

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

Paulo André Ferreira de Souza

**A QUESTÃO DA COR NO SIMBOLISMO MONOCROMÁTICO
UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO**

Belo Horizonte
2023

Paulo André Ferreira de Souza

**A QUESTÃO DA COR NO SIMBOLISMO MONOCROMÁTICO
UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Prof.^a Dra. Patrícia Dias Franca-Huchet

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.8
S729q
2023

Souza, P. A. F., 1966-
A questão da cor no simbolismo monocromático [recurso eletrônico] :
um dispositivo de representação / Paulo André Ferreira de Souza. –
2023.
1 recurso online.

Orientadora: Patrícia Dias Franca-Huchet.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Cor na arte – Teses. 2. Cor (Filosofia) – Teses. 3. Simbolismo das
cores – Teses. 4. Cor – Aspectos psicológicos – Teses. 5. Arte e
filosofia – Teses. I. Franca-Huchet, P. D., 1958- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
PAULO ANDRÉ FERREIRA DE SOUZA - Número de Registro **2021699476**.

Título: "A QUESTÃO DA COR NO SIMBOLISMO MONOCROMÁTICO – UM
DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO"



Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Rodrigo Borges Coelho – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Sebastiao Brandão Miguel – Titular – Escola Guignard - UEMG

Belo Horizonte, 30 de outubro de 2023

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

A minha família.

Márcio Ferreira de Souza, meu irmão.

Amigos de caminhada: Lea Santiago, Elka Amorim e Tânia Araújo.

A orientação da professora Dra. Patrícia Franca-Huchet que encoraja e apresenta caminhos sensíveis.

Aos professores do PPGARTES da UFMG.

A FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de Minas Gerais).

PPGARTES – programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes de MG e tantos amigos presentes que trago no coração.

RESUMO

Esta pesquisa intenciona investigar o campo da cor como um elemento do sublime e dimensão da consciência sensível através da sua disposição simbólica na obras monocromáticas. A investigação se postula na análise dos textos e das obras dos artistas que se dedicaram ao monocromático com foco na abstração e na produção teórica de críticos e pensadores a respeito do tema. Entendendo o monocromatismo como um modo de representação que cria conexões entre a arte, a vida e a espiritualidade, a cor é uma referência do discurso entre semântica e pragmática, atravessando a ciência e a metafísica, todavia encontrando na arte seu vínculo ativador da sensibilidade.

Palavras-chave: cor; monocromático; imaterial; arte.

ABSTRACT

This research aims to investigate the field of color as an element of the sublime and dimension of sensitive consciousness through its symbolic arrangement in works monochromatic. The investigation is postulated in the analysis of texts and works of artists who dedicated themselves to monochrome with a focus on abstraction and theoretical production of critics and thinkers on the topic. Understanding the monochromatism as a mode of representation that creates connections between art, life and spirituality, colors is a reference for the discourse between semantics and pragmatics, crossing science and metaphysics, however finding in art its sensitivity-activating link.

Keywords: color; monochrome; immaterial; art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Onement I..... | 22 |
| Figura 2 - Vir Heroicus Sublime | 22 |
| Figura 3 - Gerhard Richter - Gray Mirror | 25 |
| Figura 4 - Gerhard Richter - Six Gray Mirror | 25 |
| Figura 5 - Robert Ryman – Série #11 | 31 |
| Figura 6 - Fra Angélico – Anunciação, c. 1440-41 | 41 |
| Figura 7 - Cildo Meireles – Desvio para o vermelho I, II e III (1967-1984) | 44 |
| Figura 8 - Anônimo Alemão, Crucifixo com São Bernardo e uma monja, primeira metade do século XIV | 45 |
| Figura 9 - Retrato de Yves Klein feito durante as filmagens " <i>The Heartbeat of France</i> " de Peter Morley (1961)..... | 48 |
| Figura 10 - Convite para a exposição "Yves Propositions monochromes" na Galerie Schmela, Düsseldorf (1957) | 50 |
| Figura 11 - Yves Klein montando a exposição na Galeria Schmela, Düsseldorf | 50 |
| Figura 12 - Yves Klein na sala vazia – Expressando o imaterial | 55 |
| Figura 13 - Salto para o vazio (1960) | 56 |
| Figura 14 - Escultura Aerostática | 57 |
| Figura 15 - Lucio Fontana Conceito Espacial – 1964 | 58 |
| Figura 16 - Piero Manzoni - Achrome (1958)..... | 59 |
| Figura 17 – Piero Manzoni - Achrome (1959)..... | 60 |
| Figura 18 - Les Imateriaux – Centre Pompidou (1985)..... | 63 |
| Figura 19 - Anish Kapoor – Sky Mirror (2001)..... | 64 |
| Figura 20 – Yellow (1999)..... | 65 |
| Figura 21 – Flower (2007)..... | 66 |
| Figura 22 – Kazimir Malevich – Quadrado Negro (1915)..... | 72 |
| Figura 23 – Kazimir Malevitch – Branco sobre branco (1917-1918)..... | 74 |
| Figura 24 – Ad Reinhardt – abstract painting nº 4 (1961) | 88 |
| Figura 25 – Ad Reinhardt, A portend of the artist as a Yhung Mandala (1955) .. | 89 |
| Figura 26 – Irmã Andreína com ex-voto dedicado por Yves Klein a Santa Rita de Cássia (1999) | 91 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| Figura 27 – Pierre Soulages – vitrais da Abadia de Conques – França (1987 - 1994)..... | 93 |
| Figura 28 - Pierre Soulages e a execução técnica dos vitrais..... | 94 |
| Figura 29 – Pierre Soulages – s/t l’outrenoir..... | 94 |
| Figura 30 – Hélio Oiticica – “Núcleo” | 96 |
| Figura 31 – Hélio Oiticica – PN1 Penetrável (1960) | 97 |
| Figura 32 - Robert Rauschenberg – Mother of God (1950) | 99 |
| Figura 33 - Robert Rauschenberg – Pintura branca (1951)..... | 100 |
| Figura 34 - James Turrel - “Aten Reign” | 102 |
| Figura 35 – Valentino Vago - Igreja de San Giovanni in Laterano, Milão (2017) | 108 |
| Figura 36 – Valentino Vago – Capella da Madonna | 109 |
| Figura 37 – Yves Klein – Monocromo Azul (IKB 108) (1956)..... | 111 |
| Figura 38 - Yves Klein e o globo azul (1961)..... | 117 |

SUMÁRIO

| | | |
|---|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 8 |
| 2 | A QUESTÃO DA COR NO SIMBOLISMO MONOCROMÁTICO - UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO | 11 |
| 3 | O MONOCROMO SUBLIME – ESPELHO DO TEMPO | 19 |
| 4 | DA COR SOLO..... | 35 |
| 5 | IMATERIAL | 47 |
| 6 | O IRREPRESENTÁVEL. O INAPRESENTÁVEL | 68 |
| 7 | ESPIRITUAL IMATERIAL..... | 84 |
| 8 | A IRRUPÇÃO DO COSMO | 104 |
| 9 | CONCLUSÃO..... | 124 |
| | REFERÊNCIAS | 126 |

1 INTRODUÇÃO

O objeto de uma pesquisa comporta camadas às quais o pesquisador se debruça no intuito de organiza-las e deste modo compartilhar a experiência como uma forma de compreensão de algum fenômeno. Ao investigar o campo da cor como atributo de uma comunicação simbólica, considero a reunião de áreas, cujas expressividades apontam a um rico e peculiar espaço nas artes plásticas. Entendendo a cor como linguagem natural da representação de ícones e enquanto espaço da abstração, prescinde um escopo de pensamentos teóricos que seguem atuando no desvelamento dessas camadas, objetivando explicar a interlocução como mensageira de ideias abrindo os postulados herméticos e realocando signos ampliadores das leituras estéticas.

Deste modo os sentidos humanos atuam diligentes mediante o reconhecimento dos fenômenos da massa de cor, ativando a transcendência que permeia o lugar da origem dos mistérios insondáveis da unicidade do homem com a natureza, no sentido de integra-los. A cor como energia sempre interessou pelo seu caráter de imanência e sua dimensão transcendente. Portanto a representação que protagoniza a cor como um elemento da sinergia, segue enaltecendo uma pulsante presença cromática e sua postura mediante os simbolismos que alcançam contextos abrangentes e plurais, marcando uma postura de seu valor.

Os questionamentos que envolvem o homem e o universo se coadunam não só pela imagem representativa, mas também pela abstração de seus níveis de gradação, articulando as expressões insondáveis que marcam o ciclo do espírito em sua evolução. É a partir dessas premissas, entre matéria e espírito que potencializa o desejo de investigar a potência cromática em sua força operante.

O texto desta pesquisa se desenvolve e se divide pelos pontos considerados relevantes nas observações geradas por críticos, pensadores e os escritos dos artistas produzidos como material teórico disponível em publicações e meios digitais, montando assim uma história que não se dá por um movimento ou data específica, mas por acontecimentos, de certa forma, isolados, todavia considerados relevantes como sintoma das artes estabelecendo certas regras na medida em que desestabiliza o campo das artes, firmando assim uma presença estável no cenário artístico.

As observações dos pensadores e críticos muitas vezes são construídas como ensaios e os escritos dos artistas, assim como a documentação histórica encontrada,

constitui um personalismo agudo, de modo que a pesquisa tenta evocar uma atemporalidade trabalhando um painel das camadas formadoras do fenômeno da abstração monocromática. Na introdução encontra-se algumas postulações sobre o caráter que constitui a questão como um todo.

No segundo capítulo, a análise é apoiada pela ideia do sublime, na aproximação entre um conceito que se moderniza de forma perspicaz, tanto e notadamente em Lyotard^{1 2} quanto no artista Barnett Newman³, pelo exame do tempo que atualiza um evento artístico.

No terceiro capítulo, a intenção é discursar sobre a cor, sem o aparato didático clássico das suas teorias, mas apontar a importância protagonista de sua representação como um dispositivo da comunicação artística e como um meio de analisar o seu caráter fenomênico. A cor vai se diluindo do papel de mímese e irrompendo como autonomia e linguagem e na abstração monocromática encontra seu ponto culminante, seu status de presença. A linha onde parte o pensamento da cor é construída na brevidade da história, contando de forma sintética como alguns artistas já desmitificaram a referência da cor e destacaram seu valor simbólico.

No quarto capítulo o texto apoia o conceito das zonas de imaterialização sensível, do artista Yves Klein, identificando um conjunto de regras onde artistas e pensadores desenvolvem em relação ao fato. A compreensão destas regras é o primeiro passo para elucidar as diferenças conceituais e funcionais entre as práticas e as obras para um entendimento angular da questão da abstração monocromática. O postulado de Klein reverberou, ecoando na produção de outros artistas que desenvolveram linguagens distintas em relação aos suportes, a cor e aos conceitos.

No quinto capítulo questiona-se a ausência da imagem na formação da obra e o suporte se abstrai; os fatores que promovem a ausência da figura são os questionadores pela ética e pela estética do sensível.

O sexto capítulo trata da aproximação espiritual da artes, provocando dentro da construção monocromática seu campo ampliado como sensibilidade, mas apontando uma formação ritualística a que nos sujeitamos e onde a arte tenta diluir o discurso doutrinador acionando o campo da perceptibilidade.

¹ LYOTARD, Jean-François. O Inumano – considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1989 e lições sobre a analítica do sublime – editora Papyrus, 1993

² LYOTARD, Jean-François. Lições sobre a analítica do sublime. Campinas: Editora Papyrus, 1993.

³ NEWMAN, Barnett. The early work of Barnett Newman – paintings and drawings 1944-1949 essay by Jeremy Strick – PaceWildstein, 1994.

No último texto, a ideia do cosmo salienta o caráter ampliado ao qual a abstração monocromática intenta percorrer, entendendo o cosmo como a elaboração amalgamada entre os estados materiais e imateriais do trânsito onde seres, sujeito e natureza convivem.

2 A QUESTÃO DA COR NO SIMBOLISMO MONOCROMÁTICO - UM DISPOSITIVO DE REPRESENTAÇÃO

A imagem da abstração monocromática constitui o limite de uma linguagem que se choca com que se poderia progredir como representação. É uma imagem que se regula na construção de uma semântica visual para expressar os valores imateriais. Na tentativa de compreender em que medidas as imagens simbólicas potencializadas pela cor problematizam as diversas instâncias de um legado da representação nas artes, e que por sua vez destituída da aparência e da mimeses desestabiliza as alegorias e os mitos, compõem o caminho da presente pesquisa.

A apresentação da pesquisa se desenvolve explorando a dimensão da cor na disposição simbólica da abstração monocromática, articulando os campos fenomenológicos, perceptivos e da sensibilidade; pontos-chaves da arte monocromática e que encontra sua intercessão fundamentada nas zonas da sensibilidade imaterial pictórica, definição de francês Yves Klein, o artista que atravessava as dimensões entre a fisicalidade e o legado imaterial. Busca também as possibilidades de atravessamento do conceito de sublime na prática da pintura de Barnett Newman. Investiga a associação fundamental de Malevich e o desenvolvimento Suprematista que idealizou uma nova postura de representação modificando o cenário das artes plásticas em definitivo. Na investigação das origens e interações entre matéria e espírito sensível, enriquece a plasticidade pela presença potente de Hélio Oiticica que, inquieto e salutar é o grande construtor de ideias. A interiorização do sujeito e suas problematizações são observadas em artistas, cujo peso produtivo inscrevem-se neste arcabouço estético, potencialmente presentes como Pierre Soulages, Ad Reinhardt e Robert Rauschenberg. A estes conceitos vinculados a poética, estética e desmaterialização muitos outros nomes das artes são solicitados no contributo da construção de uma história que prioritariamente afirma o percurso do homem e o insondável, a vida em seus aspectos amplos criando unicidade. De acordo com a crítica e historiadora da arte Bárbara Rose:

A arte monocromática não é um estilo e nem um movimento...o estilo está ligado a um contexto cultural específico; os estilos diminuem e perecem quando se esgotam... A adesão a unidade e indivisibilidade do monocromático não é uma característica de estilo, mas uma postura pessoal (uma *Weltanschauung*) – uma visão do mundo e da função da obra de arte

muitas vezes em desacordo com a acessibilidade e o espetáculo que agrada o público. (Rose, 2006, p. 22, tradução nossa)⁴.

Rose exemplifica bem neste contexto o lugar em que as obras monocromáticas se situam e examina as suas muitas raízes e causas.

A abstração monocromática afirma-se como a imagem da radicalidade absoluta, do inapresentável e envolvida em suas premissas éticas e estéticas pelo Modernismo na multiplicidade simbólica a que se debruçam as questões políticas, sociais, espirituais e dos sentidos imateriais.

Esse caráter radical proposto pela ausência da figura e instaurada por uma massa de cor enquanto um dispositivo que paira sobre os espaços e os regimes de uma regulamentação atua na esfera das ideias e propostas da arte monocromática. A cor na sua potência máxima restitui o cenário da representação visual e torna-se objetiva enquanto presença simbólica de um enigma sugestionado por uma aparência de unidade e caracterizado pela subtração tanto dos tons quanto do fornecimento de imagens iconográficas e do sistema semiótico, deslocando-se de uma percepção da tradição para a construção de uma narrativa que modela e orienta um novo discurso sobre as possibilidades artísticas. A essa massa de cor é que se referencia um discurso que se dá entre a semântica e o pragmatismo, atravessando a ciência e a metafísica e encontrando na arte seu vínculo ativador da sensibilidade. Subvertendo em certa medida o que Panofsky chama de conhecimento estilístico – uma associação entre a representação empírica e o evento imagético - e considerando a noção de Rose que situa as artes monocromáticas como uma manifestação do artista diante da sua postura pessoal, as suas possíveis interpretações de sentidos fenomênicos solicita um sentido semântico.

Assim como para a descoberta do sentido fenomênico, também para a descoberta do sentido semântico será preciso, de certo modo, que exista uma “instância superior” diante de cujo tribunal, antes de mais nada, se justifica a associação entre a noção extra artística (neste caso, portanto, um conteúdo fornecido pela literatura) e o fenômeno imagético dado. (Panofsky *apud* Lichtenstein, 2004, p. 95).

⁴ Monochromes from Malevich to the present – University of California Press – p. 22 - 2006 - “monochrome art is neither a style nor a movement...style is tied to a specific cultural context. Styles wane and perish once they are exhausted...An adherence to the unity and indivisibility of the monochromatic is not a characteristic of style, but a personal stance, a *Weltanschauung* – a view of the world and of the function of the work of art often at odds with accessibility and crowd-pleasing spectacle.”

Essa contemplação, assimilação e mesmo interpretação de uma obra aparentemente simples, contém “questões complexas gerais e de relações entre profundidade e superfície, corpo e espaço, estático e dinâmico” (Panofsky *apud* Lichtenstein, 2004, p. 94). Logo a arte com a qual nos deparamos desloca-se na participação modernista como a redução de uma essência, contemplando e admitindo as relações intrínsecas com os sentidos diáfanos, a energia e o cosmo abstendo-se de uma representação do simulacro do mundo real no intuito de pensar-se a dimensão da linguagem representativa. As suas características paradoxais divisam-se entre a busca espiritual de uma experiência transcendental e seu desejo de enfatizar a presença material do objeto como fusão. A cor como dispositivo principal da ideia interessa-me pelo seu peso e dimensão estética diante do repertório da apresentação e do modo como as imagens revelam a experiência da abstração, a narrativa do silêncio, a poesia e o éthos onde faz-se necessário nos determos sobre a dimensão dos seus processos como proposição da arte.

Poderia uma obra monocromática abstrata expressar valores como a luz ou outras sensações reconhecidas pela representação óbvia que uma imagem produz? Quais relações estéticas uma proposta monocromática indica em relação ao passado histórico das artes? Qual seria a aproximação entre monocromatismo, sinestesia e metafísica? As problematizações passam a eligir sobre a postura de uma identificação mediante a citada representação radical que anula uma narrativa das reproduções dos objetos que cercam um indivíduo ou povoam o mundo e segue para uma posição onde a metafísica se apresenta como fronteira, entretanto a grande tela monocromática é a seu turno, uma epifania a que não se deixa penetrar.

É a autonomização desses elementos, a ruptura dos ‘fios de representação’ que os atavam à reprodução de um modo de vida repetitivo. É a substituição desses objetos pela luz de sua aparição. A partir daí, o que acontece na tela é uma epifania do visível, uma autonomia da presença pictural. (Rancière, 2003, p. 87).

Nestas anotações, investigo certas premissas tão comuns ao universo da arte, que é a um só tempo o universo do próprio homem ou da vida em si mesma pela ideia de que uma operação transformadora praticada pela arte é capaz de operar uma ascense ao espírito cujo envolvimento com os elementos propostos provoca uma revolução dos corpos sutis para um nível de ação presente e marcante às organizações mentais e consequentes atitudes sociais. O espírito retoma seu legado

de substância pensante. Quais são as indagações pertinentes ao homem mediante ao autoconhecimento e cujos espelhos de representação na arte se postulavam às narrativas das alegorias, dos mitos, das reproduções metafóricas, dos comportamentos, das fábulas, a pintura de gênero no contínuo da repetição do gesto, evocando o *pathos* e como estas indagações se potencializam na abstração monocromática?

Concomitante a isso, ressaltam-se os conceitos explorados e disponibilizados das intenções dos artistas propagadores da arte monocromática, e como exploram a ideia da luz, da matéria, texturas, espaços e implicações de ordem interior, relevadas ao espírito e ao imaterial. A cor torna-se protagonista como linguagem, como comunicação, como médium em plenitude. O assunto seria objeto de estudo de historiadores, críticos e galeristas.

No contexto desta abstração, a pesquisa relata a postura frente a dimensão das artes, por artistas cujos relatos, testemunhos e obras situam as questões levantadas como respostas ou indicativos de um caminho onde as criações, notadamente pela pintura, atua-se como espelho, urge a um modo radical de se rever ou se apresentada como 'janela', posta-se como reinvenção que arremete à leituras significativas dos objetos sugestionados enquanto interiorização (que contém em si camadas desta interiorização na representação de si). Os encontros dos artistas, na criteriosa leitura de seus argumentos e posterior produção, se dá nos níveis de uma investigação da sensibilidade diante da imagem e ao atentar para a dedicação diante do monocromo, a conexão espiritual certamente se compõe como formulação do caráter destas representações e da biografia de cada artista. A esses testemunhos dos artistas coletados, justifico em Jacques Rancière que:

A ligação da pintura com a terceira dimensão é sua ligação com a potência poética das palavras e fábulas. O que pode desfazer essa ligação, conferir à pintura uma relação privilegiada não apenas com o uso do plano, mas com a afirmação da planaridade, é outro tipo de relação entre o que a pintura realiza e o que as palavras fazem ver em sua superfície. (Rancière, 2003, p. 85).

O quadro monocromático se revela como propulsor de sentidos analisados sobre uma ótica da abstração em fantasmagoria, lampejos e signos enquanto performance e é analisado através de seus artistas e autores.

Após a inserção radical do artista francês Yves Klein, o termo passa a ter um peso que designa um sentido abrangente como a utilização do campo espacial de um

trabalho artístico com apenas um único tom. Klein cria obras monocromáticas como uma produção especulativa de suas experiências interiores, a princípio, e culmina em um trabalho de construção conceitual ampliada, chamada “zonas de sensibilidade imaterial” conduzindo assim a proposta a uma tradição da pintura monocromática no século XX.

Nesse sentido da representação que convoca e que reconhece o elemento metafísico, rememorando-o e ultrapassando-o, a que justifica o que Walter Benjamin considera uma “imagem autêntica”. São imagens que produzem a dialética e não reproduzem o passado tal e qual as imagens do real, mas investigam as camadas e os reflexos que povoam a experiência e tentam um diálogo de significâncias na plasticidade de sua aparência. O uso metafórico do quadro monocromático, não é o signo de uma nova superstição, senão um exemplo de evolução regressiva, em uma interpretação enigmática, poderosa e em consonância com o uso metafísico das imagens. Uma ideoplastia que se repete inesgotável, arquitetada e persistente.

A percepção sensorial das imagens do mundo se baseiam nas relações entre imagens da psique e as sensações do corpo e podem se distinguir entre dois espaços básicos da visão: um externo visível e um interno invisível, ambos fisicamente considerados a partir do ponto de vista perceptivo sensorial e que se manifesta. As interconexões físicas pressupõe um estado de “ver em sonhos”, em um estado de desperto e ver em sonhos no sentido semi-desperto (Versic, 2017).

Justifica se assim a ambiguidade onde a representação se concretiza na elipse do tempo e da imagem que relampeja e desaparece, deixando em suspensão a figura.

E há a visão que tem lugar, pensamento honorário ou instituído, esmagado num corpo seu, cuja ideia não se pode ter senão exercendo-a, e que entre o espaço e o pensamento introduz a ordem autônoma do composto de alma e de corpo. O enigma da visão não é eliminado: ele é remetido do “pensamento de ver” á “visão em ato”. (Merleau-Ponty, 1984, p. 99).

A imagem observada ativa o poder fundamental de potencializar o imaginário nela contido, manifesta à visão condutora de seu poder de ação e contato as suas qualidades transcendentais, dando ‘voz’ ao que nela contém: camadas, montagens, lampejos que atravessam no instante que se torna gesto. “Foi a própria obra que abriu o campo de onde ela aparece numa outra luz, é ela que se metamorfoseia e se torna a sequência, as reinterpretações intermináveis de que ela é legitimamente suscetível não a transformam senão nela mesma”. (Merleau-Ponty, 1984, p.102).

O que constitui esta visão de uma obra da abstração monocromática não são as análises formais de uma métrica, ou uma história relacional das artes que compararia a movimentos anteriores, sentidos de perspectivas ou planos, tampouco uma composição ou organização de jogo cromático, mas o que “constitui enigma é sua ligação, é aquilo que está entre elas – é que eu veja as coisas cada uma em seu lugar justamente porque eles se eclipsam umas às outras” (Merleau-Ponty, 1984, p.106). A manifestação monocromática compreende a experiência da reversibilidade das suas camadas onde a um só tempo tudo se encontra e que ao nos devolver o olhar revela-se no “entre”, suas fulgurações denotativas. Busca-se espaço e conteúdo, no conjunto generalizado de uma potência. O monocromo abstrato não é simulacro da natureza visível, mas antes dimensão que toca ao invisível, aos espaços que nos contém e que nos são contidos.

Como cita Jose Gil (1996) em seu texto sobre arte e metafenomenologia e que aqui adaptado: “A percepção de um outro espaço ou “lugar” em que o olhar descobre, de maneira não trivial, outros movimentos e outras relações entre as formas, as cores, os espaços, as luzes; e, por fim a percepção do intervalo entre duas percepções.”

Podemos observar na abstração monocromática princípios dos elementos constitutivos de uma natureza quase hermética, divagações provocadas pelos artistas em sutilezas cromáticas e diferenciadas entre brilhos e opacidades, aproximações de fronteiras plásticas quase inexistentes, volumes e dimensões e não podemos ocultar de forma interiorizada a nossa observação, a menos que a negamos. Ainda observamos um lampejo de tensionamento, complexidade do encontro ao imaterial, da evidência temporal da dialética. Um desafio aplicado à constelação que configura uma experiência do tempo num sentido mais distante ou supra distante, como o movimento de um fole de forja que abre e fecha, soprando a informação de uma constituição que busca unir o mistério da origem das coisas com princípios abstratos das imagens. Daí nascem os sentidos semânticos e as imagens tornam-se reconhecíveis, mas ao se movimentarem tangenciam uma abstração que as configuram pelas cores num lampejo entre o caos e a organização, entre a gênese e o apocalipse, entre nascimento e morte permeada no intervalo da vida.

Seu desejo de expressar irrompe como lampejo no cerne dos sentidos, no tempo do sublime e na dialética conceitual, elementos condutores da reflexão. A imagem dialética, presente na observação conceitual, constrói as possibilidades das leituras em camadas que se conectam e se apresentam a partir da cor na geração da ideia.

O processo da expressão abstrata monocromática desenvolve-se pela condução das metáforas que designam a formulação das referências conectadas aos discursos da tradição da narrativa, eliminando a imagem, mas não seu poder de leitura. Como apontamos em Walter Benjamin (p. 505 - 2006) que “a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo formando uma constelação”.

Na singularidade constitutiva da cor é que a imagem opera, entretanto sendo abordada na sua concepção como inapresentável. A concepção monocromática na sua potência abstracionista não elimina seu teor de poética, porque imbricado pela noção de uma experiência que se articula e se desenvolve pelos sentidos desdobra-se nas camadas dos espaços imateriais. Passado e presente se penetram e ativam pela expressão metafórica das abordagens apoiadas na concepção da cor. A palheta simplificada toca o olhar na suspensão da pureza. A arte monocromática se inscreve na proposição de um paradigma que tenta se estabilizar na cor e que discursa na ambivalência de suas múltiplas camadas.

A palavra ‘monocromática’ já indica por metonímia, uma obra (pintura, escultura, instalação etc.) realizada a partir de cor única. Mas, monocromo também pressupõe uma formulação que admite as nuances de uma mesma cor, aplicadas a uma obra (como grissalhas, camaieus, lavis). A questão pretende concentrar no binarismo proposto entre os valores “materiais e imateriais” defendidos por seus adeptos mais relevantes na contemporaneidade.

O monocromático surge como uma manifestação conceitual, nos fins do século XIX por uma pintura trabalhada de forma mais diáfana, que privilegiava os aspectos da desmaterialização e eliminava os contrastes de cores, sendo seu berço enquanto ideia observada nas obras de Whistler, Turner e Monet dividindo as opiniões quanto a representação de caráter mais etérico e apontando a concepção do devir no desenvolvimento do monocromático sem imagem. Algumas características formais podem ser observadas como a eliminação da linha do horizonte e o preenchimento espacial do campo de visão por um tema que caminhava para a eliminação da figura e pela ocupação do campo total da visão concentrado nas cores, dando início a eclipse da distância entre sujeito e objeto, observados tanto nos trabalhos suprematistas russos ou nas pinturas de Barnett Newman ou Mark Rothko.

A imagem do monocromo aciona uma percepção que atravessa os tempos na construção de sua memória, tratada com seu rigor e se observado como representação da figura podemos investigar uma noção de seus estatutos atrelada

aos pensamentos que se articulam na regulamentação da representação, de forma em que a apresentação se realiza na linguagem subtrativa da cor.

Do ponto de vista histórico e organizando sua herança didaticamente conceituada, tanto o estudo da cor quanto a pintura monocromática sinalizam no curso das artes às obras clássicas e antigas tratadas em uma cor e trabalhadas com valores de luz, sombras e volumes por algumas técnicas e períodos. A representação monocromática encontra no lastro da história seus estatutos e sua presença como recursos aplicados que exigiam uma alta qualidade técnica dos artistas, além de uma leitura iconográfica e de uma semântica de afirmação da sociedade. As pinturas em preto e branco são chamadas grisalhas, ou em tom único de uma cor, os camaïeu ou ainda com efeito aquarelado e/ou a nanquim denominada lavis. Os mosteiros, as capelas e os objetos religiosos na idade média e ao início da Renascença estimulam e convidam ao ato da meditação quando regulam o emprego das técnicas em preto e branco das imagens ornamentadas pelas cenas históricas e pelos exemplos das biografias hagiológicas, evitando assim a sedução provocada pela cor, que podem aludir as preocupações do mundo externo. Essa simplificação tonal objetiva direcionar a mente e olho para uma palheta monocromática como foco para evitar a distração. A grisalha tecnicamente conceituada refere-se a uma execução artística onde a imagem é trabalhada exclusivamente em tons de cinza.

Para Didi-Huberman (2014) 'a grisalha não será propriamente uma cor, mas o coloris de descoloração que o tempo impõe as coisas'. Os valores tonais desta cartela única se redimensionam em suas representações de técnicas e que atribuíam até aos aspectos sensoriais tal como as sensações quentes e frias. Eram atributos que a igreja no seu passado impunha pela estética da grisalha criando efeitos visuais específicos das formas que lembram esculturas ou efeitos em relevos, entretanto a proposta da investigação nesta pesquisa recai sobre a abstração e a sua construção na modernidade.

3 O MONOCROMO SUBLIME – ESPELHO DO TEMPO

Ao solicitar a invenção de uma visão ou alteração da visão ou ainda uma visão que se reinventa, o monocromo opera-se em uma espécie de modelo do irrepresentável ou inapresentável e destaca-se por uma presença do sensível. Um espelho cego que impede de defrontar com o poder imagético, mas um espelho do tempo presente. Apoiado nestes conceitos balizados por Jean François Lyotard (1990) esta ideia do tempo se apresenta em uma dialética ou paradoxo quando colocada em uma versão de renovação paradigmática proposta pelo artista norte americano Barnett Newman e analisada pelo filósofo francês. Aqui tento trazer a partir de Newman tanto a plasticidade quanto sua teoria e as observações em relação aos postulados do pensamento de Lyotard. Newman propõe uma relação de ruptura através do campo de cor integrado com a ideia de vanguarda. A união entre sua prática artística e teórica possibilita um campo narrativo dos mais férteis ao filósofo francês e a partir deste pensador é possível abrir as lacunas para uma decifração, não de um enigma, mas das relações possíveis entre a obra, os artistas, o pensamento e o tempo. Entre essas relações situa-se o campo da análise do sublime e como consequência do belo como agentes formadores dos conceitos entre ética e estética nas artes.

Durante o período em que cursava as matérias do programa de pós-graduação, a minha orientadora, professora Dra. Patrícia Franca-Huchet ministrou a disciplina **“Imagens de Outrora e Ressonâncias Artísticas “Sublime Now”** trazendo ao corpo discente a linguagem dos filósofos Jean-François Lyotard e Edmund Burke abrindo o campo ao trabalho de Barnett Newman e a partir deste conteúdo construí estas conexões propostas em outras artistas. De fato inspirador pensar no campo da abstração com tamanha riqueza de conexões que a referida disciplina trabalhou.

É a partir de Barnett Newman que pretendo também constituir um trânsito que conecta a diversos artistas, desde o princípio do século XX, cujas obras amalgamam-se com o conceito de sublime, ou pelo menos a partir de Newman possibilitaram análises com justificativas mais prudentes a respeito da abstração monocromática. Um efeito rizomático com a efetividade fenomenológica aos postulados de uma vanguarda. Lyotard afirma que:

Antes mesmo que seja extraída a arte romântica da figura clássica e barroca, abre-se assim a porta sobre uma pesquisa em direção da arte abstrata e mínima. O vanguardismo germina, deste modo, na estética Kantiana do sublime. No entanto, a arte, cujos efeitos são analisados por esta estética, consiste no essencial, em representar sujeitos sublimes. A questão do tempo, do Ocorrerá, não faz parte, pelo menos de forma explícita; da problemática em Kant. (Lyotard, 1990, p. 103).

Em sua análise Lyotard relaciona posteriormente o filósofo Edmund Burke⁵ (século XVII) em comparação a Kant para sua integração da definição de tempo como explicação ou consolidação relacional entre a abstração e a teoria do sublime em Newman.

Eis, deste modo, a maneira de analisar o sentimento sublime: um objeto muito grande, muito poderoso, que ameaça privar a alma de toda e qualquer Ocorrência e que a “espanta” (em graus de intensidade menores, a alma sente admiração, veneração, respeito). (Lyotard, 1990, p.104).

Em Burke também a noção de suspensão do sentimento entre um terror e um prazer se engendra no tempo seu ápice.

O conceito de sublime em Barnett Newman nasce de um artigo publicado na revista *Tiger Eye* de dezembro de 1948 intitulado “*The sublime is now*”. Newman era norte-americano e judeu, considerado um representante máximo do expressionismo abstrato. No referido artigo, o artista questiona os conceitos sobre a tradição clássica europeia na representação e expõe sua pretensão em desvincular-se dos modos de produzir arte em uma ruptura afirmativa. Estes modos circulavam no continente americano, mantenedor de uma tradição que perpetuava os paradigmas vinculados na absoluta materialização da ideia da beleza e das formas.

Afirma Newman:

Devemos considerar que a 20 anos atrás, sentimos a crise moral de um mundo em confusão, um mundo devastado pela grande depressão e a ferocidade da guerra mundial, e por isso torna-se impossível neste período, pintar um tipo de pintura que estávamos fazendo – flores, nus idealizados e pessoas tocando violoncelos. Ao mesmo tempo, não podíamos nos mover na situação de um mundo puro de formas desorganizadas, ou relações cromáticas, enfim um mundo de sensações. E eu diria que para alguns de nós, constitui uma crise moral em relação ao que se pinta. E então na realidade, inicia-se, o que se diz, a pintura de ranhuras, como se a pintura

⁵ BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Campinas: Papyrus, 1993.

não estivesse morta, mas como se nunca houvesse existido. (Newman apud Strick, 1994, p. 11, tradução nossa)⁶.

Estas ranhuras a que se refere Newman eram o retorno aos estudos das ciências naturais – botânica e geologia. Uma compreensão e retomada do que se constitui a vida. Newman questiona a partir deste período, não só as necessidades formais e figurativas das artes, quanto o pensamento gerado pela estética em Kant, Platão ou Hegel, abrindo o campo dos paradoxos entre a beleza e a forma, desmaterializando os paradigmas, não justificando a aceitação cega das teorias, mas questionando seus pontos e sua materialidade. Há em Barnett Newman um desejo de emancipação de definição por diferença que o pintor compartilha com o resto dos expressionistas abstratos. O que interessa não é só a necessidade de ruptura com respeito a tradição, senão também a constatação de que este mesmo processo não fique apenas no âmbito das artes plásticas.

Estamos liberados dos obstáculos da memória, da associação, da nostalgia, da lenda, do mito que tem sido recursos da pintura europeia ocidental. No lugar de fazer catedrais cristãs, o homem, ou a “vida”, a estamos fazendo a partir de nós mesmos, de nossos próprios sentimentos”. Conceitua Newman no artigo “The sublime is Now”. (Newman, 1948, p.217)⁷.

Romper com algo é necessário para que um ‘algo’ outro tenha começo. O artista opta pela abstração ao constituir, por um lado, uma verdadeira alternativa ao modelo de beleza e figuração europeia, por outro, era o único modo possível de materializar o sublime a um nível plástico sem cair na incongruência. Assim renuncia ao existente para abrir novas vias criativas, novas formas de experimentação sublime. O sublime se encontra agora em um contexto ou espaço tão depurado que roça o vazio.

Para justificar seus conceitos, o artista convoca uma imersão de ‘vida’ no abstrato e trabalha seus campos de cor, principalmente no intenso tom de vermelho.

⁶ “You must realize that twenty years ago we felt the moral crisis of a world in shambles, a world devastated by a great depression and a fierce World War, and it was impossible at that time to paint the kind of paintings that we were doing - flowers, reclining nudes, and people playing the cello. At the same time we could not move into the situation of a pure world of unorganized forms, or color relations, a world of sensation. And I would say that for some of us, this was our moral crisis in relation to what to paint. So that we actually began, so to speak, from scratch, as if painting were not only dead but had never existed.”

⁷ O artigo de Barnett Newman “The sublime is now” pode ser consultado em escritos de artistas. NEWMAN, Barnett. “The sublim is now” – selected writings and interviews. University of California Press, 1992.

Desde seus primeiros trabalhos, como o *Onement I* de 1948 até o icônico *Vir Heroicus Sublimis* de 1950 e que mede 2,42X5,43 de largura e trata se de um monocromo encarnado, somente alterado por uma linha vertical ao qual ele chamava de 'zip' e que atravessa todo o campo pictórico.

Figura 1 - Onement I



Fonte: Museum of Modern Art NY (1948)
Nota: Dimensões 69,2 X 41,2 cm

Figura 2 - Vir Heroicus Sublime



Fonte: Museum of Modern Art (MoMA), New York City, NY, US (1950)⁸
Nota: Dimensões 242.2 X 541.7 cm

O título do quadro e a referência ao sublime através de Barnett Newman, é abordado então com propriedade, referendando a Jean-François Lyotard. A análise

⁸ Disponível em: <https://www.wikiart.org>. Acesso em: 13 out. 2023.

de Lyotard começa assinalando que Newman não é um pintor do espaço e nem da cor, senão um pintor do tempo. Mas de que tempo está falando Newman? Se nos remontamos ao dito anteriormente, a necessidade de Newman de se situar no presente, poderíamos afirmar que se trata do Agora. Assim parece corroborar todavia, o título do artigo que citávamos ao começo: “O sublime é agora”. É o ‘agora’ a dimensão temporal mais problemática que existe; aquela que, como bem assinala Lyotard, não pode ser assimilada pelo pensamento. O Agora nunca é concebido em sua atualidade, em seu ocorrer, senão sempre de forma retrospectiva quando já tem tido seu evento; quando ele É ou Está Sendo e se converte em Foi ou Estava.

Se produz, pois um desarme da consciência em sua incapacidade, e mais, esta necessita esquecer deste ‘agora’ para constituir-se como tal. É este o motivo pela qual a consciência se alia com um pensamento que sempre exerce sobre o passado, sobre o recebido ou acontecimento. Esta visão retrospectiva criou esta ficção chamada História da Arte, por exemplo, e tem uma finalidade dupla: por um lado é necessário conhecer o que foi criado a fim de superá-lo, por um outro, outorga ao pensamento a seguridade de que um estilo artístico será secundado e seguramente superado por um seguinte. O pensamento tem em definitivo, a segurança de que o quadro contemporâneo não será o último, que este também será substituído em um futuro incipiente. Isto é o que nos fizeram crer, esquecendo, tal como pontua Lyotard: “esta possibilidade que nada aconteça, que as palavras, as cores, as formas ou os sons falhem, que a frase seja a última” (1990, p. 97). Entretanto este risco existe, pode acontecer que nada suceda. Daí advém a angústia a que se demora a todos os momentos criativos, angústia na espera do devir: ansiedade diante de um ponteiro pulsante ou uma tela em branco. Como solucionar esta dor? A resposta é simples e o desenvolvimento complexo: criando e fazendo que aconteça. Conseguimos assim passar do desassossego premonitório ao prazer da superação; da angústia ao prazer. Angústia e prazer, começa então a indicar o sublime. Com efeito, segundo a definição proposta por Kant, o sentimento do sublime é uma afecção forte e equívoca. Coaduna por sua vez prazer e pena. Melhor, o prazer procede da pena.

Para Newman a ‘ocorrência’ é o ato criativo, a intervenção plástica do quadro em branco, o ‘agora’ capaz de superar a angustiosa espera do momento precedente. Daí a afirmação de Newman “o sublime é agora”. Lyotard apostila que a tradução seria na realidade mais precisa se se elevasse o ‘agora’ à categoria que merece –

tem que traduzir segundo Lyotard “*The sublime is Now*” não por o sublime é agora, senão por “Agora, tal é o sublime”. Não em outro lugar, nem acima e nem abaixo, nem antes e nem depois, nem em outro tempo. Aqui e agora acontece que... e assim este é o quadro. O que é sublime é que aqui e agora haja um quadro em vez de nada (1990, p. 98). Em conclusão, o quadro de Newman é fruto de um acontecer, superação da angústia premonitória e fonte de prazer; é registro de um sublime que tem lugar aqui e agora. Não em um ali e depois de uma Grécia clássica e seu ideal de beleza e manifestação de sublime. Aproxime ao que estou vendo aqui, nós estamos construindo catedrais e nunca as afirmações de Newman faz tanto sentido.

Após Newman surtir efeitos em seus apontamentos teóricos e práticos a respeito do sublime, e tão bem extensamente analisado por Lyotard, retomo aqui uma bela passagem sobre os princípios Kantianos da tensão entre a tristeza e prazer geradores da ideia do sublime indeterminante e a falibilidade da representação diante de uma ideia. Aplica-se sobre a interdição da imagem como exemplo de apresentação negativa – “o prazer dos olhos reduzido a quase nada e faz pensar infinitamente o infinito” – e num jogo criativo entre um absoluto que não se apresenta, mas que se apresenta como existência – encontro em Gerhard Richter sua proclamação entre dúvida e fé como conceitos de sua série chamada *Gray Mirror*. Seria a arte algo espiritual? Ou apontaria para direções maiores? O artista alemão se justifica que “na pintura pode nos ajudar a pensar em alguma coisa que vai além desta existência sem sentido. É isto que se pode fazer (pintar ou representar)” Richter é um proeminente e virtuoso artista e que em diversas fases trabalhou a pintura monocromática, tanto na figuração de reprodução fotográfica desfocada, quanto na ideia de uma abstração do plano – seja na série das pinturas cinzas (*gray painters*) desde os anos 60 e retomadas nas décadas anteriores, onde o artista joga com a formalidade plástica e o conceito provocativo da imagem em relação ao espectador. Aqui trago um caso do jogo entre a dimensão da arte e sua reflectividade na série que Richter trabalhou como ‘espelho’. A duplicidade exposta na apresentação metaforiza este espaço do ‘entre’ – uma negação do divino e a crença em algo; o fortuito encontro do espectador que ao contemplar um quadro confronta os próprios vestígios, a própria imagem no limiar entre as dimensões. Esta série “*Mirror*” tanto reflete como uma janela, na dimensão do espaço quanto como um espelho, no reflexo encontro de si. A provocação reside na ideia de que estamos procurando alguma coisa a mais, uma vez que cremos que algo além existe. Se o sujeito é um cético, ele se depara todavia com a possibilidade

inequívoca de que algo pode ser criado. Para entender a noção de uma crença, talvez seja melhor se ater a algumas questões como: A manifestação de uma obra artística amplia a noção de uma crença ou somaria a esta obra no seu sentido significativo? Há algo maior a que se apontar e seria esta direção aditiva às questões da pintura? E se não há nada, mas um vazio, a que nos defrontamos em nossos desejos?

Figura 3 - Gerhard Richter - Gray Mirror



Fonte: Saint Lous Art Museum (1991)⁹

Nota: Pintura em esmalte e vidro

Figura 4 - Gerhard Richter - Six Gray Mirror



Fonte: Diaart (2003)¹⁰

Nota: Vidro esmaltado e temperado e aço

⁹ Disponível em: <https://www.slam.org>. Acesso em: 13 out. 2023.

¹⁰ Disponível em: <https://www.diaart.org/collection>. Acesso em: 13 out. 2023.

O trabalho de Gerhard Richter contém uma arena para debate que é própria dos conflitos das artes por séculos e continuam aquecidos. Há debates entre os aspectos formais e espirituais, entre o sentido de uma janela que se abre ou um espelho que reflete a um só tempo a dúvida e a fé. Esta dubiedade do trabalho de Richter da série “espelhos” foi trazida pelo curador e crítico americano Robert Storr em 2003 como título de um catálogo de uma exposição no Museu de Arte Moderna (MoMA). O trabalho de espelhos foi interpretado na ocasião por Benjamin Buchloch e Robert Storr, ambos especialistas em arte e que trouxeram visões diferentes. Buchloch manteve a tradição do pensamento formalista de uma autonomia da obra de arte, enquanto Robert Storr expandia as questões acerca de significados profundos, transcendência e espiritualidade, sem cair no campo de uma ideologia religiosa, apenas usando a arte como veículo para um rico debate.

É possível estabelecer uma relação entre o que preconiza Buchloch enquanto ele relaciona aos ideais da tradição das formas e beleza, ainda obedecendo ou tratando as artes como conceitos canônicos vinculados às ideias da tradição formalista enquanto Robert Storr deambula sobre uma expansão do tempo, da linguagem metafórica ou simbólica de valores internalizados, mas em ambos a discussão vagueia, enquanto que para Richter a discussão poderia, caso seja conveniente, uma alusão à interpretação da forma sublime dos conceitos trabalhados por Lyotard. Desta maneira vejo Richter mais próximo de Lyotard.

O seu sublime é um sublime pouco nostálgico, virado de preferência para o infinito dos ensaios plásticos por fazer, e não para sua representação de um absoluto que estaria perdido. A sua obra está, neste aspecto, em acordo com o mundo contemporâneo das tecno ciências e, ao mesmo tempo, nega-o. (Lyotard, 1990, p.130).

Na metáfora entre janela ou espelho, está estabelecido dois modos de ver a pintura. Se um modelo enxerga a pintura como uma janela ou seja, abre espaço no plano da superfície para uma outra realidade criada pelo artista, por outro e desde os princípios da ideologia modernista, o plano da tela torna se mais um espelho que uma janela, refletindo a alteridade do espectador.

Neste sentido os espelhos de Richter propõe uma ruptura com o passado, ou pelo menos um jogo provocativo onde o artista lida com duas tradições a um só tempo. O tempo é o “agora”. Alguns críticos citam que Richter sustenta um ato de negação entre os modelos de representação, entretanto o que se observa é uma

contínua produção do artista entre as convenções. Richter adota o conflito e considera que suas criações tentam a realidade física e visual liberando de convenções possíveis. Seu trabalho aqui investigado, chamado *Gray Mirror* constitui uma série que vem desde 1991, em grandes dimensões e que são montadas de forma que o espectador se projeta na superfície da tela. Não há de fato um objeto ou tema retratado, senão um convite a autoproteção dentro de um universo da abstração. É visto ou refletido uma imagem pouco nítida devido a técnica de espelhamento e tinta. Não há uma representação imagética e um só tempo joga com o abstrato e a contaminação de um reflexo, ou seja, ao defrontar a obra *Gray Mirror* percebe-se uma abstração, até o momento em que o espectador para em frente a obra e experimenta a representação modificando a realidade. A escolha do tom cinza se deve a sua neutralidade, uma cor que trafega entre dois campos de cores opostas e sua fusão – o artista trabalha de forma a possibilitar, tanto na forma quanto na cor, o que há no ‘entre’ estas proposições. Em 2003 uma nova série de espelhos é retomada em uma instalação onde os quadros trabalhados em esmalte cinza, vidro e aço e dispostos em ângulos previamente estudados, numa galeria no formato cubo branco, refletem o espaço e ou os transeuntes provocando uma leve confusão. Essa ideia do reflexo lida com o tempo e para justificar esses conjuntos de trabalhos retorna-se a Lyotard; ‘o sublime é o sentimento que é convocado por estas obras e não o belo’ (1990, p.129) ou ainda “O sublime não é um prazer, é um prazer de dor: não conseguimos apresentar o absoluto, o que é um desprazer, sabemos no entanto que devemos apresentá-lo, que a faculdade de sentir ou de imaginar deve provocar o sensível (a imagem)” (Lyotard, 1990, p.129).

O espelho potencialmente reflete cada lugar e continua a refletir a imagem até quando o olho humano não está presente. O ofício do artista e seu artifício propõe uma distensão da memória, cooptando para o tempo presente leituras que testemunham trajetórias ritualísticas ou mesmo místicas das representações, das coisas que constroem um mundo/lugar; assentamento não para a segurança, mas para reconhecimentos. Reconhecimentos de si e da unicidade. Diante das pinturas espelhos de Richter (*gray mirror*) poderíamos questionar: O que é uma pintura? O que é uma abstração? O que é realidade? Somos o reflexo desta realidade?

Diante destas questões e expostas as divergências, o artista brasileiro Hélio Oiticica já adotava o princípio que toda arte tende ao metafísico. Assim como Barnett Newman, o artista brasileiro Hélio Oiticica operava e teorizava sobre as artes. Em seu

diário “Aspiro ao grande labirinto” (1986, p. 30-31) encontramos sua noção de sublime, que ele aplica em uma qualidade cósmica, como verificado no texto ‘grande ordem da cor’. Esse caráter da cor nasce de uma necessidade existencial, que, por ser existencial, supera ou se eleva acima do cotidiano para emprestar à vida um certo clímax, um sopro de vida, e, Oiticica cita a cor como uma expressão da suspensão do sublime em uma acepção cósmica.

Já no texto ‘Cor tonal e desenvolvimento nuclear da cor’ (p.40) o artista teórico complementa sua concepção de monocromia, que seriam atributos de uma pulsação cromática em contrastes que se movimentam virtualmente em sua própria estrutura. Traz também um pensamento chave ao afirmar que “o desenvolvimento nuclear (da cor) antes de ser dinamização da cor é a sua duração no espaço e no tempo.” O tempo é; voltando a Lyotard, a manifestação do quadro – intrínseco e constitutivo do espaço e da cor. É este tempo o espelho do clímax, a pulsação e a realização do artista e da arte. Para citar a respeito do sublime, Oiticica cita Goethe: “Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‘sublime’. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem de ser informe ou consistir de ‘formas inapreensíveis’, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere...” Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece o dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime, e Oiticica finaliza no parágrafo suas conclusões: a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente móvel e cambiante.

Estas relações tanto em Goethe como da apreensão por Oiticica, a saber aproxima da compreensão que Lyotard faz de Burke – os estados de prazer e da dor – e da sua interpretação a Barnett Newman; que não rejeitam a tarefa fundamental que a expressão pictórica ou outra seja a testemunha do inexprimível (Lyotard, 1990,. p. 98).

Do inexprimível, mas que se deixa fazer notar, transfere uma ideia sobre determinadas simbologias e encontra na abstração seu campo de expressão fortuito a representação. O artista anglo-indiano Anish Kapoor propõe em suas instalações uma alusão a certas origens das formas e sua manifestação. Formas, cor e espaço que dinamizam e tangenciam uma ideia de tempo. Tempo do princípio, de suas raízes, a corporificação da intenção na ilusão da cor. Kapoor materializa, ou se propõe a tal,

os rituais da cultura indiana em sua ancestralidade, trazendo a sua origem na saturação cromática, no artifício da luz e das sensações, na subjetividade reflectiva, aqui de novo o jogo entre janela e espelho, da dúvida e da fé, um arrebatamento do sujeito à transcendência. Kapoor elabora um enigma na visualidade proposta de formas condensadas produzindo no espectador despertamentos da memória, do sensível e na ejeção do tempo. Movimentos sinestésicos de sensações a que o espírito experimenta – o sublime e o reencontro consigo mesmo. Edmund Burke em “Sobre a causa eficiente do sublime e do belo” diz:

...penso que, se pudermos descobrir quais afecções do espírito produzem necessariamente certos movimentos no corpo e que determinadas sensações e qualidades invariavelmente causarão no espírito certas paixões, e não outras, creio que já se terá avançado muito e efetivamente no conhecimento preciso de nossas paixões, pelo menos tanto quanto nossa investigação atualmente nos permite. (Burke, 1993 p. 135).

E Burke ressalta que mesmo na possibilidade de um aprofundamento, haveria obstáculos. Rompimentos dos elos que ligam à cadeia primária do belo e do sublime (1993, p.135).

Se em Richter percebemos o jogo, em Oiticica a entrega investigativa do metafísico e em Kapoor sua transposição matéria de sensações do tempo e do espaço, em Robert Ryman percebe-se a ‘ausência’ – paradoxo novamente posto – a que alguns críticos viam no seu trabalho como lacunas sem metáforas e ou nenhuma referência fora de si mesmo, nenhuma narrativa, nenhum simbolismo e nem implicação metafísica – nada além da presença física. O próprio Ryman dizia “a pintura é exatamente o que você vê” sugerindo que, pelo menos em algum nível, o artista não achava que estava fazendo nada de especial, algo fora do contato com a vida real ou comum. Senso adotado por eliminação e oposto aos predicados de seus contemporâneos como Barnett Newman ou Mark Rothko, que tinham interesses específicos em conteúdos como o sublime e o trágico. Ryman por sua vez, adotava o termo “realismo” para seus trabalhos, justificando que tanto a representação quanto a abstração seguia uma estética interior ou seja, postulam mundos imaginários separados do espaço real ao redor da imagem pela moldura que sempre convida o observador para dentro da obra. Ryman alega que sua pintura “realista” é “concreta”, apenas texturas sem imagens, sem histórias ou mito. Consequentemente em Ryman há o impulso de ruptura e daí nos inclinarmos a discutir seu trabalho estritamente em

termos de pintura, com alguma modificação ou sentido anárquico. A este período do trabalho fidelizado em apenas um tom cromático, o branco, e suas possibilidades matéricas, no continente europeu encontramos Piero Manzoni, o artista italiano que criou os “*Achromes*”, pinturas também em branco e que ideologicamente se aproxima de Ryman em termos plásticos, mas que se diferencia no sentido em que Manzoni se enraizou no pensamento revolucionário europeu, abrangendo uma certa postura de vínculos politizados e questionadores e, por sua vez Ryman parece estar sozinho, sem qualquer matriz generalizada.

Apesar da intenção de reduzir as coisas a uma simplicidade cristalina às observações de “o que você vê” abre um debate e aponta a um direcionamento estético. Devemos entender este ponto estético enquanto arte e toda a implicação do seu entorno. O discurso verbal é implícito aqui e inserido essencialmente neste período por Ryman e daí encontra-se na contradição os indícios de misticismo no seu trabalho e conseqüentemente no trabalho de Manzoni. O crítico e pensador norte-americano Harold Rosenberg, posteriormente denomina de ramo teológico do Expressionismo Abstrato, cujas telas destinam a mostrar as sombras dos espectadores, implicando a obra no fluxo da vida cotidiana. Essas questões podem ser levantadas sobre Ryman, sua obra pode sugerir muitas coisas, desencadeando uma série de associações que vão muito além da percepção bruta. Ironicamente o artista nega as associações manifestas e os duplos vínculos de análises, mas intencionalmente ou não, as inventou em primeiro lugar.

Ao que tudo indica, os monocromos de Ryman constitui o que Burke sugere – uma afecção do espírito – que causariam no espírito certas paixões e não outras.

Neste sentido a superfície vazia não é meramente vazia, é esperar que algo aconteça sobre ela, que é uma narrativa ou registra o desaparecimento de algo que já aconteceu (o tempo) que já é outra. Qualquer uma das abordagens envolve um conjunto de sentimentos – trágico, exaltado, antecipatório ou ansioso. O campo em que os eventos transpiram a ausência palpita com seu dinamismo. Lyotard considera em o Inumano:

...outra observação de Burke merece a nossa atenção porque anuncia uma possível libertação das obras em relação à regra clássica da imitação... A pintura está condenada à imitação dos modelos e à sua representação figurativa. Mas, se o objetivo da arte for provocar sentimentos intensos ao destinatário das obras, a figuração, por meio de imagens é um

constrangimento que limita as possibilidades de expressão emocional (Lyotard, 1990, p. 104)

Prenúncio profético de uma busca pelo transcendente e encontro fatal da abstração como desencadeador das possibilidades infinitas que surgem, nas obras e ou através das obras, onde a reflexão e perspicácia visual se enriqueceu mutuamente. O monocromo branco de Ryman expõe outros elementos da pintura e permite que outras coisas tornem-se visíveis, o meio referencial que admite captar as diferenças.

Figura 5 - Robert Ryman – Série #11



Fonte: Pacegallery (2003)¹¹
Nota: Dimensões 106 X 106 cm

O que se restitui em uma constituição observável sobre a pintura monocromática? Não há propriamente uma redução lógica, mas um bom exemplo de complexidade – a natureza do fenômeno induz a uma ampla compreensão do universo, e os artistas apontam posturas éticas e estéticas, na concepção perceptiva

¹¹ Disponível em: <https://www.pacegallery.com/>. Acesso em: 13 out. 2023.

da imanência e da transcendência da cor e arregimentam uma construção da linguagem. Sobrevivência posterior ao estado histórico da ruína e representado na sublimidade do devir do monocromo prenunciado por Barnett Newman.

A curadora do MoMa (*Museum of Modern Art – NY*) Leah Dickerman (citada abaixo) diz que, uma pintura monocromática só é boa quanto aos questionamentos que ela induz. O fato é que a experiência em blocos de cores como representações isoladas são utilizadas e documentadas como ação desde o século 19, sendo célebres em nomes como Kasimir Malevitch e Aleksander Rodchenko que no começo do século XX eliminaram conceitualmente a representação naturalista.

Os monocromos foram sempre objetos de experimentações, elevando os limites da pintura a um entendimento em momentos e lugares diferentes – afirma Dickerman e para ficar melhor, um monocromo nos faz ver alguma coisa sobre a pintura que não havíamos visto antes, definindo sua essência em um novo modo. Isso significa também de alguma maneira fundamental que os monocromos não atuam de forma isoladas, mas em relação ao campo da pintura em geral (Tradução livre do artigo *What makes a monochrome painting good* – Cohen apud Dickerman, 2018, não paginado)¹².

A experiência da cor enquanto uma força, uma energia questionadora leva a muitos nomes que, cada um em uma intenção conceitual, administra em potencialidade. Ad Reinhardt, outro artista norte-americano, trabalhou monocromos em negros profundos com a intenção de que o espectador se questionasse mediante as telas a própria existência, trazendo da abstração os valores da cultura espiritualizada oriental. A força do trabalho de Ad Reinhardt está na construção geométrica meticulosa e como vimos em relação a Oiticica, na pulsação tonal que permeia todo o espaço pictórico.

Tanto em Reinhardt ou no artista francês Pierre Soulages (1919-2022) a linguagem da pintura em uma cor única, encontra um instigante e sofisticado exemplo destas proposições tonais. Soulages utiliza também dos negros que são alterados por mistura com outras cores, construindo variações sutis destes tons de negros, alterando a superfície do matiz e trabalhando camadas sobrepostas em grandes dimensões. Dentro deste universo do breu, o artista tentava conceitualmente

¹² “Monochromes are often test cases, pushing the limits of painting as it has been understood in different moments and places,” says Dickerman... So to be good... a monochrome should make us see something about painting that we hadn’t seen before, defining its essence in a new way. It also means in some fundamental way that monochromes don’t stand in isolation, but in relation to the field of painting at large.”

encontrar a luz, induzindo o olhar do espectador. Ele denominava suas pinturas como monopigmentárias ao invés de monocromática. *L'outrenoir* (outro negro) é como ele chamava suas pinturas que não tinham títulos, evitando assim narrativas preestabelecidas e propondo leituras interiorizadas e a meditação. A experiência de Soulages e sua opção por trabalhar um tom único, explorando texturas, se deu a partir de 1979, em um período em que o artista trabalhou os vitrais de uma catedral gótica, já utilizando o negro e sutis passagens de luz. Nos depoimentos do artista, ele cita sua infância e seu trajeto pela catedral. Nesta busca simbólica da luz através do tons negros e densos, podemos reatar esta relação do tempo e do sentido mnemônico que condicionou o artista em sua pesquisa e proposta.

A busca da luz pelo negro em Soulages, pelos efeitos de texturas e misturas e também no sentido psicológico, assim como em Ad Reinhardt que busca a luz na filosofia espiritual do oriente, é descrita por Oiticica no começo dos anos 60, quando ele relata que Lygia Clark usa o preto nas suas construções investigativas, não como negação da luz, mas uma luz escura em contraponto às linhas luz em branco que regem o plano estruturalmente (1986, p. 57) e dentro deste terreno da abstração, na da mesma publicação, Oiticica explica que Lygia Clark ‘oscila entre uma fase de elaboração (mais romântica) e atinge o outro lado mais estrutural em fases mais arquitetônicas...’ (1986, p. 34) e utiliza o preto como uma cor não-cor que, juntamente ao espaço em branco vitaliza se pela contraposição espaço-tempo.

A extensão da experiência do monocromo sublime como espelho do tempo pode, todavia, também encontrar seu ancoramento na fenomenologia de Merleau-Ponty que diz: “não se trata pois das cores, “simulacro das cores da natureza”; trata se da dimensão da cor, daquela que por si mesma e para si mesma cria identidades, diferenças, uma contextura, uma materialidade, uma qualquer coisa...” (1984 p. 103).

O monocromo neste conceito, ou valor simbólico, no sentido da abstração, expressa valores ao nível da sensorialidade, elevando e ou pelo menos provocando uma revolução dos corpos sutis. O quadro monocromático com seu poder de envolvimento auxilia aos referenciais transcendentais ou uma consciência, o que traduziria como o amálgama entre pensamentos e sentimentos, trazendo alguma verdade entre materialidade e o diáfano espiritual, mas principalmente renovando a linguagem da representação na ruptura das tradições e construção da ideia do sublime. Como relata Merleau-Ponty:

Dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível, faz que não tenhamos necessidade de “sentido muscular” para termos a voluminosidade do mundo. Esta visão devoradora, para além dos “dados visuais” abre para uma textura do Ser cujas mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações ou as cesuras, e que o olho habita como o homem habita sua casa’. (Merleau-Ponty, 1984, p. 91).

Para explorar a pintura monocromática enquanto um gênero da complexidade da abstração modernista, é imprescindível a presença do artista francês Yves Klein que diz em seus depoimentos que as cores são humanas pelo fato de serem externas a nós, ao mesmo tempo em que são parte integrante de nossa pessoa e de nossa vida interior; é lá onde são carregadas de toda nossa afetividade sentimental (Perlein, Corá apud Klein 2000) As cores são livres, dissolvidas no espaço instantaneamente. E ao observar uma cor, essa nos banha para dentro deste espaço incomensurável e infinito. Yves Klein cria o conceito da imaterialização da sensibilidade pictórica, onde estabelece atribuir ao espectador um estado sensível da pintura ao criar um ambiente real e ao mesmo tempo invisível e intangível, que agiria sobre os corpos sensíveis dos visitantes, num sentido de ir além das imagens representativas habituais. Uma proposta radical de ‘representação’ ou promoção de um evento que agiria na transformação de um certo status da contemplação das artes. Dizia que os bons quadros são dotados desta essência pictórica em particular, de uma presença afetiva, da sensibilidade. Mas em suas propostas ele elimina linhas, composição, formas que sugestionassem as aparências físicas e psicológicas. Dotando assim uma certa especialização e estabilização dos espaços.

A dimensão teorizada por Burke indica na seção I “Sobre a paixão causada pelo sublime” e já reproduzida no começo deste texto aponta:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror... esta é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. (Burke, 1993, p. 65)

E, para concluir, emenda-se a Lyotard a respeito desta passagem: – entre o prazer da privação de segundo grau e o prazer positivo, Burke dá-lhe o nome de *delight*, *delícia*.

4 DA COR SOLO

Um fenômeno cromático pode ser interpretado de modos distintos e abranger áreas tão múltiplas que o tornam parte indissociável do mundo. Dividido este fenômeno entre fisiologia, fisicalidade e a química, o historiador Michel Pastoureau adverte que “a cor também é uma construção cultural complexa” (Pastoureau, 2011, p. 2). A cor é uma energia e por isso fugidia e reflete a algo ao qual definimos por um nome como vermelho, amarelo, azul, etc. sendo o resultado da maneira aparente das coisas refletidas pela luz. A cor fundamenta novas experimentações e seu uso se estrutura como dispositivo na representação simbólica da percepção metafísica como um tema presente indissociável da natureza do mundo, da representação cósmica e dos atributos da arte. Algumas concepções sobre o trajeto da cor associada a história indica a condução da reflexão proposta aqui. Nos atributos da cronologia ressaltando por momentos, onde a cor irrompe como autonomia e linguagem pensada através da crítica, dos teóricos e dos artistas que elaboravam a problematização da cor. O aspecto simbólico fundamenta-se e nesta reflexão abre-se o espaço para uma passagem entre a figura que vai esmaecendo em detrimento da presença conceitual da cor solo. A tentativa é trazer por um tipo de emenda, os momentos onde a cor caminha para um protagonismo que por sua vez foi pensado anteriormente no curso da história, indagado pela tradição e costumes, subvertendo sua prática e conjuntamente levantando de forma sucinta uma presença histórica desta cor. Há algo entre uma verdade e uma utopia. Esta bifurcação ontológica das ideias e do devir na percepção como linguagem de um discurso artístico que toca aos estímulos que se propagam na cultura geral – seja de caráter espiritual ou moral e que se transcende na linguagem plástica.

Documenta-se os estudos preliminares da cor desde o Renascimento por Leonardo da Vinci e por uma farta documentação vinculada a metafísica por Descartes, Humes entre outros. A cor como um objeto de investigação da ciência da física foi postulada por Goethe no século XIX com seu tratado “A doutrina das cores” e envolto em uma postulação epistêmica. Há evidências, entretanto, de que Goethe identificava algumas cores específicas por ideias místicas atribuídas a seu envolvimento com o movimento Rosacruz.

Goethe baseou sua análise não no espectro de Newton, mas em círculo cromático contendo “mais” ou “menos” cores. Ele designava vermelhos, amarelos e verdes como positivos. As cores quentes associava a felicidade e alegria e o azul, uma cor fria, ele acreditava estar associada a escuridão e por sua vez, os derivados de azul como o roxo e violeta, ele associava à tristeza e ao desânimo. (Rose, 2004, p. 23)¹³.

No século XIX também, Eugène Chevreul (1839), um químico francês, investiga de forma sistemática as propriedades óticas das cores através de uma análise científica das suas primárias complementares anotadas no influente tratado “Sobre a lei dos contrastes simultâneos das cores”, onde provou que certas justaposições de cores intensificam o brilho dos matizes adjacentes. Este tratado tornou-se uma referência aos pintores impressionistas e aos cubistas órficos (Rose, 2006). Assim temos, por exemplo, em Claude Monet, uma pintura de efeitos óticos de cor e luz. A luz e a desmaterialização de objetos compunham a atmosfera das pinturas de Turner, Monet e Whistler que usavam a cor como expressão e este recurso estético indicaria a inspiração a manifestação monocromática sem imagens.

Nas reflexões sobre os aspectos de uma estética da cor, encontramos em Charles Baudelaire (1821 -1867) a elaboração da sua crítica ao Salão de 1846, a afirmação do tempo que é presente, ressaltando as qualidades de um colorista frente às qualidades do desenho e da pintura (Baudelaire, 2006 p. 96). Uma reflexão notável que atribui as aberturas ao fenômeno da cor invocando sua constituição como presença e aproximando inclusive de alguns dados da ciência. Baudelaire aponta os tons puros e o caráter transcendente dos contrapontos da cor. Ao apontar a sinfonia das cores em uma imagem, ele ressalta que a cor é o acorde de dois tons que numa relatividade conjugam os tons frios e os quentes. Todavia, sua natureza sensível suspeita e admite que forma e cor são a mesma coisa e que os tons justapostos se fundem em acordo a lei que os rege. Antecipando uma visão, a das cores esmaecidas e transmutáveis como a dos impressionistas e o poder simbólico da representação, Baudelaire exalta a possibilidade de algum artista que nos atributos de seu domínio e de suas possibilidades, pudesse representar “uma harmonia com vinte vermelhos diferentes” (Baudelaire, 2006, p.100). A cor certamente no seu status protagonista e por sua presença imporia uma dinâmica. A crítica apresenta estes dados, mas não se

¹³ “Goethe based his analysis not on Newton’s spectrum but on a chromatic circle containing “plus” and “minus” colors. He designated reds, yellows, and greens as positive. Warm colors were associated with happiness, gaiety, and joy. Blue, a cold color, he believed was associated with darkness. Even derivatives of blue – purples and violets – he associated with sorrow and dejection.”

detém à eles, a intenção é ressaltar o talento de grandes coloristas e desenhistas do período partindo de suas análises (Baudelaire *apud* Lichtenstein 2006, p. 96).

O olhar para uma mudança que relacionava cor e forma indicaria a partir deste período rumo aos simbólicos termos nascentes dos impressionistas e seus investimentos frente ao fenômeno da luz. Mais que um rigor em análise, a sensação perceptível deixa de ser ignorada e começa a tomar seu posto no discurso. As sensações no devir encontra a estrada segura da abstração. A imaterialidade começa a marcar uma presença sobre a sensibilidade da matéria. Esta força imbuída da prática da pintura e das teorias nascentes ganha força no começo do século XX com Wassily Kandinsky (1866-1944) e outros pensadores. Do espiritual manifestado como organicidade possível e resultando em esquematização pela transição de áreas, encontramos Kandinsky que procurou uma relação intrínseca entre a música e a pintura como uma certa sonoridade da cor em sentido de não-objetivação da sua pintura. Eixo transcendente de sua obra, Kandinsky denominava essa relação de espiritual, de essência. Ele propõe a identificação do cosmos com o homem, o artista que cria não da transposição dos objetos, mas das relações entrelaçadas entre espírito, a pureza suprema e sua corporificação. A pintura formal de Kandinsky pode ser observada por um sistema estrutural internos do espaço – diferentemente de Mondrian que representava conceitualmente uma linguagem geometrizada das ‘coisas’. Kandinsky estabelece o conceito espiritual de dinamizar as possibilidades externas em caráter pluridimensional e suas composições diligentes, empenha primeiramente em transcender ou compor esquemas espirituais em detrimentos do natural. A partir de uma experiência frente a propostas artísticas, os sentidos se constroem – olhar, perceber e sentir – a compreensão fenomenológica que se dá na apreensão gerando uma reflexão. Essa reflexão gera uma significação de consciência do corpo – a percepção nada deixa escapar, há uma espécie de memória já antecedente de alguma forma latente e que se abre aos sentidos. O aparecimento dos elementos de uma estrutura da arte suscita acolhimento. Postos em cena, os trabalhos artísticos transitam entre uma preparação e sua apresentação, mas que viabiliza este contato e expõe tacitamente – nestes termos não para uma autonomia da contemplação ou para uma significação terceira (metáfora, mensagem, retrato, etc.) mas para uma união entre corpos sutis. “Liberada da matéria, a cor terá uma vida imanente, conforme a nossa vontade” (Franz Marc *apud* Lichtenstein 2006, p. 126). A questão metafísica relaciona o fenômeno da cor primeiramente como um motivo de

investigação e expressão e seus valores simbólicos e suas especificidades remetem ao conjunto associativo deste fenômeno. A cor em Kandinsky acha-se sobre a ressonância de um horizonte próprio da sua fenomenologia. A cor tem o valor da sensorialidade e nas suas propriedades, segundo Kandinsky, é um ser espiritual possuidor de um som interior.

Partindo da percepção de Baudelaire e da sua análise da cor no final do século XIX percebendo o alcance de sua performance como presença de impressão, a cor solo acaba por irromper com sua força de valor pulsante o espaço pictórico na teoria construtivista dos russos e posteriormente no expressionismo abstrato dos norte-americanos. Sublimada por Barnett Newman, a cor como dispositivo da matéria e da metafísica encontra-se no conjunto associativo de fenômeno implícito e complexo que pensa uma atividade plástica em seu caráter ou nível de independência atravessada dos crivos morais ou ritualísticos da sociedade. Crivos estes observados pela presença da cor, desde a idade média regulados pela ética da ordem de Cister na composição das grisalhas e da ornamentação minimalista de seus templos, também observados nos documentos das iluminuras pertencentes a nobreza europeia, das pinturas de Giotto na Capella degli Scrovegni, e da transposição simbólica do ícone russo pela criação suprematista de Malevitch ou na semiótica pintura de Newman, sendo estes últimos exemplos portadores dos índices do monocromo moderno. A cor também se expressa regulamentada pela sua simbologia na criação da propaganda política e dos estados totalitários e das representações de gênero.

O ensaísta francês Edmond Charière (Besset, 1988, p 97) nos diz que a associação imediata das cores primárias às formas puras da geometria, na visão das tendências analíticas, construtivas e normativas da arte abstrata, provavelmente funda-se a partir das teorias científicas da cor desde Newton. Na pintura, segundo o autor, observadas a exemplo de Cézanne a Seurat, este fundamento aparece não apenas como o esquemático resumo do prisma na síntese da luz, mas também como uma unidade básica e invariante de uma linguagem cromática objetivamente definida. A tríade das cores primárias seria também uma forma de redução e purificação da cor, à medida em que, ao subtraí-la da infinita diversidade das aparências, ao privá-la de qualquer analogia, reprime o que há nela de incontrolável, indeterminado, evasivo, misto, emocional. Composto por elementos diferentes (vermelho, amarelo e azul) irreduzível em si, fixados no seu valor e na sua saturação, exclui por natureza a mistura de tons, mas neutraliza a particularidade de cada um no jogo das suas interações e

impõe assim a economia da composição a lei relacional do descontínuo das partes e detalhes e o equilíbrio dos contrastes dentro do quadro. Finalmente considerada como equivalente colorido do cinza, branco e preto, a tríade de cores primárias só pode ser a expressão dinâmica e positiva do espaço e da luz (Charière, 1988, p 98).

Um dossiê das cores, mais especificamente nos mostra por uma construção de sua historicidade em alguns casos. Se hoje, por exemplo, o tom azul é aceito como uma cor das mais apreciadas no ocidente, independente de gêneros, classes sociais ou profissão e emblematicamente está presente na bandeira de alguns países e nos órgãos como da União Européia, a Unesco ou das Organizações Unidas, poderíamos dizer que determina uma unanimidade. O escritor e tradutor argentino Christian Kupchik diz que nem sempre foi assim (Revista Quid, 2010, p. 9). Relatando que durante muito tempo o azul foi pouco apreciado e que na Antiguidade sequer era considerado uma cor, cujo status se restringia ao vermelho, o branco e o negro. O azul era considerado pelo império romano como a cor dos bárbaros e do estrangeiro, inclusive acreditavam que era um castigo nascer com os olhos azuis, na crença que indicava um sinal de má vida entre mulheres e marca de ridículo entre os homens. Kupchik aponta ainda que entre os gregos não se contava um termo para dar conta de seu tom numa impossibilidade de percebê-lo. Somente nos séculos XII e XIII pela deificação da luz do Deus Cristão é que sua reivindicação aparece como no manto da virgem e nos céus dos pintores que assumem sua natureza até então representados pelos tons negros, brancos e dourados. Giotto é um desses pintores que tratou o teto da Capella Scrovegni no intenso azul, fato considerado como revolucionário na arte ocidental. A sua simbologia remete a transcendência e espiritualidade. O azul é um elemento fundamental da representação cósmica, dos sonhos ou da sensibilidade. Desta forma o azul passou do silêncio à apropriação do gosto e do estado bárbaro a condição divina. Este céu azul impacta Yves Klein.

Paralelamente, não podemos deixar de referir que, nos seus grandes trabalhos de reelaboração do espaço, Klein não foi procurar os seus paradigmas na arquitetura contemporânea: pelo contrário, nunca deixou de ter presente o choque profundo que para ele tinha representado o encontro com os frescos da Basílica de São Francisco de Assis, ao perceber-se pela primeira vez da intensidade dos azuis nas obras de Giotto. Foi a partir desse momento que se aprofundou ainda mais a sua convicção de que essa tonalidade era ilimitada, não possuía dimensões...Yves Klein deslocou-se diversas vezes a Itália, a fim de buscar inspiração nas obras de Giotto para seu grande mural. (Wertemeier, 2005, p. 39).

Desta analogia das obras cuja simbologia está presente na cor, Didi-Huberman dedica-se a uma investigação criteriosa ao branco presente na pintura de Fra-Angelico no afresco realizado na transição da idade média. O filósofo analisa a pintura por uma criteriosa leitura de rigor e pelos seus sentidos de áura e significações: “[O olhar pousado sobre um trecho de parede branca: o visível, o legível, o invisível, o visual, o virtual]” (Didi-Huberman, 2013, p. 19). Descreve assim a presença da cor do branco na pintura de Angélico ampliando seus significados. “Olhemos: não há nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição...ele é matéria. É uma onda de partículas luminosas num caso, um polvilhar de partículas calcárias no outro. É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é visual” (Didi-Huberman, 2013, p. 24). O rigor formal e filosófico, primordial, definido em suas qualidades constitutivas, sua textura, o envolvimento penetrante que ganha forma, ganha cantos na pintura, conjunção enigmática da imaginação e associação entre artista e espectador. Podemos evidenciar o recurso do dispositivo da cor às forças redentoras do simbólico ativadas. O mecanismo de uma imagem dialética transposta sob a condição de uma pintura monocromática possibilita nos justificar pela cor a força do simbólico ativado no presente. O sublime é agora

De um lado, portanto, a aura terá sido como que ressimbolizada, dando origem, entre outras coisas, a uma nova dimensão do sublime, na medida mesmo em que se tornava aí, “a forma pura do que surge”. Pensamos em Newman, em Rienhardt, em Ryman, pensamos também em Tony Smith. (Didi-Huberman, 2021, p. 159-160).

Figura 6 - Fra Angélico – Anunciação, c. 1440-41



Fonte: Wikipédia (2005)¹⁴

Nota: Convento de San Marco, Afresco, Florença, cela 3.

Se Didi-Huberman nos requer a analisar o branco como potência na pintura de Fra Angélico e provoca a pensar em Ryman, pensemos nos monocromos brancos, a que Ryman afirmava serem somente o que se via, sem retóricas, apenas a matéria realista da tinta e as camadas sobrepostas. Mas também pensemos que dialeticamente, toda ausência é portadora de narrativas, dá esperanças que algo sobre ela ocorra e este vazio, nos conta sobre tudo que dela foi removido. A pintura é restauradora de uma simplicidade da percepção sensorial e mantém sua aura

¹⁴ Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_049.jpg. Acesso em: 13 out. 2023.

redentora. Deste branco como tom, aciona-se aos *Achromes* de Piero Manzoni ao qual se refere como uma não-cor. O pintor italiano exime sua pintura da cor e atribui-lhe ausência. Assim como em Ryman, a construção matérica de Manzoni indica um ritmo, modulações trabalhadas pelas pregas da superfície e certos volumes carregados da potência da luz. Quiçá estes aparatos paradoxais entre temporalidades tão distintamente iluminadas por Fra Angélico no final da idade média e que são incorporados no século XX por dois expoentes do monocromo deixa a indagação sobre a presença desta contra luz onipresente do branco. E retorno a Didi-Huberman citando “A ausência ou a distância não são figuras do divino – são os deuses que buscam, na fala dos humanos, dar-se como as únicas figuras possíveis, verossímeis (signo de seu caráter ficcional) de uma obra sem recurso de ausência e de distância” (2021, p. 159). O branco, a não cor que aparece nessas pinturas e devolve-nos seu caráter de fenômeno natural, se não há muito a ver, o paradoxo vem nos possuir em sua irradiação total e nos traz a cesura do virginal, da figurabilidade, a evidência da Anunciação. Manzoni descreve que:

Esta superfície indefinida (unicamente viva), se não pode ser infinita na contingência material da obra, é, todavia, indefinível, repetível ao infinito sem solução de continuidade; isso aparece ainda mais claramente nas “linhas”; aqui não existe sequer o possível equívoco do quadro, a linha desenvolve-se apenas em comprimento, corre para o infinito; a única dimensão é o tempo. (Manzoni *apud* Ferreira, 2006, p. 52).

O espaço monocromático por sua vez expressa e realiza a plenitude da cor. Ela existe sem função intermediária. Apenas radiando em presença. A cor projetada em seu aspecto ontológico é que materializa sua pureza e uma vez trabalhada no substrato exerce seu poder de domínio. Hélio Oiticica teoriza que uma grande ordem da cor não seria racional, uma vez que esta ordem é possuidora de um caráter cósmico ou sublime no seu sentido, “no fazer-se elementar da obra de arte, a cor também se faz, e toma essa grande ordem” (Oiticica, 1986 p. 30). É a partir de um olhar e um conceito muito particular sobre a cor que Oiticica cria seus núcleos, uma instalação formada por placas na intenção de incorporar forma, espaço e cor. A cor é pensada no sentido nuclear formando um jogo entre os tons de um amarelo mais escuro para o mais luminoso. É um projeto que vai se desenvolvendo com características arquitetônicas.

O espaço funciona aqui completamente incorporado com o signo, tal é a importância do mesmo. As placas de cor, ortogonais, sobrepondo-se em três andares, não se cortam se projetadas numa superfície plana, nem de um lado nem de outro, e possuem tanta importância quanto o espaço. (Oiticica, 1986, p. 32).

Oiticica neste projeto intenta “movimentar virtualmente a cor” na dinâmica de uma pulsação, ou seja, a mudança de um mesmo tom se altera de maneira sutilizada, deste modo mantém suas características monocromáticas. A cor para Oiticica era experimentada na sua dimensão infinita e neste sentido ele chamava de “intermediação” o caráter da dinâmica dos tons. Evitava neste projeto específico os contrastes.

Se tomo por exemplo um tom qualquer de amarelo claro e desenvolvo para mais escuro de passagem, até o seu esverdeamento, sem chegar ao verde, não faço somente um desenvolvimento literal linear da cor, como além do movimento estrutural de que falei, indico determinadas direções que seriam como se fossem pontos de fuga da cor em relação a si mesma...Seria não só pulsação ótica como uma realização de aspirações indeterminadas que só aí posso exprimir...Quero, pois, por esse sentido da cor exprimir uma vivência, digamos assim, que não me é possível de outra maneira. Dir se ia estética? Existencial, criativa? (Oiticica, 1986, p. 41).

Oiticica atribui uma aproximação aos conceitos neo-plasticistas em Mondrian, tanto em termos comparativos quanto em termos evolutivos. A pintura monocromática estimula a imaginação, clamando do espectador seu tempo de olhar e de provocar a sensibilidade unívoca. O espírito monocromático é o dispositivo que impulsiona uma busca, o regresso a gênese do absoluto.

O simbólico da cor vermelha, por exemplo, uma vez acionado, desencadeia a certas atribuições de seu poder, por exemplo na religião e na guerra. O deus Marte veste-se de vermelho. O vermelho é a cor do sangue e a cor do fogo. Por uma representação monocromática figurativa, o artista brasileiro Cildo Meireles usa o tom como afirmação para sua instalação “desvio para o vermelho” (1967 - 1984). É a cor da metáfora da conotação emocional, o discurso a que Meireles fala da política e da ditadura, incorporada pela morte. É a dimensão da linguagem frente a dimensão histórica, um caráter sombrio na narrativa simbólica, um passado ecoando e delatando o horror.

Figura 7 - Cildo Meireles – Desvio para o vermelho I, II e III (1967-1984)



Fonte: Larissa Peron (2010)¹⁵

E desta presença vermelha, a do sangue, Didi-Huberman analisa a uma representação anônima do século XIV que se encontra no Museu Schnutgen, em Colônia, ao que ele chama de “potência - tanto imediata quanto virtual” da encarnação (2013, p. 266). A representação comporta a figura de São Bernardo e de uma monja, porém o principal objeto desta imagem é um Cristo “devorado pelo efeito parcial de sua efusão ensanguentada” (Didi-Huberman, 2013, p 266). Esta imagem esquemática e quase desfigurada e que se mantém ao que o filósofo esclarece: “E o essencial é isto: ele constitui em invadir esse corpo pelo acontecimento da carne aberta, isto é, pela efusão do líquido vermelho – uma pintura, é verdade, mas tão desfigurativa quanto um sangue” (Didi-Huberman, 2013, p. 266). Uma imagem doutrinadora, manifesta a exigência dos limites, o sacrifício do corpo, um artista que lançou “cor pura “a olho” isto é, sem prejudicar o êxito ou o efeito mimético que

¹⁵ Disponível em: <http://larissaperon.blogspot.com/2010/11/obra-de-inhotim-escolhida-pelo-grupo.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

resultaria.” (Didi-Huberman, 2013, p. 268). Estes trabalhos rememorativos se produzem na associação constitutiva, na espessura do símbolo e do corpo pela noção de *páthos*.

Figura 8 - Anônimo Alemão, Crucificação com São Bernardo e uma monja, primeira metade do século XIV



Fonte: Schnütgen Museum¹⁶

Noção que Barnett Newman trabalha a dimensão a dimensão do quadro na concepção da abstração. O olho caminha por uma superfície de ‘carne aberta’, superfície monocromática e da abstração, utilizando o vermelho, com uma temática, segundo a atribuição do artista. Lyotard descreve que “o tema da pintura não é propriamente eliminado.” (1990, p. 88). E os títulos dos monocromos orientam à interpretação para a ideia de uma origem.

O Verbo, como um raio nas trevas ou uma linha numa superfície deserta, separa, divide, institui uma diferença, provoca o sentimento com essa diferença por mais mínima que seja e, portanto, inaugura um mundo sensível. Este início é a antinomia. Tem lugar no mundo como a sua diferença inicial, o início da sua história. Não pertence a esse mundo porque

¹⁶ Disponível em: <https://museum-schnuetgen.de/Ways-to-discover-the-collection?kat=29>. Acesso em: 13 out. 2023.

pode engendr -lo, surge de uma pr -história ou de uma an-história. Este paradoxo   o da performance ou da ocorrência. (Lyotard, 1990, p. 88).

Esta análise em Lyotard atesta que se há um tema, este tema será "atual" um ser que ao se revelar, segundo nossas crenças, forneceria o seu significado total. A intera o entre título e os elementos da pintura provoca a simultaneidade dos tempos heterogêneos. Percep o de tempo que nasce da cor, do sangue e da carne, do enunciado do tema limiar do vermelho monocromático. Atribuindo a seu processo de pintura, Newman conta em uma entrevista de 1969 (MoMA, 1971) que não premeditou seus monocromos e quase em uma forma intuitiva, associada ao desejo de mudar algo na pintura e na tradi o   que, construindo um campo vermelho principal, o problema da cor tornou-se crucial. Ele percebe o confronto da presença da cor e a redu o dogmática como ideia e a cor assume uma libertaria expressão de força. Envolvido na dimensão  tica, percebe-se que atribuindo uma desconstru o das narrativas históricas, o monocromático reinterpreta de forma singular as li oes do passado da pintura e da história da arte, estabelecendo uma legitimidade est tica que lida com a arte e a vida.

A abstra o monocromática se justifica pela prática e pelos discursos, considerando em ambos o conteúdo da fun o de uma autoriza o que exerce a fecundidade de sua prática. Os discursos conceituados pelos artistas desencadeiam uma interpreta o e o julgamento est tico. As proposi es paradigmáticas que unia a arte e o artista frente a seus dilemas   que estabelecem as mudanças dos modelos conceituais da representa o alterando o preenchimento do suporte pelos julgamentos da perspectiva, da verossimilhança, da linha, do plano, mas principalmente no campo monocromático dotando a cor da fecunda ideologia de presença. A autonomia concedida ao monocromo abstrato, o caráter emancipado da sua presença, liberta rigorosamente o seu potencial como energia no acontecimento de sua extensão plástica e abre o campo para o conceito e investiga o da emo o sensível. A cor, acima de tudo, solta-se do jugo como estrutura formal e completa a unidade da forma e do conteúdo. Deixa de ser um atributo coadjuvante e passa a ser o absoluto. Neste absoluto encerra se também a dialética da forma e todo o paradoxo do discurso que se desdobra na singularidade de sua constitui o.

5 IMATERIAL

“Ora, a imagem o sensível, é imaterial o que é por demais evidente”

(Coccia, 2015, p.83)

Se a arte tende ao metafísico como anunciou Helio Oiticica, a grande ‘invenção’ metafísica de Yves Klein concentrou-se a partir do conceito das “zonas de imaterialidade da sensibilidade pictórica”, uma compreensão a que o artista postulou a partir de uma série de propostas que abrangiam suas pinturas monocromáticas, as instalações, a performance e os seus escritos elaborados conjuntamente. Este conceito representa uma manifestação em processo na biografia do artista e na repercussão da história da arte da segunda metade do século XX até os nossos dias. O artista nascido em Nice na França, morreu jovem, todavia, a sua breve passagem consta-se de uma intensa produção que de fato se deu em sete anos intensos, porém suficientes para que suas realizações artísticas edificassem mais de mil pinturas e se firmassem no cenário da história da arte. Um artista que responde por uma rizomática influência experimental e conceitual, criada e verbalizada na distinta e criativa postura de genialidade e talento.

O escritor italiano Bruno Corà (Perlein, Corá, 2000) o comparou a figura de um cometa no firmamento da arte do século passado ressaltando que a precocidade de suas intuições e de suas realizações artísticas enfatizaram sua extraordinária eficiência e qualidade inovadoras na vanguarda, assim como de suas consideráveis produções, precisamente relativa ao desenvolvimento da concepção monocromática do azul, da exposição do Vazio e ao conceito da “sensibilidade pictórica ao estado primário da matéria”. Enumera ainda Corà a concepção dos trabalhos como da arquitetura do ar e das obras cosmogônicas dos elementos realizadas a base de tintas de água e das pinturas de fogo, dos relevos planetários e o desenvolvimento do conceito da obra realizada ‘*in site specific*’ que dentro de certos casos e das suas consequências extremas, ativou um número de premissas da vanguarda artística precedente e do começo do século XXI e que dentre outras possibilidades elas revelaram as visões novas e audaciosas do fazer criativo, do estatuto da obra de arte e do perfil da identidade artística, sobre a base notadamente da ampliação das fronteiras estéticas da arte em si mesma. Sua personalidade é a de um transmutador da realidade onde as tensões utópicas e revolucionárias o protagonizou na

intensidade fértil das ideias artísticas. Operou na linguagem unindo visão poética e inventividade artística.

Tal como Beuys, cuja obra foi tremendamente reforçada com a irrupção da fala, Yves Klein, através da sua ação espetacular e agitadora tornou a sua passagem lendária, a tal ponto que hoje a contribuição física de sua intervenção na formulação da obra parece considerável. Percursor da body art e da transcrição cinematográfica dos seus gestos, o artista de Nice continua a ser, muito para além de qualquer redução crítica, um dos mais extraordinários exemplos de poeta destes novos tempos. (Perlein, Corà, 2000, p. 20).

Figura 9 - Retrato de Yves Klein feito durante as filmagens "The Heartbeat of France" de Peter Morley (1961)



Fonte: Yves Klein (1961)¹⁷

Nota: Studio de Charles Wilp, Düsseldorf, Alemanha – foto de Charles Wilp/BPK, Berlin.

Intencionava Klein a uma especialização da sensibilidade ao estado material primário, trabalhando a sensibilidade pictórica estável. Começo então, pela leitura testemunhal do seu texto de preparação e apresentação da exposição de 28 de abril de 1958.

O objeto desta tentativa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico sensível dentro dos limites de um salão na galeria. Ou seja, a criação de uma atmosfera, de clima pictural real e por causa disso até invisível. Este estado pictórico invisível dentro do espaço de uma galeria deve ser

¹⁷ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr/bio/>. Acesso em: 13 out. 2023.

literalmente a melhor definição dada à pintura em geral até agora – sua radiação. Invisível e intangível esta imaterialização da pintura deve atuar se a operação criativa for bem sucedida nos veículos ou corpos sensíveis dos visitantes da exposição com muito mais eficácia do que as habituais pinturas físicas representativas e ordinárias, que no caso, a que são obviamente boas pinturas, também são dotadas dessa essência pictórica particular, dessa presença afetiva, numa palavra, de sensibilidade, mas transmitida pela sugestão de toda a aparência física e psicológica da pintura, linhas, contornos, formas, composição, oposição de cores etc. Agora não há mais intermediário; encontramos literalmente impregnados pelo estado sensível pictórico especializado e estabilizado de antemão pelo pintor no espaço dado, e é uma percepção de assimilação direta e imediata sem qualquer efeito posterior, nada, nenhum logro. (Klein *apud* Perlein, Corà, 2000, p. 73)

A tradução do texto atua como uma documentação de sua démarche frente ao conceito. Um ano antes, em Milão, Klein apresenta uma série de pinturas azuis monocromáticas e constata que, mesmo em uma seriação, cada obra essencialmente emanava alguma coisa além das aparências físicas e é isso que ele nomeará de sensibilidade pictórica. Ao conceito introjetado desta sensibilidade, o discurso semântico lido dentro da obra explicava ou denotava com pouca assertividade seu caráter inefável, indeterminável, inapresentável no campo possível do experimental e que não se revela.

Isto mostra por um lado que a qualidade pictórica de cada pintura era perceptível por algo diferente da aparência material e física e, por outro, que quem escolhesse poderia obviamente reconhecer o estado das coisas que chamo de sensibilidade pictórica. (Riout, 2010, p. 15 – tradução nossa)¹⁸.

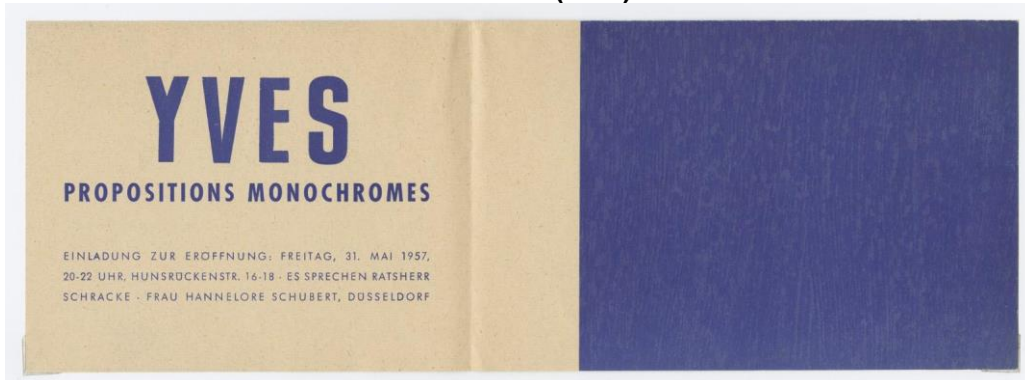
Onze pinturas idênticas e com preços diferentes aciona a atenção da crítica. Uma ideia brilhante que exprime uma intenção, pelas premissas de tantos experimentos que consentia a implementação de um discurso que intentava tocar a sensibilidade de um apreciador das artes. O artista não tinha que se justificar. Compreende-se assim o nível enigmático e fundamental do mistério da arte, onde um objeto monocromático nas atribuições simbólicas da cor, era na verdade um dispositivo da crença que o invisível pudesse ser percebido.

O historiador Denys Riout que estudou exaustivamente o legado de Klein cita que Arthur Danto nos lembra que “a visualidade pura” é um mito porque a nossa

¹⁸ “This show, on the one hand, that the pictorial quality of each painting was perceptible by something other than the material and physical appearance and, on the other, that those who were choosing could obviously recognize the state of things I call “Pictorial Sensibility.”

percepção permanece em todas as circunstâncias, preenchidas em teorias e que se abarrota de conhecimentos e preconceitos, apesar de nossos esforços em ater a uma original ingenuidade (Riout, 2010, p. 18). Porém Riout confirma, ao revés desta afirmação que não tem como negar o grau de uma espiritualização da matéria.

Figura 10 - Convite para a exposição “Yves Propositions monochromes” na Galerie Schmela, Düsseldorf (1957)



Fonte: Yves Klein (1957)¹⁹

Figura 11 - Yves Klein montando a exposição na Galeria Schmela, Düsseldorf (1957)



Fonte: Yves Klein (1957)²⁰

¹⁹ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.

²⁰ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.

Para Yves Klein a cor contém uma existência positiva como uma entidade a qual tínhamos contato – a partir deste dado Riout (2004) exemplifica que Michel Pastoureau, o célebre historiador nos convida a distinguir entre a percepção como um fenômeno essencialmente neurobiológico da visão, das referências da construção cultural, demonstrando que a cor não é uma verdade transcultural. O invisível pode ser percebido? E neste campo de cor monocromático podemos negar seu sentido? Não podemos de fato, desconsiderar as experiências que as forças invisíveis atuam para demonstrar sua existência tácita. Assim sabemos a respeito das ondas eletromagnéticas, as redes de transmissão da internet, a força da gravidade, as energias invisíveis. Yves Klein questiona filosoficamente sobre todas estas colocações, imprimindo uma potência na busca real dos valores e na postulação sobre as questões imateriais. A energia efetiva da cor capacita uma aproximação aos espaços além da experiência física e da percepção sensorial como sabemos, mas unifica o visível e o invisível.

O filósofo e polímata russo Pavel Florensky, estudioso dos efeitos da comunicação da energia na arte e na linguagem coloca que no espaço da obra de arte, a comunicação da energia revela a si mesma no campo artístico. Um dos exemplos vividos e observados por ele e citado em suas análises em um trabalho de arte e seus efeitos, pode ser visto na referência que ele opera através da pintura do “Quadrado Negro” de Malevich (Versic, 2017, p. 304). Nos termos estéticos, Florensky dirige a atenção para a sensibilidade da comunicação da energia e leitura, na compreensão ou apreensão da energia a partir do ponto de vista prevalente na consciência do espectador, onde aqueles trabalhos de arte seria instrumentos ou dispositivos.

A intenção é que o efeito da cor presente e o resultante toque o sentido espiritual pela presença da cor e ou pela sua irradiação. Nesta intenção Klein opta pelo azul, Piero Manzoni e Robert Rauschenberg exploram o branco enquanto Pierre Soulages e Ad Reinhardt perquirem no tom do preto. Os pressentimentos de Klein encontram credibilidade científica, uma vez que pautado em estudos, em termos energéticos e procedendo da atividade cognitiva de uma linguagem, nas dimensões energéticas do consciente na comunicação, podemos encontrar a confirmação deste fenômeno na psicofisiologia e na neurofisiologia, uma vez que a energia é igualmente reconhecível nas representações simbólicas e na atividade neural. Ainda tomando a Florensky como intermediador de uma ciência da energia invisível, (seus estudos são

chamados “*energynost*”) e assim diz ser a energia da essência de todo ser. Uma compreensão mais ampla da “*energynost*” como comunicação energética é possível graças à investigação contemporânea em todas as esferas do conhecimento e, conseqüentemente também nas artes e nas humanidades como uma abordagem interdisciplinar holística da linguagem das artes e da cultura visual sendo: a realidade um todo inseparável, a consciência cria a realidade física, a interconectividade quântica de todo o universo é uma realidade fundamental, pensamento palavra e ação estão inter-relacionados e parafraseando Florensky, a organização da realidade depende de qual “modelo de realidade” escolhemos, uma vez que é sempre um modelo de pensamento e também um modelo pensável. E um pensamento é energia – tanto coletiva quanto individual (Versic, 2017).

No paradoxo entre a ideia de uma proposição na esfera da arte, essencialmente da abstração, remete-nos ao cosmo, ao fluxo da criação, o desvelamento de algo complexo que compõe a natureza transcendente do objeto e implica na potência das formas e reativa os fenômenos místicos, sobretudo na arte monocromática. Uma certa análise da abstração monocromática gera um atravessamento das visões conceptivas das determinantes espirituais, metafísicas e metafenomenológicas que pertencem ao halo da própria arte. Entende-se arte aqui como fenômeno e como objeto. É subjetivo e carregado de dialética, afirmar que o monocromo seja teleológico, mas talvez encerre em si um caráter ontológico. A cor torna-se o objeto do filósofo e do artista-filósofo que questiona o caráter conceitual e supraespacial dos tons operando contextos da gestão simbólica da cor. À concepção da cor, acompanha-se sempre certas experiências implícitas, iluminadas da consciência de uma nova percepção que se inscreve na paisagem e se realizam por ações na complexa tessitura da visualidade acionadora das percepções.

Há uma realidade exterior e, entretanto, dada imediatamente a nosso espírito. O senso comum está com a razão neste ponto frente ao idealismo e ao realismo dos filósofos. Nosso espírito, que procura pontos de apoio sólidos, tem como função principal, e no curso ordinário da vida, representar –se estados e coisas. Ele toma de quando em quando, aspectos quase instantâneos da mobilidade indivisa do real. Obtém assim sensações e ideias. Através disto substitui ao contínuo o descontínuo, à mobilidade a estabilidade, à tendência em via de mudança os pontos fixos que marcam uma direção da mudança e da tendência. (Bergson, 1979, p. 31).

Yves Klein explica o desejo de imergir os amantes da arte no azul, a sensibilidade pictórica corporificada. “As telas possibilitam o envoltório em azul.

Poderíamos organizá-las em um semicírculo para poder posicionar-se como leitor da obra no centro do diâmetro (*le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*) (Riout, 2010, p.163)²¹.

É assim que examinamos atentamente os grandes painéis azuis que nos permitia estar rodeados de cor. Uma pintura monocromática cuja matéria infundia por um retângulo de pigmentos azuis. E estendido no chão haveria uma pintura azul num painel redondo. As propostas monocromáticas de Yves Klein definem hoje o destino do pigmento puro. A grande história do período azul será contada simultaneamente nas galerias Colette Alendy e Iris Clert pela trilha da pintura. Ao se referir a cor pura, tal como o alquimista que se refere ao seu símbolo de matéria primordial, o homem retorna a sua natureza original, uma natureza anterior a fixação dualística e que misticamente é retornado do Éden. O espírito monocromático então é que impulsiona uma busca pelo espírito-céu que constitui o retorno ao Éden e está diretamente aberto ao absoluto. Klein cantou louvores ao céu vazio, à pureza e à unidade do espaço em um certo número de obras totalmente imateriais – as zonas de sensibilidade pictórica imaterial que mostram o espaço como matéria primordial no reino do qual surgem as formas efêmeras e no qual elas voltam a se misturar quando chega a hora. Na interpretação de Klein e Malevitch, o trabalho imaterial intimamente se relaciona ao monocromático que se comporta como a última obra de arte material, que cobre um caminho e anuncia seu advento.

Para Klein a pintura monocromática inclui tudo num estado de “sensibilidade pictórica” assim como uma matéria primordial compreenderia todas as coisas no estado de potencialidade. Ao contemplar o fundo sem figuras, uma tela monocromática nua, é o infinito original, espírito omnipresente do qual o céu é a imagem que temos diante de nós. Vazia a tela é livre, obsoleta, transcendente (Riout, 2010, p. 22) Este espaço cósmico relampeja na condução das utopias e dos rastros que configuram um estado sublimado. Estado pertencente ao imaterial. A partir de uma posição ético-psicológica Klein postula uma dicotomia entre a cor que incorpora a totalidade e a universalidade do espaço mental com a linha ou o desenho que representam a fragmentação nervótica num campo de detalhes discordantes. A cor preenche o espaço, a linha divide isto. A cor na escala da natureza e do homem é o

²¹ “The screens enabled the envelopment in blue. One could arrange them in a semicircle so as to be able to position oneself as a reader of the work in the center of the diameter.”

que está mais imerso na sensibilidade cósmica. Mas a sensibilização não tem cantos...a cor para mim é sensibilidade “materializada” (Riout, 2010, p. 22). A cor banha tudo, como tudo que é sensibilidade indefinível, sem forma e ilimitado. É realmente importante um espaço abstrato e o espaço real ao mesmo tempo. A linha pode ser infinita...mas não tem a qualidade de preencher o todo imensurável...

Então pensei que a próxima etapa após o período azul (leia se tal como foi apresentado na Galeria Apollinaire) seria a apresentação ao público desta sensibilidade pictórica, desta “energia poética”, desta questão da liberdade intangível de estado de concentração não contraída. Seria uma pintura verdadeiramente informal, como é e deveria ser. Assim, na minha exposição dupla em Paris, na casa de Iris Clert e Colette Allendy em 1957, apresentei numa sala do segundo andar de Colette Allendy uma série de superfícies de sensibilidade pictórica invisível a olho nu, claro, mas bem e verdadeiramente presentes. (Riout, 2010, p 36)²².

A primeira tentativa – ainda tosca – que não recorreu à pintura para apresentar a “sensibilidade pictórica” aconteceu na Casa Colette Alendy durante a exposição inaugurada em 14 de maio de 1957, como o segundo momento de uma exposição dupla de Klein conhecida sob o título genérico “proposições monocromáticas”. Este título que não constava do cartão-convite, vem de palavras do texto de Pierre Restany.

Klein realiza um filme onde ele entra em cena e examina sua obra. Nos convida a vê-la também e é uma pintura invisível. É uma cena performance onde ele atua para apresentar as “superfícies e blocos de sensibilidade pictórica.” (Riout, 2010, p. 38). A sala aparentemente vazia e inabitada pelas “superfícies” e pelos “blocos” e com uma “sensibilidade pictórica” que não necessita realmente dos artifícios tangíveis da pintura ou da escultura para se estender no espaço e afirmar a sua presença (Riout, 2010, p. 39). Na versão filmada educativa, concebida pelo artista, a forma tradicional da pintura, uma sombra desmaterializada funciona como um interruptor para uma presentificação de suas qualidades essenciais (Riout, 2010, p. 39).

Outras características da primeira apresentação de uma “sensibilidade pictórica” liberta de suas amarras materiais devem ser levadas em consideração. A presença do artista que figura de intercessor e que nos observa, convida-nos a entrar

²² “So I thought the next stage after the blue period (read: as it was presented at the Galleria Apollinaire) would be the presentation to the public of this pictorial sensibility, of this “poetic energy” of this matter intangible liberty in a concentrated, not contracted, state. It would be a truly informal painting, as it is and should be. So, in my double exhibition in Paris, at Iris Clert’s and Colette Allendy’s in 1957, I presented, in one room of the second floor at Colettes Allendy’s series of surface of pictorial sensibility invisible to the naked eye, of course, yet well and truly present.”

com ele na contemplação do invisível. O andar era frequentemente fechado e a existência da obra invisível só era revelada a um pequeno grupo de amigos, sempre conduzidos para a sala vazia pelo próprio Klein (Riout, 2010, p. 43). A presença de Klein, a encarnação corporal erguida diante da imaterialidade da pintura constitui um contrapeso ao fato da desmaterialização.

Figura 12 - Yves Klein na sala vazia – Expressando o imaterial (1961)



Fonte: Yves Klein (1961)²³

Klein adotava uma atitude dualista ao investigar a questão da fé, sua aproximação mística e a investida como uma “encarnação” do monocromo (Riout, 2010, p. 46). Essa estrutura bipartida ofereceu uma chave hermenêutica límpida para a ligação constantemente reiterada por Klein entre o visível e o invisível, os olhos do corpo e os olhos da alma, a percepção positiva e a recepção afetiva. Para lhe dar toda a justa medida é preciso considerá-la em ambos os sentidos. O invisível sucede ao visível. A apresentação da invisibilidade lança uma luz singular sobre as proposições monocromáticas que se conformam ao esplendor da cor e são também dedicadas ao invisível. Tal qual os ícones cristãos eles nos convidam a encontrar para além do visível, a presença de uma realidade que nenhuma linha poderia circunscrever, que nenhum olho humano poderia perceber (Riout, 2010, p. 47).

²³ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.

Klein entre os seus empreendimentos performáticos para a construção do seu conceito de “imaterial pictórico” na data de dez de maio de 1957, em frente a galeria Íris Clert em Paris, reunido de seus amigos e de uma pequena multidão de amantes da arte ou ainda de quem passava nos arredores, juntou 1001 balões a gás azuis. Klein chamou o evento de “escultura aerostática” e caminharam até a St Germain de Prés. Associou este gesto ao do elemento fantástico através da referência transparente aos contos da mil e uma noite. A palavra falada é o meio pelo qual a sedução é realizada, uma releitura da história (Riout, 2010, p. 50). Os balões subiram ao céu destinados a desaparecer. O azul alcançando a invisibilidade, uma bela metáfora estendida da imaterialização das proposições monocromáticas. O “Salto para o Vazio” de 1960 concluiu o processo – um acompanhamento da busca onde o material se funde ao imaterial, o visível se invisibiliza nos efeitos de uma sensibilidade pictórica expurgada da matéria.

Figura 13 - Salto para o vazio (1960)



Fonte: Sothebys (c2023)²⁴

Nota: Foto de Harry Shunk (1924-2006) e János Kender (1937-2009).

²⁴ Disponível em: <https://www.sothebys.com/en>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 14 - Escultura Aerostática



Fonte: Yves Klein (1957)²⁵

Nota: Foto original em preto e branco.

Lucio Fontana, o artista Ítalo/Argentino sente a sedução do Éden proclamado por Klein e responde a ele. Entre 1957 e 1959 Fontana faz cortes em folhas de papel iniciando uma pesquisa e entre 1959 e 1969 produziu uma centena de telas monocromáticas recortadas, geralmente brancas, mas eventualmente em tons como o rosa, amarelo, dourado, verde, cinza e etc.

Nestas obras a monocromia é tão essencial como o aspecto da semi-escultura, o relevo provocado pelos cortes, aliás as fendas e perfurações em certo sentido apenas reforçam a ideia monocromática atravessando a superfície num gesto que procura alcançar o espaço puro, as dimensões superiores, a imaterialidade. Fontana está enraizado no futurismo e portanto no construtivismo e no pensamento de Malevitch e foi influenciado por Klein (Besset, 1988, p. 22)

Fontana em 1946 publicou seu radical “Manifiesto Blanco” citando recentes descobertas nas ciências, ele apelou a uma “nova arte que esteja em maior harmonia com as necessidades do espírito numa época em que a tela pintada e a figura de gesso em pé já não tem mais razão para existir. Após o fim da guerra ele retorna a Milão e publica o “*Primo Manifesto dello Spazialismo*” (Rose, 2004 p. 39)²⁶.

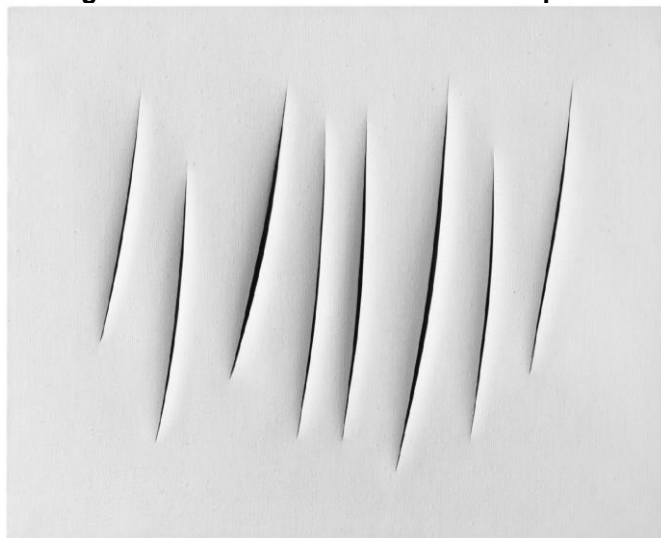
²⁵ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/645/sculpture-aerostatique/>. Acesso em: 13 out. 2023.

²⁶ “In 1946, he published his radical Manifesto Blanco. Citing recente discoveries in the sciences, Fontana called for a “new art that is in greater harmony with the needs of the spirit in a age in which the painted canvas and the standing plaster figures no longer have any reason to exist. In 1947, he returned to Milan and issued the *Primo Manifesto dello Spazialismo*.”

As teorias de Fontana sobre a unidade da arte e da arquitetura foram publicadas no Manifesto Spazialismo em 1948 que atraiu muitos seguidores mais jovens. Fontana ao declarar que “a verdadeira conquista do espaço pelo homem é a libertação da linha do horizontal” é paralela às declarações contemporâneas de Barnett Newman exaltando a superioridade da verticalidade e a necessidade da eliminação da horizontal da pintura ((Rose, 2004, p.40).

Em 1951 é que Fontana pintou suas primeiras telas monocromáticas. E pensando como ornamentos da arquitetura, Fontana faz buracos nas telas, algo como crateras lunares, admitindo uma forma estetizada de compor o quadro. Dos buracos desenvolve-se para os rasgos, perfurações fatiadas, cortes na superfície monocromática e em 1958 suas pinturas estavam então reduzidas a um tratamento monocromático fosco. A atenção do espectador se concentrava nas fatias que definem a tela como uma pele visivelmente bidimensional atrás da qual a parede pode ser vista. Ele chamou estas telas de Conceitos Espaciais ou Expectativas. Todo o gesto de fatiar a tela é mediado pelo silêncio monocromático estático conferindo as obras presença física e drama teatral. Os monocromos de Fontana eram presenças silenciosas e expectantes diante do desejo do artista de que seus materiais fossem integrados ao espaço, expressando movimento através do gesto, da velocidade e do dinamismo ecoando como declarações futuristas.

Figura 15 - Lucio Fontana Conceito Espacial



Fonte: Gamtorino (1964)²⁷
Nota: Dimensões 190,3 x 115,5cm

²⁷ Disponível em: <https://www.gamtorino.it/it/archivio-catalogo/concetto-spaziale-attese/>. Acesso em: 13 out. 2023.

Se por um lado a hegemonia do monocromático resulta no desejo de acabar com a base ilusionista da arte representacional, por outro lado aspira a ser um ícone de silêncio e contemplação. “Ao questionar as distinções tradicionais entre espaço e tempo, imagem, contexto e monocromático participa por vezes ironicamente no sonho utópico da dissolução das fronteiras entre as artes.” (Rose, 2004, p. 84).

Piero Manzoni, o artista italiano que produziu os Achromes, a série de telas brancas, eliminando todo e qualquer rastro de representação, devotava sua pintura a uma plenitude do silêncio. Ao oposto de Klein que divulgava a imaterialidade, Manzoni buscava uma materialidade pictórica. Eis que no seu inconformismo e rebeldia ele dizia:

Não é bastante desenhar sinais, adicionar manchas, preencher os cantos. Através deste método, a tela – um plano de possibilidades ilimitadas – tende a se tornar um receptáculo no qual cores não naturais a significados artificiais foram espremidos e comprimidos é inútil continuar tentando fazer alusões ou nos expressar na maneira da pintura tradicional. Não há mais nada a dizer. (Rose, 2004, p.171)²⁸.

Figura 16 - Piero Manzoni - Achrome (1958)



Fonte: Wikiart (1958)²⁹

²⁸ “It is not enough to draw signs, add stains, fill corners. Through this method the canvas – a plane of unlimited possibilities – tends to become a receptacle into which “unnatural colors and artificial meanings have been squeezed and compressed”. It is futile to continue trying to make allusions or to express ourselves in the manner of traditional painting. There is nothing left to say.”

²⁹ Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 17 – Piero Manzoni - Achrome (1959)



Fonte: Wikiart (1959)³⁰

Quanto mais tentava elevar a pintura ao posto de uma entidade, seu discurso pleno de imagens e formas, dotava este espaço insuspeito de uma imaterialidade destes mesmos objetos (desenhos, manchas e cores) que ele negava, de forma que na contradição, afirmava a invisível presença. Mais que tudo, Klein não negava os desenhos e nem as formas, mas simplesmente os considerava como aprisionadores das sensações, comprometedores da liberdade. Tudo é tangível para Klein, são coisas que fluem e se movem no espaço e se dirigem para o infinito. É a cor para o artista que fazia parte deste infinito, parte da sensibilidade cósmica que se materializa, autênticos habitantes do espaço. Curioso como cada artista lidava com as questões da prática cromática e da invisibilidade como proposta de acontecimento. Tal qual, vemos em Robert Ryman ao trabalhar ostensivamente as superfícies brancas e que dizia tratar de uma homenagem prática da pintura. Ao simbolizar a pintura, na sua ausência de formas e pela presença de háptica evocava todo um conjunto da representação. Os discursos dos artistas não foram convincentes ao ponto de eliminarem o paradoxo entre materialidade e imaterialidade promovida por Yves Klein. A forma monocromática na aparência afirmativa da pós-materialidade como explicaria Flusser.

O filósofo Vilém Flusser articula no texto “Forma e Matéria” (2007) um pensamento argumentativo apoiado na ciência sobre as questões que envolvem a “imaterialidade”. Na impossibilidade de traduzir sinteticamente o complexo artigo, cito-o na sugestão de aproximá-lo como um argumento que atesta o caráter intuitivo do

³⁰ Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni>. Acesso em: 13 out. 2023.

tema sobre a imaterialidade apoiado tanto por Yves Klein quanto de seu contemporâneo Hélio Oiticica.

Flusser recupera a etimologia da palavra matéria e uma oposição que expresse o conceito de forma (*morphé* grega). Fundamentado no princípio de que o mundo dos fenômenos é uma “geléia amorfa”, as formas são perceptíveis materialmente graças a supra sensibilidade da teoria; “matéria-forma” que compõe-se de um binômio na relação de uma causa entre os termos. Nos dias de hoje e por causa de um retorno diário a virtualidade, Flusser aplica que a “grosso modo” matéria trata-se de uma posição a que chama de zero absoluto, onde tudo que se mostra é sólido material e em “outro horizonte (na velocidade da luz) tudo se apresenta num estado mais do que gasoso (energético)” (Flusser, 2007, p. 25). “Conforme a visão de mundo da ciência moderna, tudo é energia, ou seja, é a possibilidade de aglomerações casuais, improváveis, é a capacidade de formação da matéria” (*ibid*, 2007, p. 25). Daí que quando os artistas falam a respeito de suas propostas artísticas como sintomas portadores de “imaterialidade” não é algo sem sentido, pois de fato há uma distinção ao fato de ver e pensar o material e o formal, ou seja, o seu estofo é potencializado na ênfase matéria. “Informar, significa impor formas à matéria” (Flusser, 2007, p. 31)

Convém saber em que medida essas imagens correspondem ao modo de pensar e de ver, material e formal. Seja qual for o significado da palavra “material”, só não pode exprimir o oposto de “imaterialidade” pois, a “imaterialidade”, ou no sentido estrito, a forma, é precisamente aquilo que faz o material aparecer. A aparência do material é a forma. E essa é certamente uma afirmação pós-material”. (Flusser, 2007, p. 32). Nas contribuições teóricas que explicita a noção de imaterialidade, a ideia de conceito afirma-se como um princípio.

O conceito tem demonstrado ser um elemento relevante na arte contemporânea, fato este que pode ser observado no advento de movimentos convergentes nas décadas de 1960 e 1970, nomeados genericamente de arte conceitual. (Lage, 2020, p. 2).

Deste modo uma produção visual pode ser constatada também por uma curadoria. Em 1985, o Centre Georges Pompidou em Paris exibiu a mostra *Les Immatériaux* – exposição cuja curadoria foi feita pelo filósofo Jean-François Lyotard. Entendida como um paradigma, a ação significou um marco porque servia como emissor de um discurso filosófico projetado a um veículo visual.

A proposta de Lyotard consistiu em tratar a exposição como um dispositivo ativador de questionamentos, que não estaria determinada a produzir ou a expor conclusões sobre o conceito de imaterialidade, mas sim ativar uma espécie de inquietação sobre o tema. (Lage, 2020, p. 4).

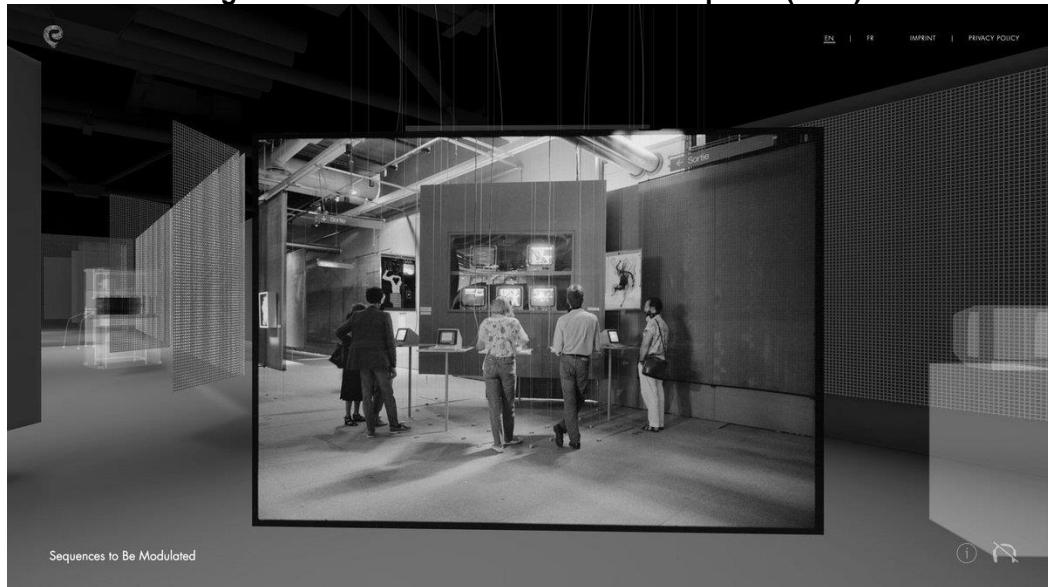
Lyotard assim como Flusser se vale da etimologia, explorando a raiz do vocábulo de Mat – “*materiau*”, matriz, material, matéria, maternidade (que significa tanto medida quanto construção) (Déott, 2015, p. 190) e o formato se deu na articulação de cinco percursos categorizados no esquema clássico da comunicação (remetente, destinatário, código, referente, significação).

Da produção documental relacionada a exposição, há um jornal que foi distribuído pelo Centre Georges Pompidou com fins pedagógicos, as fichas feitas pelo autor e que funcionam como um catálogo e um Álbum com diagramas e esquemas. Nesse esquema impresso visual “o cinza é a cor dominante dos volumes, já que, para ele é “a cor da pós modernidade” (Déotte, 2015, p.190), aqui a grisalha se afirma como dispositivo de representação. Déott afirma em seu artigo sobre esta exposição que

Lyotard era suficientemente ciente da história das formas anteriores da cultura para não se equivocar: as oposições que ele abre são destinadas a tornar inteligível a nova situação técnico-científica...antes de passar pelo crivo do homem cartesiano como mestre e possessor da natureza, ela era como que a origem sensível da destinação. (Déott, 2015, p 194).

A natureza poderia ser análoga a cosmicidade, ao uno absoluto. A exposição desafia o pensamento e é neste ponto que a ideia aproxima de artistas que têm tentado viabilizar os sentidos da imaterialidade como um fato pertinente à existência, e onde nos artistas abstracionistas do monocromo a destinação se direciona com mais vigor. É preciso considerar não só o caráter estético de um empreendimento monocromático, mas a série de ações que cercam a história biográfica destes artistas como as instalações e os happenings de Yves Klein e as *dè marches* de Hélio Oiticica.

Figura 18 - Les Imateriaux – Centre Pompidou (1985)



Fonte: Centre Pompidou (2023)³¹

Nota: Curadoria Jean-François Lyotard.

O artista Anish Kapoor por exemplo, elabora um jogo da percepção imaterial trabalhando simulacros monocromáticos ou reflexivos que integram a cor e a forma no espaço, desvirtuando e compelindo uma atitude sinestésica do espectador, que ao defrontar as obras é desafiado pela distorção e dimensão das imagens. As curvaturas internas das esculturas, os vazios esféricos, as formas ópticas estimulantes, exigem uma reinvenção do olhar, um modo supravisual e mais intuitivo.

Em 2013, Anish Kapoor expôs no Museu Sakip Sabanci de Istambul, na Turquia, onde instalou *Sky Mirror*, uma obra de 2001 composta de um grande espelho posicionado no lado externo do museu, alterando a paisagem. Esta obra já havia sido exibida em outros locais icônicos como o *Kensington Gardens* (2010) e o *Rockefeller Center* (2006) e é um espelho que funciona como uma espécie de índice cultural e pictórico. Na Turquia ele registra não apenas o primeiro plano circundante, mas como uma espécie de paisagem protopaisagística a obra reflete o entorno, capturando uma faixa horizontal entre o céu e o mar, na concavidade de sua forma, sublimando o tempo, porque imprime anacronicamente no reflexo a história do povo Turco capturando e incorporando os traços dos impérios Otomano e Bizantino, as suas políticas, sistemas sociais e tradições culturais.

³¹ Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/films-et-nouveaux-medias/les-immateriaux>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 19 - Anish Kapoor – Sky Mirror (2001)



Fonte: Gettyimages (c2023)³²

Nota: Trabalho instalado no Museu Sakip Sabanci, Istanbul – Turquia

O artista acredita que a obra deixa de ser uma superfície e passa a ser um problemática fenomenológica para o espectador, que se manifesta em respostas físicas baseadas em memórias e experiências psicossociais individuais. Objetos-vazios pigmentados sem título de 1995. *My body Your body* (1993) e *Yellow* (1999) são explorações da cor monocromática. O artista sugere que o monocromo prescreve um efeito poderoso no corpo e na psique (efeito sinestésico) especialmente quando assume a forma de um campo. *Yellow* por exemplo, como uma instalação de cinco metros quadrados coberto por pigmento amarelo primário com um vazio convexo central, proporciona no espectador uma experiência fenomenológica do sublime através do seu campo de cores imersivas em grande escala. Sua proporção joga com a escala humana, muda a percepção visual e ocupa tanto o espaço físico quanto o psíquico.

³² Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/anish-kapoor-mirror>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 20 – Yellow (1999)

Fonte: Anish Kapoor (1999)³³

Nota: Instalado no Museu Sakip Sabanci, Istambul – Turquia

As intervenções viscerais como as obras *Flower* (2007) e *Archeology e Biology* (2007), rasgam a parede, feito cortes, análogos em intenção a projeção espacial de Lucio Fontana, prolongando o efeito monocromático. A massa, o volume e o peso das obras em pedra, suas concavidades e o apelo da cor e da reflexão fundamentam uma experiência esotérica, superfícies que expressam uma transcendência que desafia a supremacia do nosso olhar. Kapoor trabalha nas formas suas definições de infinito e tempo e instala o jogo duplo do imaterial, como instiga Flusser impondo formas à matéria.

³³ Disponível em: <https://anishkapoor.com/>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 21 – Flower (2007)

Fonte: Anish Kapoor (2007)³⁴

Toda imaterialidade sensível pode ser definida como uma dupla exterioridade; uma exterioridade aos corpos, porque ela se engendra fora do corpo e uma extremidade das almas porque as imagens existem antes mesmo de penetrar o olho de um sujeito que a percebe no reflexo. Pela paráfrase formulada pelo filósofo Emanuele Coccia podemos pensar que a questão da imaterialidade pode ser problematizada se pensarmos “o ser sensível, o ser do imaginal” como não sendo uma forma de existência espacial como alerta o autor (Coccia, 2015, p. 66) onde ele exemplifica a questão lançando mão do exemplo de um espelho partido onde em cada fragmento a imagem se reflete inteira, ou seja, a inerência ou imanência de uma

³⁴ Disponível em: <https://anishkapoor.com/991/flower>. Acesso em: 13 out. 2023.

imagem não se determina pela quantidade e nem pelo tamanho, sendo a imagem do sensível capaz de se apoiar sobre a matéria ou médium, não dependendo da extensão deste médium. É na capacidade de se colocar por toda parte que Coccia (2015, p. 67) nos diz que as imagens estão por toda parte, no ar, na superfície da água, sobre o vidro, sobre a madeira. As formas ou seu estofa (como apontado por Flusser) existem fora de seu próprio espaço. “Todo sensível é, portanto ao mesmo tempo não somente extramental, mas ainda extraobjetivo” (Coccia, 2015, p. 83). Formula o pensamento de Merleau-Ponty que:

A visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que a si mesma. E, já que nos dizem que um pouco de tinta basta para fazer ver as florestas e tempestades, cumpre que ela tenha a seu imaginário. A sua transcendência já não é delegada a um espírito leitor que decifre os impactos da luz-coisa sobre o cérebro, e que faria igualmente bem se nunca houvesse habitado um corpo. Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão. (Merleau Ponty, 1984, p. 100).

O paradoxo de ser imaginal pode se racionalizar a respeito das aparências e na justa medida entender que a substância não quer dizer o nada, mas a relação da sensibilidade imaterial na descrição fenomenológica como intentou Yves Klein, É preciso admitir a existência de um lugar metafísico como o próprio do imaterial. O sensível existe sobre a matéria e não dentro da matéria. A potência da cor é a recepção puramente imaterial para os artistas que mediam a pintura como meio. O sensível ativa a potência receptiva do meio.

Assim a substância da cor ativa e atualiza a transparência, que não pode jamais ser em ato por ela mesma. O mundo das imagens não pode nunca ser vazio. Todo meio é povoado pelas imagens, como toda transparência é sempre assombrada pela luz e pelas cores que a atualizam. (Coccia, 2015, p. 87).

6 O IRREPRESENTÁVEL. O INAPRESENTÁVEL

Certos questionamentos se articulam como ‘irrepresentáveis’ ou ‘inapresentáveis’ acerca das obras monocromáticas abstratas. O monocromo desenvolve-se conceitualmente e especificamente na suposição irrepresentável – mas porquê? E como poderia ser tratada a presença ou ausência do real através da construção do seu campo de cor?

Se o monocromo abstrato gera uma alteração de representação a partir da ideia da imaterialização, a cor é que protagoniza o campo de expressão do sensível na relação da vida com a arte evocando o inteligível e oportuno modo com a dimensão espiritual. Seu caráter viabiliza a possibilidade de ser pensado como uma manifestação estética cujo foco no campo da cor é concebido como proposta de tratamento e rigor que prolonga uma investigação reinventando um olhar.

Como esta manifestação se relaciona com outras linguagens das artes? A intenção é nestes apontamentos tentar pensar pelo foco da arte monocromática as contribuições teóricas de certos autores sobre o irrepresentável e sua repercussão argumentativa.

A questão colocada como irrepresentável é articulada por Jacques Rancière (2012) no texto “Se o irrepresentável existe”. O autor busca refletir sobre o imaginário que transcende os limites da representação. Inicia o texto argumentando que “é motivado por certa intolerância quanto ao uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas; o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável” (Rancière, 2012 p.119)

Todavia é preciso situar que Rancière compõe sua escrita acionando outros autores como Jean-François Lyotard, Alain Badiou e Jacques Derrida. Seu texto inicialmente aponta o que ele chama de “aura do terror sagrado” que envolve a proibição representativa dos processos como, por exemplo, os fundamentos teológicos da lei mosaica ou Islâmica, onde a representação das figuras tanto do Islamismo quanto do Judaísmo é condenada ao fato de suscitar uma idolatria de apego materialista e desviar sua obediência à sacralização ou a veneração a uma entidade única e superior. Cita também o evento do Holocausto cujas imagens analisadas no texto pelo filme Shoah de Claude Lanzmann, considera a impropriedade representativa, em uma visão ética pelo processo de “uma dupla supressão: a supressão dos judeus e dos rastros de sua supressão” (Rancière, 2012

p.137), não anulando a documentação enquanto imagem, mas submetendo a condição ficcional a certas condições. Considera ainda conceitos como a cena primária em Freud e aos enigmas da arte propostos por Duchamp e Malevitch, reunindo assim, em análise um escopo que envolve alteradas esferas da experiência.

A imagem desaparecida, não mostrada, dissolve uma certa doutrinação cujo teor impossibilita assimilações e dilacera os desejos e relações com as semelhanças “daquilo que é parecido com algo sobre aquilo que quer parecer algo” (logo sobre o postigo, sobre o fetiche, sobre a perversão, sobre a abjeção) (Didi-Huberman, 2020, p. 217), não se trata de relegar uma ética dos sentidos ao simplificar uma estetização do inimaginável, mas tornar presente ou aproximar as possibilidades das zonas do sensível imaterial. O dogma do irrepresentável suscita as possibilidades e legitima a abstração e a cor enquanto campo de um objeto a construir; objeto por excelência da metáfora interior, uma espécie de mergulho no reverso da síntese dos sentidos e da complexidade enquanto ascese. A abstração monocromática é uma forma de correspondência das zonas de sensibilidade imaterial onde a lógica representativa encontra a construção cromática como conversão de signos que identifica a linguagem de uma combinação visual, “o plano ideal do quadro é um teatro da desfiguração, um espaço de conversão onde a relação entre as palavras e as formas visuais antecipa as desfigurações visuais ainda por vir” (Rancière, 2012, p. 98). Neste caso metáfora de uma correspondência à uma ordem do discurso. A cor constrói uma superfície de conversão do signo na pura e radical linguagem abstrata que envolve espacialmente o espectador e a disposição planejada dessa superfície cria a interface dos sentidos.

A ausência de uma presença ou esvaziamento da cena estética refere-se ao conjunto mais significativo da obra monocromática construída fora dos palcos da visibilidade verossímil. O vazio que necessita da cor como referência faz surgir pela visualização cromática o modo de aparição atuando em contemplação na consequência de ser o meio das intenções aos critérios de sentir e promover o invisível do sensível pictórico. Rancière argumenta sobre o regime representativo como condicionado a uma tríplice condição a saber: enquanto um modelo visível da palavra organizando a um só tempo certa contenção do visível, onde também são reguladas as relações entre o efeito de saber e o efeito de *páthos* e pela separação entre a razão própria das ficções e a razão dos fatos empiristas submetidos aos critérios intrínsecos de propriedades, presença e conveniência.

Deduz se daí que a ruptura com a representação, na arte não é a emancipação em referência à semelhança, mas antes, a emancipação da semelhança em relação a essa obrigação tripla. Na ruptura antirepresentativa, a não figuração pictural é precedida por algo em aparência muito diferente: o realismo romanesco. (Rancière, 2012, p 130).

Ao qual conceitua como uma subversão das hierarquias representativas e estabelece a igualdade de todos os temas num nivelamento de um só plano igualmente representável. A emancipação da semelhança em relação a representação.

Assimila o monocromático em sua existência a tratativa do seu regime poético ajustado em uma enunciação da inexistência da verossimilhança ou simulacros do mundo e potencializa o regime estético na prática das possibilidades das artes. A invisibilidade que o monocromo produz aciona a sua (in)apresentação enigmática do espaço imaterial e preservado aos olhares leva a construção monocromática não como parte de um processo de desenvolvimento ou especulação de algo, mas como ideia per si, proposta exposta de sentido desligada das tradições do passado, reforçada em sua aura sublime, o presente do tempo e destituída da postura de mímese legitimando sua razão de ser, expondo-se ao olhar de terceiros que mais não podem ver, senão entender, absorver e captar os seus efeitos sensíveis.

[...] é impossível tornar presente o caráter essencial da coisa em questão. Não se pode nem coloca-lo diante dos olhos nem encontrar para ela um representante que esteja à sua altura. Não é possível encontrar uma forma de representação sensível adequada à sua ideia, ou, ao inverso, um esquema de inteligibilidade equivalente à sua potência sensível. (Rancière, 2012, p. 119).

A apresentação monocromática é empregada na geração de conteúdo sensível unindo atividade mental e espiritual, reconfigurando a probabilidade da predisposição abstrata. Ao pensarmos a obra monocromática como um espaço mediador entre duas apresentações: objeto de cor e objeto de sensibilidade reconhece se a fórmula como um dispositivo externo imediato que podemos usar para ampliar o campo da abstração sensível. “O novo visível tem propriedades bem particulares. Não faz ver, impõe presença” (Rancière, 2012, p.131). Este espaço mediador denota se na forma interna e externamente ao criar em si um circuito recíproco e continuado que é acionado ao sensível na medida em que os cenários possíveis vão se equacionando; circuito este que é uma atividade representativa combinada e concebida em uma interatividade às múltiplas categorias e níveis de abstração. O monocromo opera a

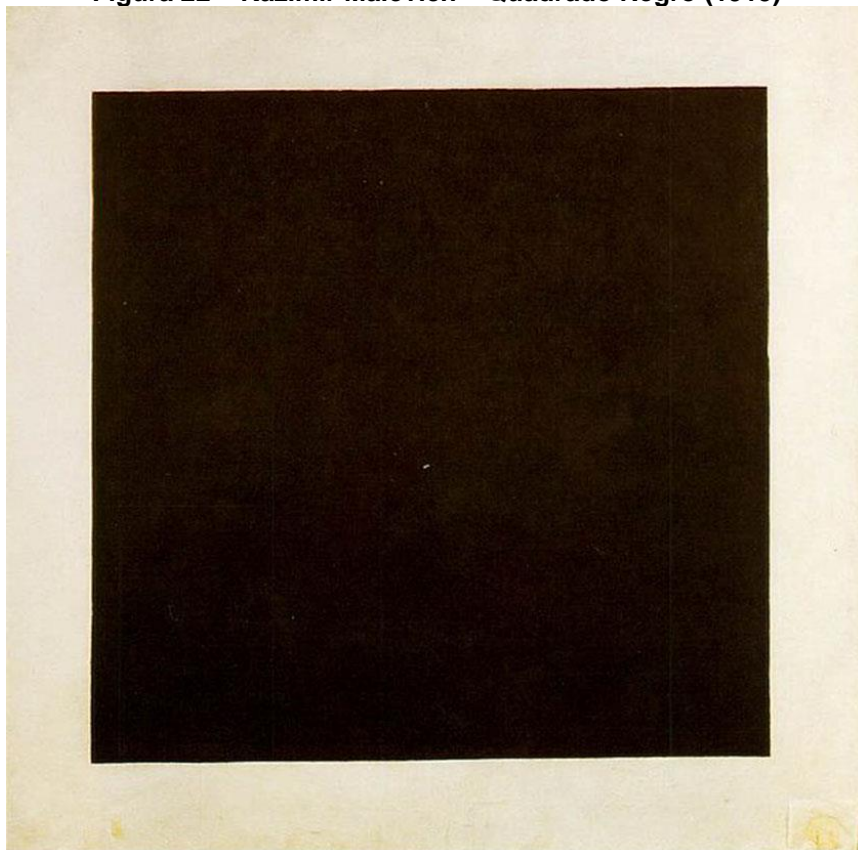
dicotomia na coexistência entre a cor como obra e a sensibilidade, instrumento mediador da ação. É uma dupla condição de ser operativo na previsão e preparação do espaço formalizado na instrumentalização de sua concretude como ideia simbólica. A simbolização da cor no tratamento abstrato do monocromo manifesta o seu caráter de poder, de “fazer ver”, e a “subdeterminação se torna o próprio modo da apresentação sensível, própria da arte” (Rancière, 2012, p. 131)

Podemos dizer que o olhar do espectador é um olhar que se reinventa na imperturbável zona da sensibilidade pictórica onde o quadro monocromático não veda o espaço, antes disso opera o espaço na crença restituinte de sua metafísica. O olhar reinventado é eclipsado, mas vai se abrindo na percepção revelando e ampliando, controlando narrativas sugeridas e recuperando o modo de ver, onde uma imagem outra atinja a peculiar qualidade de modular uma ordem abstrata. A obra não se apresenta como metamorfose de si mesma, mas como potência de ato. Uma cor que se ajusta ao mundo e um mundo que se ajusta a cor. O poder da imagem em relação a sua função reflexiva e em sua capacidade de autoreferencialidade dos estados internos. A visualidade da cor apresenta a si mesma como artefato portador de forças, na potente capacidade transformadora dos significados que são evocados e apresentados na condição de algo que está imanente. A eficácia simbólica de uma cor captura um núcleo irreduzível da força que reside na construção cósmica, entendendo cósmico como unicidade do sujeito e a natureza. Um universo de sentidos é construído e apresentado de forma que a imagem é intuição de existência, contudo inapresentável. É nesta eficácia semiótica que atribui Louis Marin: “A imagem atravessa os textos e os modifica; atravessados por ela, os textos a transformam (Marin, 1993, p. 10). A possibilidade de uma não aparição gera um efeito de uma manifestação fascinante e desafiadora dos sentidos imateriais. A intenção é apresentar situações ou produções simbólicas em que parece possível dimensionar o reflexo da imagem, sem contudo reproduzi-la. É uma dimensão de poder cujo dispositivo soma-se no espaço da cor. Um jogo nos usos e interações criados na categoria cromática que se formulam aos níveis dos processos que decorrem das representações internas. O campo de cor gera inapresentando a efetividade dos objetos e paradoxalmente ativando a percepção ilimitada da modalidade visual.

A relação entre espectador e a obra abstrata concentra a atenção sobre um desenvolvimento internalizado onde se encerram as narrativas discerníveis e interpretadas pelas sugestões e ativação da sensibilidade. Neste processo de

subtração, uma troca sutil, porém decisiva parece orientar a uma clara vinculação com as interseções desveladas ou reveladas, sinalizadas pela abstração. Dessas raízes do pensamento abstrato destaco Malevich, que aborda os estágios iterativos da subtração, desde ‘O quadrado negro’, pintura que inicia o pensamento Suprematista até as telas como “Branco sobre Branco”, em seu período final, e testemunha se historicamente na formação do Suprematismo e Construtivismo na Rússia. Como afirma o artista no ‘Essays on Art (1916): “As formas do Suprematismo, o novo realismo na pintura, já são a prova da construção de formulações do nada, descoberto pela Razão intuitiva” (Malevich *apud* Ryu, 2017, p. 2)

Figura 22 – Kazimir Malevich – Quadrado Negro (1915)



Fonte: Wikiart (2021)³⁵

Assim o quadrado negro de Malevich concebe-se como niilista e igualmente como afirmação e coloca em jogo um infinito inventado, trabalhando a dessemelhança, aproximando com o efeito de mostrar os devires pelas formas, pelos objetos perceptivos e seu caráter metafísico. Na fase do ‘Quadrado Negro’ foi o

³⁵ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915>. Acesso em: 13 out. 2023.

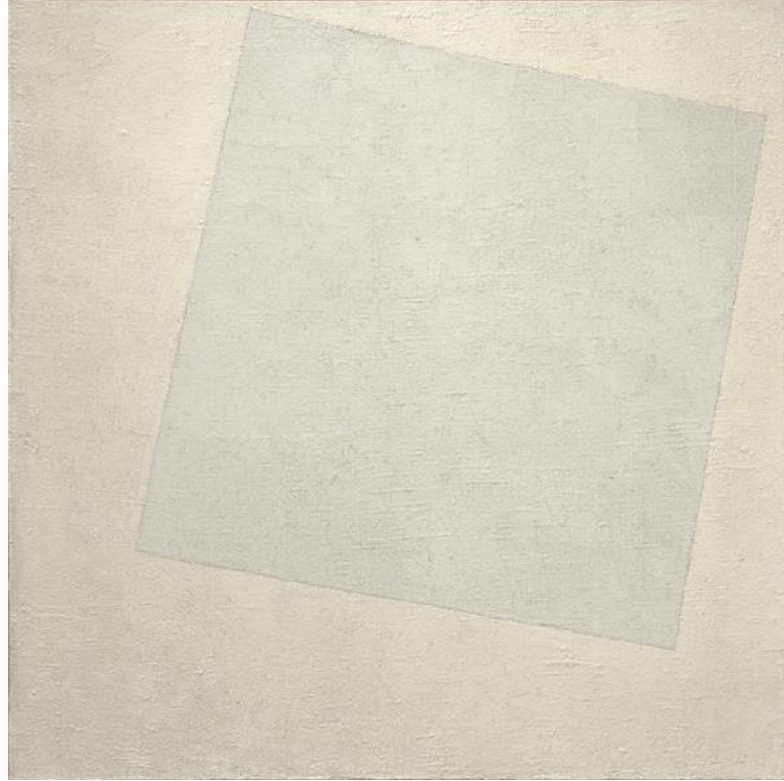
instante da ruptura, um impasse artificial revelado e que impulsionou o artista ao processo da subtração gradual às qualidades distintas do branco. Malevich escreveu em seu diário em 1918:

Essa figura tornou-se uma forma de obtenção do efeito da luz [...] Vi que também é possível formular um tema para um significado. Algum outro artista viveu com o sentimento da pintura pura, mas eles não poderiam imaginar a existência da pintura como ela é. Eles viveram com os sentimentos sem o objeto, mas criaram coisas temáticas. Eu percebi em mim também esta questão; parece que a pintura em sua forma pura é, digamos, vazia, e que é necessário encerrar alguns significados nesta forma. (Ryu, 2017, p. 7 – tradução nossa)³⁶.

É perceptível o sintoma da razão anarquista, da destruição criativa da ruptura e o processo da subtração. As pinturas em branco sugeriu a concretização conceitual das propostas Suprematistas. No branco é que se encontra a sugestão do tudo e do nada, a dupla qualidade do espaço infinito e que não imita as cores em qualquer referência da natureza, sendo a geometria suprematista concretizada sem a imitação do espaço ilusório, resultante de uma apresentação cósmica de um abismo branco.

³⁶ “This figure became a way for achievement of the light effect [...] I saw that it is also possible to formulate a theme to a means. Some other artist lived with this feeling of pure painting, but they could not imagine an existence of painting as it is pure form is, say, empty, and that it is necessary to enclose some meanings into this form.”

Figura 23 – Kazimir Malevitch – Branco sobre branco (1917-1918)



Fonte: Wikiart (2021)³⁷

Desta forma intuitiva, é que a manifestação abstrata monocromática provoca uma disjunção; correspondência a que Alan Badiou chamou de “síntese disjuntiva”. Esta síntese seria uma apresentação entre duas entidades distintas e que se ligam. Opera como ligação de elementos que são aproximados e colocados juntos de uma maneira que inaugura um pensamento ou uma forma nova de existência, sendo conformada por elementos heterogêneos, portanto, produzindo um território novo de existência ou de pensamento. Para que a síntese seja inventiva há de se administrar uma ligação contemporânea (a que Deleuze chama de “razão contingente”). A partir de uma problemática filosófica estabelecida, seus componentes se ligam, reagrupando fatos que em nada se destinavam e gerando um pensamento conceitual por variações inseparáveis. Paradoxalmente tornam-se inseparáveis e é onde se efetua a problemática ligando variáveis independentes por meio de uma razão necessária, criando uma função determinante de sua homogeneidade. O inapresentável, manifestado contém síntese disjuntiva, todavia não pode ser lido como síntese, ele não despedaça a unidade da forma, mas é o paradoxo porque indica o

³⁷ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/white-square-1917>. Acesso em: 13 out. 2023.

encontro entre os sintomas evocados pela tradição da mimese, do caos no seu desejo de organização e apresenta o estranhamento que vai afastando por latência as imagens e manifestando um outro campo, o do inefável, do espiritual, uma pacificação da nossa histeria.

A abstração monocromática certifica que a matéria é a duplicação instável dos sentidos nos caminhos da compreensão onde o sensível toma o posto de manifestação poética e estética. Esta abordagem tangencia se pelas decisões e dilemas do processo metafísico e abre na superfície cromática a espacialidade concreta e fundamental de produzir uma sequência vertiginosa das camadas ou categorias da virtualidade, o inenarrável, caminhos dos trechos paradoxais. “As imagens da arte – por mais simples e “minimais” que sejam – sabem apresentar a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude” (Didi-Huberman, 2021, p. 97). O olho diante do inapresentável do espaço monocromático apreende a experiência estetizada numa rede de significações integrada em uma mediação que exponencia o lugar da experiência material. O olhar reconstitui e constrói-se como uma experiência que age em uma projeção que não é só do olhar, uma vez que integrado delibera uma reinvenção.

Diante da cor e do vazio, a verdadeira e profunda apreensão se estrutura precisa na formulação de um olhar nu, olhar que sempre esteve condicionado a projeção representacional. O mundo que sempre apreendido e ressignificado na sistemática das representações esvazia se na massa da cor propondo uma natureza imaterial exigida no campo do ultra sensível, nas instâncias do incomensurável na recuperação da metafísica.

O monocromo supre a experiência de sentir o mundo a partir da ausência da sobreposição de imagens. O modo como é dado este contexto na apreensão do mundo por uma organização da sensível imaterialidade constrói uma experiência que reflete se num plano de remodelação dos sentidos. A obra não é apenas cor, ela é também narrativa, uma tentativa de êxito no sintoma da imaterialidade. As sugestões do vazio mesmo na estabilidade produz seu sintoma e este convulsiona-se como inapresentável, pois é corrente de energia, é diáfano e imaterial. “A imagem, a partir daí, não nos “fala” mais no elemento convencional de um código iconográfico, ela produz sintoma, isto é, grito, ou então mutismo, na imagem que o supõe falante” (Didi-Huberman, 2013, p. 271). A proposta, em seus aspectos simbólicos de cor, permite

desenvolver certos procedimentos de configuração e modelação da experiência na dialética da construção e desconstrução, ocultamento e revelação dos dispositivos de signos interiorizados.

Ao rasgar toda encarnação da imagem, a imitação, a verossimilhança e o aspecto, o verbo criador se apresenta cromaticamente, uma irrupção no singular jorro do inapresentável. A cor e seu plano altera a “mesmidade” (Didi-Huberman, 2013 p. 272) como fala Didi-Huberman e opera no enigma que fascina pela cor. A consciência que transporta a experiência dos sentidos aos planos da imaterialidade configura uma experiência de restituição pura a partir de um mundo inesgotável da imagem para um mundo constitutivo da origem. Como cita Barnett Newman: “A mais antiga história escrita dos desejos do homem prova que o significado do mundo não pode ser encontrado no ato social. O exame do primeiro capítulo do Gênesis proporciona melhor chave para o sonho humano” (Newman *apud* Chipp, 1993, p. 560). O inapresentável domina os sentidos sem a pretensa necessidade de explicar o mundo, mas de como construir a interlocução do ânima com a natureza, não sendo portanto uma arte de imitação, mas uma arte de anúncio. A cor e seu campo anunciado, observados em grandeza visual, na estética de sua construção, por exemplo, na eloquente construção dos negros por Pierre Soulages, ou organizados sistematicamente por Ad Reinhardt, a corporificação reminiscente de Anish Kapoor, o azul cósmico de Yves Klein, os ‘metaesquemas’ e os ‘núcleos’ de Hélio Oiticica, todos na intensidade visual e poética das suas características se apresentam antes de tudo como signos incompreensíveis, embora na sua plasticidade se imponham soberano, porém a inapresentação enigmática pede contemplação e um ajuste demorado do olhar que vai penetrando as camadas do espírito e construindo seus sentidos, a imagem inefável convertida na cor. É no emaranhado de paradoxos, da contradição e da subversão que a imagem se estabelece. Aos olhos inapresentados enquanto ícones, potencializada pela cor e visível no acontecimento entre lampejo e dissimulação.

O que se traduz como regime representativo da arte abstrata monocromática é a parte daquilo que pertence ao universo imaterial ou espiritual e torna possível a ruptura antirepresentativa administrada na regulação simbólica do campo cromático: “Uma pintura que não só propõe mais semelhanças, uma literatura que conquista sua intransitividade contra a linguagem da comunicação” (Rancière, 2012, p.129-130) A invenção do espaço simbólico monocromático constitui a um só tempo fronteira e

passagem entre as dimensões imateriais tão possível quanto incrível, encadeada pela propriocepção, intuição e fruição metafísica reconhecíveis e assimiladas pelo espectador. A invenção destes espaços estabelece fronteira e passagem entre o gozo suspensivo das sensações extra física e o prazer do seu reconhecimento. O espaço simbólico constitui se pelo jogo duplo e paradoxal entre distância e imersão. Identificando a fronteira e reconhecendo uma passagem a qual encontra-se inserido. É uma relação constitutiva que esta metáfora conduz, um campo áurico, espaço de manifestação de presença, porém obrigado por essa presença a contenção do visível pela ausência da figura manifestada e pelo poder da cor, contendo em si as significações materiais. “Esse sistema regula as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (Rancière, 2012, p.127). Se o inapresentável existe ele opera neste regime.

Um conflito se estabelece porém frente as teorizações onde analiso o peso ou o sentido dicionarizante dos vocábulos ‘representar’ e ‘apresentar’ conseqüentemente trabalhados como sua carga de negação diante o exposto.

Representar seria mostrar se claramente, reproduzir a imagem, retratar, refletir, revelar, simbolizar, tornar presente – do latim *Repraesentare*: Re tem prefixo intensificativo “colocar à frente de”, formado por PRAE -, à frente, mais ESSE, “ser, estar”.

Apresentar é fazer se conhecer, colocar à frente, mostrar, exhibir, submeter a apreciação de, descrever, definir – do latim *Praesentare*, “dar mostra para aprovação, exhibir de *Praesens*, formado por Prae – “à frente”, mais Esse, “ser, estar.”

O inapresentável mais que o irrepresentável justifica uma função simbólica aqui colocada. A intensidade cromática formal opera significativa presença da relação da cor monocromática na sua concentração plástica autônoma e fenomenológica que se dá na profundidade antropomórfica no nível metapsicológico da conexão da “forma com presença”.

Consideramos a inapresentação ou inapresentabilidade proposta em uma abstração monocromática como adequada com seu peso de um desvelamento ou abertura de caminhos ao qual o mundo das imagens foi construindo por uma iconografia das representações e por isso, pragmaticamente afastando o essencial da intuição, das relações abstratas em detrimento de uma materialidade que de fato não justifica integralmente o ser, e tem mesmo as indagações formuladas dentro da iconografia, tentando buscar respostas nos signos do invisível. O inapresentável

autoriza a um só tempo ausência no rigor de sua forma e a qualidade da presença na eficácia de seus efeitos, porque comporta na opacidade a expansão dos sentidos e os sentidos são constelações engendradas da persistência do ser. Ao inapresentável pode ser atribuído uma capacidade de revelar certas camadas que são veladas pela cor. A cor é eleita como símbolo de uma narrativa imbricada e questionada nas suas nuances e presença e ainda tratada por texturizações, que lhe atribuem rasgos ou fissões para a penetração do sentido. Em lugar de lamentar a ausência de uma imagem pré-definida, que facilita a interação e organiza uma narrativa devemos perguntar melhor, quais novas possibilidades de pensamento e de representação são delineadas aqui para o olhar.

O inapresentável gera uma persuasão e recapitula a inesgotável recepção movente, uma equação energética que se mostra no aparente vazio do *páthos*, mas que de fato gera seu sentido. O quadro monocromático no seu sentido silencioso realça um mundo indicando uma reserva do olhar e apresenta ao espectador algo do funcionamento onde o campo de relações dinâmicas das superfícies coloridas incorpora uma opacidade, todavia ao se deter longamente na sua contemplação, a força efetiva das relações se constrói.

Portanto a estes modos que atravessam a sua disposição simbólica, as teorias se ampliam. Tanto na obra “O Inumano” quanto em “Lições sobre a analítica do sublime” amplificam-se os conceitos através do filósofo francês Jean-François Lyotard e posteriormente revejo as noções de “figurabilidade” descrita por Georges Didi-Huberman para endossar a colocação sobre (in)apresentação.

Apresenta-nos Lyotard em contrapartida que:

se não se teme uma baixa de tensão devida ao afastamento, até a eclipse do que pode ser representado pela imaginação em consideração à ideia do absoluto, é que a imaginação, que acreditávamos bloqueada nos limites de sua “medida primeira”, “sente-se ilimitada [...] e isso graças à eliminação, ao “desentulho” [...] de seus próprios limites. (Lyotard, 1993, p.142).

Substancialmente, são colocadas questões que tratam o sensível, o diáfano e imaterial à categoria emblemática da representação, problematizando as investigações das relações da vida com a arte.

Analisando a vanguarda, Lyotard relaciona seus expoentes ao fato de que evocam sempre uma obediência ao não-apresentável e cita diversos artistas em suas medidas estilísticas, nesta relação de antevisão que ativa uma falha entre o sensível

e o inteligível. Ao criticar e situar o mundo das vanguardas, formado por uma sociedade tecno-industrial, consumidora e eclética, incita a necessidade de incluir a este mundo a evocação do absoluto, introduzindo ou permanecendo dentro do espírito tratado nas artes, do sublime imanente. Observa o autor que seria a obrigação do pintor, pintar e dotar a percepção do público aludindo às coisas não apresentáveis. Lyotard nos lembra através do texto “A aposta das vanguardas pictóricas” que quando existe algo que não pode ser representado “é necessário martirizar a apresentação” (Lyotard, 1989, p.129) num mundo que é de conformação tecno-científica e industrial e por consequência não se representa neste mundo certos sentidos, tais como os estáveis ao bem, ao justo, ao verdadeiro etc... A pintura mediante este enredo quando muito alegoriza se na constituição simbólica para uma identificação do público com seus papéis sociais. Alguns artistas, do campo da abstração na história da arte, potencializaram a representação dos cenários imateriais e das percepções através de uma narrativa proveniente da realidade perceptiva e um certo simbolismo, construindo esquemas de formas e cores interativas na metáfora da figura como Paul Klee, Mondrian, Kandisky e os Surrealistas, enquanto outros nomes do mesmo período transcenderam radicalmente os conceitos de uma rejeição esteticista inovando a questão da apresentação, como Katarzyna Kobro, Tátlin, Rodchenko, Strzeminski e Malevitch, todos do período Construtivista. Esta cartografia já parece estimulada na postura do ‘quadrado negro’ de Malevich que substituiu o ícone pela forma abstrata, ou mesmo na apresentação de Rodchenko que fez três pinturas monocromáticas idênticas, uma vermelha, uma amarela e uma azul. Ele declarou que juntas representavam a afirmação pictórica final que poderia ser feita e, portanto, significava a morte da pintura. A morte da pintura de cavalete foi implicitamente equiparada ao fim do capitalismo. “Tudo está acabado, a cor deve ser pura e a superfície nada mais que uma superfície, que deve ser recoberta de uma única cor e sobre a qual não devem existir figuras” (Rodchenko *apud* Rose, 2004, p. 26)

As ideias deste período tangencia no devir em Ad Reinhardt ou mesmo Robert Ryman. O legado da inapresentação composto na abstração monocromática sugere que o desvio das técnicas miméticas em outro sentido, induz ao desmembramento de parâmetros da eloquência cromática e das zonas da imaterialidade pictórica.

O não apresentável proposto por Lyotard está circunscrito em acontecimentos distintos, como por exemplo na relação que faz entre a arte de Barnett Newman e Duchamp. Ambos operam obras que exigem um consumo do olhar em relação a

apreensão das obras e é declarado que para Newman o tempo é o próprio quadro, tudo está ali: dimensão, cores e traços e em Duchamp a duração excede a consciência no tempo do infinito. (Lyotard, 1989, p. 85-95). Aciona-se Newman na designação plástica que utiliza cores elementares e não moduladas, quando o artista tenta uma reconciliação da existência, e portanto, com a consciência do fim, com seu significado messiânico – “uma prescrição emanando do silêncio ou do vazio” e na execução nada se decifra. É o inapresentável na dinâmica da abstração. Todo o pensamento e a realidade cria um sistema e elabora-se no que Burke chama de ‘delight’, por sua vez investigado por Lyotard na concepção do prazer negativo, ou seja, que o sentimento sublime “vem da suspensão de uma dor ameaçadora” (1989, p. 90). Este é, segundo o filósofo o ponto de uma representação Newmaniano. É nessa ameaça que o ser se conserva, atento aos sinais na iminência de que pode falhar a vida.

O não apresentável é objeto de ideia, não se pode mostrar (apresentar) um exemplo, um caso, nem mesmo um símbolo...porque apresentar, é relativizar, colocar em contextos e em condições de apresentação plástica, neste caso. Assim não se pode apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar que existe o absoluto. (Lyotard, 1989, p. 129).

O monocromo atua como o elo das associações possíveis ampliando os sentidos ao exigir uma reestruturação do olhar sublimado a compreensão que conforma a extensão da natureza inerente imaterial. As saídas indicadas pela abstração para situar o paradoxo das ideias que compõe o enredo do infinito e do absoluto é sublimar pela matéria cromática a sua relação na dimensão onde a escala e a proporção suscitem a suspeita de que algo exista. Kant assim chama de “apresentação negativa” este paradoxo. É dentro deste paradoxo por exemplo que se percebe a interdição das imagens da lei mosaica. Posta esta noção de uma censura irrepresentável e seu desenvolvimento a divinização encarnada anunciando a morte e que onde a imagem é uma rasgadura, Didi-Huberman (2013, p. 253) questiona se o dogma da encarnação se mostra como um drama da imagem e que por consequência está atada ao tecido do figurável, como as “exceções que o contratema do visual desenvolveria na melodia do visível...na qual rasgaria parcialmente a extensão do grande tecido mimético”. A potência da impressão de um trabalho, aqui tratado de inapresentável, varia entre os meios de deslumbramento do seu acontecimento e da contemplação a que seu espelhamento pode induzir, porque sua síntese disjuntiva

aborda a apreensão do invisível. Podemos pensar no tratamento iconográfico teológico como tradição do irrepresentável como já citado, ou posteriormente reconfigurados como “os próprios ícones sendo considerados como restos sagrados desse insuportável” (Didi Huberman, 2013 p. 251).

No texto “As ideias limites”, Lyotard (1993, p.196) retoma o conceito de uma transfiguração das coisas “indemonstráveis” ou seja “inapresentáveis”. “Indemonstrável é, por exemplo, a ideia que está no fundamento da moralidade, “o conceito da liberdade transcendental” termo da “Crítica da Razão Pura” de Kant.

A pintura abstrata monocromática ativa o elemento polissêmico construindo na sua visualidade a atenção crítica. Pensar a forma e administrar seu caráter como processo de deformação da imagem ausente de uma possível mimese, culmina num paradoxo que relaciona plasticidade com sintoma, a fantasmagoria dissimulada e proporciona uma construção de autenticidade na visibilidade perceptual. Uma relação que se perpetua, porque desloca o sujeito da estrutura formal das semelhanças, mas o devolve a sua singularidade de gênese. A questão da imagem se mescla a questão do sujeito, mesmo nas suas acepções abstratas, aqui tratadas como no campo da cor simbólica e neste simbolismo comporta a narrativa dos campos proprioceptivos atrelados às relações da materialidade e dialetizando com o encontro da imaterialidade.

Eis , nos assim de volta ao paradoxo de partida, que havíamos situado sob a égide de uma consideração da “apresentação” ou apresentabilidade das imagens nas quais nossos olhares pousam mesmo antes que nossa curiosidade ou vontade de saber – passa-se a exercer. (Didi-Huberman, 2013, p.16).

Tratar do inapresentável exige que se abra os caminhos densos do apresentável. Entre as inúmeras postulações, estudos e conceituações, de certa forma excessiva e inesgotável, procurei nos autores citados balizar a ordem deste fenômeno da abstração como limite, sem imagens e que instiga a retornos do incomensurável como por exemplo a questão da figurabilidade estudada por Didi-Huberman. A figurabilidade é um sintoma na imagem e da imagem, numa visão freudiana. A figurabilidade por Didi-Huberman seria uma interpretação problematizadora da metapsicologia freudiana, ao invés do modelo unitário do esquematismo e da dedução histórica. O autor sugere os paradigmas teóricos da

figurabilidade e do sintoma, na intenção de formular a questão da eficácia simbólica da imagem (Didi-Huberman. 2013. p. 240).

A figurabilidade se opõe ao que entendemos habitualmente por “figuração”, assim como o momento visual, que ela faz advir, se opõe a, ou melhor torna-se obstáculo, incisão e sintoma, no regime “normal” do mundo visível; regime no qual se acredita saber o que se vê, isto é, no qual se sabe nomear cada aspecto que o olho está acostumado a capturar. (Didi-Huberman, 2013, p. 37).

Figurar equivale a “desfigurar”, pela razão precisa de que consistia em “modificar numa outra figura”, a inquietante potência para se sobredeterminar, para se estranhar constantemente (Didi-Huberman, 2013 p. 270). Estamos diante de uma imagem pintada ou esculpida nas imagens do imaterial, objeto fundido na cor que se torna momento ininteligível de nós mesmos, vestígios ou fragmentos que não pedem para ser compreendidos, mas que causam uma espécie de despertar, que faz a lucidez, a força de nosso ver e que nos isola como nos sonhos para a força do nosso olhar. Pode-se trabalhar a noção de rasgadura em Freud – se o campo de cor apresenta aos olhos o inapresentável ativa o “desejo coercitivo de figurar” – que força, rasga e neste movimento a rasgadura abre a figura” – rasgar seria uma ausência do trabalho de figurabilidade. Explica Didi Huberman (2013, p. 269-270) que no paradoxo freudiano a enunciação a propósito da figurabilidade em geral, consiste não em produzir ou inventar figuras, mas em modificar figuras e portanto em efetuar uma desfiguração no visível. Para a questão da inapresentabilidade e do uso simbólico da cor, poderíamos adotar o atributo a que Didi Huberman (2013, p. 268) sugere como cor sujeito, um evento que suporta todo acontecimento da imagem.

(a cor)... Ela não nomeia nem descreve (recusa mesmo descrever para poder existir plenamente, espraia-se). Mas ela invoca. Deseja. Até mesmo suplica. Por isso não tem a gratuidade de um puro acaso, mas a força sobredeterminada de uma formação de sintoma. É um nó de tensão, mas ao mesmo tempo manifesta todo um trabalho de figurabilidade no qual a “omissão” do corpo descrito (espécie de Auslassung freudiana) indica a força de uma intensa condensação, e deixa na cor um vestígio deslocado da carne. (Didi Huberman, 2013, p. 268-269).

O termo usado por Didi Huberman (2013, p. 200) como “contração alterada da semelhança comporta uma implicação decisiva para o nosso propósito, que é o entrelaçamento indefectível da formação na deformação.” O inapresentável opera na desorganização dos sistemas de conhecimento, desordenando os modos de

reconhecimento de uma análise de rigor das obras de arte. Desestabiliza a noção de território porque na sua essência descontinua o padrão de semelhança visto na reprodução imagética. O inapresentável com sua ausência de forma se estabelece na constituição da cor e cria uma relação. A relação criada não pode ser analisada como síntese, porque seu espaço é aberto e toda a leitura constitutiva da semântica lhe são comuns. Desta constituição confirma a citada síntese disjuntiva. Os conflitos entre as passagens do material ao imaterial, das relações com o espírito, o caos e a ordem, a natureza e a energia são evocações pertinentes da operação abstrata.

A impossibilidade da semelhança se dá numa censura, do ponto de vista freudiano, onde ao tratarmos a reconciliação entre dois termos comuns, o trabalho do sonho rasga por dentro qualquer reconciliação (Didi Huberman, 2013, p. 199)

A visão de mundo muda devido as mudanças na percepção do mundo ou se fixa se a visão da percepção é limitada a visão de mundo. Não há dúvidas de que existe uma relação funcional, correspondências entre espaço interno e externo, entre ideias e vida interior – entre visão do mundo e a percepção do mundo ou entre energia criativa humana e sua externalização.

A formação espacial e cromática, na sua eleição abstrata, estabelece uma relação com o processo dialético articulando um certo número de coisas e aspectos. No seu caráter de lampejo e na sua incognoscível (in)apresentação revela-se na multiplicidade imaterial. Essencialmente conduz a consequência da coesão entre forma cromática simbólica e essencialidade do sujeito frente a estrutura espiritualizada. Neste caso se fundamenta no efeito da ideia de que uma “forma sempre surge e se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos”. Isso é evidente no nível dos sonhos, o era menos ao das obras de arte”. (Didi Huberman, 2021, p. 216-217) O que vemos é que “a pintura moderna, do mesmo modo que o pensamento moderno, obriga-nos a admitir uma verdade que não reflita as coisas, sem modelo exterior, sem instrumentos de expressão predestinados e não obstante verdade.” (Merleau-Ponty, 1984 , p.155).

7 ESPIRITUAL IMATERIAL

“Um campo perceptivo tem limites mas são limites que se encontram fora de alcance. Um objeto visual, se bem que ofereça ao olhar uma das suas faces, esconde sempre outras”. (Lyotard, 1990, p. 25)

Uma aproximação ao entendimento do sentido espiritual presente na arte da abstração monocromática confunde a interseção que se pode fazer do caráter imaterial dado à obra. A imagem que submete uma cor pura e dominante no campo sensível do suporte ou que investe a certas proposições artísticas como as obras pneumáticas ou as esponjas monocromáticas de Yves Klein ou os núcleos de Hélio Oiticica, acopla ou sujeita o trabalho a determinadas interpretações das características da sua realização conceitual e que enfatizam nas obras leituras permeadas do pensamento criativo, ou mesmo em sentido direto que mistura misticismo e crença, seja para negar ou reforçar a presença do ícone ou de ritos e ainda pode trabalhar o senso amplo da metafísica fenomenológica.

O pensamento se representa geralmente o novo como um novo arranjo de elementos preexistentes; para ele nada se perde, nada se cria. A intuição, ligada a uma duração que é crescimento, aí percebe uma continuidade ininterrupta de novidade imprevisível; ela vê, ela sabe que o espírito tira de si mais do que contém, que a espiritualidade consiste precisamente nisto, e que a realidade impregnada de espírito, é criação. (Bergson, 1979, p. 116).

Ao analisar a produção artística de alguns expoentes da abstração monocromática, o sentido holístico das referências deíficas devem ser consideradas. A pintura monocromática percebida em seu campo de cor conduz como princípio fenomenológico o espectador a um caminho interno de encontro espiritual. Parece uma nova experiência, contudo é uma investida na gênese de sua formação e atua como dispositivo do simbólico de se pensar como espírito a uma modalidade do processo da imaginação pela faculdade da percepção e da crença. O monocromático liberta a imagem, mas não isenta o espírito de formular o pensamento das formas. Na dialética de sua apresentação, no caso do monocromo abstrato, o campo de cor da sua natureza constitutiva permite à visibilidade de referentes tensionados e formadores de semântica plural que reúnem elementos de interpretação generalizada imaterial ou diretamente ligada às questões místicas. A superfície da cor se ativa um

modo semântico interseccionado entre o domínio simbólico visível e o legível na condição de se pensar sua semiologia. Barnett Newman realiza esta prática por temas como apontado por Lyotard abrindo o espaço da leitura e problematizando a estética, enquanto Yves Klein formula o seu conceito de imaterial sensível. Por sua vez o quadrado negro de Malevitch inaugura a transposição do ícone religioso presente na cultura eslava e desenvolve-se pela subtração cromática, caminhando ao branco total, eliminando a linha e ampliando os horizontes. O quadrado preto de Malevich, no lugar do ícone bizantino, se tornou o símbolo espiritual do infinito.

A prática de observar uma superfície completamente negra, assim como a de observar uma superfície completamente branca, é carregada de sentidos e visões. Olhar um campo vazio à sua frente revela-se, muitas vezes, como uma possibilidade de estabelecer uma ambiência para que as imagens mentais que nos habitam possam flutuar livremente em um plano intermediário, próximo do mundo concreto em que habitamos e a uma distância “segura” do mundo mental ou espiritual que nos habita (independente de nossa vontade). Desse modo, deixar-se absorto diante de um fundo completamente negro ou completamente branco constitui-se como uma possibilidade de liberar-se da gravidade terrena e de permitir-se flutuar, navegar, em uma fronteira além daqui, mas que não chega ainda a constituir-se um lá. (Coelho, 2017, p. 71).

A seriação sintomática e disciplinada das pinturas em negro de Ad Reinhardt evoca as raízes da filosofia oriental. Podemos também aproximar os vitrais criados por Pierre Soulages nos anos 80 na catedral medieval de Conques como um marco para sua decisão de pintar somente em negros na pesquisa rigorosa da luz e Robert Ryman mesmo negando qualquer leitura aos seus quadros brancos não os exime de uma interpretação mística por parte da crítica ou dos espectadores.

Ad Reinhardt apresenta uma obra seriada, compostas de pinturas em tons de preto fosco, de medidas fixas e que se observadas atentamente, articulam variações de temperaturas cromáticas quase imperceptíveis. O discurso presente nos seus textos associa uma tendência a meditação introspectiva exibindo lógica complexa e definição por meio da negação, apoiado no dogmatismo proponente de uma ‘arte como arte’ em uma certa compreensão de envolvimento didático. Observa Didi-Huberman “Ad Reinhardt deu ensejo a toda uma série de interpretações mais ou menos “místicas”, que se desviam muito ao caráter evidentemente fascinante, misterioso, de sua “ascese” pictórica.” (Didi Huberman, 2021, p. 194). A eleição pelo preto como motivo único, não o isentava das interpretações simbólicas e de acordo as suas anotações, seria a definição da não-cor, mais que uma preferência. Embora

evitasse interpretações, ao se inspirar na filosofia oriental e na história da arte asiática, na busca por uma verdade através da negação, acabava por criar uma série de contradições.

Os escritos do artista, por sua vez, contêm os traços evidentes, e múltiplos, de uma memória do religioso. Sob que formas esta é convocada? Por exemplo na expressão “ícones sem imagens” (imageless icons), que faz uma referência direta aos quadros do culto bizantino, mas também à interdição mosaica da representação figurada. Aqui e ali, surgem expressões para significar o “além” e, conseqüentemente, algo como uma transcendência valorizada, quando não divinizada: a pintura, por exemplo, é qualificada com o “além e à parte” (beyond and apart), a imagem da “abertura” é explicitamente convocada como “possibilidade de transcendência” (image of opening, possibility of transcendence). (Didi Huberman, 2021, p. 194-196).

O artista traçou simbolicamente o emprego do preto, apontando-o como entre as cores disponíveis, o menos colorido. Conceitualmente era o tom mais próximo de uma não cor, sendo fisicamente a expressão de todas as cores. Mapeando o tom preto reconhece as muitas referências religiosas, culturais e até políticas que o encerra. Ele observa a associação Cristã do preto com o pecado e o mal e por uma analogia frente ao oriente como o Islã ou o Budismo, Reinhardt investe em uma série de referências sobre o bem e o mal, o céu e o inferno e até a bruxaria. Ampliava sua interpretação conceitual através de seus ensaios e apesar de negar a ideia de dogma, a repetição do gesto formal da sua prática e a escolha de referências espirituais implícitas, faziam deste gesto uma espécie de ritualística. O sentido dialético do tom preto é carregado de significados como exposto pelo historiador Michel Pastoureau.

Na Antiguidade romana e durante toda a alta Idade Média, a cor preta boa e má coabitam: por um lado a cor estava associada à humildade, à moderação, à autoridade ou à dignidade; por outro remetia ao mundo dos mortos e das trevas, aos tempos de aflição e de penitência, aos pecados e às forças do Mal. (Pastoureau, 2011, p. 44).

Deste modo as características formais do trabalho de Reinhardt foi muito específico. Estabeleceu medidas e trabalhava somente o tom fosco, mantendo se fiel a esta performatividade. “Com efeito, Ad Reinhardt produziu, por um lado, toda uma série de signos interpretáveis como tautologias, por exemplo o aspecto repetitivo e aparentemente fechado de seus quadros monocromos, quadrados divididos em quadrados” (Didi-Huberman, 2011, p. 194). Ele acreditava que se usasse os tons brilhantes, o efeito poderia ser como de um espelho, pois a superfície refletiria na

pintura o espaço da galeria e a imagem de quem estava diante dela e permitiria o espectador elaborar associações com a pintura, produzindo uma qualidade de instabilidade na obra. Esta racionalização, evitando os tons reflexivos e adotando o fosco, estava vinculada ao que ele cria como processo de negação. Das suas anotações ele estabelece que, seus quadros “teriam um metro e meio de altura e um metro e meio de largura, tão altas quanto um homem e tão largas quanto os braços estendidos” (Leiby, 2011) referenciando uma associação à representação de Leonardo da Vinci da Geometria do homem feito por Vitrúvio, sendo assim inegável suas aproximações com os postulados da arte. Uma certa contradição é atribuída a Reinhardt, pois ao negar as formas e as linhas, ele constrói sua pintura pela união de quadrados ligeiramente diferentes. Esses quadrados são conhecidos como uma composição trisecada ou cruciforme e esta forma acaba documentada em seus escritos. Percebe-se então que apesar de sua investidura na abstração radical, a leitura dos seus ensaios apontam para uma certa antropomorfia do homem de vitrúvio e a forma da cruz. Ele escreve: “Trisecada (sem composição), uma forma horizontal negando uma forma vertical (sem forma, sem topo, sem fundo, sem direção).” (Reinhardt *apud* Leiby, 2011, p. 16).

A editora Barbara Rose, na introdução de um capítulo da antologia Art-Art (Rose, 1991, p. 82) observa as semelhanças funcionais entre as imagens cruciformes e abstratas de Reinhardt encontradas na arte Islâmica e Budista. Em particular, descreve sobre o estado meditativo induzido pelo esforço necessário para focar no “formato da cruz” (Leiby, 2011, p. 35). O crítico Walter Smith (1990) identifica em um artigo uma tendência da influência oriental nas pinturas de Reinhardt, pelo fato de que ele estudou arte asiática na Universidade em Nova York e especificamente ao seu interesse pela cultura japonesa e oriente médio e em particular seus estudos de mandalas. Uma mandala é uma imagem poética e abstrata com origem no Budismo. Em sua forma mais mágica uma mandala consiste em um quadrado delimitado por um círculo. A imagem é altamente simbólica e diagramática. A mandala torna-se uma analogia aos monocromos pretos de Reinhardt e por isso aumenta o risco de associação religiosa.

Figura 24 – Ad Reinhardt – abstract painting nº 4 (1961)



Fonte: Americanart (2023)³⁸

Segundo aponta a tese de Bora Kim Leiby (2011) em sua dissertação

Um esboço e uma nota não publicados intitulado “Mandala” revelam o conhecimento de Reinhardt sobre as características físicas da forma. Embora a nota em si não seja mais que uma lista, parece que Reinhardt estava elaborando o significado iconológico da mandala e examinando características que ele acabaria por incorporar em seus monocromos. As primeiras linhas de seu lote destacam seu interesse pela forma quadrada de suas pinturas, o Cruciforme contido nelas, bem como sua propensão para regras artísticas estritas. (Leiby, 2011, p. 36 tradução nossa)³⁹.

³⁸ Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/abstract-painting-no-4-20697>. Acesso em: 13 out. 2023.

³⁹ “An unpublished sketch and note entitled “Mandala” reveals Reinhardt’s knowledge of the physical characteristics of the form. Though the note itself is not more than a list, it appears as though Reinhardt was working out the iconological meaning of the mandala and examining characteristics he would eventually incorporate into his monochromes. The first three lines of his highlight his interest in the square form of his paintings, the cruciform contained within, as well as his penchant for strict, artistic rules.”

Em 1956, Reinhardt que também era cartunista, publica seu último *cartoon* de uma imagem que tem uma forma sofisticada de mandala e mostra que o artista estava plenamente familiarizado com a configuração e a função da mandala Budista.

Figura 25 – Ad Reinhardt - A portend of the artist as a Yhung Mandala (1955)



Fonte: Ad Reinhardt, NY: Rizzoli International Publications, Inc, 1991

Nota: Colagem e nankim sobre papel – coleção do Whitney Museum of American Art, NY – publicado originalmente em *Art News*, maio de 1956.

Se para Reinhardt o preto era a cor da introspecção, para Yves Klein seria o azul que funcionaria como o tom da dimensionalidade. Procurando expressar pela cor e pela abstração as ideias que não houvesse vínculos aos objetos tangíveis no desejo de que sua pintura fosse mais um modo de existência do que uma forma artística, suas atribuições são mais diretamente referendadas ao misticismo, uma vez que ele era envolvido com a Sociedade Rosa Cruz, estudava fenomenologia e desenvolveu sua personalidade praticando o judô. Um artista entregue ao experimentalismo, pensa a cor como o veículo que melhor expressasse a sensibilidade, pois na cor ele vê a materialização da sensibilidade. Ao contrário de Reinhardt, ele não segue um rigor quanto aos tamanhos de sua pintura e nem fica

preso a somente um suporte, utilizando além do quadro, as esculturas de esponja e até corpos humanos como pincéis. Para ele a cor solo propunha a liberdade total e em um ponto comunga tanto com Reinhardt quanto a Malevitch na oposição da linha, dos contornos e da composição e de tudo que a essa união resultaria. Klein evidencia a condição espiritual de sua pintura como tentativa de definir um estado pictórico na adequação da fenomenologia e no intangível denominando de “cinzas” da arte a sua pintura e almejou atingir a pureza da sensibilidade pictórica pela expressividade do pigmento puro e vibrante. Os seus painéis podiam variar de tamanhos e formatos, atuando apenas como veículo ao seu interesse maior focado na sensibilidade do pigmento azul e nas qualidades imateriais inerentes. Para ele, elemento algum poderia perturbar a pura sensibilidade presente dentro e ao redor de seus monocromos azuis. Tudo que deveria permanecer era a pura e radiante presença do azul. Klein desejava integrar sua arte com a vida e partilhar a sua sensibilidade imaterial com um público mais vasto. É através do monocromo que ele acreditava funcionar melhor a ideologia. “Um eixo essencial dessa inversão da imagem da matéria consiste na proeminência do tempo, na análise da relação entre o corpo e o espírito.” (Lyotard, 1990, p. 47).

Da sua aproximação espiritual mais direta, ele descreve a respeito de Giotto como o artista que produziu os primeiros monocromos quando pintou o céu azul em seus afrescos na Capela de Assis. Devoto de Santa Rita realizou diversas viagens como peregrino ao Santuário da Santa na cidade de Cássia na Itália.

Santa Rita, a piedade popular e a crença nos milagres, o ex-voto, o pigmento azul ultramarino, o ouro, a proximidade da espiritualidade Franciscana e dos seus pintores na basílica de Assis: não devemos descurar nada disto para compreender a vida profissional de Yves Klein, já que no seu caso o pintor e a sua pintura são estritamente inseparáveis. (Perlein, Corá, 2000, p. 22).

Figura 26 – Irmã Andreína com ex-voto dedicado por Yves Klein a Santa Rita de Cássia (1999)



Fonte: Yves Klein (1999)⁴⁰

Nota: Foto de David Bordes

Klein flerta com a tradição das cores primárias, aplicando principalmente o azul, o rosa e o dourado, como se apresenta no seu ex-voto à Santa Rita. As referências históricas continuam presentes, através da força espiritual e metafísica do ouro e das pedras da arte bizantina, do Antigo Egito, dos templos budistas e dos retábulos católicos. (Wertemeier *apud* Albuquerque, 2013, p.191).

A simbologia da cor portadora desta fora espiritual é trabalhada também na reflexão da luz presente na cor negra e assim nas pinturas de Pierre Soulages percebe-se uma vertente mística, um veículo da experiência numinosa. As abstrações que se apropriam do preto no jogo que desvela a luz, revelando a intensidade das texturas, a expressão de um cativante e misterioso confronto. Sua pintura é um espaço de contemplação e meditação, uma metáfora onde a imersão na escuridão é a perspectiva da luz revelando todas as suas faces, o paradoxo que indica a expressão da fé. Soulages mistura cores como beges, vermelhos, marrons e azuis no tom negro, macula a matéria e a chama de “*ourenoir*” (outro negro). A cor mesclada vibra por dentro do negro e a obra nesta figura de linguagem é presença

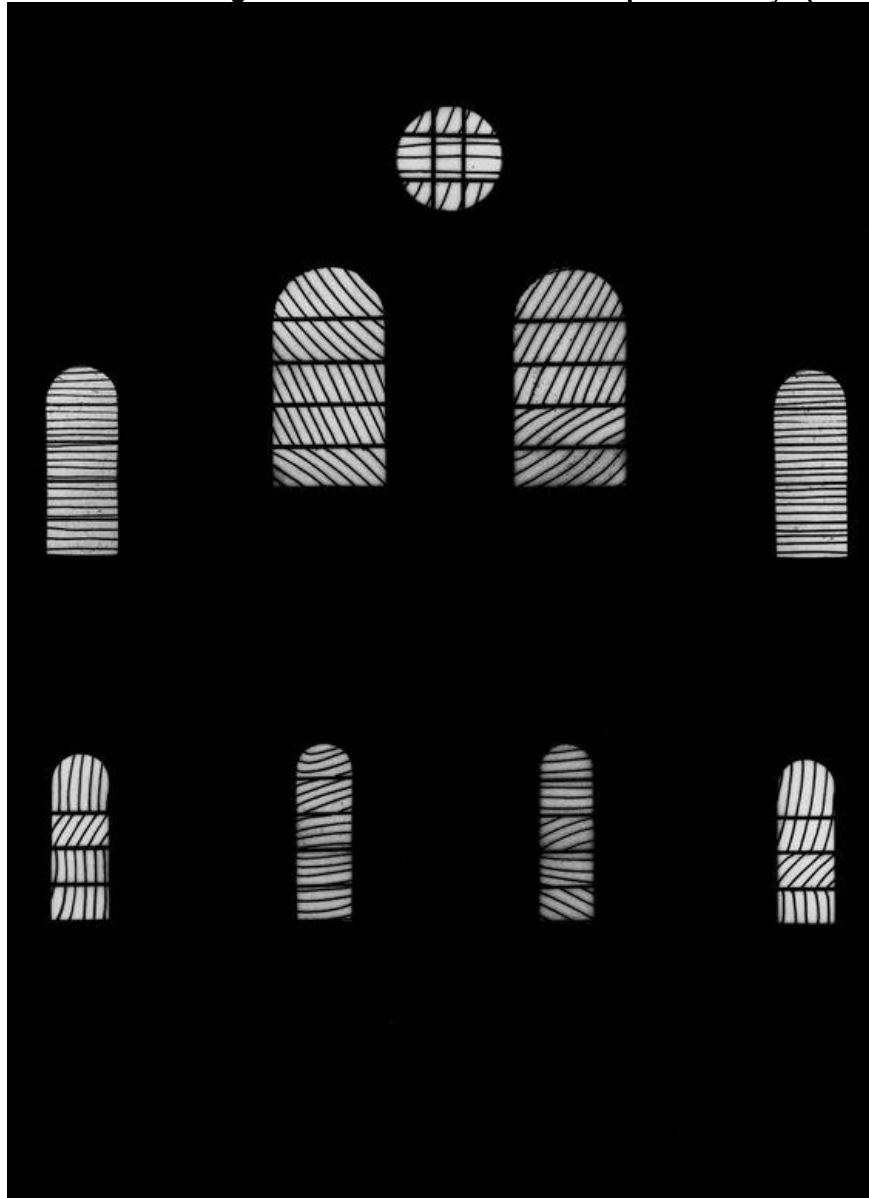
⁴⁰ Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/textes-choisis/view/16/the-ex-voto-to-st-rita-da-cascia/>. Acesso em: 13 out. 2023.

da fusão que combina uma interioridade iluminada espiritual. No rigor da sua operação nunca se desvia do tom negro e encontra o sublime, a negritude ilimitada, uma espécie de santificação na contrapartida do caos. Neste rigor da cor mescla as camadas que se abrem nos sulcos das estrias que o artista arranha sobre a tinta no gesto que permite o reflexo da luz. Soulages não dá título a seus trabalhos e mergulha o espectador nas telas de grandes formatos, proporcionando uma experiência. Foi a partir de 1979 que ele encontrou seu estilo na utilização do preto que ele sublima pelos efeitos de brilho e textura. Assim faz surgir a luz. Um fato torna-se marcante em sua biografia: em 1987 Soulages recebe a encomenda para criar cento e quatro vitrais para a secular Abadia de Conques, igreja medieval situada na comuna de Conques, região de Aveyron e local do nascimento de Pierre Soulages. O desafio seria integrar uma obra do século XX a um monumento importante da idade média. Este desafio consistia em revestir de luz uma das joias da arte românica, respeitando suas características originais. Procurar uma qualidade de luz que se adapte ao espaço, orienta o artista na sua investigação. A obra só seria concluída em 1994 e significaria um momento importante de seu crescimento artístico. O pintor já declarou que aos catorze anos de idade, em frente à igreja Abadial de Conques é que ele decide que a arte é o que lhe interessava na vida. As primeiras emoções artísticas de Pierre Soulages foram vividas no espaço devocional da rota dos peregrinos. Quando aceitou o desafio de criar os vitrais, Soulages pesquisou a estrutura da igreja, projetando e investigando materiais e formatos que além de valorizar a arquitetura não provocasse um contraste.

Conceitualmente desejava colocar o espectador em contato com sentimentos interiorizados, meditativos estados de fé. Cria uma massa de vidro específica que filtra a luz num sentido da virtualidade difusa e divinal e desenha linhas geometrizadas no plano da fundição, descartando a figuração. Ele entende que a luz na idade média tinha uma conotação muito precisa na simbolização da presença divina e os vitrais tinham essa função de sublimar esta presença, dotando o espaço de uma sacralidade. Assim declara:

“Esta luz “transmutada” tem a qualidade emocional, a interioridade que procurava, uma qualidade metafísica de acordo com o caráter sagrado desta arquitetura” (Soulages *apud* Baldelli, 2014, p. 12).

Figura 27 – Pierre Soulages – vitrais da Abadia de Conques – França (1987 -1994)



Fonte: Artemisdreaming⁴¹

⁴¹ Disponível em: <https://artemisdreaming.tumblr.com/post/56550182338/vitraux-de-labbaye-de-conques-stained-glass>. Acesso em: 13 out. 2023.

Figura 28 - Pierre Soulages e a execução técnica dos vitrais



Fonte: Fresques.ina.fr⁴²

Figura 29 – Pierre Soulages – s/t l'outrenoir



Fonte: Wikiart⁴³

⁴² Disponível em: <https://fresques.ina.fr/soulages/parcours/0003/techniques-et-conceptions-de-l-art.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

⁴³ Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/pierre-soulages>. Acesso em: 13 out. 2023.

A intenção do artista é conseguir que os fiéis se sintam num lugar isolado e desligado do mundo terreno, na efetividade emotiva da sua interioridade. Ele abstrai os vitrais destituindo-os de narrativas e por um efeito onde a reflexão da luz que atravessa os vitrais durante a visita, não distraia o fiel, proporcionando uma experiência com Deus e com a edificação. Esta passagem plena de referências espirituais reverbera na sua produção do devir, seus monocromos negros potencializam a contemplação e uma interiorização. A obra de Soulages envolve a “fusão de quatro elementos de um só fenômeno: cor, estrutura, espaço tempo”. (Oiticica, 1986, p. 44)

Este conceito que foi teorizado por Hélio Oiticica em seu diário diz:

A estrutura gira, então, no espaço, passando ela também a ser temporal: estrutura tempo. Aqui a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno. (Oiticica, 1986, p. 44).

Hélio Oiticica nos atributos de sua produção metafísica desvia diretamente de uma terminologia de vínculo espiritual, todavia:

Em seus escritos percebe-se que o artista procura fugir dos dogmatismos, evitar as fontes místicas e espirituais, mas o tempo todo esbarra nelas. Como forma de desviar, Oiticica procura usar termos como sublime e transcendental, aspiração interior, força interior etc.... termos menos dogmáticos e mais filosóficos e/ou estéticos. (Coelho, 2017, p. 152).

Como observamos do seu diário em frases como “sopro interior, de plenitude cósmica” (Oiticica, 1986, p. 22) “vitalidade cósmica” “essa vontade de uma grande ordem, de algo supra humano” (Oiticica, 1986, p. 25). Quando inicia as anotações para o seu projeto Núcleo, por exemplo, no final dos anos 60, um tom extasiado permeia seu discurso e ele cita diversos artistas que o inspira a uma busca transcendente, mas opera na fronteira entre fenômeno e prática e de fato não assume um tom místico levando a sua obra ao campo proprioceptivo. Nas anotações de 22 de fevereiro de 1961, ele registra:

Para mim anotações e não formulações de ideias são mais importantes. São, pelo menos, menos “racionais” e mais espirituais, cheias de fogo e tensão. Detesto formulações e dogmas. Chega de intelecto. Só obstrui a pura expressão cósmica, cria leis e preconceitos. Dificulta o sentido do “sublime” e para mim toda grande expressão de arte aspira o sublime. (Oiticica, 1986, p. 30).

Figura 30 – Hélio Oiticica – “Núcleo”



Fonte: Pinterest⁴⁴

O que permite um paradoxo e uma grande coerência de Oiticica é que talvez sua genialidade constitua a estrutura geral do seu trabalho ao experimentar o que abraça o todo e a todos. Quando afirma por exemplo que “a cor é uma necessidade religiosa, como quem fizesse preces dialogasse aqui com a cor e se estruturasse (Oiticica, 1986, p. 30) cria um ritual de proposição avançada e opera em questões supra-sensoriais, o gesto procriador, criador e construtor do seu Éden, apelo ao “prazer de viver esteticamente.” (Oiticica, 1986, p. 119).

É portanto necessário imaginar que entre matéria e espírito existe apenas uma diferença de grau que consiste na capacidade de recolher e conservar.

⁴⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/93168286033995708/>. Acesso em: 13 out. 2023.

O espírito é matéria que se lembra das suas interações, da sua imanência. Mas o desdobramento é contínuo entre o espírito instantâneo das coisas e a matéria muito recolhida dos espíritos. (Lyotard, 1990, p. 48).

Figura 31 – Hélio Oiticica – PN1 Penetrável (1960)



Fonte: Exposição no Whitney Museum (2017)⁴⁵
Nota: Óleo sobre madeira.

Assim como Oiticica, formular anotações que vinculam os mecanismos da espiritualidade com a produção da arte monocromática, Barnett Newman, na mesma prática nos diz sobre a experiência da percepção onde o artista vincula a tradição cultural das escrituras sagradas ao seu trabalho. Suas pinturas tinham títulos e seus escritos dissertavam sobre a condição da relação ética e estética entre o homem e o divino. Por exemplo, no texto de 1948 “O primeiro homem era um artista”, Newman (Chipp 1993 p. 559) explora as particularidades analíticas da presença humana ao observar os aspectos antropológicos vinculados à produção da imagem na paleontologia, abrindo espaço ao mito de Adão, o homem original, e sua relação com

⁴⁵ Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2017/07/whitney-museum-coroa-serie-de-mostras-dedicadas-helio-oiticica.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

o Éden (*Ibid.* p. 560). Afirma Newman “Na linguagem da ciência, a necessidade de compreender o desconhecido vem antes de qualquer desejo de descobrir o desconhecido” – a frase indica a relação primária estética inerente ao homem. Por sua criação como judeu e com formação em filosofia, atuou como crítico, professor de arte e escritor. Provinha da sua atividade como pensador e artista as análises messiânicas, do pentateuco e da história moderna que envolvia o povo judeu. Newman é o pensador atualizado da proposta do sublime e construiu sua análise transversa na condição das teorias doutrinatórias e na farta produção religiosa que envolve os movimentos das artes, os monumentos e o pensamento complexificando a retórica da história. Em seu célebre texto “O sublime é Agora” de 1948 indaga:

A questão que surge agora é como, se estamos vivendo numa época sem lendas ou mitos que possam ser chamados sublimes, se nos recusamos a admitir qualquer exaltação nas relações puras, se nos recusamos a viver no abstrato, como podemos estar criando uma arte sublime? (Newman apud Chipp, 1993, p. 562).

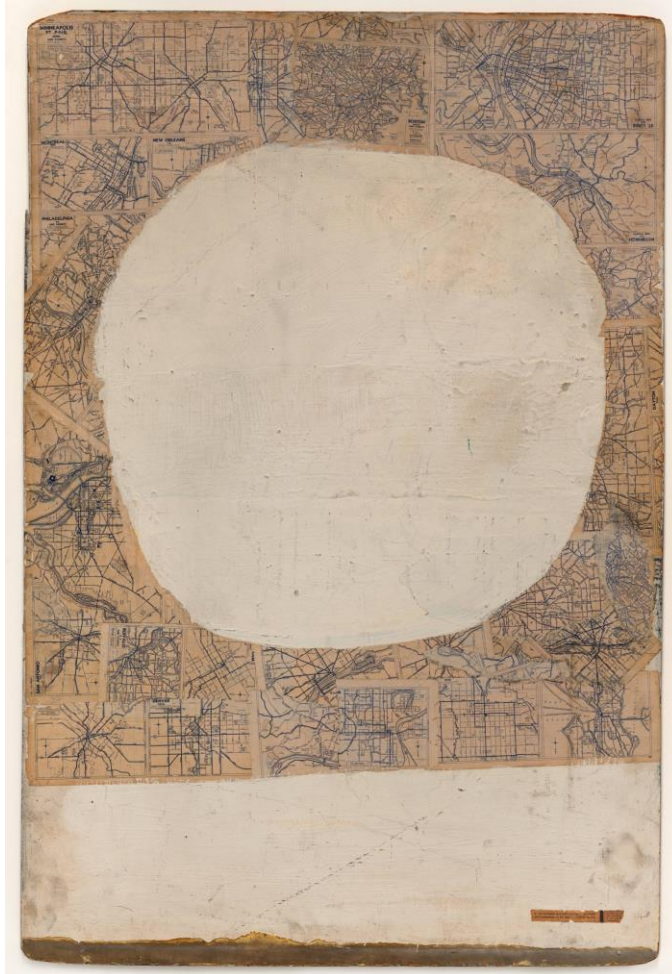
Analisado pelo filósofo Jean-François Lyotard, Newman é distinto como o artista da ruptura vanguardista na condição metafísica da ideia de tempo como expõe:

O que distingue a obra de Newman, no corpus das “vanguardas” e, nomeadamente, no do “expressionismo abstrato” americano, não é o fato de estar obcecado pela questão do tempo, esta obsessão é partilhada por muitos pintores, mas sim o fato de dar uma resposta inesperada: que o tempo é o próprio quadro. (Lyotard, 1990, p. 85).

Na trilha das vanguardas do expressionismo abstrato, o artista norte-americano Robert Rauschenberg produziu um número pequeno de obras monocromáticas, porém, devido ao peso da sua produção geral, estas obras acabam ganhando uma certa significação, principalmente pelo contraste gerado em relação a sua produção. Ainda como estudante em 1951 produziu uma série de telas brancas e modulares, que refletem as mudanças de luz e os indeterminados efeitos das sombras no espaço circundante e entre os anos 1951 e 1953 a colagem de jornais formaram a base de uma série de pinturas negras, sendo dois momentos onde o artista produziu pinturas monocromáticas. Em 1950 produz uma tela nas características monocromáticas chamada “Mother of God” (Mãe de Deus) um trabalho com carga conceitual personificada onde, segundo o artista compunha se de uma “plenitude plástica do nada” e “o ponto em que o círculo começa e termina”, com os atributos de unidade e

de uma carga emotiva. Era uma pintura combinada a colagem (óleo, esmalte, mapas impressos, papel de jornal e tinta metálica sobre masonite) já marca de seu estilo. Rauschenberg adiciona o fragmento de um texto católico no canto inferior que diz “um roteiro espiritual inestimável... tão simples e fundamental quanto a própria vida” e esta referência religiosa reforça a compreensão metafórica dos múltiplos caminhos para Deus proposto pelo artista em outros trabalhos onde ele cobria a superfície dos mapas de cidades dos EUA de branco, indicando múltiplos caminhos para chegar a Deus.

Figura 32 - Robert Rauschenberg – Mother of God (1950)



Fonte: Rauschenbergfoundation (c2023)⁴⁶

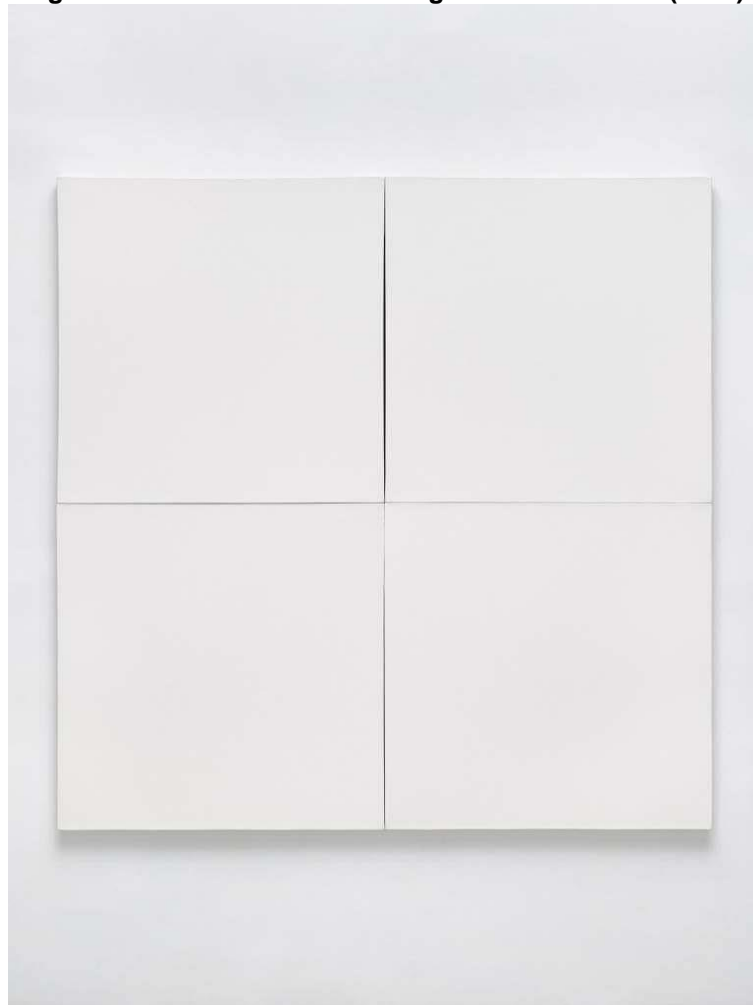
Nota: Óleo, esmalte, mapas impressos e tinta metálica sobre masonite.

O branco funciona na metáfora da luz e presença divina. O conteúdo espiritual da pintura branca como expôs Rauschenberg distinguiu as obras significativamente dos conceitos formalistas sobre a autonomia da arte. Seu trabalho monocromático foi

⁴⁶ Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/mother-god>. Acesso em: 13 out. 2023.

mal recebido pela crítica mas ao mesmo tempo impressionou alguns artistas. Rauschenberg para de falar espiritualmente de seu trabalho monocromático. É notável que ele futuramente negue um sentido artístico aos seus monocromáticos, porque neles não encontrou substância que os conceituasse ou os reafirmassem. “A continuidade entre espírito depende assim de um caso particular de transformação de frequência noutras frequências, em que consiste a transformação da energia” (Lyotard, 1990, p. 51).

Figura 33 - Robert Rauschenberg – Pintura branca (1951)



Fonte: Rauschenbergfoundation (c2023)⁴⁷

Rauschenberg insistia na materialidade de seus monocromos e explicava que faz monocromos como um experimento para ver o quanto você poderia se afastar de uma imagem e ainda ter uma imagem... até onde você pode empurrar algo que não

⁴⁷ Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-four-panel>. Acesso em: 13 out. 2023.

tem centro? Essa aridez conceitual é o caminho oposto a seus contemporâneos da abstração monocromática como Ad Reinhardt e Yves Klein (Katherine Hardman – *Monochromes and Mandalas*).

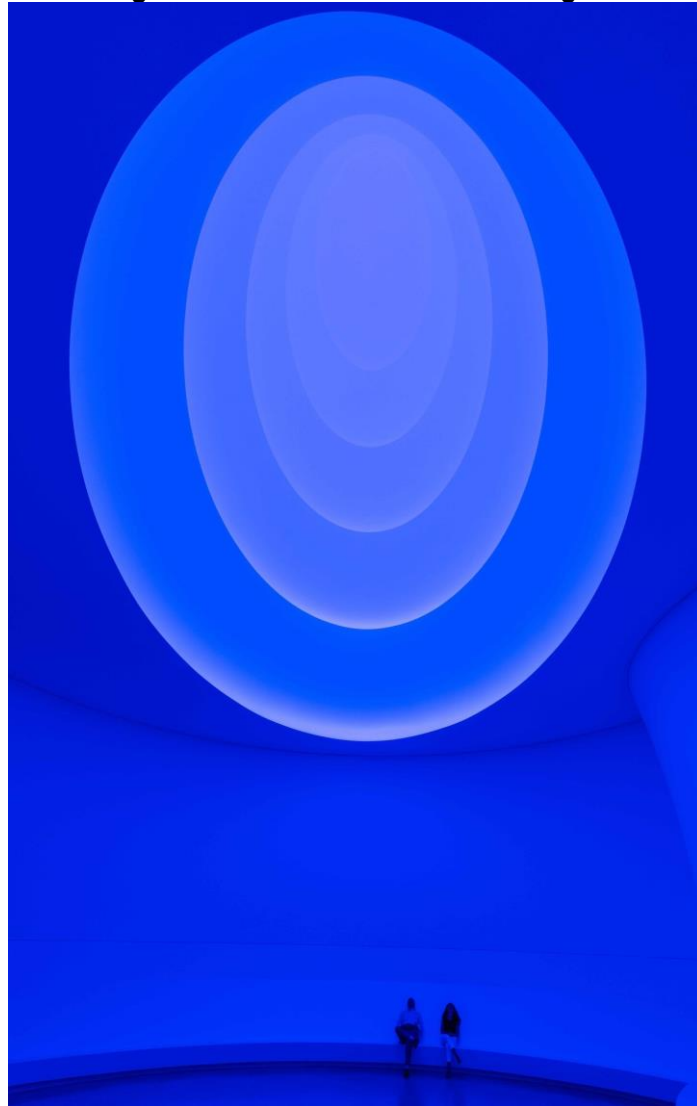
“Toda energia pertence ao pensamento que diz o que diz, que quer o que quer. A matéria é o fracasso do pensamento, a sua massa inerte, a estupidez. Que impaciência, que angústia no modernismo cartesiano, dizemos!” (Lyotard, 1990, p. 47)

A experiência fenomenológica encontra James Turrell, um artista que utiliza a luz como dispositivo para criar espaços onde são revelados mecanismos da visão, permitindo o espectador compreender uma percepção do espaço na intenção de acionar a consciência de um mundo interiorizado e simultâneo com nossa vida no mundo. O artista cria uma espacialidade iluminada representando a imaterialidade, como meio para a experimentação da natureza da percepção que acontece no espaço cognitivo corporal do observador.

James Turrell é de tradição Quaker, seus anos de infância foram profundamente influenciados por esse pensamento religioso e suas práticas. A religião Quaker ou “Sociedade religiosa dos Amigos” foi fundada na Inglaterra do século XVII e é particularmente difundida na sociedade norte americana. Seu fundador, George Fox e seus seguidores defendem a ideia de que Deus está presente em cada um e que para encontrá-Lo e comunicar-se com Ele, os religiosos hão de se abrir à luz interior. Numerosos textos e ensinamentos desta religião são dedicados à paz e remetem sempre a metáforas da luz. Os “Amigos” se entregam a rituais de meditação silenciosa em grupo... quando criança [participava] desses rituais em companhia de sua avó. (Tugny, 2010, p.166).

A arte de Turrell estimula e convoca a luz, na evocação da origem que revela a enunciação de um vazio criador, solicitando o meditativo estado do silêncio para ativar a autoconsciência. As suas obras falam-no algo da ordem do espiritual, do sentimento de transcendência, da atmosfera divinal. Ele cria um espaço de rito, vazio e promulgador do essencial paradoxo onde o racional confronta o mistério. “A realidade que devemos atribuir a tal forma de energia, e portanto de matéria, é evidentemente pendente dos transformadores de que dispomos” (Lyotard, 1990 p. 51-52)

Figura 34 - James Turrel - “Aten Reign”



Fonte: Foto de David Heald - Fundação Guggheim – N.Y (2013)⁴⁸
Nota: Instalação com espectro de luz azul.

É a experiência da visão na luz monocromática, do cenário que alude a abstração para tornar visível a imensidão de nossa intimidade. Assim nos apresenta a imaterialidade pela manipulação da luz que nos toca a percepção revelando o tempo interior e um novo olhar para a realidade. Suas instalações intenta a autoconsciência e a experiência da imanência na proposta de um encantamento silencioso. É a cor o veículo que abre o espaço infinito e a vivência proporcionada na atmosfera de seus ambientes “o observador é o lugar da cor, ela o abre como templo” (Tugny, 2010, p. 167).

⁴⁸ Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/06/21/arts/design/james-turrell-plays-with-color-at-the-guggenheim.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

Turrell constroi objetos de incandescência e de nuvens (...) Pequenas catedrais onde o homem se descobre caminhando na cor. Mas, ao fundo destas catedrais, os altares estão (...) vazio (...) e mesmos vazios do nome, esse nome próprio do Ausente (...) [D]ar à ausência o poder do lugar. (Didi-Huberman *apud* Mota, 2016, p. 40).

São obras que atreladas aos sentimentos das coisas que nos ultrapassam, potencialmente revela a consciência espiritual. A arte aproxima ao termo mais ordinário de “religio”, indeterminando as fronteiras entre sagrado e profano, a arte cuida da complementaridade estabelecendo a re-união entre ética e a estética, o éter fundamental do oculto e do mistério das coisas, este elementos como algo do divino que se passa nos acontecimentos do mundo. “A visão atual conserva consigo a imagem percebida no instante anterior sob outro ângulo. Antecipa a de há pouco.” (Lyotard, 1990, p. 25)

8 A IRRUPÇÃO DO COSMO

*“Cós mica a claridade da manhã
Cós mica como infinito lá no céu
Cós mica como toda a natureza
Cós mica é a sintonia espiritual
Prazer transcendental”*
(Baby Consuelo, Cós mica)

Trago para o campo da pesquisa, um recorte dos modos de simbolização na qual a arte monocromática em seus ideais se apresenta como recurso para dotar os sentidos da vida como um conceito de representação. Em um desses recortes verifico a intenção de associar as ideias cosmológicas e cosmogônicas ao senso ampliado entre ver e ser a um só tempo como parte do éter universal. A cosmologia é o estudo da origem e da composição do Universo. O físico brasileiro José Leite Lopes explana que:

Tempo, espaço e matéria são, pois, ideias que penetram o nosso conhecimento das coisas, desde o mais primitivo, e que evoluíram através de especulações filosóficas até as modernas investigações científicas que as integraram em um nível mais profundo de síntese, uma unificação que levou milênios para ser atingida. (Lopes, 1992, não paginado.).

A elaboração de um conceito de cosmologia conduz a reconhecimentos sempre ativos e mutantes. Infinitos tempos se repetem, há as possibilidades escrutinadas dos ciclos dos universos antecedentes e a eventuais que se seguem. A ciência se estrutura também, com suas reservas, ao domínio da imaginação e do ultrassensível operando assim um programa teórico fora de um controle observacional. Dentro deste campo investigativo Lopes (1996) no artigo “Crítica da razão cósmica” propõe o neologismo metacosmologia, que seria uma atividade no interior da cosmologia onde se ocuparia da questão central concernente a formação deste Universo.

Este lugar chamado espaço cosmogônico, encontra se em face de sua representação simbólica que é proposta monocromaticamente como o rigor contido na cor e que a contar dessa cor intenciona se estimular as sensações. É a proposição da arte monocromática, que conduz a uma exposição emancipada do observador frente ao símbolo. Este sistema operado pela cor em uma estruturação organizada

monocromaticamente tem como pano de fundo o espaço, o tempo e os elementos. Uma estrutura que consiste em uma configuração ideal, estável e estática possibilitando atingir uma organização que se encontrava fora de uma descrição científica e agora se instrumentaliza pela estética da arte. A sistematização de ideias representadas pela arte empreende de certa forma uma visão crítica e ética sobre uma ciência que despontava do mundo sensível.

A exemplo desta memória ou desta observação cosmogônica e constelar que se realiza no campo da metafísica como observação, encontramos já no século XVII, um apontamento do médico e polímata inglês Robert Fludd (1574-1637), de uma representação da origem do universo como um quadrado negro, algo enigmático por certo. Ao negar uma outra forma que representasse o início da existência, Fludd considera uma cosmologia da origem; espaço este que lida com o anacrônico, ao sugerir um preenchimento do devir, não um vazio oco, mas a leitura irruptível no modo simples e austero de um quadrado com a descrição em latim, *Et sic in infinitum* (assim até o infinito). Fludd combina elementos do neoplatonismo, hermetismo e a cabala Cristã entre outros conhecimentos místicos ao mito da criação, um enxerto do macrocosmo e microcosmo iniciado e representado como o quadrado negro a ser desvendado. Ainda descreve a imagem como sendo, a “névoa e escuridão desta região até então obscura e sem forma, onde a impura, escura e densa parte da substância do abismo é transformada pela luz divina” (Thacker, 2015, não paginado). Assim o obscuro, o tenebra, precede a existência da luz na designação onde o tom monocromático absorve todas as cores, o paradoxo, através do qual vemos na presença da massa negra a possibilidade da emersão de uma luz. É uma imagem da contradição, onde a ausência contém um universo presente. O abismo sem limites que se expande ao infinito.

Poderíamos considerar as representações como narrativas do impossível, porém a fértil produção de imagens para representar este cosmo ao qual somos parte, tem sido extensamente analisada, sejam em seus aspectos ficcionais ou científicos. Há o fascínio que, não só a observação, mas a própria instrumentalização da ciência, propicia e desvenda este espaço do etéreo ao qual nos abstraímos em sentidos.

A ideia de que existe uma gênese do cosmo, acompanha a imaginação do homem que, diante do fantástico e da natureza, produziu desde o princípio da civilização narrativas de ficção e a retórica das viagens cósmicas largamente explorada na literatura cosmogônica e cosmológica. O conceito de microcosmo e

macrocosmo, pertence a história da antiguidade Oriental observada na criação de seus mitos e das teorias mitológicas.

É na fundamentação orientalista da forma das coisas que se percebe uma vivência de fusão entre o indivíduo e o mundo (e mesmo o cosmo) que difere da postura ocidental que se distancia na teoria “e se abre quando nos posicionamos de forma crítica e cética com relação ao mundo dos fenômenos.” (Flusser, 2007, p.207).

As representações já encontravam na idade média certos cânones que postulavam as cores aos sentidos divinos ou ao espaço celeste representado. A sensível fusão entre imagem da meditação e de uma devoção ensinava ao homem através da religião que, o valor dos tons e mais pragmaticamente que quanto menos combinações de imagens e coloridos houvesse em uma representação pictórica ou em um ambiente, mas eficaz seria esta fusão com o divinal.

Uma semântica se apresenta ou se estabelece, através dos artistas ao trabalharem os modelos cosmológicos que surgem nas possibilidades de alguma verdade ou possível verdade dentro da esfera do espírito como a sensibilidade imaterial. Pela fenomenologia da percepção estabelecida por Merleau-Ponty assinala-se que:

Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e do movimento. (Merleau-Ponty, 1984, p. 88).

A amplidão deste cosmo é então postada iacronicamente pelo estilo monocromático do campo das artes na vastidão de seu sentido unindo espaço e cor, na simbolização do objeto e que tem por sua vez a intenção de provocar os sentidos do ser, compreendendo a vida em uma unidade. Uma apresentação abstrata seria uma espécie de “imersão no não-eu” (Flusser, 2007, p. 209), configurando portanto um “eu”. Enquanto no Ocidente o homem interfere no mundo, a forma (eideia) é visualizada por meio de recursos teorizantes, já no oriente, experimentar, sentir, e fazer parte do mundo surge como um processo de imersão como fundamenta Flusser.

Enquanto no Ocidente o design revela um homem que interfere no mundo, no Oriente ele é muito mais o modo como os homens emergem do mundo para experimentá-lo. Se considerarmos a palavra estético em seu significado originário (isto é, no sentido de “experimentável”, de “vivenciável”), podemos afirmar que o design no Oriente é puramente estético. (Flusser, 2007, p. 209).

Ver e ver-se dentro de uma obra monocromática a simbologia cósmica, na amplitude dos espaços que ativam por sua vez o prenúncio de astros e outros elementos, não é ver um falseamento cênico, como anuncia Merleau-Ponty no clássico texto IV “O olho e o espírito”:

A arte não é construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo de fora. É verdadeiramente o “grito inarticulado” de que fala Hermes Trimegisto “que parecia a voz da luz”. E, uma vez aí, ele desperta na visão ordinária das potências adormecidas em segredo de preexistência. (Merleau-Ponty, 1984, p. 104).

Trata-se de um repertório de símbolos com seu poder de crença operando na potência dos pensamentos e dos sentimentos independentes das imagens e instigado pela cor.

A esta “voz da luz” podemos perceber através dos trabalhos do pintor italiano Valentino Vago (1931-2018) que é conhecido como o pintor do invisível e da luz, dedicando-se ao abstracionismo onde trabalhou os espaços arquitetônicos dos templos e das igrejas Cristãs como suporte. A característica do seu modo de pintar empregava a pulsação cromática em grandes espaços, alternando sutilmente um único tom na simbolização da pureza mística plena de um espaço sagrado. A pulsação cromática, pelo conceito de Hélio Oiticica seria: “[O] desenvolvimento de um determinado tom de cor e evoluir até outro, sem pulos, a passagem de um tom para outro se dá de maneira muito sutil, em nuances.” (Oiticica, 1986, p. 52).

Vago aplica a cor como signo tanto em telas quanto nos afrescos das paredes das igrejas, e por este meio sua técnica alcança uma cintilância transfigurada, como que imerso na epifania das cores ou como se dessas cores pudesse evocar uma presença angélica anunciadora de uma paradisíaca beatitude que surge imutável. Revelar o invisível é o escopo da pintura de Vago e através da cor ele recompõe o lastro da eternidade, no alumbramento das camadas que remete a gênese e a religião ao amor Divino. Dar forma ao inefável, ao desafio do indizível pela cor na essência de um maravilhamento em sua fusão espiritual. O mistério cósmico velado e revelado era fruto da sua investigação espiritualizada.

Criava no espaço arquitetônico um mundo monocromático que habita a paz e a reconciliação, no qual tudo parece mesclar-se na redenção de uma luz metafísica e na contemplação de algum paraíso de dimensão infinita. Esta dimensão é relatada por Hélio Oiticica em suas teorias.

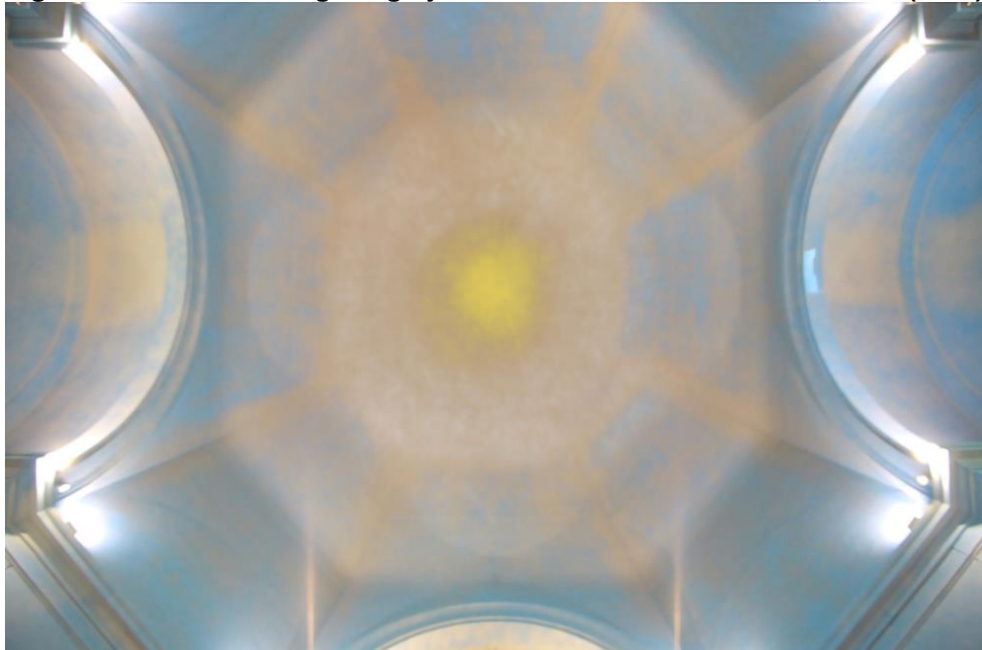
Dimensão infinita, não só no sentido de que a obra se poderia dissolver ao infinito, mas sim pelo sentido ilimitado, de não-particularidade que há na relação entre vazio e cheio, desnível de cor, direção espacial, duração temporal etc. (Oiticica, 1986, p. 48).

Com um rigor e um estilo próprio Vago empregava os efeitos do *sfumate* numa luminosidade mórbida que reflete um mundo de transfiguração pela tonalidade.

A pintura tonal, em todas as épocas, tratava de reduzir a plasticidade da cor para um tom com pequenas variações; seria assim uma amenização dos contrastes para integrar toda a estrutura num clima de serenidade, não se tratava propriamente dito de “harmonização da cor”, se bem que não excluísse, é claro. (Oiticica, 1986, p. 52).

Intenta assim trabalhar a deificação abstendo-se de uma figuração, acionando o sentido da fé através da massa de cor e da iluminação como recursos plásticos. Essa angelitude simbólica almejada e monocromática torna-se o objeto guia, altar para as solicitações e as lamentações como num culto e que dispensa a figuração, o apresentável.

Figura 35 – Valentino Vago - Igreja de San Giovanni in Laterano, Milão (2017)



Fonte: Urbanfile (2018)⁴⁹

⁴⁹ Disponível em: <https://blog.urbanfile.org/2018/01/18/milano-citta-studi-lultima-opera-di-valentino-vago-nella-chiesa-di-san-giovanni-in-laterano/>. Acesso em: 13 out. 2013.

Sua vocação de pintor dotou seu trabalho de uma ascese permeada da influência da representação sacra da arte medieval. Essa aferição a seu modo paradoxal inspira-se através da comparação entre a coloração de Fra Angélico e a potente cromia de Giotto, e todo este envolvimento pictórico condicionado e espacializado por uma arquitetura, onde as paredes das catedrais são o suporte de trabalho, traz um sentido protetor ao criar uma metáfora de acolhimento e de guarida que amplia a tangencial imersão do espectador na pura luminosidade da abstração. É o sentido plasticizado e meditativo de uma oração e contemplação. Essa essência cósmica sobrenatural da luz pura, da sacralidade envolvida também é uma abstração transmutada da iconografia clássica. Novamente uma nota tonal delicada e doce à maneira de Piero Della Francesca, onde na interpretação de Valentino Vago esvai a forma e por sua vez, a arquitetura sugere amplidão suprimindo na cor acendida a acolhedora.

Figura 36 – Valentino Vago – Capella bela Madonna



Fonte: Eliasbertoldo (2019)⁵⁰

⁵⁰ Disponível em: https://www.eliasbertoldo.com/2018_2019_valentino_vago-r11969. Acesso em: 13 out. 2023.

A proposição imagética desta metafísica elaborada pelas obras do monocromo abstrato, intenciona a este retorno – o da afecção dos sentidos que estimula uma experiência ‘real’ das relações cósmicas. Ela se dá pela simbolização concedida pela cor e pelas formas. Ela mistura as percepções – visuais, táteis e todos os sentidos – ela envolve o anacrônico, dissolvendo o tempo passado e futuro porque concentra-se no agora – atua no Vazio. É uma oferta ao encontro originário de si. Neste sentido o monocromo que se é dado a observar cumpre seu papel.

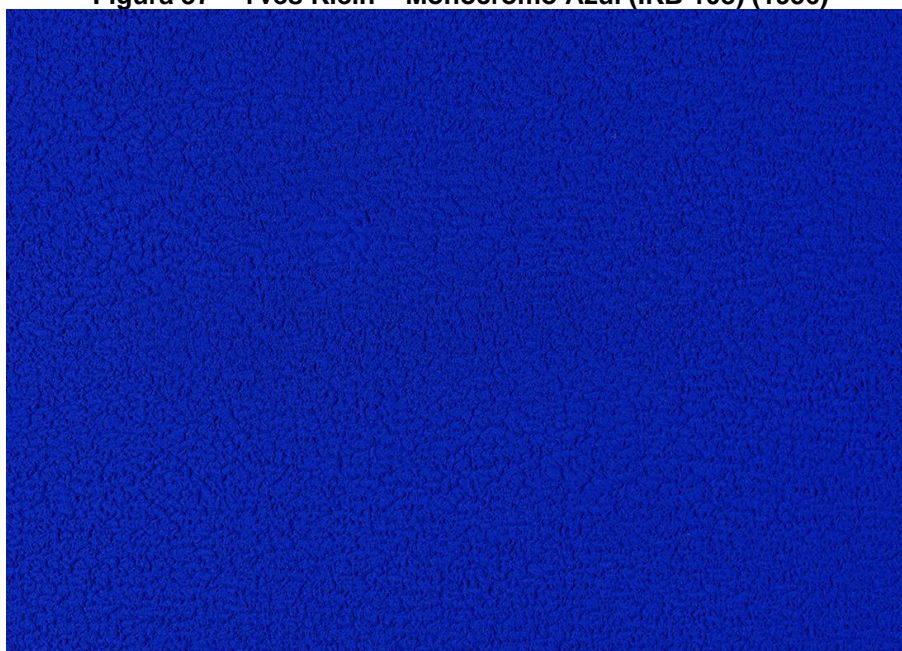
A outro exemplo, deparamos ao trabalho do artista francês Yves Klein que produz telas de grandes dimensões na tonalidade azul e assim podemos compreender suas pinturas como “plataformas de meditação perante a cor do céu” (Weitermeier, 2005, p. 7). Klein inicia sua aventura cósmica na produção destas pinturas azuis e opta por concentrar-se totalmente numa cor única.

Conta-se que ele foi tocado na juventude pelos escritos de Gaston Bachelard pelo seu livro “O ar e os sonhos” e de Bachelard anotamos: “O azul é aéreo quando sonhado como uma cor que empalidece um pouco, como uma palidez que deseja a finura, uma finura que se imagina vir abrandar-se sob os dedos como uma tela fina, acariciando...” (2001, p. 165).

O azul, eleito para seus trabalhos, intencionava em unificar o céu e a terra, diluindo assim a linha plana do horizonte. Ele abandona as experiências anteriores onde havia iniciado com tonalidades variadas. O simbólico, presente no azul específico é acionado em sua natureza aberta a este tipo de manipulação.

Desde sempre, Yves Klein sentiu-se atraído pela amplidão da esfera celeste. Certo dia, tinha ele 19 anos, gozando o calor de um magnífico dia de Verão no sul de França, Klein empreende uma viagem “realístico-imaginária”, mergulhando no azul mais profundo, no final da qual assegura ter “escrito o seu nome no outro lado do céu!”. Através deste gesto simbólico da assinatura do céu, Klein acabava de ter uma visão premonitória, como um sonho acordado, algo que marcaria toda a sua obra: a busca da infinitude. (Weitermeier, 2005, p. 8).

Figura 37 – Yves Klein – Monocromo Azul (IKB 108) (1956)



Fonte: Levygorvy (c2023)⁵¹

A cor azul centraliza e determina conjuntamente, uma forma de reconhecimento do complexo mundo fenomenológico e essa cor postula uma ordem cósmica, uma consciência do espaço e mesmo de tempo, tornando-se assim um instrumento para compreensão e reconhecimento da sintonia espiritual transcendental. Observar o céu da terra é mesclar se entre temporalidade e espaço. Ver à distância a exploração dos espaços é o jogo do papel do simbólico cuja articulação devemos considerar.

Mas é percorrendo uma escala de desmaterialização do azul celeste que poderemos ver em ação o devaneio aéreo. Compreenderemos então o que vem a ser a *Einführung* aérea, a fusão do ser sonhante num universo o menos diferenciado possível, num universo azul e doce, infinito e se forma, no mínimo da substância. (Bachelard, 2001, p.165).

O imaginário humano é largamente representado através dos séculos e sempre materializado na busca da verossimilhança visual, porém o monocromo abstrato vem propor o encontro ao atavismo originário da pureza dos sentidos, na subversão de uma tradição. Os aspectos cosmogônicos dos experimentos artísticos de Yves Klein indicam a um certo receptáculo da sensibilidade. Essa vontade do artista em dotar o trabalho de um poder emocional dada a sua força espiritual é uma marca, como uma

⁵¹ Disponível em: <https://www.levygorvy.com/works/yves-klein-la-revolution-bleue/>. Acesso em: 13 out. 2023.

essência da sua arte. Nos anos de 1960, Yves Klein tanto experimentava quanto anotava teoricamente as suas reflexões acerca dos fenômenos naturais. Abordava os elementos como o ar, fogo, terra e água em uma investigação que, ao ser transposta para um quadro explorava os efeitos imediatos aos campos da experimentação, por uma impregnação manifestada destes elementos nos diferentes estados da matéria. Os elos invisíveis entre fenômeno e ato eram cristalizados, impressos, revelados como marcas componentes do universo. Imprimiu por exemplo, em uma tela os traços instantâneos das pancadas de chuva, dos ventos e dos raios, gravou o som do ar. Integrava desta forma a natureza ao seu processo de trabalho.

As impressões atmosféricas que registrei alguns meses atrás foram preludiadas há um ano por impressões vegetais. Afinal, o meu propósito é extrair e concluir o traço do imediato a partir de qualquer incidência de objetos naturais – circunstâncias humanas, animais, vegetais ou atmosféricas. (Klein, 2006, p. 62).

Essa aguda tentativa de registrar a ordem da natureza revela por sua vez a emergência das formas assistidas através da arte pela própria natureza, e é possível propiciar o encontro entre os dois modos: o da aparição da forma e do traço do universo. Indica nos Bachelard:

Antes da representação; o mundo imaginado está justamente colocado antes do mundo representado, o universo está colocado exatamente antes do objeto. O conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos. O mundo é belo antes de ser verdadeiro. O mundo é admirado antes de ser verificado. Toda primitividade é onirismo puro. (2001, p.169).

O artista em seu papel demiurgo, “o céu azul é então um fundo que legitima a teoria de um homo faber cósmico, de um demiurgo que retalha a paisagem com brutalidade” nas palavras de Bachelard (2001, p.174), a busca do sublime. O desejo talvez seja de capturar uma essência, a força pulsante da atmosfera, a ordem natural e indomada, o orgânico que causa impacto, os elementos em seus movimentos indeterminados da forma e da matéria, o elã vital imaterial. A série de experimentos da natureza na cosmogonia da representação é uma fase onde o campo de cor se mescla em movimentos e texturas, daí o monocromo se revela menos radical ou impositivo. A simbologia do tom único se desvia, entretanto, esta postura quase de um alquimista inspirava uma comunhão iluminada do artista na presença de algo ou alguma coisa a ser melhor compreendida.

A pintura é somente a testemunha, o suporte sensível que vê o que se passou ou aconteceu. A cor, em sua forma química a qual os pintores utilizam, é o médium mais adequado ao evento. Portanto eu digo: Minhas pinturas representam eventos poéticos, ou melhor, são testemunhas imóveis, silenciosas e estáticas da essência dos movimentos da vida em liberdade, que é a chama da poesia no instante pictórico. (Riout, 2004, p. 28 – tradução nossa)⁵².

O filósofo Henri Bergson no texto Introdução a Metafísica expõe:

(Há)...duas maneiras profundamente diferentes de conhecer uma coisa. A primeira implica que rodeemos a coisa; a segunda que entremos nela. A primeira depende do ponto de vista em que nos colocamos e dos símbolos pelos quais nos exprimimos. A segunda não se prende a nenhum ponto de vista e não se apoia em nenhum símbolo. Acerca da primeira maneira de conhecer diremos que ela se detém no relativo, quanto a segunda, onde ela é possível, diremos que ela atinge o absoluto. (Bergson, 1979, p. 13).

A percepção imediata se dá ao legado de Klein pela impregnação de acordo aos termos que o artista utilizava, e uma sensibilidade pictórica gravada dos elementos identifica se imediata, pura, divina e total. A irradiação da energia, a manifestação da natureza e o cosmo eram essenciais para empregar sua linguagem. Ele dissolvia a autonomia do conceito de uma energia apartada ou mesmo entre um pensamento e a matéria. Sua personalidade mostra o sujeito que não tinha problemas com este tipo de contradição.

A linha de desmaterialização que caracterizamos em algumas de suas faces e em sua transcendência não esgota naturalmente os devaneios dinâmicos que nascem diante de um céu azul. Almas há que trabalham todas as imagens numa dinâmica da intensificação. (Bachelard, 2001 p.172).

A renúncia deste dualismo por ele e ao qual somos culturalmente imersos, é o espaço onde o artista trabalha o fenômeno pictórico como um fenômeno existencial e o seu sentido divino comunica-lhe o valor de absoluto no âmbito do imaterial. O crítico Pierre Restany salienta: “O objeto da arte não é a pintura (outro objeto), mas a vida (um princípio universal)” (Besset, 1988, p. 73).

Este envolvimento com os fenômenos naturais, o clima, o meio ambiente e os elementos naturais permite ao artista operar diretamente na dimensão do cosmo. Não

⁵² “The painting is only the witness, the sensitive plate that has seen what has happened. Color, in the chemical form in which all painters use it, is the medium best suited to the event, Therefore I can say: My pictures represent poetic events or, rather, they are immobile, silent, and static witnesses to the very essence of movement and life in freedom, which is the flame of poetry in the pictorial moment.”

só a atração que lhe exercia fascínio, mas uma complementação filosófica oriunda do seu misticismo e sua aproximação com filosofias orientais o dotou como um artista que fez da sua pintura este discurso de sensibilidade autônoma. “O homem só chegará a habitar o espaço por meio da terrível, mas pacífica força da sensibilidade” afirma (Klein *apud* Ferreira, 2006, p. 65)

Yves Klein trabalha um de seus modelos cósmicos do fogo, por exemplo, pintando uma obra monocromática em três tons distintos: azul, dourado e rosa e organizados como um referencial aos retábulos da Idade Média que eram frequentemente dispostos em um tríptico e ornamentados com imagens. Este trabalho de Klein, de uma trilogia do abstrato, contém uma carga simbólica significativa. É na chama que ele observa os tons rosa, dourado e azul e destes tons se apropria para expressar a centelha espiritual ou o valor subjetivo do espírito. É do fogo que o artista entende o dualismo que mesclava em um só elemento a ideia de bem e de mal. “O fogo tanto brilha no paraíso como arde nas chamas do inferno”. (Wertemeier, 2005, p. 70)

“Acho que do ponto de vista da perfeição estética não podemos discutir a qualidade do fogo. O fogo é belo em si mesmo, não importa como.” (Klein *apud* Perlein; Corá, 2000, p. 95). É também pelo fogo, cujas experiências ele já experimentava desde 1951, conforme relata em suas notas é que quase no fim da sua existência e envolvido com as conquistas espaciais ele trabalha um mapa da superfície de Marte no ano de 1961. Fazia parte de um projeto que empregava a cartografia, visando unificar os lugares e as paisagens enquanto autonomia vinculada a sensibilidade do indivíduo. Uma cosmologia como noção da cosmogonia. Em 1961, Yves Klein que, havia produzido um vasto material escrito de seu trabalho, promove uma palestra nos EUA conhecida como ‘Manifesto do Hotel Chelsea’ e expõe sua conceituação de cosmogonia, na diluição dos seus tratamentos como pintor e artista. Para concluir sua argumentação no Manifesto do Hotel Chelsea cita:

Dante, na Divina Comédia, descreveu com absoluta precisão o que nenhum viajante de sua época poderia ter chegado a descobrir: a constelação invisível no hemisfério Norte chamada Cruzeiro do Sul: Jonathan Swift, em sua Viagem a Lilipute, forneceu as distâncias e os períodos de rotação de dois satélites de Marte, embora estes fossem desconhecidos em sua época. Quando o astrônomo americano Asaph Hall os descobriu em 1877, ele percebeu que suas medições eram iguais às de Swift. Tomado de pânico, eles os chamou de Phobos e Deimos – Medo e Terror! Com essas duas palavras – Medo e Terror – encontro-me diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no Vazio. (Klein *apud* Ferreira, 2006, p. 66).

Assim afirma: “Porque toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia. Tudo o que é fenômeno manifesta a si mesmo. Essa manifestação é sempre distinta da forma e é a essência do imediato, do traço do Imediato” (Klein *apud* Ferreira, 2006, p. 62).

Com este objetivo trata em impregnar de uma iluminação na sensibilidade cósmica os estados das coisas naturais (nuvens, rochas, pedras, água e objetos) e trazê-las à sensibilidade humana, de uma forma ilimitada pois que é a forma do universo, e torna se o objetivo de Yves Klein. Essa iluminação é possibilitada pela sensibilidade pictórica primária da matéria. A manifestação que fixa a cor em uma passagem intenta a uma aparição do espaço.

Se nas pinturas das manifestações dos elementos naturais e outros experimentos surgem uma certa variação de cor e até mesmo de uma forma, constata se que é no encontro com o profundo azul que um caráter extra dimensional se tangencia. As experiências em registrar os fenômenos naturais eram caminhos para o estabelecimento do seu grande legado: a emoção do absoluto, a energia do Vazio. O espectador perceptivo e sensório mediante as suas superfícies experimentava a medida desta imersão extradimensional ao tornar-se sensibilidade, uma sensibilidade do universo. Ver, reconhecer e sentir são ações conectadas ao modo de concepção de um mundo, onde podemos refletir e conscientizar a respeito de nossas crenças e do quanto somos portadores destas influências. O repertório visual simbólico o representa nas estruturas de cor na abstração monocromática.

A exploração deste espaço, ademais experimentá-lo em um tipo de simbolização, se cria possibilidades de pensar os sentidos imateriais para rever fenomenologicamente uma mudança e uma transformação do sensível. Estar presente mediante a uma proposta monocromática cuja pureza ou intenção do ‘esvaziamento’ nos traz à configuração efetiva do universo cosmológico e nos lembra que fazemos parte dessa atmosfera enquanto meio. Nem sempre demanda a lógica do mundo material e, no caso da abstração monocromática, reforça-se pela fabricação de certas forças estéticas simbólicas, a exemplo da cor.

Do legado de Klein documentou-se em uma das imagens mais icônicas do século XX, uma fotografia feita por Harry Shunk (1924-2006), numa ruela de Paris no ano de 1960 e intitulada ‘Um Homem no Espaço! O Pintor do Espaço Lança-se no Vazio!’. A foto (ver página 56) mostra Yves Klein em cena no seu universo artístico. Uma metáfora da viagem espacial, dada em 1957 quando o Sputnik era colocado

pela primeira vez em órbita à volta da terra e que significava a libertação das leis da gravidade condenando o homem a permanecer inexoravelmente preso à terra. Nesta fotografia, Klein parece voar na amplitude celeste tornando pertinente sua colocação: “Sejamos honestos, para pintar o espaço, é meu dever ir lá, no Espaço em si” (Riout, 2004, p. 79). Denys Riout, professor de história da arte e autor de vários livros sobre o monocromo ressalta que a curadora Nam Rosenthal (1938-2014) fez um comentário particularmente iluminado sobre esta foto:

Ela retrata o que milênios do antigo Ocidente e a arte Cristã também retrataram: a imagem humana em ascensão. Entretanto, o artista mostrou-se – não uma Vitória Alada, nem um membro da Santíssima Trindade, nem o Super Homem – fazendo a ascensão, uma visão que nos lembra que são os artistas, e não os deuses, que muitas vezes povoam os mitos modernos. (Riout, 2004, p. 78, tradução nossa)⁵³.

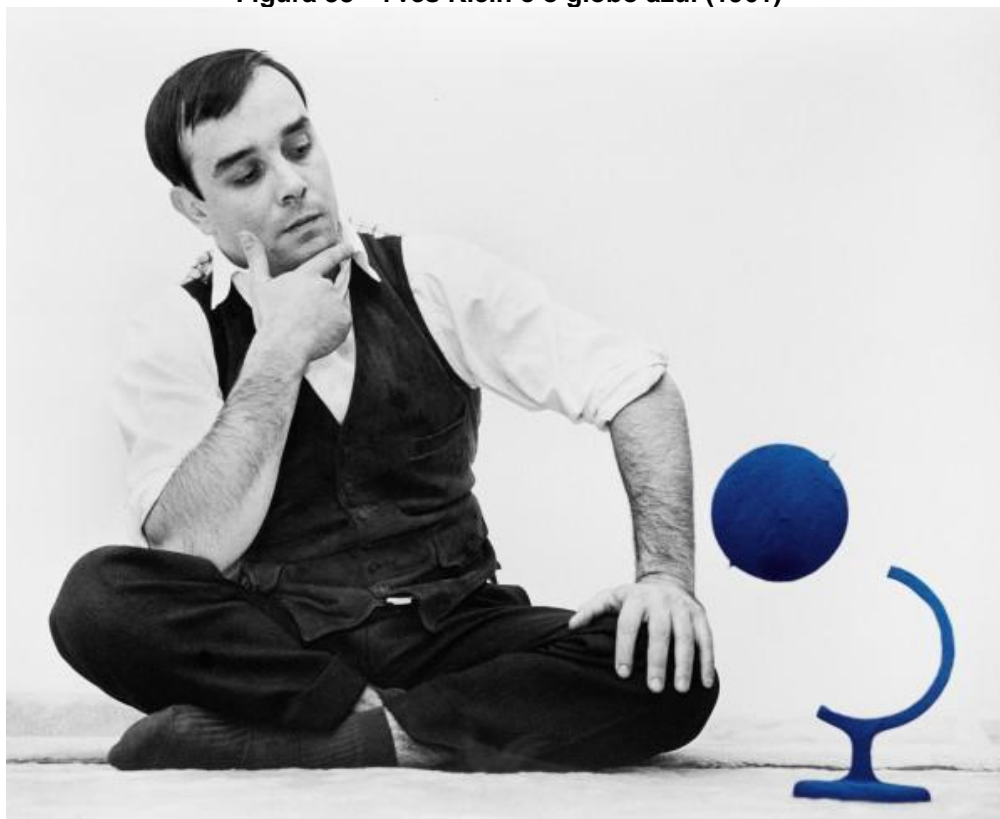
A cena é repleta de objetos urbanos, um lugar de muitos detalhes e, no entanto, somente o céu desocupado e limpo em sua tranquilidade promove o artista na sua dinâmica energia ao arremesso em direção ao Vazio. Uma imagem composicionalmente dramática.

Nem sempre uma expressão serena e altamente harmônica indica ausência de drama no artista. O artista, aliás, por condição já possui em si drama. Essa vontade de uma grande ordem, de algo supra-humano, cósmico, épico, é necessária para que o artista se complete. (Oiticica, 1986, p. 25)

Ao final da vida do artista a superfície da terra volta a ser representada e investigada. O ‘Globo Azul’ um objeto executado no ano de 1957, enfatiza a ideia de aproximar o homem ao sensível da natureza. O globo é tratado com as texturas na representação dos relevos das cadeias montanhosas e cuja imagem estimula a fenomenologia inerente entre o céu e a terra, na força da tonalidade azul que o recobre, indicando a sua união metaforizada. Em 1961, Klein é fotografado com este objeto em posição meditativa, encenando a sua força mental que faz o Globo flutuar livre das suas polaridades. Curiosamente, no ano de 1961 o cosmonauta russo Yuri Gagarin (1934- 1968) diz desde o espaço que ‘a terra é azul’, confirmando a intuição do artista.

⁵³ “It depicts what millennia of ancient Western art and Christian art have also depicted: the human image in ascension. However, the artist has shown himself – not a Winged Victory, nor a member of the Holy Trinity, nor Superman – doing the ascending, a vision that reminds us that it is artists, not gods, who often people modern myths.”

Figura 38 - Yves Klein e o globo azul (1961)



Fonte: Yvesklein (2023)⁵⁴
Nota: Foto de Harry Shunk e Janos Kender

De volta aos seus empreendimentos cosmogônicos e livre em seu discurso da intuição sensível, Klein, neste período, onde começou a explorar os mapas geofísicos e trabalhados plasticamente em relevos azuis, iniciou a representação do território francês. Contudo neste período ainda faz outros mapas coloridos em rosa simbolizando as superfícies da lua e Marte. Este tom de rosa, símbolo da gênese do Universo foi escolhido para traduzir a lava em fusão, fruto novamente da sua pesquisa com o fogo. O seu envolvimento cosmogônico era uma exploração do desconhecido, porém assimilado como uma consciência de pertencimento.

A arte deixou de ser [...] uma espécie de inspiração que jorra de fonte desconhecida, avançando ao acaso e manifestando o lado exterior e pitoresco das coisas. A arte é fruto da lógica e da razão, complementadas pelo gênio, mas obedecendo a imperativos da necessidade e informada por leis superiores. (Wertemeier, 2005, p. 84).

⁵⁴ Disponível em: <https://www.yvesklein.com>. Acesso em: 13 out. 2023.

A esta colocação considero como uma afirmação sobre o neologismo chamado metacosmologia criado pelo físico brasileiro José Leite Lopes, citado no início do texto. São experiências que se completam em suas transições. A arte observa a ciência e a ciência completa-se na arte.

A seu turno, observando as teorias de Hélio Oiticica, ele afirma sob o título; ‘A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade’ que: “A cor quer se manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro” (Oiticica, 1986, p. 50)

Em seu *modus operandis* Oiticica propõe uma imersão ou catalização, indicando caminhos que vão se firmando e condicionando à conexão com o fluxo e as projeções no quadro monocromático e neste processo de imersão, é que o sujeito identifica o mundo material em face da sua metafísica. Como Klein, Oiticica estimula um processo que permite uma experiência; o estar no fluxo presente, sem distância; sentir e saber o sentir.

A cor, que começa a agir pelas suas propriedades físicas, passa ao campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo de arte, ou seja, pela expressão, quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa; sua ordem, pode-se dizer então, é puramente transcendental. (Oiticica, 1986, p. 51).

Neste contexto, a cor se afirma como uma ferramenta simbólica dentro do espaço da metafísica – apesar do seu grau de pertencimento da física – participando assim de uma ciência. Trata-se de uma questão dialética, fronteira da metáfora. É a cor e sua ambiência, promovida pela operação artística que permite a vivência (a experiência) e o contato factual pela ideia concebida do Vazio. Vemos que uma ótica simbólica comporta uma ideia de representação. É a possibilidade de uma identidade circundante entre o visível e o invisível dentro de uma atuação do ser e seus sentidos.

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. (Merleau-Ponty, 1984, p. 89).

Oiticica à par do conceito da unidade, de uma fé e um antropomorfismo atuante entre a arte e a vida, cujas experiências artísticas segue construindo, alimenta a questão sobre a imaterialidade. “Todo visível é antes invisível. A arte é o invisível que se torna visível, não como um passe de mágica, mas pelo próprio fazer do artista com a matéria, que se torna a obra.” (Oiticica, 1984, p. 21). Ressalta oportunamente também, em suas teorias o caráter cósmico e pragmático do trabalho da artista Lygia Clark, a que ele descreve como uma retomada da força interior e da espontaneidade perdida. Clark estava trabalhando certas proposições do quadro negro na compreensão de uma arquitetura do espaço como algo vivo, estruturado de dentro, na ideia da virtualidade conjuntamente a finas linhas brancas. O preto simbolicamente representa uma não cor elementar, o encontro limítrofe entre sombra e luz ofertada ao observador. O jogo é proposto para ativação de uma sensibilidade. Sensibilidade que é conceituada por Lyotard que declara:

O pintor sente-se preso ou liberto por uma tonalidade. Cézanne diante da sua montanha, tenta transpô-la para o seu suporte. Fiel, sabe que não o será. Mas, o que tenta ele afinal? Tenta fazer com que esta libertação seja também sentida pelo observador (dizemos sentida à falta de melhor), diante da cor posta e composta no quadro. (Lyotard, 1990, p. 153).

Segundo analisa Oiticica, a artista mergulha no desconhecido, na tentativa de ‘dentro para fora’ integrar o cosmo (interior) e a obra (dialética). O lugar a que se concebe as organizações visuais possíveis como o espaço, o vazio e o posto do ícone espiritual como instrumentos podem ser mais conectados ou reconectados a um estado íntimo e nos alertar que somos parte desta natureza. O monocromo sugere que somos desta ambiência de cor partes e correspondência, não elemento isolado de uma relação. A experiência monocromática, da consumação do tom negro em finas linhas brancas composicionalmente articuladas e que a artista chama de ‘fio do espaço’ procura no efeito da sua simbolização de cor, na presença de um drama, vivificar o poder de afecção do espectador ao retorná-lo enquanto e como a mônada do todo.

A cor tem que se estruturar assim como o som na música; é veículo da própria cosmicidade do criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor; não a cor alusiva, “vista”; é a cor estrutura, cósmica. (Oiticica, 1986, p. 2).

Esta estrutura da cor, é observada e analisada pelo filósofo francês Jean François Lyotard na simbolização do tratamento pictórico da invenção ou visão do artista norte americano Barnett Newman. O filósofo esclarece que para o pintor cabe o recurso de purificar uma história através dos títulos, da qual a semântica não se referencia figurativamente na tela uma vez que se trata de um campo de cor abstrato. Um grande campo de cor com no máximo uma linha 'erguida', fio da presença atravessando este campo espacial. Os acontecimentos denotados por Newman autorizam um interesse através da leitura fonte dos escritos judaicos do Torá e do Talmude. A não-figuração do artista pretende-se a "ser" por si própria um acontecimento visual. Para o pensador francês "erguer-se", tema constante na obra de Newman, deve entender-se como: erguer o ouvido, escutar" (Lyotard, 1990, p. 90). O tempo é o agora e é dissociado figurativamente da epopeia bíblica. Esta sintaxe visual é implicitada na obra ou campo de cor onde a potência simbolicamente tonal ou dimensional narra os versículos da Gênese. A história de Abraão que é contada na suspensão das mãos, ou o raio do punhal levantado sobre Isaac funciona como narrativa sugestionada pelos títulos. A cor sublima-se. "O "tema" da obra de Newman era, em suma, a própria "criação artística", símbolo da Criação pura e simples, a criação relatada no Gênese. Podemos admiti-la como se admite um mistério ou, pelo menos, um enigma [...] Muitos dos seus títulos orientam a interpretação para a ideia (paradoxal) de começo." (Lyotard, 1990, p. 88)

A matéria cromática, a sua relação com o material (a tela, por vezes deixada por preparar) e a sua disposição (escala, formato, proporção) eis o que deve suscitar a surpresa admirável, a maravilha, que alguma coisa existe em vez do nada. O caos ameaça, mas o clarão do tzimsum, o zip, tem lugar: divide as trevas e decompõe como um prisma, a luz em cores e coloca-as sobre a superfície, como num universo. (Lyotard, 1990, p. 92).

"Para Newman, a criação não é o ato de alguém, é o acontecer (isto) no meio do indeterminado" (Lyotard, 1990, p. 89) O monocromo constrói uma força aurática que gesta o senso espacial e temporal no suporte. A obra monocromática atua como dispositivo ao mundo dos fenômenos, afetando um encontro a nosso ponto de partida. A consciência virtuosa do simbólico aos modos visuais são os meios de acessibilidade que podem nos convocar primordialmente aos caminhos curvos que se cruzam para uma aproximação singular das conexões pessoais. Este movimento proposto dota o sujeito da percepção.

Cada coisa visual, por muito que se trate de um indivíduo, funciona também como dimensão, porque se dá como resultado de uma deiscência do Ser. Quer isto finalmente dizer que é próprio do visível ter um forro de invisível, no sentido próprio que ele torna presente como uma certa ausência. (Merleau-Ponty, 1984, p. 109).

Lyotard ao argumentar sobre uma certa condenação “à imitação dos modelos e à sua representação figurativa” (1990, p. 105) nos diz que o poder de comover está liberto das verossimilhanças figurativas (aqui tratado pelo autor comparativamente ao exemplo da poesia analisada por Edmund Burke) que tem o domínio de certas pesquisas sobre a linguagem. Diante das vanguardas artísticas e do evento da abstração e da subversão de expressões desvinculadas de uma tradição, podemos considerar a produção monocromática como a associação entre a evocação do sentimento sem a consideração figurativa do que é visível. “Estaremos na região absolutamente nova e radical de uma estética da tautologia?” (Didi-Huberman, 2021, p. 55)

Sucede um jogo do enigma na proposição monocromática. Não se localiza em uma tautologia. “O choque supremo, é que Ocorra (algo) em vez do nada, a privação suspensa” (Lyotard, 1990, p. 105). É uma obra que se propõe estar diante e estar operando as percepções sensíveis, despida de toda representação, todavia indicando todo um universo. É a dialética, como na imagem onde Yves Klein salta no espaço. São duas cenas distintas em uma mesma imagem, porém a mensagem está no Vazio – um jogo que opera, quase um truque ao que sempre nos deparamos mediante à imagem. É uma projeção do microcosmo da imersão no macrocosmo. Um plano simples cuja cor se plenifica. Neste jogo toda imagem da narrativa presente é eliminada assim como todo um rigor dos volumes e mesmo da conjugação possível de outras cores, porém a potência intrínseca é criar formas vazias e não esvaziadas.

Ocorre uma constelação nesta imagem das camadas dialéticas, o vasto mundo que não podemos ignorar. Quando Didi-Huberman analisa a forma minimalista, nos lembrando por exemplo, das argumentações do artista Donald Judd — nas quais o pintor defende uma simplicidade da forma utilizando termos, em sua defesa teórica como; “As formas, a unidade [...] a ordem e a cor são específicas, agressivas e fortes” (Didi Huberman, 2021, p. 62) nos alerta para uma dualidade do dispositivo.

Há nessa sequência de adjetivos uma ressonância bastante estranha. E não obstante, muito compreensível. A primeira palavra define um propósito de transparência solitária, se se pode dizer, um propósito de autonomia e de

vedação inexpressivas. As duas outras evocam um universo da experiência intersubjetiva, portanto, um propósito relacional... tratava-se de dizer que esse *what* ou esse *that* do objeto minimalista existe (is) como objeto. Tão evidentemente, tão abruptamente, tão fortemente e “especificamente” quanto você como sujeito. (Didi-Huberman, 2021, p. 62).

E apreende-se então, conclusivo, que ao mundo fenomenológico da experiência, que uma proposta, mesmo que radical na sua formatação como medidas e plano de cor, será a referência de um objeto monocromo. As formas radicais não reduzem as relações, mas propõe uma soberania e no caso de relacionarmos com um cenário cósmico, é uma orientação ao espaço partilhado, cuja extensão macro nos diz respeito em relação ao microcosmo. O monocromo que se propõe a revelar uma cosmologia se define na abertura dos passos de uma dialética, numa inquietação primeira do discurso que se aquieta à medida da sua apreensão e, portanto, tende a sublimar. O legado do discurso tanto de Klein quanto de Oiticica não nega a sugestão de um antropomorfismo na abstração, mas propõe ou joga com o dilema da representação abstrata. O sensível nos toca, o imaterial nos faz sentir e portanto estamos lá.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embrago exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...] a partir de seu ponto central que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. (Didi Huberman, 2021, p. 77).

Através dos trabalhos e do pensamento de Yves Klein e Hélio Oiticica, e da noção de sublime em Barnett Newman é que a percepção se intensifica, se tangencia promovida pela cor e pela análise do envolvimento tácito, da absorção do retorno à gênese. A fusão das visões entre as postulações ou posturas estruturantes de um modo de integração conduz a influência que Yves Klein absorveu do seu envolvimento com o Japão, ou a carga fundamentada por Barnett Newman da tradição Judaica Oriental, o mesmo se dá com o artista norte-americano Ad Reinhardt, que compunha os monocromos negros segundo a influência de uma filosofia Oriental. O monocromo como processo que traz uma luz pela massa de cor, supõe-se ampliar e conduzir o indivíduo Ocidental nas hipóteses de um novo sentimento existencial. A distância é mera constatação espacial uma vez que o evento proporcionado pelo quadro ou instalação, promove a construção de um processo constante de arremesso do espírito

com os fenômenos, propondo uma realidade da qual nos distanciamos e, somente a arte possibilita a experiência de integração à medida em que se realiza. O sentido cosmológico ou cosmogônico de simbolização do espaço no ato de uma apresentação abstrata é que comporta a intercessão de argumentação do Vazio, suas imbricações e seu viés filosóficos.

9 CONCLUSÃO

Trabalhar um tema nas suas especificidades possibilita ampliar o conhecimento dos dados. Quanto mais se aproxima do objeto, mais conexões e interconexões são solicitadas, de modo que os horizontes ampliam e os desafios estimulam.

Entender a cor como uma linguagem simbólica solicita entender as relações às quais este símbolo passa a pertencer. A cor possui atributos específicos no seu espectro de entendimento como a ciência e o fenômeno, mas também é construída como uma linguagem cultural complexa, sendo assim, no caso da pesquisa, observada por uma das suas faces, a que possibilita os seus aspectos de autonomia. Essa autonomia não é formalista, antes de tudo é fluida e se expressa visualmente, emocionalmente e como linguagem cultural simbólica revela as camadas das dimensões onde a vida circula.

A cor é uma experiência estética e seus componentes expressivos são mediados como dispositivo representativos da ética e deste modo associados em toda a sua completude.

Sendo assim quando uma manifestação da arte se instrumentaliza, passa a regular certas proposições intencionais, e no curso da história da arte a sintomatização dessas regulações se confunde com a própria história da civilização. Os artistas que se dedicam ao campo monocromático entendem ou nos faz entender que entre a objetividade e a subjetividade deitam-se as camadas do incomensurável, e estas camadas são reveladas por suas práticas. A fenomenologia é evidenciada como uma fecunda autorização de construção do sensível. Este sensível é potencializado pelos atributos cromáticos.

A dimensão da questão monocromática e da abstração atravessa as fronteiras dimensionais. A ruptura com a tradição, mais que um sentido niilista, opera um sentido construtor de um espírito livre. Os artistas que se dedicam a arte monocromática desarticulam certas premissas revelando dimensões. Estes artistas reintroduzem-nos aos nossos estados primários, estados de completude cósmica, de pertencimento, de dimensão da imaginação na positividade criativa. Transitar pela originalidade criativa destes artistas é primordial para que avancemos na dinâmica da compreensão das teorias, da história, da memória e do tempo. É reconstruir pelos seus diários e processos, coisas as quais nos identificamos. O artista na inquietude natural da compreensão do seu entorno e na imaginação da sua expansão propõe a

materialização plástica, mas também propõe sua postura filosófica, a arte não é inércia, é pelo contrário, volúpia da vida. Por sua vez os pensadores e críticos endossam os diários dos artistas, somando e estendendo a compreensão dos seus feitos, porque interessa a todos a partilha de nossa adequação harmônica. Os pensadores analisam as artes e a luz se expande no cruzamento dos paradoxos. A arte e o artista é a ponte de nós mesmos, dos abismos que nos colocamos nas distrações do mundo e da relação estética com o sublime.

O artista postula e problematiza temas que passam da política, do sistema econômico, da ecologia, da história e dos modos existenciais dinamicamente, na impressionante capacidade da abstração. A semântica é despertada como uma linguagem pragmática. A estética da abstração monocromática lida com as questões da linguagem do mundo, seu universo de contenção e doutrinação e é neste espaço que nos apresenta as alternativas para que nos encontremos diante dos limites do instinto e das sensações e do mesmo modo nos indica o caminho do ilimitado e depurado horizonte dos sentimentos. Como rigor plástico, o artista trabalha os suportes, formas e cores em um sistemático e original conceito, primeira etapa da simbolização do abstrato. A arte possibilita nas suas simulações que o consciente identifique o inconsciente e nesta fusão propiciada pela arte, é que as ideias, suspeitas ou a intuição a respeito do belo, de unicidade e sublimidade surjam pelas aspirações do sujeito.

As projeções simbólicas transferidas ao suporte na abstração, faculta a compreensão da ética pela estética, com uma retomada da transcendência. Todo este aparato permite ao homem ordinário superar suas projeções culturais e doutrinadas. É uma sugestão, a da arte da abstração, o encontro do ânima com seu simbólico unificador. Como nos diz o poeta Gibran Khalil Gibran:

Passaremos para o crepúsculo
Talvez para despertar para a aurora de um outro mundo
Mas o amor permanecerá
E as marcas de seus dedos não serão apagadas.
(Gibran, 1986, p. 81).

REFERÊNCIAS

“ATEN Reign”. Fundação Guggheim – N.Y, 2013. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2013/06/21/arts/design/james-turrell-plays-with-color-at-the-guggenheim.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

“NÚCLEO”. **Pinterest**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/93168286033995708/>. Acesso em: 13 out. 2023.

A PORTEND of the artist as a Yhung Mandala - Ad Reinhardt (1955). Rizzoli International Publications, Inc, 1991.

ABSTRACT painting nº 4 – Ad Reinhardt (1961). **Americanart**, 2023. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/abstract-painting-no-4-20697>. Acesso em: 13 out. 2023.

ACHROME (1958). **Wikiart**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni>. Acesso em: 13 out. 2023.

ACHROME (1959). **Wikiart**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni>. Acesso em: 13 out. 2023.

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Editora Argos, 2009.

ALBUQUERQUE, M. **Laboratório de cor**: Paradigmas do estudo da cor na contemporaneidade. 2013. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

BACH, M. J. **Ad Reinhardt and the dialectics of pure art**. Disponível em: https://www.academia.edu/17532556/Ad_Reinhardt_and_the_Dialectics_of_Pure_Art. Acesso em: 10 jan. 2022

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos – ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALDELLI, L. **Pierre Soulages**: Maitre de la lumière, les vitraux de l’abbatiale de Conques. Università degli studi di Genova - 2014/2015 Disponível em: <https://www.academia.edu/> Acesso em: 03 jan. 2021

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/ Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006

BERGSON, H. **Os pensadores**: textos selecionados. São Paulo: Editora Abril, 1979.

BESSET, M (org). **La couleur seule**. Lyon, FR: Musée d’art contemporain de Lyon - catálogo de 1988.

BRANCO sobre branco (1917-1918). **Wikiart**, 2021. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/white-square-1917>. Acesso em: 13 out. 2023.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Ed. Papyrus, 1993.

CAPELLA bela Madonna. **Eliasbertoldo**, 2019. Disponível em: https://www.eliasbertoldo.com/2018_2019_valentino_vago-r11969. Acesso em: 13 out. 2023.

CHIPPA, H. B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993

COCCIA, E. **Física do Sensível – Pensar a imagem na idade média**. Emmanuel Alloa (org.) Belo Horizonte – Editora Autêntica – 2015.

COELHO, R. B. **Trópicos em Arte, a abstração geométrica e a busca de uma visualidade auroral**. 2017. 208 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

COHEN, A. What makes a monochrome painting good. **Artsy**, 2018. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-monochrome-painting-good>. Acesso em: 05 mar. 2018

CONVITE para a exposição “Yves Propositions monochromes” (1957). **Yvesklein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.

CRUCIFICAÇÃO com São Bernardo e uma monja, primeira metade do século XIV. **Schnütgen Museum**. Disponível em: <https://museum-schnuetgen.de/Ways-to-discover-the-collection?kat=29>. Acesso em: 13 out. 2023.

DÉOTTE, J.L. **Os imateriais de Lyotard (1985): um programa figural** – artigo Revista da Pós Belo Horizonte v. 5 n.9 – maio de 2015

DESVIO para o vermelho I, II e III (1967-1984). **Larissa Peron**, 2010. Disponível em: <http://larissaperon.blogspot.com/2010/11/obra-de-inhotim-escolhida-pelo-grupo.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da Imagem**, São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Grisalha, poeira e poder do tempo** 1ª edição portuguesa. Lisboa: KKYM+IHA, 2014.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**, São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2021.

ESCULTURA Aerostática (1957). **Yvesklein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/es/oeuvres/view/645/sculpture-aerostatique/>. Acesso em: 13 out. 2023.

- FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERREIRA, G. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006.
- FLOWER (2007). **Anish Kapoor**. Disponível em: <https://anishkapoor.com/991/flower>. Acesso em: 13 out. 2023.
- FLUSSER, V. **O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação** – São Paulo: CosacNaify, 2007.
- FOTO de Yves Klein montando a exposição na Galeria Schmela, Düsseldorf (1957). **Yves Klein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.
- FRA Angélico – Anúnciação, c. 1440-41. **Wikipédia**, 2005. Disponível em: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_049.jpg. Acesso em: 13 out. 2023.
- GIL, José. **A imagem nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia**. Lisboa, PT: Relógio D'Água editores, 1996.
- GERHARD, R. **Mirror, Mirror**. Disponível em: <https://imageobjecttext.com/2012/05/29/mirror-mirror-2/>. Acesso em: 17 nov. 2022.
- GERHARD, R. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/reflected-illusionsgerhardrichter-is-still-the-alpha-male-of-conceptual-anti-ideological-painting-8068/> Acesso em: 17 nov. 2022
- GIANOTTI, M. (org.) **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021.
- GRAY Mirror (1991). **Saint Lous Art Museum**. Disponível em: <https://www.slam.org>. Acesso em: 13 out. 2023.
- IGREJA de San Giovanni in Laterano (2017). **Urbanlife**, 2018. Disponível em: <https://blog.urbanfile.org/2018/01/18/milano-citta-studi-lultima-opera-di-valentino-vago-nella-chiesa-di-san-giovanni-in-laterano/>. Acesso em: 13 out. 2013.
- IRMÃ Andreína com ex-voto dedicado por Yves Klein a Santa Rita de Cássia (1999). **Yves Klein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/en/textes-choisis/view/16/the-ex-voto-to-st-rita-da-cascia/>. Acesso em: 13 out. 2023.
- LAGE, C. ALVES, A. **Les Immatériaux: a curadoria do imaterial de Lyotard e a história das exposições**. DAPesquisa, Florianópolis, v. 15 n. 25 – set. 2020
- LEIBY, B. K. **The black monk and the blue mystic – the writings and monochromatic paintings of Ad Reinhardt and Yves Klein**. University of Otago, Nova Zelândia, 2011. Disponível em: <https://ourarchive.otago.ac.nz/handle/10523/6896> Acesso em: 10 jan. 2021.

LES Imateriaux (1985). **Centre Pompidou**, 2023. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/collection/films-et-nouveaux-medias/les-immateriaux>. Acesso em: 13 out. 2023.

LICHTENSTEIN, J. (org). **A Pintura - textos essenciais**. Vol. 14: Vanguardas e Rupturas - São Paulo: Editora 34, 2008.

LICHTENSTEIN, J.(org.), **A Pintura – textos essenciais**. Vol. 8: descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2021.

LICHTENSTEIN, J.(org.), **A Pintura – textos essenciais**. Vol. 9: o desenho e a cor. São Paulo: Editora 34, 2006.

LUCIO Fontana Conceito Espacial (1964). **Gamtorino**. Disponível em: <https://www.gamtorino.it/it/archivio-catalogo/concetto-spaziale-attese/>. Acesso em: 13 out. 2023.

LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Campinas: Ed. Papirus, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **O Inumano - Considerações sobre o tempo**. Lisboa, PT: Editorial Estampa Lda, 1990.

MCEVILLEY, T. Absence made visible: Robert Ryman. **ArtForum**, 1992. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/absence-made-visible-robert-ryman-203468/> Acesso em: 06 jul. 2022

MERLEAU, P. M. **Os Pensadores – textos selecionados** – São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONOCROMO Azul (IKB 108) (1956). **Levygorvy**, c2023. Disponível em: <https://www.levygorvy.com/works/yves-klein-la-revolution-bleue/>. Acesso em: 13 out. 2023.

MOTA, A. A. A. **Que luz é esta que nos faz ver através do tempo - O mistério do Visível**. 2016. 54 f. Dissertação (Mestrado em Pintura) Universidade de Lisboa – PT, 2016.

MOTHER of God (1950). **Rauschenbergfoundation**, c2023. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/mother-god>. Acesso em: 13 out. 2023.

NEWMAN, B. Pensamiento Poliédrico. **Revista Tales**, 2012. Disponível em: <https://revistatales.wordpress.com/pensamiento-poliedrico/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto: Seleção de textos (1954-1969)**. Organização Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

ONEMENT I (1948). **MoMA** - Museum of Modern Art NY. Disponível em: <https://www.wikiart.org>. Acesso em: 13 out. 2023.

PACKER, L.; SLIWKA, J. **Monochrome-painting in black and White**. National Gallery Company Limited, London, 2017.

PASTOREAU, M. **Preto – história de uma cor**. São Paulo: Editora SENAC, 2011.

PASTOUREAU, M.; SIMONNET, D. **Breve historia de los colores**. Barcelona ES: Editora Paidós, 2006

PASTOUREAU, M. **Dix ans d'histoire culturelle - Vers une histoire des couleurs: possibilités et limites**. Presses de l'enssib, 2011. Disponível em: <https://books.openedition.org/pressesenssib/1009> Acesso em: 24 nov. 2021.

PERLEIN, G.; CORÁ, B. **Yves Klein – la vie, l'avie ele-même qui est l'art absolu**. Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice, França, 2000.

PIERRE Soulages – s/t l'outrenoir. **Wikiart**. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/pierre-soulages>. Acesso em: 13 out. 2023.

PIERRE Soulages e a execução técnica dos vitrais. **Fresques**. Disponível em: <https://fresques.ina.fr/soulages/parcours/0003/techniques-et-conceptions-de-l-art.html> Acesso em: 13 out. 2023.

PINTURA branca (1951). **Rauschenbergfoundation**, c2023. Disponível em: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-four-panel>. Acesso em: 13 out. 2023.

PN1 Penetrável (1960). **Exposição no Whitney Museum**, 2017. Disponível em: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2017/07/whitney-museum-coroa-serie-de-mostras-dedicadas-helio-oitica.html>. Acesso em: 13 out. 2023.

QUADRADO Negro (1915). **Wikiart**, 2021. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/black-square-1915>. Acesso em: 13 out. 2023.

RAMIREZ, M. C. **Hélio Oitica the body of color**. Houston, EUA: The Museum of Fine Arts Houston, 2007.

RANCIÈRE, J. **O Destino das Imagens** – Rio de Janeiro, RJ: ed. Contraponto, 2012.

RENOUE, M. **Des stries et du noir – aux rytmes et aux lumières – une description de sept peintures de Pierre Soulages**. 2000. Disponível em: https://www.academia.edu/10975090/_Des_stries_et_du_noir_aux_rythmes_et_aux_lumi%C3_%A8res_Une_description_de_sept_peintures_de_Pierre_Soulages Acesso em: 03 jan. 2021

RETRATO de Yves Klein (1961). **Yvesklein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr/bio/>. Acesso em: 13 out. 2023.

RICHTER, G. **A Reflection in the Window**: Gerhard Richter Longs for More. Wayne Adams – Issue 64. Disponível em: <https://imagejournal.org/article/a-reflection-in-the-window/>. Acesso em: 17 nov. 2022.

RIOUT, D. **Yves Klein expressing the imaterial**. Paris, FR: Editions Dilecta, 2010.

ROSE, B. **Monochromes from Malevich to the presente**. Los Angeles: University of California Press, 2004.

RYU, S. Y. **Painting Intuition**: Kazimir Malevich and the subtractive art. Cornell University. Disponível em: <https://www.academia.edu> Acesso em: 03 jan. 2021.

SALTO para o vazio (1960). **Sothebys**, c2023. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en>. Acesso em: 13 out. 2023.

SÉRIE #11 - Robert Ryman. **Pacegallery**, 2003. Disponível em: <https://www.pacegallery.com/>. Acesso em: 13 out. 2023.

SIX Gray Mirror. **Diaart**, 2003. Disponível em: <https://www.diaart.org/collection>. Acesso em: 13 out. 2023.

SKY Mirror (2001). **Gettyimages**, c2023. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/anish-kapoor-mirror>. Acesso em: 13 out. 2023.

STANGOS, N. (org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

STRICK, J. **The Early Work of Barnett Newman – paintings and drawings 1944-1949**. The Pace Gallery, NY, 1994.

THACKER, E. **Black on Black**, publicado em abril de 2015. Disponível: <https://publicdomainreview.org/essay/black-on-black> - Acesso em: 08/09/2021

TUGNY, A de. **Regimes da Cor**. 2010. 317 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

VERSIC, S. **Energy effects in Pavel Florensky's writings**: energy communication, language, art and energy reading. University of Zagreb, 2017. Disponível em: <https://://hrcak.srce.hr>. Acesso em: 20 fev. 2021

VIR Heroicus Sublime. **MoMA** - Museum of Modern Art. New York City, NY, US, 1950.

VITRAIS da Abadia de Conques – França (1987 -1994). **Artemisdreaming**. Disponível em: <https://artemisdreaming.tumblr.com/post/56550182338/vitraux-de-labbaye-de-conques-stained-glass>. Acesso em: 13 out. 2023.

WEITEMEIER, H. **Klein**. Köln, Al: Editora Taschen, 2005.

YELLOW (1999). **Anish Kapoor**. Disponível em: <https://anishkapoor.com/>. Acesso em: 13 out. 2023.

YVES Klein e o globo azul (1961). **Yvesklein**, 2023. Disponível em: <https://www.yvesklein.com>. Acesso em: 13 out. 2023.

YVES Klein na sala vazia – Expressando o imaterial (1961). **Yvesklein**. Disponível em: <https://www.yvesklein.com/fr>. Acesso em: 13 out. 2023.