão de ser perenes e se opõem às formas mais tradicionais da arte, como a pintura ou a escultura.

esferas azuis através da cobertura de gelo da Antártida - o tamanho de cada esfera é equivalente ao brilho da estrela correspondente.



Figura 39 - Lita Albuquerque (1946), Stellar Axis, 2006 | Esferas azuis alinhadas conforme mapa estelar sobre a região da Antártida | Fonte: site da artista

Em sua infância, enquanto brincava entre as ruínas romanas de Cartago, explorou o vilarejo árabe próxima de Sidi Bou Said, uma vila e município da costa nordeste da Tunísia, situada aproximadamente 20 km a nordeste do centro de Tunes, com sua arquitetura icônica em azul e branco (Figura 40 e 41) e encontrou imagens da Virgem Maria, envoltas em azul e em estrelas, na capela e no jardim da escola. Todas essas referências foram importantes no desenvolvimento da poética de Lita.



Figuras 40/41 - Arquitetura de Sidi Bou Said, Tunísia. Fonte Google Imagens.

Lita Albuquerque começou a entender as relações artísticas, culturais, religiosas e metafísicas de longa data entre cor e forma, história e memória, efemeridade e permanência, e humanidade e cosmos. Ao longo de sua carreira, e particularmente em sua ambiciosa instalação *Stellar Axis*, esses temas surgiram uma e outra vez como pedras vitais que marcam sua jornada contínua de investigação pessoal, filosófica, cosmológica e artística.

Quando perguntada sobre por que a opção pela escolha do azul e qual a reflexão que essa cor traz para o seu trabalho, Lita Albuquerque me respondeu que quando quer começar um novo processo criativo ela gosta de deitar-se na grama ou na areia da praia e “olhar diretamente para esse espaço etéreo inacessível que chamamos de céu”:

Não há arestas na cor azul. É o espaço de infinitas possibilidades. Perceptivamente, posso continuar para sempre, o azul do espaço é infinito. Eu existo nele, flutuando livremente e sou livre. Azul é a cor do abandono, é a cor do deixar ir, é a cor do não-pensamento. Azul é a cor por trás da escuridão do espaço. Azul é a cor por trás do pensamento. Na frente da fonte, elétrica! Azul é a cor do futuro (ALBUQUERQUE, 2020).

Essa atmosfera de sonho e realidade, de infinito e permanência, é um sentimento que não raro perpassa a obra dos que trabalham com a cor azul ou tentam buscar essa representação.

Quando foi questionada se havia alguma lembrança ou algum evento que tivesse desencadeado esse despertar pelo azul em seus trabalhos, ela me comentou que sempre foi influenciada desde muito cedo pelo azul das portas e janelas da cidade onde passou sua infância, uma vila caiada de branco nas colinas voltadas ao Mediterrâneo. E também graças ao processo de fabricação da cerâmica tradicional da Tunísia e seus tons de azul. Essas foram suas inspirações e suas lembranças iniciais com o azul:

A combinação do azul do Mediterrâneo que está sempre presente lá, no céu azul, no azul da arquitetura e dos artefatos da Tunísia teve um profundo efeito em mim, bem como nos ícones religiosos que faziam parte de meu crescimento em um convento católico com reproduções de algumas das pinturas mais famosas do Renascimento que usavam predominantemente o ultramar para o manto de representações da Virgem Maria (ALBUQUERQUE, 2020).

De suas lembranças da infância, Lita comenta um momento em que estava sentada na varanda da casa de sua mãe em uma noite de agosto e o céu noturno não era preto, mas tinha esse tom de azul profundo e formava uma espécie de

cúpula até o horizonte. Todas essas influências foram vivenciadas por ela e como ela mesma comenta, “estão no meu DNA”. Mas foi em 1977, quando viu o trabalho *Blue Flame*, da artista estadunidense Susan Kaiser Vogel (1947). Segundo Lita, tal trabalho “provocou em mim o uso do azul e um compromisso com ele durante todo o processo da minha carreira” (ALBUQUERQUE, 2020).

Esse trabalho a que Lita Albuquerque se refere foi uma instalação de Vogel, montada no pátio da Galeria de Arte Frederick S. Wight, no campus da UCLA no ano de 1977, intitulada *Blue Flame* (Figura 42).

In 1977 Susan Kaiser Vogel built a brick wall at the Frederick S. Wight Art Gallery, in the University of California, Los Angeles. The brick wall wrapped around itself into the simplest form of maze... enclosing a small space, separating it from the world outside, except for a view of the sky. The work was called *Blue Flame*.

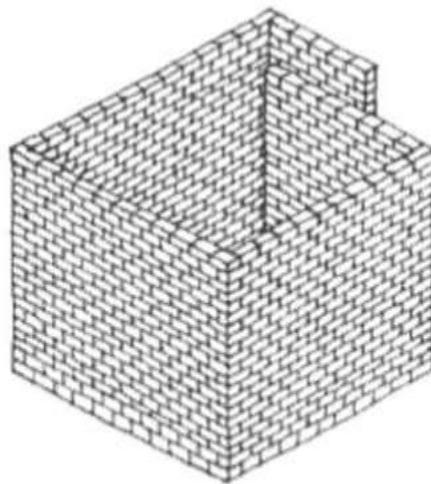


Figura 42 - *Blue Flame*, 1977. Modelo da instalação de Susan Kaiser Vogel. Figura retirada do livro de Simon Unwin, intitulado *Doorway: An Architecture Notebook*

Uma estrutura construída com tijolos inteiramente azuis, que tendia a alterar completamente a percepção do espaço, dada a sua cor e o seu formato, a intervenção quase escultural /arquitetônica incluía uma câmara central a partir da qual um espectador participante podia ver apenas o céu cheio de nuvens se olhasse para cima. A intervenção de Susan Vogel teve uma influência significativa sobre Lita Albuquerque, que foi movida não só pela manipulação de luz e espaço, mas pela

maneira como o pigmento azul gradualmente desapareceu durante um período de várias semanas depois que a peça foi desinstalada (UNWIN, 2007 p. 136).

Em suas declarações, Lita Albuquerque deixa claro o quanto a cor azul tem importância em suas obras e delimita bem os motivos para sua escolha cromática. Quando perguntada sobre quais as referências artísticas ela associava ao azul, além da já citada obra de Susan Vogel, o nome de Yves Klein veio acompanhado de um “é claro”. Yves Klein não poderia deixar de ser associado à cor azul, e se observarmos bem as imagens, é possível constatar que as obras de Lita Albuquerque se utilizam exatamente desse tom de azul ultramar batizado por Klein de IKB.

Questões identitárias, principalmente no âmbito geográfico, estabelecem uma preferência cromática na obra de alguns artistas. Foi o que vimos no depoimento de Lita e que está presente também quando passamos a analisar as referências no trabalho de Anish Kapoor (1954). A obra de Kapoor facilmente o inscreveria entre os grandes artistas que se dedicam a trabalhar diretamente com os pigmentos puros, ele adora tons profundos, escuros e sensuais. Em alguns de seus trabalhos mais fascinantes, Anish Kapoor preenche buracos e vazios com cores para criar a poderosa ilusão de que você está olhando para uma superfície azul plana, até estender a mão e tentar tocar o espaço vazio como no exemplo de *Void*, 1990 (Figura 43).



Figura 43 - Anish Kapoor. *Void*, 1990. Fibra de vidro e pigmento. Fonte: site do artista.



Figura 44 - Anish Kapoor. *Descent into Limbo*, 1992. Concreto, estuque e pigmento. Fonte: Site do artista.

Em outras obras, ao contrário, ele pinta o solo de um preto tão irrefletido que parece ser um buraco que leva às profundezas da terra como em *Descent into Limbo* (1992)(Figura 44) para a IX Documenta de Kassel, do mesmo ano.

A incerteza visual proposta pelo artista nesta obra produz no observador uma interrogação em torno daquilo que está a seus pés⁸⁶, proporcionando um enigma, quase metafísico, da existência de uma interioridade para além do solo, a qual parece ser inacessível. O pigmento, de tonalidade muito escura, com sua materialidade fosca e porosa, contribui para materializar a sensação de presença de um buraco negro, um vazio formal.

Os elementos azuis e côncavos geram na obra de Kapoor uma força de atração que compele todo o corpo, criando a sensação de se estar à beira de um precipício em que o vazio exerce um magnetismo irreversível. Além de despertar alguns sentimentos que ultrapassam nosso entendimento em relação ao sublime, em suas obras podemos sentir uma tensão permanente entre estados contraditórios. O espectador ocupa uma fronteira tênue entre o prazer e o medo, o interior e o exterior, o feminino e o masculino, o céu e a terra, o conhecido e o desconhecido, o finito e o infinito.

O uso de pigmento por Kapoor em suas primeiras esculturas distorce os contornos das formas que ele está criando. Do carmesim profundo ao azul cobalto, suas cores intensas e aveludadas parecem sugar a luz ao seu redor. Kapoor começou a usar pigmentos em pó em suas esculturas por volta de 1979. Ele faz em seu trabalho uma referência clara às apresentações rituais dos Festivais Holi⁸⁷ que acontecem na Índia, sua terra natal.

No primeiro contato que tivemos por e-mail, sua assistente, Clare Chapman, educadamente me disse que Kapoor não estaria disponível para responder minhas questões, mas que ele me enviaria alguns materiais que eu talvez pudesse aproveitar, pois falavam muito sobre o assunto em questão. Algumas semanas depois, além do material combinado, recebi o e-mail com as respostas,

⁸⁶ NAVES, op. cit., p. 411

⁸⁷ O Holi Festival ou Festival das Cores é uma celebração hinduísta realizada anualmente entre os meses de fevereiro e março, anunciando a chegada da primavera e fim do inverno e, também, simbolizando a vitória do bem sobre o mal. Mais sobre o assunto em: <https://www.holifestival.org/>

que chegaram de forma inesperada. Suas respostas foram sucintas, mas valiosas, e serviram para encorpar o material que Chapman havia enviado.

Como citei anteriormente, o vermelho é o ponto fulcral da produção de Kapoor, mas sua relação com o azul é de antagonismo a esse vermelho. Quando perguntado sobre essa relação, Kapoor responde que trabalha muito com o preto e com o azul, mas principalmente com o azul, porque este se revela muito mais profundo do que a escuridão do preto. Segundo ele, nossos olhos não conseguem focar no azul, e essa interação entre o fenomenológico, o perceptivo e o psicológico é o cerne do que se faz na arte:

Nos últimos anos, quase tudo que fiz é vermelho. O vermelho é uma cor da terra, não é uma cor do espaço profundo; é obviamente a cor do sangue e do corpo. Tenho a sensação de que a escuridão que ele revela é muito mais profunda e mais escura do que a do azul ou do preto. A ideia de Turner sobre a cor era que a cor deveria ser vista em sua relação com o branco, a luz sempre voltada para a luz. Tudo o que eu fiz, eu acho, vai para o outro lado. Do vermelho ao preto. É a maneira como o vermelho desaparece na escuridão. É assim que o azul fica escuro. Isso é misterioso e isso me fascina. Fiz um trabalho circular de azul, azul escuro e vazio, mas, na verdade, não estou interessado no azul como cor simbólica. Estou interessado no que o azul faz, que é que o vazio azul escuro indica, uma escuridão sem fim. É nisso que estou interessado (KAPOOR, 2020).

A procura de Kapoor pela tradição ritual da cultura indiana se reflete muito no uso do vermelho, mas nunca se dissocia da sua complementação com o azul. Talvez o azul não seja, de maneira geral, o protagonista em suas obras, mas certamente ele forma um tríduo com o vermelho e o preto que pautam sua visão conceitual, como ele mesmo explica:

Parece-me que todo esse pensamento inicial sobre a ritualidade é horizontal. É a terra, é humano, está aqui, ligado à terra. Não mencionamos o céu uma única vez. E o que os 'homens' fazem mais tarde, é transformar essa ideia do ritual da terra no céu, em Deus. 'Homens' tornam horizontais em verticais e tornam todos os deuses azuis. Cristo é azul, Krishna é azul, todos os deuses são azuis e todos eles vêm depois. As mulheres tinham terra, sangue e ritual. 'Homens' então tornou azul, céu e deus. Horizontal em vertical. Azul em oposição ao vermelho. O azul, ao que me parece, é um eu civilizacional e domesticado, não é uma questão ritual. Sangue e terra são as questões rituais originais. Eles estão cheios de perigo, cheios de ameaças, cheios de morte. O deus do céu não morre, ele não tem sangue, ele é eterno, um vazio preenchido, então é azul (KAPOOR, 2020).

A busca por esse vazio preenchido pode ser vista em muitas das suas obras e está sempre presente no seu discurso. Kapoor procura na cor uma maneira de

materializar uma escuridão interior. Algo mais escuro que o preto, mas que tenha a força do vermelho. E por vezes isso se torna azul (Figura 45).



Figura 45 - Anish Kapoor. Oriental Blue to Purple to Laser Red, 2017
Aço inoxidável e laca | Fonte: site do artista

A maneira como Lita Albuquerque encara o azul é diferente da maneira como Anish Kapoor entende as cores e interage com elas, e posso imaginar que isso diz muito sobre a maneira como cada um foi criado e a carga cultural que essa criação absorveu. E quando me refiro ao termo criado, não quero dizer criado por pai e mãe, mas sim criado pelo mundo, por suas escolhas e por suas vivências.

4.2 - O Azul da Natureza - ou a falta dele

O azul é uma das três cores primárias dos pigmentos na pintura e na teoria tradicional das cores, assim como no modelo de cores RGB. O céu claro do dia e o mar profundo parecem azuis devido a um efeito óptico conhecido como dispersão de Rayleigh. Objetos distantes parecem mais azuis por causa de outro efeito óptico

chamado perspectiva atmosférica. Mas apesar de termos o azul no céu e no mar, essa tonalidade é muito rara na natureza. A Terra é definida como o planeta azul, mas o azul não está assim tão presente em nosso cotidiano.

Essa carência de azul na natureza, às vezes, é utilizada por alguns artistas para chamar a atenção em suas poéticas. É o que podemos observar nas obras de Konstantin Dimopoulos, Shayne Dark e Daniele Papuli, três artistas que procuram chamar a atenção através da cor azul para eventos ou situações onde naturalmente a cor não é vista de forma habitual.

O azul no trabalho do egípcio Konstantin Dimopoulos é uma forma de integração da cor com a natureza, tendo em vista que o azul não é uma cor abundante nos ambientes naturais sem intervenção humana - exceto quando se fala sobre céu e mar. Konstantin tem um trabalho de viés fortemente conceitual e social, cuja prática artística é fundamentada em suas questões sociológicas e em uma filosofia de preservação ambiental. Suas práticas de elaboração de arte, poderosas e, muitas vezes, provocadoras de pensamento, investigam questões relevantes, a nível mundial, relacionadas à ecologia e à condição humana. A prática multidisciplinar de arte de Dimopoulos incorpora escultura, instalação, performance, pintura, gravura e desenho na criação de imagens monumentais, intervenções sociais e ambientais e propostas que sustentam conceitualmente o argumento em torno da potência da arte como meio de engajamento e mudança social⁸⁸.

⁸⁸ Biografia fornecida pelo site do artista. Disponível em: <https://kondimopoulos.com/about/> . Acessado em 15/12/2017.



Figura 46 – Konstantin Dimopoulos (1954), *The Blue Trees* 2013, Houston, Texas

Na instalação *The Blue Tree*, (Figuras 46 e 47) o azul foi escolhido por ser inusitado na natureza, o que acaba enfatizando a presença física das árvores, conferindo a elas algo onírico e sublime. O simbolismo da cor, que para Konstantin é de espiritualidade e divindade, parece ser um elemento motivador de sua obra, sendo assim um forte motivo para que o azul faça parte desse projeto como ele mesmo explica quando fala sobre o uso dessa cor:

The Blue Tree é uma ação de arte social. Através da cor eu estou fazendo uma declaração pessoal sobre a espiritualidade das árvores e sua importância para a nossa sobrevivência: as árvores são o pulmão do planeta. A cor é um poderoso estimulante, um meio de alterar a percepção e definição de espaço e tempo. O fato de que o azul é uma cor que não é naturalmente identificada a árvores, sugere ao espectador que algo incomum, algo fora do normal, aconteceu. Torna-se uma transformação mágica. Na natureza, a cor é usada tanto como um mecanismo de defesa, um meio de proteção, e como um mecanismo para atrair. As árvores azuis tentam despertar uma reação similar nos espectadores. É dentro deste contexto que o azul indica santidade, algo reverencial⁸⁹.

⁸⁹ Trecho retirado do depoimento em vídeo do artista disponível em: <https://kondimopoulos.com/the-blue-trees/> Acessado em 15/12/2017.



Figura 47 – Konstantin Dimopoulos (1954), The Blue Trees 2013, Houston, Texas

O pigmento utilizado é à base de água e não prejudica as árvores e vai desaparecendo gradativamente ao longo de alguns meses, sem deixar vestígios físicos. Contudo, possivelmente, aos nossos olhos, a paisagem não voltará a se apresentar como antes, depois de ser tão ricamente percebida e vivenciada. Quando perguntado o porquê da escolha do azul, Konstantin fala:

Por que está azul? Porque o azul não é uma cor que associamos às árvores - então as pessoas 'notam' as árvores quando elas são azuis. Além disso, esse azul denota perda de fôlego... E se todas as florestas antigas desaparecerem, vamos parar de respirar. O azul na arte tem um aspecto espiritual, como você pode ver nos vitrais de Chagall (DIMOPOULOS, 2020).

Os vitrais de Chagall na Catedral Notre-Dame de Reims na França⁹⁰ (Figura 48), não são as únicas referências que Konstantin utiliza em seu uso da cor azul. Para ele além do trabalho de Marc Chagall (1887-1985) e Mark Rothko, as pinturas de Paul Gauguin também tiveram um maior efeito no seu trabalho: "Se você vê uma árvore como azul, então faça-a azul" (DIMOPOULOS, 2020).

⁹⁰ Marc Chagall realiza juntamente com o Atelier Simon-Marq, um conjunto de três vitrais que cobrem uma superfície de 75 m², chegando a 10 metros de altura. A janela central evoca a história de Abraão e os últimos instantes da vida de Cristo na terra (Paixão e Ressurreição), ou seja, os fundamentos do Antigo e Novo Testamento, o sacrifício de Abraão anunciando o sacrifício do próprio Cristo. A rosácea representa o Espírito Santo. Os vitrais também simbolizam a Árvore de Jessé e um certo número de profetas anunciando a vinda do Messias. Mais sobre o assunto em: https://www.hadassah.org.il/en/the_chagall_windows/



Figura 48 - Marc Chagall. Vitrals da Catedral de Notre Dame de Reims, 1974 | Reims, França

A ancestralidade e herança cultural de Konstantin e sua religiosidade eclética, refletem-se em suas pesquisas e em suas instalações:

Eu venho de uma formação ortodoxa grega e embora eu não me veja como religioso, fui afetado pelas cores bonitas e vivas ou pelos ícones nas igrejas, que vi quando era menino. Isso influenciou todo o meu trabalho (DIMOPOULOS, 2020).

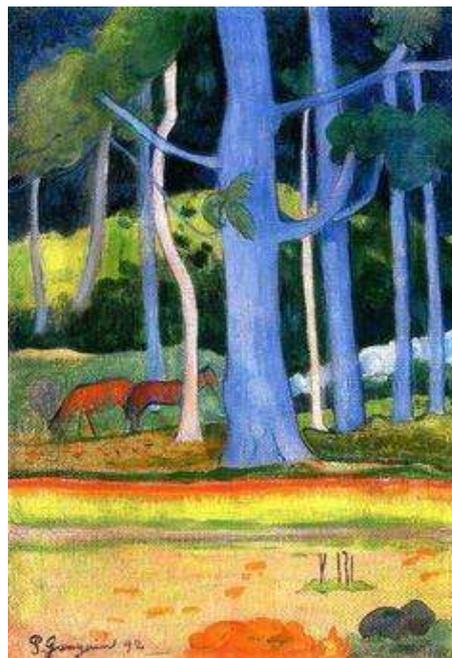


Figura 49 - Paul Gauguin (1848-1903), Landscape with Blue Tree Trunks, 1892 | Óleo sobre tela | Dimensões 72,6 x 46,6cm | Coleção Particular | Fonte Google imagens

A obra de Konstantin é potente e instigante. Árvores azuis lembram Gauguin com certeza (Figura 49), mas lembram também da libertação da cor do

sentido de mimese. Gauguin falava da cor pura e como ela deveria ser usada para expressar as sensações independentemente da representação fiel:

A cor pura. Por ela, devemos sacrificar tudo. A cor, tal como é, é enigmática nas sensações que desperta em nós. Portanto, também deve ser usada de maneira enigmática, quando a aplicamos, não para desenhar, mas sim pelos efeitos musicais que emanam dela, da sua natureza peculiar, da sua força interior, misteriosa, inescrutável (GAUGUIN, apud HESS, 1995, p.56)

Essa afirmação de Paul Gauguin avaliza as ideias de Konstantin em suas instalações contemporâneas e nos remete ao estado de constante ciclo em que a arte se move. Seguindo esse raciocínio, a história da arte também pode ser observada como algo vivo e em constante processo de transformação, onde o que aprendemos com os artistas do passado acaba gerando uma reavaliação no presente. Toda a criação é uma espécie de colagem de tempos diversos. Vários artistas modernos e contemporâneos aprenderam a utilizar a cor ao estudar a história da arte, de modo que para estudar a cor no presente torna-se necessário estabelecer conexões com tempos mais remotos (GIANNOTTI, 2021, p. 11).

No caminho da percepção da natureza, do meio em que vivemos e somos criados e na influência que isso traz para o trabalho de qualquer artista, vamos conhecer a obra de Shayne Dark (1952), artista canadense nascido na pequena cidade de Moose Jaw. Definitivamente, a paisagem canadense influenciou seu trabalho. “Eu tiro muita inspiração da natureza. Experimentar o mundo natural muitas vezes me dá o germe de uma ideia, e então eu continuo com ela” (DARK, 2020). Dark não teve uma formação acadêmica em artes, no entanto, sua visão para esculpir foi cultivada pela amizade e tutela de David Pickering (1941), um professor de escultura da Queens University nos anos 80 e início dos anos 90. Enquanto Dark fazia experiências com vários materiais industriais e orgânicos, o pau-ferro surgiu como um meio para materializar sua arte (Figura 50).



Figura 50 - Shayne Dark, ao lado de *Force of Nature*, 2013, | Fonte: Site do artista

Para Dark, além de qualquer simbolismo poético ou associação metafórica, tanto o fogo quanto a água são elementos naturais que incorporam as forças dualísticas de destruição e regeneração, que são, no fundo, essenciais ao ciclo de vida e à existência em nosso planeta.

Uma simples brincadeira de crianças se transforma em um processo de experimentação. Em *Tanglewood* (2014), trabalho inspirado na infância de Dark crescendo ao longo do rio Ottawa, em Ontário, no Canadá, podemos perceber essa proximidade com a observação da natureza: “Na primavera, as toras que desciam o rio ficavam emaranhadas na curva e os homens saíam correndo para quebrar o congestionamento de toras. Quando criança, eu era fascinado por isso” (DARK, 2020). A escultura (Figura 51) é construída com postes de cedro normalmente usados como mourões, pintados de um azul vivo. “Para mim, a cor é uma das coisas mais fáceis de responder e desfrutar” (DARK, 2020).



Figura 51 - Shayne Dark, Tanglewood, 2014 | Brooklyn Botanic Garden, NY

O trabalho de Dark incorpora uma forte qualidade plástica escultural. Podemos caminhar ao redor dela e testemunhar uma série de mudanças de ângulos e relações escultóricas entre as várias toras conjuntas. Como Anish Kapoor, Dark se baseia na aparência das coisas e nas ilusões geradas por essas aparências: “nós nos enfrentamos nas ilusões que encontramos” (DARK, 2020).

Dark foi muito receptivo para conversar sobre cores, trocamos alguns e-mails e ele até sugeriu uma conversa por vídeo. Quando perguntei a ele sobre o porquê da escolha do azul, sua resposta foi que independentemente de você ter uma formação artística, você sempre vai reagir às cores, elas são a parte mais importante de uma obra, mais do que as formas ou as linhas:

Você não precisa ter nenhuma formação ou treinamento em arte para responder a um campo de girassóis. Eu uso cores na minha arte porque a cor é o que dá vida e é a coisa mais fácil de desfrutar. E a tonalidade pura, como o azul, provoca uma resposta imediata no espectador, as cores para mim são como uma forma de comunicação, por vezes só a cor é necessária para se fazer arte (DARK, 2020).

Dark comentou também a partir de quando ele começou a pensar na importância da cor e como ela passou a ser um ponto de foco em sua arte:

Eu estava projetando e construindo cenários de teatro no Ed Sullivan Theatre em Nova York em meados dos anos 1980. Quando eu estava na

sala cênica, encontrei Theatre Paint, que era completamente diferente da tinta comum que você compraria em uma loja de arte. As pinturas de teatro são planas, quase parecem giz, portanto não refletem a luz de volta para o público. Aquele foi um momento inspirador, lembro do tom de azul, era magnífico... então eu os trouxe para minha prática artística (DARK, 2020).

O azul não é a única cor utilizada na produção artística de Dark, mas como ele mesmo gosta de dizer: “o azul me fascina” (DARK, 2020). Ele gosta de dizer que não tem uma formação acadêmica e que não completou nem mesmo o nono ano no ensino fundamental, mas aprendeu a utilizar elementos da natureza e fazer arte de forma intuitiva. Talvez por isso a cor tenha tanta importância em seu processo criativo. Sua obra desperta várias inquietações, entre elas, nos leva a questionar se, de modo geral, tendemos a utilizar a cor como um modo de expressar nossos sentimentos ou se depositamos sentidos afetivos nelas de forma consciente ou inconsciente. Contudo, apesar de interessantes, essas são indagações que excedem o escopo desta pesquisa.



Figura 52 - Shayne Dark. *Descent*, 2007 | Fonte: Catálogo da exposição *Into the Blue*

Na obra *Descent*, 2007, temos uma estrutura semelhante a uma cachoeira de um azul profundo feita de cercas de trilhos com mais de 150 anos, que Dark usa por sua singularidade estética, atraído por suas bordas irregulares e pelo desgaste irreproduzível do tempo. Afixada na parede, a “água” azul cai no chão, espirrando

em várias alturas de madeira, criando um dilúvio de puro e emocionante azul (Figura 52).

As referências citadas por Dark quando perguntado sobre o uso do azul não surpreendem: Barbara Hepworth, Anish Kapoor e Yves Klein. Instintos que independem de formação. É fácil perceber o quanto a carga geográfica do artista interfere na sua percepção e na sua visão criativa. Tanto em Kapoor com sua Índia colorida, passando pela influência dos elementos da natureza em Konstantin ou em Dark, vemos o quanto essa influência é positiva: são várias nacionalidades e uma diversa gama cultural, mas mesmo assim o azul permanece fortemente ativo, independente da geografia, da crença e da formação.

No trabalho em papel de Daniele Papuli (1971), podemos observar também, relembando Shayne Dark, essa influência específica das lembranças de onde tudo começou. Daniele Papuli nasceu em 1971 em Maglie, Puglia. Depois de se formar em escultura pela Academia de Belas Artes de Breda, ele se estabeleceu e começou a trabalhar em Milão. Enquanto participava de um workshop internacional em Berlim em 1993, ele se interessou pelos métodos de produção de papel. Essa experiência o fez perceber, a partir de 1995, que este era o meio mais adequado para sua pesquisa e expressão artística:

O papel me escolheu, não fui eu que escolhi. É uma matéria antiga, resiliente, cada vez mais evoluindo, sobe ao original material. É um retorno às origens coincidindo com a herança que cada um constrói em sua própria vida, é um retorno às minhas visões. No Sul, quando no início da tarde, a luz do sol faz as pedras se tornarem azuis claras. O papel é feito de luz. Ele a absorve e ele nos devolve. O céu é azul, o papel é azul. O papel vira luz. É um ciclo de vida e permanência (PAPULI, 2020).

Embora formado na tradição escultórica clássica, Papuli decidiu fazer objetos usando tiras estreitas de papel, com as quais ele dá vida a formas hipnotizantes, cuja singularidade só pode ser apreciada de perto. Em *Panta rhei* (Figura 53 e 54) ele faz uma referência ao *Blue Ribant* ou a Fita Azul, que é dada como prêmio para quem alcança o primeiro lugar em uma competição náutica. Construída com mais de 40.000 tiras de papel, "...*Panta rhei* é uma deslumbrante reinterpretação em papel de *The Blue Riband*, é um fragmento daquele oceano navegando para o Novo Mundo. É uma onda que varre, encanta e cria energia" (PAPULI, 2020). Em uma outra interpretação *Panta Rhei*, vindo do grego, quer dizer "tudo se move, tudo flui como um rio" (PAPULI, 2020).

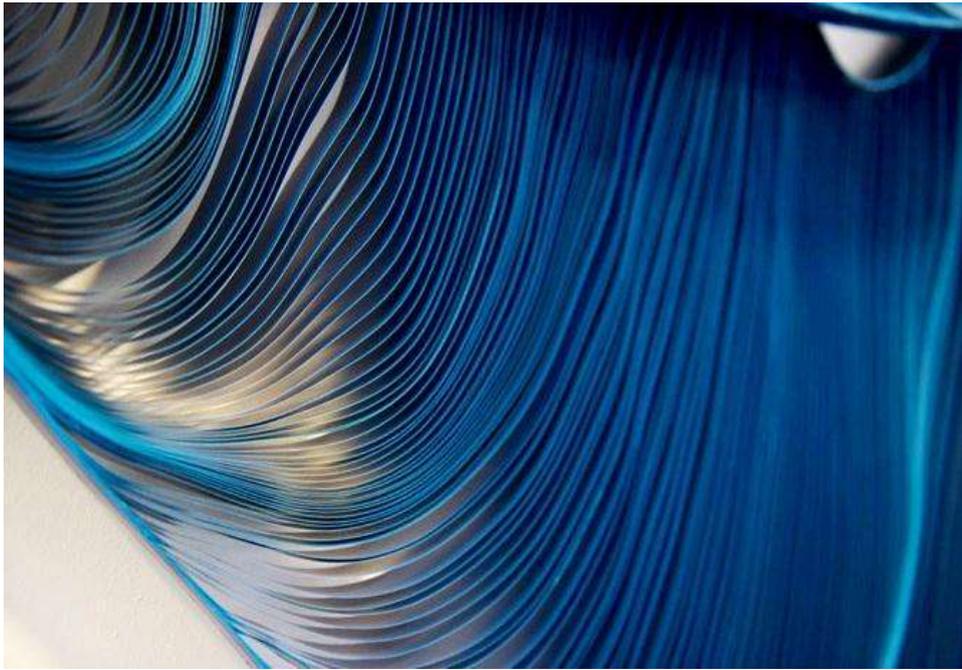


Figura 53- (Detalhe) - Daniele Papuli. Panta Rhei, 2005 | Palazzo Ducale Milano



Figura 54 - Daniele Papuli. Panta Rhei, 2005 | Palazzo Ducale Milano

Daniele respondeu às minhas questões sobre o azul, que é uma constante em seus trabalhos, frisando que as lembranças que ele tem do local onde nasceu e de seu contato com o mar no Sul da Itália têm grande influência sobre sua obra:

Azul é uma das minhas cores favoritas. Para mim é uma densidade que posso mover através das minhas mãos. É evanescência, é profunda. Na verdade eu moro em Milão, longe da minha paisagem do Salento, no Sul, na Puglia onde vivem dois mares⁹¹. Azul está dentro do meu DNA e como artista, está na minha pesquisa. Azul é a questão onde posso colocar minhas mãos e constrói minhas visões. E quando eu o uso, faço uma instalação de milhares de tiras de papel azul, tenho possibilidades infinitas para os módulos desta matéria, como um organismo vivo feito de matéria viva que devolve o tempo. O sopro de papel nos devolve sua vitalidade e vivacidade (PAPULI, 2020).

A relação de Daniele com o mar e com a cor azul fica evidente em suas obras. Como muitos dos artistas consultados, ele não se vale somente dessa cor como recurso poético, porém, seu testemunho sugere que há motivações específicas para que o azul esteja presente de forma tão constante em seus trabalhos.



Figura 55 - Daniele Papuli, *Il Mare che vorrei*, 2019 | Rotonda della Besana, Milão
Fonte: site do artista

⁹¹ Salento é um território peninsular no extremo sul da Itália. Com o mar Jônio a Oeste e o mar Adriático a Leste. Popularmente é conhecida como "salto da bota" (em italiano: "tacco dello stivale").

As referências artísticas apontadas por Daniele com relação ao azul novamente não surpreendem, “Giotto com suas pinturas em arquitetura e Yves Klein com formas e volumes. Duas visões diferentes da cor azul, duas profundidades diferentes” (PAPULI, 2020). Sua arte em papel demonstra sensibilidade ao trabalhar de forma tão delicada um material frágil, é sensível e surpreendente pelos resultados que apresenta. Na obra *Il mare che vorrei* (Figura 55) as ondas de papel remetem ao movimento das ondas do mar e se espalham pela instalação. O azul nos transmite uma sensação de infinito e de imensidão.

Os artistas que foram apresentados neste subcapítulo têm em comum a utilização de objetos retirados da natureza ou se utilizam dela para demonstrar através da sua poética questões de conscientização, preservação e reaproveitamento de materiais, através da arte. O azul é presente no céu e no mar, mas de forma geral o vemos pouco no dia a dia nos objetos que nos cercam, Konstantin e Dark tentam modificar essa falta do azul com suas instalações e Papuli faz o mesmo, chamando atenção para a reciclagem do material e sua ligação pessoal com o mar. Mas apesar dessa consciência e concordância na obra desses três artistas, onde eles buscam o pensar antes do executar, às vezes o inconsciente nos fala mais alto.

Algumas vezes as coisas acontecem sem que tenhamos uma percepção pré-definida. A simbologia da cor azul, independente de nossas crenças ou de nossa formação intelectual, nos acompanha desde sempre. Seja em uma lembrança de infância, uma obra de arte que nos tenha chamado atenção por essa cor, um momento de contemplação da imensidão do céu ou do mar, são coisas que nos tocam de alguma forma. Quando acabamos percebendo o azul, ele acaba se tornando muito mais presente do que poderíamos imaginar.

Às vezes escolhemos o azul, em outras vezes ele acaba por nos escolher. Essa é a questão que abordaremos no próximo tópico.

4.3 - O Azul Inconsciente

Segundo Chevalier azul é a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores, o caminho do infinito, da divagação, tranquilidade e passividade. Separando os deuses dos homens, o azul-celeste representa o feminino (CHEVALIER, 1906). Conforme Taschen o azul se relaciona com a eternidade, o sobrenatural e a transcendência religiosa. Também representa a frieza, tristeza, profundidade e calma (TASCHEN, 2012). De acordo com Heller o azul representa todos os sentimentos bons que não estão sobre o domínio da paixão, principalmente simpatia e harmonia. Também é a cor que mais representa o distante, o frio, o infinito, a fantasia, o divino e a fidelidade, segundo as pesquisas apontadas (HELLER, 2013).

Diante dessas representações e simbologias, fica fácil, de certa forma, associar o azul a vários sentimentos e incorporar a sua presença em uma produção artística que tem a sensibilidade como norte. Talvez de forma inconsciente, o azul acaba se manifestando e se sobrepondo na tentativa de trazer à tona sentimentos ou representações.

Apresento aqui dois artistas que a princípio não se sentem ligados à cor azul, mas que de forma inconsciente a utilizam em suas poéticas. O espanhol Carlos Nicanor, que até antes de nossa conversa ignorava o fato de que o azul era assim tão presente em suas obras, e o britânico James Nares que também desconsiderava essa aproximação.

Carlos Nicanor (1974) é um artista que conheci através de minhas pesquisas sobre o azul. Nascido em Las Palmas de Gran Canaria, formou-se em Belas Artes pela Universidade de La Laguna e começou a expor seus trabalhos em 2002. Basta ver algumas de suas últimas criações, para perceber que sua poética implica uma alteração cáustica do objeto e de seu significado, sempre propondo algo novo e inusitado, e que tal obra em muitos casos postula uma posição dadaísta que o aproxima de Marcel Duchamp (1887-1968).

A intensidade da escultura de Carlos Nicanor, apesar de intrigante, possui uma natureza inspiradora. Talvez seu trabalho pareça tão desconfortável e expressivo pelo fato de ele fazer seu o legado das vanguardas, especialmente do

Dadá. Essa apropriação do absurdo com sabor de antiarte não é tão corrente entre artistas do século 21, onde não se faz tão frequente o olhar para o passado modernista (Figura 56).



Figura 56 - Tail, 2017. Madeira e pigmento. Galeria Artizar / Espanha

Falando sobre o uso do azul, Nicanor foi generoso em suas respostas às minhas questões, explicou suas preferências e disse que nunca tinha pensado sobre como a cor funcionava no seu trabalho e que os meus questionamentos o fizeram pensar sobre isso e perceber o quanto o azul fazia parte de forma inconsciente de suas peças.



Figura 57 - Sombra de Pez Luna, 2010 | Madeira de caoba africana e pigmento
Galeria Artizar/ Espanha

O aparecimento do azul em sua obra a princípio foi fortuito. As primeiras peças que ele fez com essa cor eram de pigmento azul ultramar que, segundo ele, era de difícil fixação. Em outras obras que utilizavam madeira ele optou por uma tinta azul água. A escolha do azul da Prússia veio depois, a partir de uma peça escultórica chamada *Sombra de Pez Luna* (Figura 57):

Foi com essas esculturas que comecei a usar o azul, embora seja verdade que já havia usado outras cores numa gama muito básica. A escolha do azul da Prússia veio depois, a partir de uma peça escultórica chamada "Na Pele do Boi". Nessa cor a escultura tinha um vinil recortado preto colado; e o curioso dessa combinação é que gerava uma confusão visual, não se sabia se era preto ou azul. A partir daí não parei de usá-lo. Sempre me pareceu uma cor hipnótica (NICANOR, 2020).

Na série de pinturas derretidas (Figura 58 e 59), foi onde mais Nicanor incorporou o azul da Prússia, que se tornou, segundo ele, uma cor fetichista. Penso, aqui, que o caráter fetichista ao qual ele se refere, deva estar relacionado às associações da cor azul com um simbolismo da ordem do sublime, do etéreo e do espiritual, lembrando que a cor azul é muito presente em diversas práticas religiosas, entre elas, o catolicismo, o judaísmo e várias religiões afro-brasileiras.



Figura 58 - Série Derretida, 2011| Madeira, resina e pigmento
Artizar Gallery - Tenerife/Espanha



Figura 59 - Série Derretida, 2011| Madeira, resina e pigmento
Artizar Gallery – Tenerife/Espanha

Foi interessante ouvir que antes dos meus questionamentos ele nunca havia se perguntado como a cor funcionava no seu trabalho, e que nunca tinha parado para pensar em suas implicações conceituais. E que a partir do nosso contato foi que ele parou para divagar sobre as peças que havia criado, usando principalmente o azul:

Eu penso na estética da cor dependendo do objeto, mas não nas sensações e/ou estímulos que ela pode proporcionar. Meu discurso estético e teórico agora pode ser expandido adicionando cor. Sempre concebi minhas esculturas dentro de um determinado contexto e a cor foi algo que acrescentei depois, acompanhando a estética, mas sem ter um papel consciente (NICANOR, 2020).

E é justamente aqui que entra minha intenção na pesquisa com a cor: fazer pensar sobre o seu uso, porque se o próprio artista, ao se utilizar da cor, às vezes faz esse movimento de forma inconsciente, nos sentimos instigados a entender qual a profundidade desse inconsciente. O que mais a obra pode revelar além dos elementos que se apresentam de forma consciente no discurso do artista? Como podemos buscar em seu discurso outros sinais de desejos, inquietações e intenções que são enfatizados ou diretamente comentados por ele, mas que apontam para uma atração importante, para uma valoração de certos elementos?

Nicanor não soube me responder exatamente qual foi o evento que desencadeou o uso do azul em sua obra. Não raro os artistas entrevistados têm algum evento que marca sua experiência com cores. Às vezes pode ser uma lembrança de infância, ou de algum lugar em que viveram. Foi o que vimos no depoimento de Shayne Dark sobre o uso da tinta cênica, ou sobre as portas e janelas do vilarejo onde Lita Albuquerque morava na Tunísia, ou ainda como já vimos no depoimento de Daniele Papuli e sua relação com o mar da Itália.

Retornando a Nicanor e sua experiência nas Ilhas Canárias, temos em Tenerife uma cidade colorida. As fachadas de suas casas têm cores vivas e vibrantes. A bandeira do país tem como cores principais o azul e o branco (Figuras 60 e 61). Nicanor comentou sobre isso, sobre o fato de crescer cercado de cores e ter o azul como uma tonalidade predominante em função da proximidade do mar.



Figura 60/61 - Imagens da cidade de Tenerife nas Ilhas Canárias / Espanha

A obra de Nicanor tem muita afinidade poética com o Dadaísmo, como ele mesmo cita. Suas cores fortes, espontaneidade, improvisação e irreverência artística são características desse artista provocador.

Sobre o azul ele fala: “Usei outras cores em meus trabalhos, mas é o azul que mais tenho repetido inconscientemente”. Suas referências artísticas no uso do azul repetem o que temos como sendo uma recorrência quando ele cita:

Muitos artistas optaram pelo uso dessa cor, independente do tom de azul que seja, mas acho que foi Yves Klein que fez dessa cor uma espécie de, digamos, um movimento cultural, um produto. Ele sabia como fazer o uso

perfeito da cor azul. A pergunta que me pergunto é se isso poderia funcionar com outra cor ... (NICANOR, 2020).

E esse questionamento de Nicanor pode contribuir para a tentativa realizada nesta pesquisa de investigar o papel do uso do azul. Será que as obras de Nicanor funcionariam da mesma forma com outra cor? Pelo que vimos até aqui, arriscaria, intuitivamente, a dizer que não. Por quê? Infelizmente, nem sempre se pode responder questões objetivas com respostas igualmente objetivas, quando se trata de arte. Mas, levando em consideração as simbologias da cor azul, as qualidades exploradas por Nicanor e somando todos os depoimentos dados até aqui, posso afirmar que o azul é indissociável de algumas questões, o que faz com que sua utilização remeta a conceitos que acompanham a história da arte e da cor. Cada linguagem artística discutida aqui revela uma escolha, uma postura do artista em relação ao seu mundo e as suas vivências, segundo a qual o uso de determinada cor confere a esta um sentido único.

Em minhas pesquisas também me deparei com situações que não condiziam com a minha percepção ou com a minha expectativa a respeito da escolha das cores e da intencionalidade dos artistas. Foi o caso de James Nares (1953).

Representações icônicas de pinceladas vigorosas, as pinturas de Nares são intuitivas e gestuais, criadas com um único toque do pincel (Figura 62). Ele pode apagar e tentar o mesmo traço repetidamente, continuando até que a precisão desejada seja alcançada. “Muito disso teve a ver com reinventar o pincel, a superfície e a tinta”, é assim que ele explica seu processo. “Eles são muito simples, os ingredientes para minhas pinturas. Gosto de pensar nisso como fazer pão ou algo assim. Uma pequena mudança na receita e você terá algo completamente diferente” (NARES, 2020). Nascido na cidade de Londres, Nares foi estudar na School of Visual Arts de Nova York, logo se tornando parte integrante da cena artística do centro de Manhattan no final dos anos 1970. Hoje, Nares mora e trabalha em Nova York e suas obras são encontradas nas coleções do Metropolitan Museum of Art de Nova York, do Whitney Museum of American Art de Nova York e do Albright-Knox Art Museum de Buffalo, entre outros.



Figura 62 - James Nares. I'm Blue, 2017 | Óleo sobre linho | Fonte: Kasmin Gallery

Suas opções cromáticas são limitadas pela necessidade de usar cores transparentes ou semitransparentes. Isso porque ele precisa da ampla variação de tons que as cores translúcidas produzem para criar a modelagem e a profundidade almejadas para suas pinturas. Dada essa restrição, Nares comenta que:

Eu escolho minha cor em qualquer dia de forma intuitiva e sem nenhum propósito em minha mente a não ser alcançar uma certa congruência com meus sentimentos, pensamentos e intenções naquele dia. Como só uso uma cor por vez, vou misturar com muito cuidado, às vezes levando uma ou duas horas para acertar. Apenas certo de acordo com o quê? Eu não sei, apenas tem que parecer certo. Às vezes eu uso pigmentos iridescentes que não têm cor em si mesmos, sendo compostos de partículas transparentes minúsculas que refratam um comprimento de onda específico de luz, produzindo assim essa cor quando aplicados em um fundo mais escuro. Se já apliquei cor ao meu fundo, ela permanecerá como um dado e não mudará, portanto, também escolho minha cor em relação a esse fundo (NARES, 2020).

Podemos perceber essa utilização da transparência se analisarmos a obra (Figura 63), que tem o fundo pigmentado em azul, que traz a profundidade, acrescido de um pigmento iridescente⁹² no gesto contínuo de Nares. A pincelada se mescla à cor do fundo, adquirindo uma tonalidade furta-cor, que certamente se altera de acordo com o fundo, como Nares explicou anteriormente.

⁹² A iridescência, uma propriedade de determinadas superfícies que permite refletir as cores do arco-íris, está presente em muitos insetos, borboletas, peixes e aves, que ganham uma cor perolada. Fonte Dicionário Houaiss Digita.



Figura 63 - James Nares, Iron Compass, 2012 | Óleo sobre linho | Fonte: Kasmin Gallery

Conhecido como “o artista das pinceladas únicas”, alcunha que alude à realização de cada pintura por meio de uma única pincelada, onde podemos dizer que ele traça a passagem do tempo através do movimento do pincel cheio de tinta quando este cruza a tela. Nares tem uma maneira peculiar de trabalhar no seu atelier. Em alguns casos ele fica suspenso por cordas para ter uma visão melhor da tela e também para manter a pressão contínua do pincel (Figura 64).

Ele se diverte com essa performance, mas diz que geralmente pinta sobre uma mesa grande com os pés no chão. “Quando me suspendo, jogo meu corpo horizontalmente enquanto faço a pincelada. Então, na verdade, só fico suspenso na horizontal por cerca de quatro ou cinco segundos, no máximo” (NARES, 2020).



Figura 64 - James Nares suspenso em seu atelier | Fonte: Kasmin Gallery, New York

Mas se Nares usa somente a intuição para escolher as cores a serem utilizadas naquele momento e naquela obra, o que faz com que o azul seja uma constante em seus trabalhos? Ele me respondeu esse questionamento da seguinte forma:

Eu escolho frequentemente o azul. Há variação suficiente nas minhas cores transparentes para atingir uma ampla gama de matizes de qualquer cor. Há muitos azuis que posso misturar e posso escolher misturar um sem nenhum motivo além de considerá-lo uma variação bonita e intrigante do azul. As cores não têm significado para mim. As palavras têm significado, mas as cores não representam nada além de si mesmas e tudo o que o espectador pode trazer a elas. Uma pessoa pode dizer que ama essa cor e outra, que odeia. Isso me lembra disso ou daquilo, mas essas não são minhas preocupações. O azul não representa o céu, embora muitas vezes possa haver um azul no céu. Verde não representa material com folhas. Verde é verde e se lembra ao observador de algo em particular, essa experiência não é minha (NARES, 2020).

Então, a escolha que Nares faz, em relação às cores não têm um sentido, um significado, uma busca ou uma missão. As questões de Nares não são as mesmas que podem chegar até o espectador, pois este quando observa a obra já traz consigo uma bagagem singular de percepções que fazem com que ele tenha e faça associações com significados e elementos cromáticos: “O evento que desencadeia o uso de uma determinada cor pode ser tão simples como ter misturado uma grande quantidade dela e precisar usá-la” (NARES, 2020). Na infância, Nares lembra de uma pequena passagem:

Tenho lembranças de infância que associo a certas cores, como a época em que pintei os rododendros⁹³ dos vizinhos com esmalte à base de óleo vermelho brilhante, mas tudo o que há em mim que escolhe essa cor agora é provavelmente o mesmo que me motivou a usá-la naquela época. Isso seria além do fato de eu ter encontrado alguns galões de esmalte vermelho brilhante na garagem. A propósito, matou as plantas e me meteu em grandes problemas. Você já assistiu uma criança pintar? Minha escolha de cor é muito parecida com a que existe, parte aleatória e parte intencional (NARES, 2020).

Suas referências artísticas para o uso do azul são, além de Giotto e Yves Klein, “todos os artistas do século 14 ou 15 sob contrato para usar uma certa quantidade de lápis-lazúli nas vestes de sua Madonna” (NARES, 2020). Embora, na sua opinião, não veja na cor nenhuma simbologia específica, Nares escolhe dois

⁹³ Rododendros é o nome comum dado às plantas do gênero *Rhododendron*, da família das ericáceas. As azaleias são da família dos rododendros.

dos maiores expoentes do uso do azul como suas referências. Pensar em Giotto e em Yves Klein já mostra muito do que se esconde por trás de sua alegada aleatoriedade cromática. Talvez Nares não saiba, mas pode existir sim alguma intencionalidade nas suas escolhas. Algumas de nossas escolhas são o fruto daquilo que vivemos, e quando ele cita Giotto e Klein, ele traz consigo uma carga conceitual sobre o azul que não pode ser esquecida e que obviamente não pode passar despercebida ou disfarçada de uma feliz coincidência. Quando Nares diz que não é responsável por essa conexão que desperta no espectador através das cores que utiliza, ele pode estar perdendo um grande eixo de comunicação que a arte contemporânea é capaz de criar. Um triângulo perfeito entre obra, artista e espectador. Uma tríade que vai muito além de uma escolha aleatória.

Eu mesma enquanto escrevo essa dissertação à frente da janela da minha sala, por vezes me perco fitando o céu azul, nos dias em que ele me sorri, e me pego pensando na sua imensidão e nas questões físicas que fazem ele ser azul e como fica belo, ao entardecer, quando sutilmente vai se transmutando em outras cores. E como não lembrar de Ticiano ou de Turner, ou mesmo de Monet... Parece não existir aleatoriedade neste mundo.

4.4 - O Azul Sentimental

Nesse conceito de azul sentimental, busco apresentar essa relação da cor com o sentimento de tristeza, angústia e perda. O azul além de ser uma cor ligada à religiosidade e ao misticismo, também tem sua carga simbólica ligada a sentimentos de solidão. Assim como Pablo Picasso teve sua fase azul, podemos dizer que alguns artistas também escolham esse tom para relacionar fases de suas obras que possivelmente estejam ligadas a períodos de transformação ou de adaptação pessoal a eventos emocionais.

O azul tem um poder enorme de nos transportar para mundos longínquos nunca habitados e que em algumas vezes só existem dentro de nós mesmos. Como pode uma menina de quatro anos de idade se relacionar de forma tão afetiva com o

azul, partindo de uma tragédia familiar na busca pelo inexistente? Vamos entender um pouco sobre isso conhecendo a obra e a trajetória da próxima artista que entrevistei. Única brasileira dentro desse escopo contemporâneo, Suzana Queiroga (1961) tem muito a falar sobre azul, e é com o depoimento dela que finalizo esse capítulo.

Suzana Queiroga de Carvalho e Sousa, mais conhecida como Suzana Queiroga, tem como característica de sua obra uma grande variedade de meios, dentre eles pintura, desenho, escultura, instalação, performance e videoarte. Formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em Artes Visuais pela mesma instituição, Suzana passou por vários processos e por várias fases. Hoje é uma artista muito reconhecida em seu trabalho e nas suas considerações sobre arte.



Figura 65 - Suzana Queiroga. Olhos d'agua, 2013 | Museu de Arte Contemporânea de Niterói/ RJ

Suzana tem uma relação estreita com a cor, seus trabalhos sempre foram de um colorido vivaz e intenso, mas aqui vamos falar sobre o período em que se dedicou aos trabalhos da exposição *Olhos d'Água* (2013) (Figura 65) e sobre como a cor azul refletia esse momento criativo em que ela se encontrava:

Estou, neste momento, profundamente ligada a uma paleta de azuis profundos, azuis violetados, cinzas azulados e oceanicamente esverdeados. Minha relação com as cores agora só passa pelo que é céu,

densidade atmosférica, ar, nuvem e também mar, oceano e profundidade. Tenho um respeito tão grande pela cor que é como se fosse algo que pairasse acima de tudo, pois a cor é a própria luz, e o seu comportamento mutante, desviante, relativo e infinitamente plural é de uma poesia imensa, a qual penso que poucos artistas conseguem tocar (QUEIROGA, 2021).

O Grande Azul, 2012, é uma das obras de Suzana na qual a artista utiliza objetos infláveis coloridos (Figura 66). Trata-se de uma obra única, um inflável penetrável com um volume de aproximadamente 68 metros cúbicos, que equivale a uma área de 30 metros quadrados. Nessa obra, o espectador pode entrar na estrutura e interagir como se fizesse parte dela. A cor do objeto pode ser vista no ambiente em sua volta, e em quem estiver dentro dele, o que Suzana considera expansão da pintura para além da tela.



Figura 66 - Suzana Queiroga. *O Grande Azul*, 2012 | Inflável com dimensões variáveis
Casa França-Brasil / RJ

Segundo o crítico Fernando Cocchiarale, que foi curador da mostra de Suzana na Casa França-Brasil / RJ, *O Grande Azul* inscreve-se no filão poético investigado nestes últimos anos por Suzana:

Este trabalho foi concebido como memória do sítio original à beira-mar em que foi construída a Praça do Comércio de D. João VI (atual Casa França-Brasil), o penetrável de plástico inflado, por meio da transparência e da cor (azuis e verdes) dos materiais de que é feito, evoca mar e céu. Cria uma ambiência cromática que articula cor (objeto) com circulação, encontros e relaxamento (visitantes). É, portanto,

simultaneamente, filtro de luz que colore (azula) o olhar daqueles que o penetram e, volume cujo interior é visível pelos que, de fora, o observam como escultura que contém vida em sua entranha ambiental (QUEIROGA, 2021).

Em 2015, Suzana novamente utilizou o Azul na mostra Blue: a Terra é azul da galeria Matias Brotas Arte Contemporânea em Vitória, no Espírito Santo (Figura 67), sob a curadoria de Marcus Lontra. A artista revela, então, a paisagem através do espectro azul, seja na cor da pincelada ou no sentido subjetivo do planeta terra azul e seus fenômenos naturais, suas observações, seu cotidiano.



Figura 67 - Suzana Queiroga. Sem título, 2014 | Acrílico sobre tela | Fonte: Catalogo da exposição Blue: a terra é azul, 2016 para a Galeria Martins Brotas | Vitória/ES

Em muitas de suas obras, Suzana explora a água e o ar. Esses elementos possuem uma forte ligação com a passagem de tempo, já que ambos são fluidos. Em obras como *A Ilha*, 2015, (Figura 68), a artista retrata pequenos arquipélagos e nuvens de emaranhados de linhas, sempre usando diferentes tonalidades de azul. Nessa série, que se chama *Sobre Ilha e Nuvens*, Suzana cria um paralelo entre a distância que esses elementos têm entre suas origens e onde realmente estão: a terra das ilhas pertence ao continente e as nuvens – por serem feitas de água – pertencem ao mar.

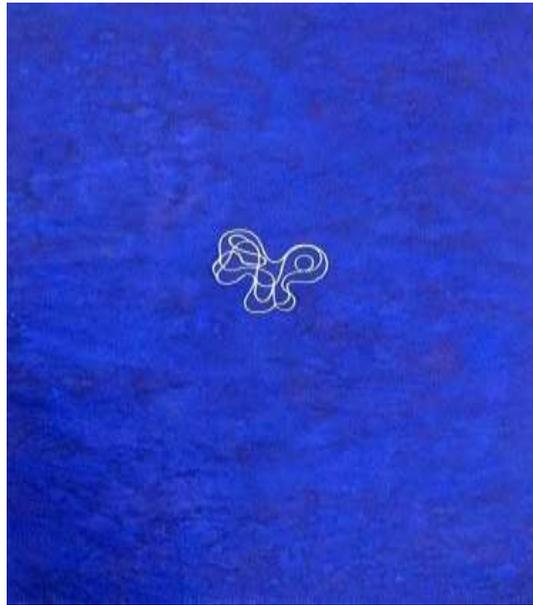


Figura 68 - Suzana Queiroga. A Ilha, 2015 | série - Semeadura de nuvens

Dessa forma, as obras nos instigam a pensar sobre a sensação de pertencimento e de solidão. Tudo gira em torno desse universo com o qual a artista trabalha as nuvens, o ar e o mar:

Aqui são ilhas e nuvens. Esse grande espaço natural envolvendo o céu, a paisagem e o ar, essas grandes coisas que circundam todos nós, ele é sempre relacionado às nuvens. Assim como as ilhas são apontamentos da terra no meio do oceano, aquelas erupções, as nuvens são um apontamento da água no meio do céu. Porque a nuvem, na verdade, é um jeito que a água deu pra voar. Eu vejo as nuvens e as ilhas como elementos apartados de sua origem. A ilha está apartada do continente, então ela tem esse isolamento, essa solidão e é circundada por um grande azul. E a nuvem saiu voando e também está relacionada a um oceano de azul, aí já o céu. Então eu vejo, simbolicamente, as duas coisas muito parecidas, embora materialmente não sejam, cada um está em um plano (QUEIROGA, 2021).

A escolha da cor azul por Suzana marca um grande período na sua produção, mas nem sempre foi assim. Ela já trabalhou e ainda trabalha com todas as cores. Na opinião da artista o universo dos azuis, suas variações, tonalidades e também suas manifestações fronteiriças representam para ela o que existe de mais fascinante e profundo na experiência humana: o contato com o imenso, com o infinitamente grande, tais como os céus e os oceanos, os grandes espaços cuja extensão nossa mente não consegue assimilar.

Suzana tem uma relação muito forte com o azul, e isso vem de uma experiência traumática da sua infância: ela conta que perdeu o pai em um acidente aéreo, quando sua mãe tinha 22 anos e estava grávida dela. O avião em que ele estava explodiu e caiu no mar. Ela só veio a saber sobre a história da morte do pai quando tinha 4 anos de idade, e desde então o céu e o mar tornaram-se cenários da imensa dor que ela sentia por ter nascido órfã de pai:

Quando criança o meu contato com o céu foi marcado pela visão do céu através da varanda da casa de minha bisavó, que ficava situada entre os bairros do Rocha e Riachuelo, na zona norte do Rio de Janeiro. Na varanda havia uma balaustrada de concreto e através dela eu olhava o céu e as nuvens que passavam. Ficava hipnotizada, havia uma montanha à frente, as nuvens apareciam de súbito vindas por detrás e navegavam no céu, a velocidade variava e suas formas mudavam o tempo todo. Observei muito os azuis atmosféricos e suas grandes variações. Era para essa varanda que ia correndo quando eu ia visitar a minha bisavó, era por esse fluxo de azuis, nuvens e acontecimentos que eu me encantava durante toda a minha infância. Essas lembranças são tão marcantes que consigo lembrar o cheiro do vento, os sons e a enorme emoção que eu sentia e que não sabia explicar (QUEIROGA, 2021).

Esse azul sentimental que acompanha a obra de Suzana talvez seja o mesmo azul de quem aprecia pela primeira vez as obras de Giotto, de quem se depara frente a frente com um monocroma de Yves Klein. É impossível descrever, mas é possível sentir a sensação de paz com que o azul nos transporta. No caso de Suzana o azul é conforto, é reconexão, é encontro.



Figura 69 - Diários que o pai de Suzana escrevia e que têm capas azuis, o que a fez relacionar sempre a figura do pai com essa cor. Fonte: arquivo da artista

Mas a relação de Suzana e seu pai não se limita somente ao céu e mar, eles tinham uma sintonia muito maior com o azul e isso se desdobra no depoimento de Suzana quando ela conta sobre os diários que seu pai escrevia e que tinham capas azuis, o que a fez relacionar sempre a figura do seu pai com essa tonalidade (Figura 69). A arte e a cor sempre estiveram ligadas à vida de Suzana. Seu pai também pintava e sobre isso ela comenta:

Meu pai deixou cerca de 11 pequenas pinturas de paisagens realizadas a óleo sobre madeira cujos elementos eram sempre o mar e o céu ou o campo e o céu. Os azuis, verdes e ocres eram dominantes na sua paleta. Desde bem pequena observava diariamente essas pinturas e com elas me conectava ao pai ausente (QUEIROGA, 2021).

Aos 11 anos ela ganhou um pequeno livro de aniversário de um primo mais velho. Era sobre a obra de Fra Angélico. Na dedicatória estava escrito: “ Para Suzana a artista da família” (Figura 70).

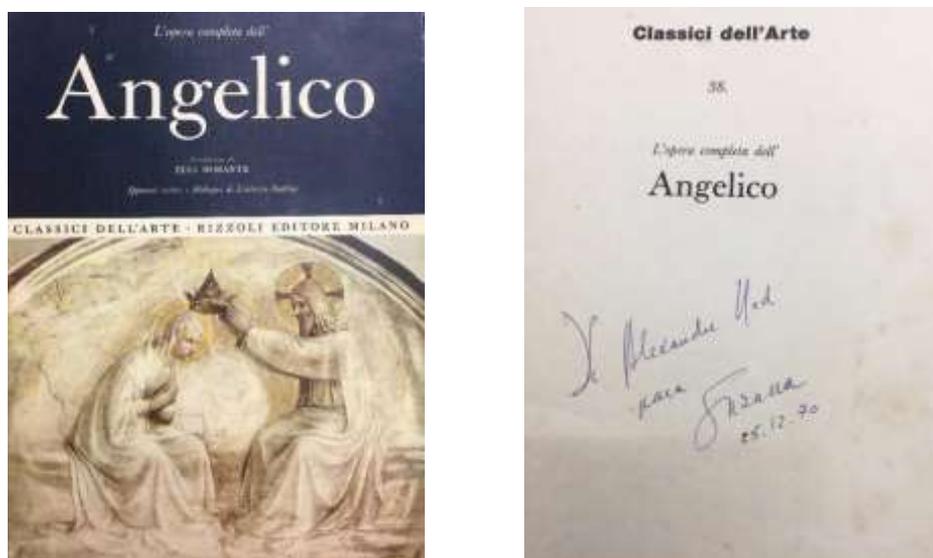


Figura 70 - Livro que Suzana cita ter ganhado de presente de seu primo quando tinha 11 anos de idade, onde ele teria dito que ela seria a artista da família. Fonte: arquivo da artista

Esse livro foi a sua iniciação no universo da pintura, juntamente com os que vieram depois sobre Giotto e Piero della Francesca:

Meu fascínio pelos azuis e sua carga simbólica certamente tem essa origem, meu aprendizado inicial de cor e pintura também. Anos e anos mais tarde, quando já estudava na Escola de Belas Artes tive contato com os profundos azuis de Miró e Matisse, e bem mais tarde ainda é que conheci a obra de Yves Klein. Mais recentemente fiquei feliz em saber que Klein sentia grande conexão com a pintura do Giotto. Quando adulta, já na faixa dos 30 anos pude ver pela primeira vez ao vivo Fra Angélico, Giotto

e Piero della Francesca e foi uma experiência intraduzível em palavras assim como quando fui à Capela degli Scrovegni, em Padova, repleta dos afrescos de Giotto. Sempre preciso retornar a estes mestres (QUEIROGA, 2021).

O depoimento de Suzana fecha com uma fita azul essa série de falas de artistas contemporâneos que nos trouxeram suas experiências e experimentações com relação ao uso da cor, em especial da cor azul. A maioria desses artistas se mostra aqui apoiada nas mesmas referências e, significativamente, compartilha alguns conceitos e influências quando pensa em azul. Uma cor que, observada em seus trabalhos, é investida do poder de nos transportar para lugares tão distantes e que, ao mesmo tempo, podem estar dentro de nós mesmos, dada a carga subjetiva que algumas das obras comunicam.

Na arte contemporânea a cor, como já foi abordado aqui, sempre teve um papel de grande importância como meio de expressão. E o azul expressa, em suas representações, diversos sentimentos (entre tristeza, vazio, distanciamento, conexão), como vimos no trabalho sensível de Suzana, e traz consigo alguns questionamentos como em Carlos Nicanor, quando ele nos pergunta: será que funcionaria com outra cor?

De Giotto a Yves Klein, o azul na arte se estabeleceu como uma cor elementar. Seja com a simbologia do divino, quando falamos no culto mariano e lembramos do manto e das vestes da Virgem Maria, representadas em azul, seja como símbolo de poder, quando a monarquia francesa se apropria dessa cor, ou como a simbologia da luz nas catedrais góticas, o azul sempre esteve presente na história da arte de forma destacada.

De Yves Klein aos dias de hoje podemos vislumbrar o triunfo do azul na contemporaneidade. E aquela pergunta que acompanhou minha pesquisa desde o início agora se responde nos depoimentos de cada artista, nos textos teóricos de cada estudioso da cor, na nossa própria história cultural e na história da arte que ainda está sendo escrita.

Considerações Finais

CF

Encerro esta pesquisa retomando algumas questões que me trouxeram até aqui. Como já foi comentado, em um primeiro momento, minha pesquisa seguiria o caminho lógico lançado por meu trabalho de conclusão de curso na graduação e trataria, em especial, sobre a cor azul na arte contemporânea. Um recorte que, ainda assim, parecia um pouco longo e fugidio de um foco preciso, o que poderia acarretar muitas ramificações dentro desse assunto. Pois foi exatamente isso que aconteceu, acabei me desviando do curso inicial e adicionando um pouco mais de cor ao azul. Introduzi, assim, os conceitos de Cromofobia e Cromofilia que deram a tônica para a continuidade das minhas investigações.

Contudo, dispor-me a pesquisar sobre a cor na história da arte, investigando o papel e lugar atribuídos a ela em diferentes momentos da Modernidade, pareceu-me algo hercúleo. A cor é um elemento que transita por várias disciplinas como a química, física, biologia, sociologia e artes. Mas mesmo assim, tendo tantos olhares multidisciplinares a ela voltados, a cor ainda tende a ficar à margem de estudos investidos da profundidade que esperaria encontrar em minhas investigações, parecendo-me ter sua importância diluída dentro de contextos tão amplos de estudo.

Buscando aprofundar-me no assunto, tornei-me membro da Associação ProCor do Brasil⁹⁴. Trata-se de uma associação que se propõe a promover grupos de estudos, palestras, seminários e congressos, integrando pessoas e instituições que estão envolvidas com estudos ou atividades envolvendo a cor de forma consistente e divulgar o trabalho desenvolvido pelos seus associados no campo da cor. Contudo, mesmo dentro desse ambiente onde todos falam sobre cor, o espaço da história da arte é praticamente inexistente entre os associados, o que fortalece

⁹⁴ Maiores informações sobre a Associação ProCor do Brasil disponível em: <<http://www.procor.org.br/>> Acesso em: 29 julho 2020.

meu intuito de fomentar discussões e investigações em torno do assunto da cor dentro do meu campo de atuação.

Fiquei muito contente ao descobrir, durante minhas pesquisas, diversos estudos contemporâneos sobre a cor que estavam acontecendo na Europa, por exemplo. Entre eles, cito aqui, uma jornada de estudos sobre a cor azul, ocorrida na Universidade de Sorbonne em Paris em setembro de 2019⁹⁵. Essa atividade, foi uma das muitas que encontrei sobre o tema cor/azul, o que me trouxe um sentimento de alegria e, ao mesmo tempo, de indignação. Se as grandes escolas estudam a cor e falam sobre ela, porque não fazer eco sobre esse assunto aqui também? Em sua maioria, os livros e artigos sobre o assunto são em língua estrangeira, o que dificulta um pouco a popularização do tema.

Temos, claro, excelentes autores que tratam desse assunto, mas a meu ver, são poucos, e seus escritos não contemplam uma revisão mais ampla da produção artística examinada no tempo, através da história da arte, para compreensão da trajetória da cor. Penso que essa discussão sobre o uso da cor deva ser fomentada e, com esta pesquisa, procurei demonstrar que ainda há muito a se falar sobre cor.

Assim, direcionei minha investigação para abordar as questões que envolveram a utilização da cor na prática artística desde a Modernidade até a Contemporaneidade, evitando uma abordagem determinista - a despeito de minha torcida para que a cor galgasse um lugar à altura de sua importância. Esse caminho foi trilhado analisando as manifestações mais relevantes que possibilitaram que a cor estabelecesse uma posição destacada em momentos e produções artísticas relevantes. A meu ver, isso acabou ocorrendo como vimos no capítulo que trata da emancipação da cor e de sua autonomia junto às vanguardas modernistas.

Mas antes de chegarmos à Modernidade foi importante percorrer alguns pontos referenciais da história da cor, como as questões dos primeiros pigmentos e a chegada deles ao Ocidente, os embates entre os defensores da cor e os favoráveis à superioridade do desenho e, também, as discussões acadêmicas

⁹⁵ Bleu - Les mondes croisés de la couleur au xviiiè siècle - Journée d'études organisée par le Institut d'histoire moderne et contemporaine et la Université Panthéon-Sorbonne | Informações sobre o evento disponíveis em: <<http://www.ihmc.ens.fr/bleu-mondes-croises-de-couleur-18e-siecle.html?lang=fr>> Acesso em: 20 julho 2020.

sobre esse assunto que percorreram alguns séculos antes que a cor pudesse se firmar como elemento de destaque.

Essa sucessão de eventos entendidos como históricos - pois, ajudam a contar a história da arte e também a história da cor no âmbito desta dissertação - esses eventos nos despertam outra possibilidade de olhar e de interagir com as maneiras pelas quais artistas expressam seus sentimentos e manifestam seus ideais de liberdade expressiva. Não só a cor estava em busca de libertação, a arte, durante o período renascentista e de forma mais expressiva durante o Modernismo, também passava por um momento de modificação continuada.

A partir do momento em que a cor passou a ser um elemento livre, ela assume o papel de se tornar a própria obra. Um monocroma diz muito sobre si e sobre tudo que vivemos até chegar a esse ponto de entendimento, pois não somente a arte se transformou, mas também nós, enquanto espectadores, passamos, talvez, por processo similar de emancipação e autonomia do nosso olhar.

Para muitos, a arte contemporânea foi uma ruptura em relação ao Modernismo, mas, do meu ponto de vista, o Modernismo pavimentou o caminho para essa nova etapa. A cor na arte contemporânea também traz consigo essa herança de desejo de liberdade.

E finalmente, munida de nova bagagem de pesquisa, pude retornar à investigação sobre o azul, que me é uma cor tão cara, no sentido de ter uma importância particularmente especial durante toda a minha pesquisa. Ter interagido com esses artistas e confirmado com eles a importância da cor nas suas poéticas foi, sem dúvida, um trabalho recompensador.

Analisando os depoimentos recebidos, percebi que, em sua maioria, quando falam sobre o azul em seus trabalhos, os artistas entrevistados apontam as mesmas referências históricas. Não raro foram citados os nomes de Giotto e Yves Klein como referências. Sabemos, também, que, para o próprio Klein, Giotto era uma referência. São ciclos que se renovam, mas que transitam pelas mesmas rotas.

Quando falo que toda a criação é um recorte de tempos diversos, podemos pensar que o uso da cor também se manifesta através desses mesmos recortes.

Uma maneira anacrônica de analisar a forma que o elemento cor, na contemporaneidade, se privilegiou das conquistas do passado para fortalecer a arte do agora.

Pode soar estranho o tratamento que dou a cor quando falo dela como sendo uma entidade dotada de força, poder e persuasão, mas não seria exatamente por isso que, lá no início do nosso texto, falávamos sobre cromofilia? Não seria essa visão de entidade que assustou alguns de nossos teóricos? E não seria esse o motivo que fez com que alguns artistas tentassem subordinar a cor às amarras do desenho?

A cor aguardou durante muito tempo para assumir seu lugar de protagonismo e foi isso que tentei demonstrar com esse estudo, analisando a construção histórica dessa trajetória. Era minha certeza que essa narrativa, pouco comentada, poderia trazer luz a muitas das questões em torno da emancipação e da autonomia da cor que me instigam e, possivelmente, a muitos dos que por ela se interessam em pesquisar. Na história da arte esse debate, por vezes, passava à margem de alguns discursos, e para mim foi muito gratificante poder trazer essas questões à superfície.

Referências

Obras Citadas

- ALBUQUERQUE, M. **Laboratório da Cor - paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade**. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 254. 2013.
- ARGAN, G. C. **Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BATCHELOR, D. **Color: documents of contemporary art**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BATCHELOR, D. **Cromofobia**. São Paulo: Senac, 2007.
- BAXANDALL, M. **O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BROTON, J. **O Bazar do Renascimento: da Rota da Seda a Michelangelo**. São Paulo: Grua, 2009.
- BURGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: UBU Editora, 2017.
- CANCLINI, N. **A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.
- CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CLAIR, K. **Las vidas secretas del color**. Madri: Macrolibros, 2016.
- CLARK, R. **Phenomenal: California Light, Space, Surface**. Los Angeles: University of California Press, 2011.
- CORRÊA, V. **Azul na História da Arte**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 138. 2017.
- DANTO, A. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.
- DEBRAY, R. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DEMPSEY, A. **Escolas, Estilos e Movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- DEUTSCHER, G. **Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages**. Nova York: Picador USA, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FABRIS, A. Notas sobre o pós-moderno. **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 21, Março 1984.
- FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FINLAY, V. **Colour - A natural history of the palette**. New York: Random House Trade Paperbacks, 2003.
- FINLAY, V. **The Brilliant History of Color in Art**. Los Angeles: Getty Publications, 2014.
- FRECHES-THORY, C. **The Nabis: Bonnard, Vuillard and Their Circle. Schools and Movements of Painting**. Paris: Flammarion, 2002.

- GAGE, J. **Color y Cultura La practica y el significado del color de la antiguedad a la abstraccion**. Madri/Espanha: Ediciones Siruela, 1993.
- GAGE, J. **A Cor na Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- GIANNOTTI, M. **Reflexões sobre a cor**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2021.
- GLADSTONE, W. E. **Studies on Homer and Homeric Age**. Londres: Oxford University Press, 1858.
- GOMPERTZ, W. **Isso é Arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2013.
- HASKELL, F. **Mecenas e pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- HESSE, H. **A história da século XX em 50 frases**. São Paulo: Editora Casa das Letras, 2012.
- JANSON, H. W. **História geral da arte. O mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JIMÉNEZ, A. **Carlos Cruz-Diez conversa com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- JIMÉNEZ, A. **Jesús Soto conversas com Ariel Jiménez**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- JUSTINO, M. J. **Seja Marginal, Seja Heroi: Modernidade E Pos-Modernidade Em Helio Oiticica**. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.
- KANDINSKY, W. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gavea, 1984.
- LICHTENSTEIN, J. **A Cor Eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LICHTENSTEIN, J. **A pintura: o desenho e a cor**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MATISSE, H. **Escrito e reflexões sobre arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NOVAES, A. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OITICICA, H. **Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: USB Pactual, 2008.
- OITICICA, H. **Encontros: Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- OLEA, H. **Carlos Cruz-Diez – Color in Space and Time**. Houston: Yale University Press, 2011.
- PASTOUREAU, M. **Dicionário das cores do nosso tempo**. Lisboa/Portugal: Editora Estampa, 1997.
- PASTOUREAU, M. **Preto História de uma cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- PASTOUREAU, M. **Azul História de uma Cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.
- RAIMES, J. **Design Retrô: 100 anos de design gráfico**. São Paulo: Editora Sena São Paulo, 2007.
- RESTANY, P. **Os Novos Realistas**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2011.

- RIVIERA, F. **Diálogo com Carlos Cruz-Diez El Universal**. Caracas: Galeria de Arte Rolando Oliver, 1981.
- SCHAPIRO, M. **A Arte Moderna: Séculos XIX e XX - Ensaios Escolhidos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- THOMAS, K. **Diccionario del arte actual**. Barcelona: Editora Labor, 1982.
- UNWIN, S. **Doorway: An Architecture Notebook**. New York: Routledge, 2007.
- URSPRUNG, P. **Estúdio Olafur Eliasson**. São Paulo: Taschen, 2008.
- VENTURA, R. M. B. **O Dialogo di Pittura di Paolo Pino, o Dialogo della Pittura, intitolado L'Areino di Lodovico Dolce e a reflexão sobre a arte em Veneza no século XVI**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 150. 2008.
- WEITEMEIER, H. **Klein**. São Paulo: Paisagem, 2005.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

Bibliografia de Apoio

- ALBERTI, L. B. **Da Pintura**. 4ª. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2011.
- BARROS, L. R. M. **A Cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Senac, 2006.
- BARROS, L. R. M. **A cor inesperada: uma reflexão sobre os usos criativos da cor**. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) FAUUSP. São Paulo. 2012.
- DEUTSCHER, G. **Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages**. Nova York: Picador USA, 2010.
- DIONNE, H. **Infiniment Bleu**. Quebec: Museu de la Civilisation, 2003.
- FERREIRA, G. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GOETHE, J. W. V. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GUIMARÃES, L. **A Cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2001.
- HELLER, E. **A Psicologia da Cores**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

- HESS, W. **Documentos Para La Comprension Del Arte Moderno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1994.
- KASTAN, D. S. **On Color**. New Haven: Yale University Press, 2018.
- KINDERSLEY, D. **Art: The Definitive Visual Guide**. São Paulo: Publifolha, 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espirito**. São Paulo : Cosac Naify, 2013.
- OSTROWER, F. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 2004.
- PAUL, S. **Chromaphilia the story of colour in art**. London: Phaidon Press Limited, 2017.
- PEDROSA, I. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.
- PEDROSA, I. **Da cor a cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.
- RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.
- TOMKINS, C. **As Vidas dos Artistas**. São Paulo: BEI, 2009.
- VASARI, G. **Vida dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Homepages de Artistas Consultados

ALBUQUERQUE, Lita. Homepage oficial. Disponível em: <https://www.litaalbuquerque.com/> acessado em 18/03/2021

DARK, Shayne. Homepage oficial. Disponível em: <http://www.shaynedark.com/> acessado em 18/03/2021

DIMOPOULOS, Konstantin. Homepage oficial. Disponível em: <https://kondimopoulos.com/> acessado em 18/03/2021

KAPOOR, Anish. Homepage oficial. Disponível em: <http://anish Kapoor.com/#> acessado em 18/03/2021.

NARES, Jaime. Kasmin Gallery. Disponível em: <https://www.kasmingallery.com/artist/james-nares> acessado em 18/03/2021

NICANOR, Carlos. Homepage oficial. Disponível em: <http://carlosnicanor.com/> acessado em 18/03/2021

PAPULI, Daniele. Homepage oficial. Disponível em: <http://www.danielepapuli.net/> acessado em 18/03/2021

Entrevistas Consultadas

ALBUQUERQUE, Lita. Entrevista. [mar. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa, Porto Alegre, 2020. Texto por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

DARK, Shayne. Entrevista. [nov. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa. Porto Alegre, 2020. Texto por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

DIMOPOULOS, Konstantin. Entrevista. [set. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa. Porto Alegre, 2020. Texto por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

KAPOOR, Anish. Entrevista. [2019]. In conversation with Marcello Dantas. Disponível em: <http://anish Kapoor.com/6303/in-conversation-with-marcello-dantas-2>

_____ . Entrevista. [2019]. In conversation with Marcello Dantas. Disponível em: <http://anish Kapoor.com/178/in-conversation-with-marcello-dantas>

NARES, James. Entrevista. [ago. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa. Porto Alegre, 2020.

NICANOR, Carlos. Entrevista. [dez. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa. Porto Alegre, 2020. Texto por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

PAPULI, Daniele. Entrevista. [abr. 2020]. Entrevistador: Valdriana Corrêa, 2020.

QUEIROGA, Suzana. Entrevista. [jan. 2021]. Entrevistador: Valdriana Corrêa. Porto Alegre, 2021. Texto por e-mail. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.

Catálogos de Exposições

BANAI, N. **Colour after Klein: Rethinking Colour in Modern And Contemporary Art**. London: Black Dog Publishing, 2005.

DIONNE, H. **Infiniment Bleu**. Quebec: Museu de la Civilisation, 2003.

OLEA, H. The dialectics of chrono-chromatic space, in OLEA, Héctor; RAMIREZ, Mari Carmen (orgs.) **Carlos Cruz-Diez – Color in space and time** . Catálogo da mostra. Museum

of Fine Arts, Houston, and the Cruz-Diez Foundation, Houston. New Haven: Yale University Press, 2011

COGEVAL, G. **O Triunfo da Cor**. O Pós-impressionismo: obras-primas do Musée d'Orsay e do Musée de l'Orangerie. Primeira edição. São Paulo. Fundação MAPFRE, 2016

QUEIROGA, Suzana. **Catalogo Exposição**. Galeria Cassio Bomery. Rio de Janeiro, 2018.

QUEIROGA, Suzana. **Olhos d'Água**. Catálogo Exposição. Coletiva Projetos Culturais. Rio de Janeiro, 2013.

Apêndices

Respostas ao Questionário



A - Anish Kapoor (FEV/2020)

Dear Valdriana,

I'm afraid Anish Kapoor is not available to answer all your questions, but there are lots of texts on our website in which you should find the answers to your two final questions. The one below may be especially helpful.

<http://anishkapoor.com/178/in-conversation-with-marcello-dantas>

also, this one:

<http://anishkapoor.com/6303/in-conversation-with-marcello-dantas-2>

All best

Clare

Clare Chapman
Anish Kapoor Studio

www.anishkapoor.com

Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?

I've been working a lot with black and blue, especially blue, because blue is a color that reveals darkness much more deeply than black. From a phenomenological point of view, his eyes cannot focus on blue. I think the interaction between the phenomenological, the perceptual and the psychological is at the heart of what makes art. In the last few years, almost everything I've done is red. Red is a color of the earth, it is not a color of deep space; it's obviously the color of the blood and the body. I have a feeling that the darkness it reveals is much deeper and darker than that of blue or black. Turner's idea about color was that color should be seen in relation to white, light always facing light. Everything I've done, I think, goes the other way. From red to black. It is the way that red disappears in the darkness. This is how the blue gets dark. This is mysterious and it fascinates

me. I did a circular job of blue, dark blue and empty, but, in fact, I'm not interested in blue as a symbolic color. I am interested in what blue does, which is what the dark blue void indicates, an endless darkness. That's what I'm interested in.

Is there an event that triggered the use of this color? Something like a childhood memory or a particular event?

In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?



B - Shayne Dark (ABR/2020)

Good Morning Valdriana,

If you would like to discuss more about colour, please give me a call on my mobile anytime between 9:00 AM - 2:30 PM Eastern Standard Time.

All the best in your research & hope you stay safe.
Shayne

ShayneDark

Mobile: 613.328.1640

[Email: dark@shaynedark.com](mailto:dark@shaynedark.com)

Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?

You need not have any background or training in art to respond to a field of sunflowers. I use colour in my artwork because colour is the easiest thing to enjoy. And pure hue, like blue, provokes an immediate response in the viewer.

Is there an event that triggered the use of this color? Something like a childhood memory or a particular event?

I was designing and building theatre sets at the Ed Sullivan Theatre in New York City in the mid-1980s. When I was in the scenic room, I found Theatre Paint which were completely different than ordinary paint that you would purchase in an art store. Theatre paints are flat, they almost look like chalk, so they do not reflect light back into the audience. That was an inspirational moment...I then brought them into my art practice.

In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?

Colour Theorist: Faber Birren

Artists: Barbara Hepworth, Anish Kapoor, Yves Klein



C - Lita Albuquerque (JUL/2020)

Dear Valdriana,

Thank you for your patience with getting this to you.

Below are Lita's response to your questions. Also attached is an essay by Ann M. Wolfe that is included in the Stellar Axis monograph book (<https://www.rizzoliusa.com/book/9780847843749/>). There are references and quotes from Lita talking about blue in it.

Best,

Marcus

1. Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?

When I want to dream and begin the creative process, I lie down on the grass, or on the sand, and stare straight up at this ethereal unreachable space we call sky. There are no edges to the color blue. It is the space of unending possibilities. Perceptually I can go on forever, the blue of space is infinite. I exist in it, free floating, and I am free. Blue is the color of abandon, it is the color of letting go, it is the color of non-thought. Blue is the color behind the darkness of space. Blue is the color behind thought. In front of source, electric! Blue is the color of the future.

2. Is there an event that triggered the use of this color? Something like a childhood memory or a particular event?

I was influenced from a very early age, by the blue of the doors and windows in the town of Sidi Bou Said in Tunisia, North Africa where I grew up. It is a white washed village on the hills overlying the Mediterranean which was inspired by the

palace of a famous French painter who brought the color from Paris, the first synthetic Ultramarine created in the 19th century by a French chemist who wanted to make the color of Lapis Lazuli available and affordable to artists by a process of mixing sulfur and clay. It is also thanks to this process that traditional Tunisian ceramics flourished, famous for its blues, which inspired me. The combination of the blue of the Mediterranean which is ever present there, to the blue sky, to the blue of Tunisia's architecture and artifacts had a profound effect on me as well as the religious icons that were part of my growing up in a Catholic convent with reproductions of some of the most famous paintings of the Renaissance that predominantly used ultramarine for the cloak of representations of the Virgin Mary.

There was also the time I was sitting on my Mother's verandah on an August evening and the night-time sky was not black but this deep blue forming a dome all the way to the horizon. The above was influences in my childhood, probably in my DNA, but it wasn't until 1977 when I saw "Blue Flame" the work of the American artist Susan Kaiser Vogel that triggered in me the use of blue and a commitment to it throughout my career.

3. In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?

The Egyptians, Giotto, Vermeer, Kandinsky, Mondrian, Miro, Matisse, Elsworth Kelly, Susan Kaiser Vogel, James Turrell, Anish Kapoor, Yves Klein of course.



D - Konstantin Dimopoulos (AGO/2020)

Hi Valdriana,

Please see my response below in red. Hope all is well with you at these terrible times. Let me know if you need anything further.

Best wishes

Konstantin

Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?

Why it's blue? Because blue is not a color we associate with trees – so people 'notice' the trees when they are blue. Also, that blue denotes loss of breath and if all the old growth forests disappear we will cease to breathe. Blue in art has a spiritual aspect to it as you see in a Chagall stained glass windows.

Is there an event that triggered the use of this color? Something like a childhood memory or a particular event?

I come from a Greek orthodox background and although I don't see myself as religious, I have been effected by the beautiful and vivid colors or the icons in churches, that I saw as a young boy. These have influenced all my work.

In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?

Perhaps the work of Chagall and Rothko have had the most effect on my work and also the work of Paul Gauguin's paintings "If you see a **tree** as **blue**, then make it **blue**."



E - James Nares (AGO/2020)

Hi Valdriana,

Here are the answers to your questions.

Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?

1. My choice is limited by the necessity to use transparent or semitransparent colors. That's because I need the wide variation in tone that transparent colors produce in order to create the modeling and depth in my painting. Given this restriction I choose my color on any given day intuitively and with no purpose in my mind other than to achieve a certain congruence with my feelings, thoughts and intentions on that day. Since I only use one color at a time I'll mix it very carefully, sometimes taking as much as an hour or two to get it just right. Just right according to what? I don't know other than it has to feel just right. Sometimes I use iridescent pigments which have no color in themselves being comprised of minute transparent particles that refract a specific wavelength of light thus producing that color when applied to a darker ground. If I have already applied color to my ground that will remain as a given and will not change thus I also choose my color in relation to that ground.

Is there an event that triggered the use of this color?

2. I choose to choose blue quite often. There is enough variation within my transparent colors to achieve a wide range of hue of any given color. There are many blues that I can mix and I may choose to mix one for no reason other than I find it a beautiful and intriguing variation of blue. Colors do not have meaning for me. Words have meaning but colors don't represent anything other than themselves and whatever the viewer may bring to it. One person may say I love that color and another, I hate it. It reminds of this or it reminds me of that but those are not my concerns. Blue does not represent the sky although there is may often be a blueness about the sky. Green does not represent leafy stuff. Green is green and if it reminds the viewer of something in particular that experience is theres not mine.

Something like a childhood memory or a particular event?

3. The event that triggers the use of any given color may be as simple as having mixed up a whole lot of it and needing too use it. I do have childhood memories that I associate with certain colors like the time I painted the neighbor's rhododendrons with bright red oil based enamel but that whatever it is in me that chooses that color now is probably the same as what motivated me to use it then. This would be in addition to the fact that I found a few gallons of bright red enamel in the garage. By the way it killed the plants and got me into big trouble. Did you ever watch a child paint? My choice of color is much like there's, part random and part intentional.

In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?

4. My artist of reference for the color blue would include Giotto, Yves Klein, any 14th or 15th century painter under contract to use a certain amount of lapis lazuli in the robes of their Madonna...



F - Suzana Queiroga (OUT/2020)

Olá, Valdriana,

Segue as respostas, qualquer coisa pode falar comigo,

boa sorte no trabalho!

beijinhos

Suzana

1. Porque a escolha da cor azul? 2. O que essa cor representa no seu processo criativo e de que maneira isso se reflete em suas obras? 3. O que te faz optar na escolha por essa cor em detrimento de outras?

1. A escolha da cor azul marca um grande período da minha produção, mas nem sempre foi assim. Já trabalhei, e ainda trabalho, com todas as cores. Para mim a escolha da cor não é uma escolha meramente estética mas parte da estrutura conceitual, assim, a decisão sobre a cor se dá segundo o pensamento e a poética de cada trabalho. Não fico confortável em sentir-me presa a uma cor mas reconheço que a cor azul tem marcas profundas na minha trajetória e que esta ainda me interessa muito.
2. A cor azul, e aqui devo começar a falar no plural, - o universo dos azuis, suas variações, tonalidades e também suas manifestações fronteiriças (com os violetas, verdes e suas passagens em direção aos tons neutros) representam para mim o que existe de mais fascinante e profundo na experiência humana, o contato com o imenso, com o infinitamente grande, tais como os céus e os oceanos, os grandes espaços cuja extensão nossa mente não consegue assimilar. Em nossas percepções coletivas, das mais remotas até hoje, os grandes espaços - o do ar e o da água - tendem ao infinito e ao etéreo e são possuidores de grande carga simbólica e espiritual. Podemos dizer que esses elementos aos quais os azuis estão associados representam a fluidez e o transitório.
3. Por estar em meu trabalho bastante interessada no fluxo, no tempo e no infinito e em trazer esses conceitos para a obra de arte, a aproximação ao universo dos azuis tornou-se intensa, por ser essa uma faixa cromática com o poder de transportar nossas mentes. A presença do elemento água nas nossas vidas, em nossos corpos, o ciclo da água em suas constantes mudanças de estado são fonte inesgotável de inspiração para o meu trabalho. A presença determinante dos fluidos água e ar nas correntes, térmicas, turbulências, nuvens, chuvas,

ondulações, rios e marés são fenômenos que apresentam a idéia inestimável e inalcançável de um mapeamento vital, fluido e pulsante que, – embora na maior parte das vezes invisível aos olhos humanos –, são únicos a cada instante, e podemos dizer serem a expressão perceptível do fluxo de tempo.

4. Existe algum evento que tenha desencadeado o uso dessa cor? Algo como uma lembrança da infância ou algum acontecimento em particular?

4. Sim, sem dúvida, há uma reunião de um evento trágico e de lembranças marcantes da infância. Quando o meu pai morreu num acidente aéreo aos 27 anos, a minha mãe, com 22 anos, estava grávida de mim. Eu vim a saber do acidente e de sua morte somente aos 4 anos de idade, e desde então o céu e o mar tornaram-se cenários da imensa dor que sentia por ter nascido órfã de meu pai. O avião em que ele estava explodiu e caiu no mar, ficando lá muito do seu corpo, pois somente a cabeça e a mão esquerda dele foram resgatadas, o resto virou alimento, virou parte do grande mar. Quando criança o meu contato com o céu foi marcado pela visão do céu através da varanda da casa de minha bisavó, que ficava situada entre os bairros do Rocha e Riachuelo, na zona norte do Rio de Janeiro. Na varanda havia uma balaustrada de concreto e através dela eu olhava o céu e as nuvens que passavam. Ficava hipnotizada, havia uma montanha à frente, as nuvens apareciam de súbito vindas por detrás e navegavam no céu, a velocidade variava e suas formas mudavam o tempo todo. Observei muito os azuis atmosféricos e suas grandes variações. Era para essa varanda que ia correndo quando eu ia visitar a minha bisavó, era por esse fluxo de azuis, nuvens e acontecimentos que eu me encantava durante toda a minha infância. Essas lembranças são tão marcantes que consigo lembrar o cheiro do vento, os sons e a enorme emoção que eu sentia e que não sabia explicar.

6. Quando se trata de azul, quais são os artistas ou o artista que pontua como uma referência no uso dessa cor?

Aos 11 anos de idade eu ganhei um belíssimo livro de aniversário de um primo mais velho e na dedicatória estava escrito, “para Suzana, a artista da família”. O livro era sobre a obra do Fra Angelico (1395-1455). Este livro e as pequenas pinturas de paisagem pintadas por meu pai foram a minha iniciação ao universo da pintura. Meu pai deixou cerca de 11 pequenas pinturas de paisagens realizadas a óleo sobre madeira cujos elementos eram sempre o mar e o céu ou o campo e o céu. Os azuis, verdes e ocres eram dominantes na sua paleta. Desde bem pequena observava diariamente essas pinturas e com elas me conectava ao pai ausente. Aos 11 anos o livro do Fra Angelico passou a ser um grande companheiro também, eu era absolutamente fascinada pelas cores, pelos azuis e lógico que morria de medo da pintura do Juízo Final. Logo ganhei livros do Giotto e do Piero de La Francesca, estes já parte daquelas coleções dos Gênios da Pintura. Meu fascínio pelos azuis e sua carga simbólica certamente tem essa origem, meu aprendizado inicial de cor e pintura também. Anos e anos mais tarde, quando já estudava na Escola de Belas Artes tive contato com os profundos azuis de Miró e Matisse, e bem mais tarde

ainda é que conheci a obra de Yves Klein. Mais recentemente fiquei feliz em saber que Klein sentia grande conexão com a pintura do Giotto. Quando adulta, já na faixa dos 30 anos pude ver pela primeira vez ao vivo Fra Angelico, Giotto e Piero de la Francesca e foi uma experiência intraduzível em palavras assim como quando fui à Capela degli Scrovegni, em Padova, repleta dos afrescos de Giotto. Sempre preciso retornar a estes mestres. Os azuis passaram a frequentar a minha obra mais radicalmente com o trabalho dos infláveis, quando mergulhei na questão do Ar e do Mar, e quando questões autobiográficas vieram à tona. O primeiro trabalho tem o azul do céu como ambiente, foi o meu balão de ar quente, Velofluxo AR, 2008, que tinha cores fortes e fluorescentes e contava com o abraço do azul do céu durante os voos. Nesse trabalho uma cartografia imaginária desenhada no balão representa os fluxos e o tempo e sobrevoa a paisagem. É uma homenagem ao meu pai, o presente de uma filha que vai ao azul do céu entregar-lhe uma obra. Depois deste trabalho eu realizei uma sequência de instalações infláveis azuis que se relacionavam com as águas e os céus. Essa faixa cromática ainda é muito presente na pintura e no desenho e pelos mesmos motivos, por ser essa cor que me transporta vertiginosamente, por ser mas próxima do imaterial e do infinito e caso ele tivesse uma cor, certamente seria uma gama infinita de azuis, além disso, não importa quanto tempo já se tenha passado, eu continuo a mesma observadora dos céus.

Suzana Queiroga

Cascais, Portugal
Outubro 2020



G - Carlos Nicanor (OUT/2020)

Por favor, no dudes en preguntar lo que quieras. Haz las preguntas que quieras que si te puedo ayudar, lo haré.

Lo hago con mucho gusto, de verdad! Por favor, confírmame que has recibido el documento. Estoy muy agradecido de que contaras con mi opinión para tu investigación.

Enviado con amor... nos vemos.

• **¿Por qué elegir el color azul? ¿Qué representa este color en tu proceso creativo y cómo se refleja en tus obras?**

La aparición del color azul, en principio, fue fortuito, la verdad. Las primeras piezas que hice utilizando dicho color fueron de pigmento azul ultramar que, por cierto, es complicado fijar; mientras que con otras usé un tinte azul al agua sobre madera. "La bonita" es, digamos, una representación de una papa y la pieza de "Trunk" una trompa de elefante de color ultramar. También está "La sombra del pez luna". Fue con esas esculturas como comencé a utilizar el azul, aunque es cierto que había utilizado antes otros colores en una gama muy básica. La elección del azul Prusia vino más tarde, a partir de una pieza escultórica que se llamó "En la piel del buey". Sobre ese color la escultura llevaba pegado un vinilo de corte de color negro; y lo curioso de esa combinación fue que generaba una confusión visual, no se sabía si era negra o azul. A partir de ahí no he dejado de utilizarlo. Siempre me ha parecido un color hipnótico.

Visualmente percibo que podría tener una relación con el Barroco. Para mí tiene que ver con una materia pesada, sólida, viscosa..., pero a la vez placentera sin llegar a aburrir; táctil al tener esa carga aterciopelada; frío como la noche y, si podemos imaginar su sabor, sería dulce pero ácido, similar a alguna fruta. En la serie de pinturas derretidas ha sido donde más he incorporado el azul Prusia que se ha convertido en una especie de color fetiche.

Tengo que decirte que nunca antes me había cuestionado cómo funcionaba el color en mi obra, no me había parado a pensar en el concepto del color. Ha sido ahora, con tus preguntas, cuando me he detenido a divagar sobre las piezas que he creado utilizando mayormente el azul, porque también he hecho piezas con otros colores. Sí que pienso en la estética del color en función del objeto, pero no así en las

sensaciones y/o estímulos que puede aportar. Mi discurso estético y teórico se puede ampliar ahora añadiendo el color. Siempre he concebido mis esculturas dentro de un determinado contexto y el color era algo añadía luego, acompañando a la estética, pero sin tener un protagonismo consciente.

• **¿Hay algún evento que haya provocado el uso de este color? ¿Algo como un recuerdo de la infancia o un evento en particular?**

- En efecto, aunque no se trata de un recuerdo infantil, sino de una muestra del año 2010, Antinatura. Entonces me cuestioné en la sombra que podría proyectar un pez luna y la forma de resolverlo en mi cabeza consistió en pensar en el color del fondo marino, idea que finalmente me remitió a ese azul; imagino que por la falsa creencia de ver el mar de este color. He utilizado otros colores en mis obras, pero es el azul el que inconscientemente más he repetido.

• **En su opinión, en cuanto al azul, ¿quiénes son los artistas o el artista que marca como referencia en el uso de ese color?**

- Son muchos los artistas que se han decantado por el uso de este color, independientemente del tono de azul que sea, pero pienso que fue Yves Klein quien hizo de este color una especie de, como decirlo, un movimiento cultural, un producto. Supo sacar el partido perfecto al color azul. La pregunta que me hago es si esto podría funcionar con otro color...



H - Daniele Papuli (ABR/2020)

Dear Valdriana,
 first of all sorry for my late answer. I discovered it in spam.
 Thanks for your attention about my research. I hope these my sentences are valid for you.
 I'm flattered and good luck for your future!

At the best

Daniele Papuli

1. **Why choose the color blue? What does this color represent in your creative process and how is it reflected in your works?**

Blue is one of my favourite colour. For me is a density that I can move throught my hands. Is evanescence, is deep. Actualy I live in Milan, far from my landscape of the Salento, in South, in Puglia where lives two seas. Blue is in my DNA and as artist, it is in my research. Blue is matter where I can put my hands and builds my visions. And when I use make up an installation thousand and thousand of strips of blue paper I have infinity possibilities to modules this matter, as a living organism made up of living material that gives back time. Paper breath returns its vitality and liveness to us.

2. **Is there an event that triggered the use of this color? Something like a childhood memory or a particular event?**

Paper has chosen me, I haven't chosen it myself. It is an old, relient matter, increasingly evolving, it ascends the original material.

It is a return to the origin coinciding with the heritage everyone builds in his own life, it is a return t my VISIONS".

Aisthesis, perception, sensation, whose origin is to be found in our breathing in, perceiveing outer reality inside us, wonder, amazement, aesthetic response to an contemplated image.

In the South, when in the early afternoon, incredibly filters through the landscape. The stones become light bue. I given origin to another matter and I

wonder about the mystery of matter. Paper is made up of light. It absorbs it, it gives it back to us. The sky is blue, the paper is blue. The paper turns into light.

3. In your opinion, when it comes to blue, who are the artists or the artist who scores as a reference in the use of that color?

Giotto with his paintings in architecture and Yves Klein with shapes, volumes. Two different visions of blue colour, two different Deep.