

AUGUSTIN DE TUGNY

REGIMES DA COR

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DOUTORADO EM ARTES
2010**

AUGUSTIN DE TUGNY

REGIMES DA COR

Tese 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 Doutor em Artes.

Área de Concentração:
Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador:
Prof. Dr. Stéphane Huchet

**BELO HORIZONTE
ESCOLA DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
2010**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DA DEFESA DE TESE Nº. 004 de AUGUSTIN MAURICE MARIE
GONDALLIER DE TUGNY Número de Registro 2006237610.

Às 14:00 horas do dia um do mês de outubro do ano de dois mil e dez, reuniu-se na Escola de Belas Artes/UFMG a Comissão Examinadora de Tese de Doutorado, aprovada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes em reunião, para julgar em exame final, o trabalho intitulado “REGIMES DA COR” requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em ARTES - Área de concentração: ARTE E TECNOLOGIA DA IMAGEM. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet, Orientador, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares da tese, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final.

Pela indicação, o candidato foi considerado: APROVADO

O resultado final foi comunicado ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, ao um dia do mês de outubro do ano de dois mil e dez.

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador – EA/UFMG

Prof.ª Dr.ª Marisa Flórido Cesar – Prefeitura RJ/ SMU/CAU

Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti - ECA/USP

Prof.ª Dr.ª Wanda de Paula Tófani – EBA/UFMG

Prof.ª Dr.ª Patricia Dias Franca Huchet – EBA/UFMG

Obs: _____

A presente tese necessita correção: Sim () Não
O Colegiado comunica ao aluno que terá 90 dias para apresentar a tese corrigida.

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli -
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes da ESCOLA DE BELAS ARTES
Obs. (Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo do Coordenador).

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli
Coordenador do Colegiado de Pós-Graduação em Artes
da Escola de Belas Artes / UFMG

DEDICATÓRIA

À mon épouse, Rosângela.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão

A meus pais que, desde sempre, favoreceram minha curiosidade de ver e ter prazer em ver.

Ao professor Carlos Caceres que me introduziu ao mundo da cor durante meus estudos na École Camondo.

A Patrice Mottini, arquiteto e mestre atento, pela amigável confiança e os muitos ensinamentos.

A minhas colegas Anne-Sophie e Nathalie com quem fiz meus primeiros passos de colorista.

A Architecture-Studio que me confiou a realização de grandes trabalhos de cor.

À Escola de Belas Artes da UFMG, e particularmente seu Programa de Pós-graduação, pela qualidade de seus ensinamentos e pela simpatia de seus membros.

A seus professores e hoje colegas.

Ao professor Stéphane Huchet pela conduta amigável e a orientação certa.

A Constantin pelo incentivo constante.

A Rosângela pela mesma razão.

À sociedade brasileira que me acolheu em sua diversidade.

EPÍGRAFE

A cor dá a ver o inefável, o infigurável.

Ruth Shararii

RESUMO

Após o fim das teorias da cor na segunda metade do século XX, junto a sua instrumentalização crescente no domínio da comunicação mercantil, apareceram diversos modos de usá-la nas artes. Partindo dessa constatação de diversidade e liberdade, a presente tese tenta discernir como se efetuam as aplicações, as percepções e as relações da cor em algumas obras emblemáticas do mesmo período. A escolha das obras corresponde ao caráter excepcional que a cor adota nelas. Numa leitura atenta das obras, são expostos os regimes que definem os modos de conjugar aparição, presença e atuação da cor no mundo, correspondendo a práticas, momentos históricos e postulados teóricos. Os regimes aqui abordados tratam do nominalismo, da espacialidade, da ausência, da materialidade da cor e de suas recorrências e variações em diversas obras. Dessas análises atentas das obras e dos modos de aparição, presença e atuação que a cor adota nelas surgem correspondências com pensamentos, proposições, posições políticas, ontológicas, filosóficas, estéticas que ampliam o porte dos regimes da cor a outros domínios e fazem dela uma chave para a compreensão do mundo e a ação sobre ele.

RESUME

Suite à la débauche des théories de la couleur dès la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et face à son instrumentalisation grandissante dans le domaine de la communication marchande, apparaissent divers modes de son utilisation dans les arts. Partant de la constatation de cette diversité et de cette liberté, la présente thèse tente discerner comment s'effectuent les applications, les perceptions et les relations de la couleur dans quelques oeuvres emblématiques de cette même période. Le choix des oeuvres étudiées s'est fait selon le caractère exceptionnel que la couleur y adopte. Par une lecture attentive des oeuvres sont exposés les régimes qui définissent les modes de conjuguer l'apparition, la présence et l'action de la couleur dans le monde, correspondant à des pratiques, des moments historiques et des postulats théoriques. Les régimes ici abordés traitent du nominalisme, de la spatialité, de l'absence, de la matérialité de la couleur et de ses retours et variations dans diverses oeuvres. De ces analyses attentives des oeuvres et des modes d'apparition, de présence et d'action que la couleur adopte en elles, surgissent des correspondances avec des pensées, des propositions, des positions politiques, ontologiques, philosophiques, esthétiques qui amplifient la portée des régimes de la couleur à d'autres domaines et font d'eux une clé pour une compréhension du monde et une action sur lui.

ABSTRACT

Various modes of using colour appeared in the arts after the end of colour theories in the second half of the 20th century, accompanied by an intensified use of colour in advertising and graphic design. Setting out from this initial observation of diversity and freedom, this thesis explores how applications, perceptions and relations of colour become manifest in various emblematic works from the period. Chosen precisely because of their exceptional use of colour, a careful reading of these artworks reveals the underlying regimes defining the ways in which colour's apparition, presence and agency in the world are combined. Corresponding to practices, historical moments and theoretical premises, these regimes address the nominalism, spatiality, absence and materiality of colour, as well as its recurrences and variations in various works. By analyzing the works closely along with colour's apparition, presence and agency within them, we can identify correspondences with thoughts, propositions and political, ontological, philosophical and aesthetic positions that extend these colour regimes to other areas and make colour a key to understanding the world and forms of agency within it.

SUMÁRIO

1 ABERTURA_____	11
1.1 presença da cor – uma genealogia_____	12
1.2 na cor, o fim e a permanência da pintura_____	14
1.3 posição e atuação da cor_____	18
1.4 cor – potência do visível_____	24
1.5 atenção_____	26
1.6 cor inquietante_____	27
1.7 multivocidade necessária_____	29
1.8 cor histórica e sistemas_____	30
1.9 completude cromática_____	34
1.10 cor autônoma_____	39
1.11 render-se à cor_____	40
1.12 do horizonte indeterminado à proximidade corpórea_____	41
1.13 cor – médium absoluto_____	42
1.14 cor valor / cor discurso_____	45
1.15 em prol de uma cor “moderna”_____	48
1.16 método_____	45
1.17 organização e linhas de força_____	59
2 A COR É UM NOME_____	65
2.1 Joseph Kosuth_____	66
2.2 Mira - Rot_____	81
2.3 Duchamp – Das cores_____	96

3 COR – PLANO PROFUNDO	114
3.1 Klein – Imaterial	115
3.2 Oitica – Núcleo	135
3.3 Turrell – Passagem	156
4 UTOPIA ACROMÁTICA	170
4.1 Richter – Cinzas	171
4.2 Manzoni – Acromia	207
4.3 Soulages – <i>Tenebrae</i>	233
5 FORMA DA COR	259
5.1 Kelly – Forma – Qualidade	260
5.2 Spalletti - Limites do diáfano	286
6 EPÍLOGO	300
BIBLIOGRAFIA	307

A B E R T U R A

Quando em 1954, durante um colóquio sobre a cor, Pierre Francastel formula, em uma comunicação intitulada “a cor na pintura contemporânea” que:

uma transformação (mais) radical se produziu durante o século passado na manipulação pictórica da cor, transformação que reflete um verdadeiro corte na própria concepção da natureza e do papel da cor no universo.¹

ele estabelece uma relação inerente entre a concepção dos fenômenos coloridos e de suas ações, e a sociedade que a formula. Ele faz da cor e das suas aparições e funções no campo das artes visuais uma testemunha das concepções da sociedade a respeito de seu ambiente (no sentido mais amplo – natureza e universo) conforme a sua disciplina de sociólogo da arte. Como historiador da arte, ele detecta que a partir da segunda metade do século XIX, a cor é o material privilegiado da pintura e de certa maneira seu fundamento.

Até o Impressionismo, procurava-se, em suma, usar a cor para anotar as combinações extraídas de uma análise das sensações globais recebidas pelo artista frente ao mundo exterior. Atualmente, os pintores se esforçam em achar um ponto inicial nas qualidades intrínsecas de um material, a cor, e de extrair dela combinações que lembram não episódios citados ao vivo, mas formas gerais da experiência sensível... A cor é o ponto inicial concreto da pintura moderna.²

Esta constatação definida em 1953 é particularmente apoiada sobre a observação de quatro eventos-movimentos anteriores: a revolução cubista desde seus primórdios em Cézanne, junto ao olhar fovista desde Gauguin, ambos,

¹ Pierre Francastel. *L'image, la vision et l'imagination*. (1983) Página 224. “Une transformation (plus) radicale s’est produite depuis un siècle dans le maniement pictural de la couleur, transformation qui reflète une véritable coupure dans la conception même de la nature et du rôle de la couleur dans l’univers.”

² *Ibid.* Página 230. “Jusqu’à l’Impressionnisme, on cherchait, em somme, à utiliser la couleur pour noter des combinaisons tirées d’une analyse des sensations globales reçues par l’artiste devant le monde extérieur. Actuellement, les peintres s’efforcent de trouver un point de départ dans les qualités intrinsèques d’un matériau, la couleur, et d’en tirer des combinaisons qui rappellent non des épisodes saisis sur le vif, mais des formes générales de l’existence sensible... La couleur est le point de départ concret de la peinture moderne.”

autonomizando o plano colorido e suas potencialidades espaciais e dinâmicas, a aplicação pictórica da lei de contraste simultâneo da cor³ especificamente por Robert Delaunay e a nova espacialização da cor em suas aplicações ao suporte mural tal como desenvolvida por Fernand Léger. Essa autonomização da cor e sua progressiva eleição como ponto inicial da pintura constatada por Francastel nesses quatro momentos pode também ser observada em muitos outros artistas desse período e em posteriores. Matisse é, de certa maneira, um ator definitivo dessa busca das formas gerais da experiência sensível na pintura. Pela sua entrega à exacerbação colorista do fovismo, pela tensão permanente que ele estabelece entre cor e desenho, pelas suas investigações a respeito da interação e da dinâmica das cores entre elas e com as formas que elas recobrem, pela espacialização da cor através da pintura mural (em Moscou e Merion), ele definiu uma obra na qual a experiência estética se inicia e se desenvolve deliberadamente numa percepção cromática.

presença da cor - uma genealogia

Quando em 1945, Matisse responde a uma enquête de Gaston Diehl, ele precede a fala de Francastel dando-lhe outra perspectiva histórica:

Dizer que a cor voltou a ser expressiva é narrar sua história. Durante muito tempo ela foi apenas um complemento do desenho. Rafael, Mantegna ou Dürer, como todos os pintores do Renascimento, constroem pelo desenho e depois acrescentam a cor local.

Inversamente. Os primitivos italianos e, sobretudo, os orientais haviam usado a cor como meio de expressão. [...]

Desde Delacroix a Van Gogh e principalmente a Gauguin, passando pelos impressionistas, que limpam o terreno, e por Cézanne, que dá o impulso e introduz os volumes coloridos, pode-se seguir essa reabilitação dos atributos da cor, a restituição de seu poder emotivo.⁴

Matisse reivindica aqui uma antecedência nos primitivos italianos ou mesmo uma referência exótica na pintura oriental para se livrar de toda a história da pintura ocidental depois do Renascimento, para acabar com a disputa dos partidários do

³ A "lei do contraste simultâneo das cores" foi enunciada em 1839 por Eugène Chevreul durante seus estudos químicos sobre a tintura das lãs e ópticos sobre os efeitos visuais dos pontos da tapeçaria que desenvolvia enquanto diretor da "Manufacture Nationale des Gobelins" em Paris. Essa lei define que a percepção de cada cor chama a sensação de sua complementar a fim de formular um equilíbrio. Esta lei foi particularmente aplicada pelos pintores impressionistas e pontilhistas na escala do toque. Robert Delaunay vai estender sua aplicação a superfícies maiores de cor plena.

⁴ Henri Matisse, *Atributos e modalidades da cor* in Matisse, Escritos e reflexões sobre a arte. Página 223.

desenho contra os coloristas que animou os debates da academia no século XVII⁵, para ultrapassar a predominância neoclássica do desenho como expressão da razão, sobre a cor, entregue aos sentimentos e aos prazeres. O “poder emotivo” procurado por Matisse e providenciado pela cor se expande nas “formas gerais da experiência sensível” invocadas por Francastel. Mas podemos reconhecê-los, poder emotivo e experiência sensível, nas argumentações de Roger de Piles no final do século XVII quando ele defende a preeminência da cor sobre o desenho na pintura frente a seus colegas da Academia Real de Pintura na França. A tradição francesa defendia a superioridade do desenho sobre a cor com argumentos definitivos do tipo dessas, formulado por Charles Le Brun, primeiro pintor do rei e diretor da academia: “todos concordam que a cor é só um acidente produzido pela luz, porque ela muda conforme a iluminação” ou: “a cor depende totalmente da matéria e, conseqüentemente, ela é menos nobre que o desenho, o qual provém do espírito”⁶. No entanto, Roger de Piles inverte essa superioridade pela defesa que fez da maquiagem, da ilusão, da sedução que a cor introduz na pintura levando ao prazer do espectador, práticas até então suspeitas. E quando aborda a pintura de Rubens, que considera um mestre do colorido ele declara:

É verdade que se trata de maquiagem, mas como seria desejável que todos os quadros que se fazem hoje fossem maquiados dessa maneira. Todos sabem que a pintura não passa de uma maquiagem, que sua essência é iludir, e que nessa arte o maior ilusionista é o melhor pintor. [...] O que se chama de exagero nas cores e nas luzes é fruto de um profundo conhecimento do valor das cores, e uma admirável habilidade que faz os objetos pintados parecerem mais reais (se é que se pode dizer isto) do que os verdadeiros. [...] A finalidade da pintura é antes iludir os olhos do que convencer a razão.⁷

Ao definir a ilusão e o engano como finalidade da pintura, e reconhecendo na cor a possibilidade de exceder o real, de se sobrepor à verdade, Roger de Piles inicia, segundo Jacqueline Lichtenstein, uma estética que se liberta da necessidade da literalidade e da narrativa como razão razoável da arte e especificamente da pintura. Imitando, enganando, maquiando, a cor introduz o discurso da pintura a uma nova retórica:

⁵ Ver o texto de Jacqueline Lichtenstein: *A cor eloqüente*, que analisa os envoltimentos desse debate, suas ligações com a posição da retórica e seus fundamentos nas filosofias de Platão e Aristóteles.

⁶ Charles Le Brun, *Sentiment sur le discours de monsieur Blanchard* (1672). in Jacqueline Lichtenstein (org.) *A pintura*, volume 9 : O desenho e a cor. Página 42.

⁷ Roger de Piles in Jacqueline Lichtenstein (org.) *Ibid.*. Página 61.

A eloquência da qual fala Roger de Piles em seus tratados e que ele reconhece nos quadros de Rubens, é muito diferente dessa da pintura de Poussin, para não falar das grandes composições históricas de Le Brun. Para nosso autor, o nervo da eloquência não é a razão, mas a paixão; sua ação é mais afetiva que espiritual, ela não procura nos convencer, mas nos comover.⁸

Assim, podemos considerar que o movimento de restituição do poder emotivo da cor defendida por Matisse começaria no final do século XVII com essas asserções de Roger de Piles que deslocam a meta do *ut pictura poesis* que sustentava a legitimidade da pintura⁹, para “uma nova teoria da pintura, definida em termos de autonomia e de especificidade e uma estética original do prazer e da sedução”.¹⁰ Se as aceitações da cor como motor da pintura por Piles introduzem uma nova teoria, essa não deixa de lado a submissão à retórica e a dimensão de uma pintura discursiva, necessariamente decorrente duma narrativa que passa pela referência ao real, por uma digressão que não deixa de lado os princípios da imitação. O caminho da autonomia iniciado em Piles será longo até chegar a uma pintura que assume plenamente sua autonomia pela cor para se entregar deliberadamente ao prazer e à paixão. E talvez esse momento não seja mais que um fugaz intervalo na história da arte, tanto que a pintura não se desfaz nunca do discurso, porque ela leva à discussão de sua presença ou ela mesma é tagarela. Para calá-la, até sua morte foi decretada.

na cor, o fim e a permanência da pintura

Em 1921, procurando reduzir a pintura à expressão mínima, em luta contra a necessidade convencional da representação, Alexander Rodchenko produz e apresenta na exposição do grupo construtivista 5x5=25 os três monocromos intitulados: Pura cor vermelha, Pura cor azul, Pura cor amarela. A respeito deste tríptico (de fato não se trata de um tríptico, mas de três elementos equivalentes e agrupados em linha) o construtivista declarará em 1939:

⁸ Jacqueline Lichtenstein, *A cor eloqüente*. Página 159.

⁹ Jacqueline Lichtenstein relewa que essa analogia – *Ut pictura poesis* - estabelecida pelo poeta romano Horacio na introdução a sua *Ars poética* (18 B.C.), foi um argumento decisivo da grandeza da pintura para seus teóricos do século XVII e que, aos poucos os dois termos foram invertidos. De “assim a pintura é a poesia”, a expressão passou a ser entendida como “assim a poesia, é a pintura”, para deslocar seu sentido em *Ut rhetórica pictura*, e por fim, Roger de Piles introduz uma noção que poderia ser expressa como *Ut rhetórica color*. *Ibid.* página 161.

¹⁰ Jacqueline Lichtenstein. *A pintura (ibid.)*. Página 16.

Reduzi a pintura à sua conclusão lógica e expus três telas: vermelha, azul e amarela. Declarei: Acabou. Cores básicas. Todo plano é um plano e não existe mais representação.¹¹



Alexander Rodchenko
chistyi krasnyi tsvet, chistyi zhelyi tsvet, chistyi sinii tsvet, 1921,
 óleo sobre tela, 62,5 x 52,5 cm cada.

Ironicamente, o que designa a morte da pintura é a cor plena. A cor é aqui material, trata-se das cores primárias (mas não exatamente) no sistema subtrativo de cor matéria, elas são apresentadas como “puras”, mas com a mistura delas todas as outras cores são suscetíveis de serem formuladas. A totalidade material e cromática da pintura é aqui apresentada no ato de sua morte, mas em potencial, sem representação. O que importa aqui para Rodchenko é estabelecer um fim para a arte “burguesa” como um novo terreno a partir do qual pensar as artes, segundo seu amigo construtivista Nikolai Tarabukin: “As circunstâncias sociais presentes requeriam novas formas de arte”. Não obstante, a cor aqui se apresenta como o elemento irreduzível da pintura com a tela, o chassi, a tinta, a galeria de exposição. A cor presente em seu absoluto – pura cor - perpetua isso mesmo com que ela tinha que acabar.

Se o gesto de Rodchenko foi tão importante, como Tarabukin percebeu ao analisá-lo em *Do cavalete à máquina*, é porque ele demonstrou que a pintura só podia ter existência real caso reivindicasse seu fim; “a parede sem sentido, muda e cega de Rodchenko (...) convence-nos de que a pintura foi e continua sendo uma arte figurativa, e que ela não consegue fugir aos limites do representativo”. A pintura de Rodchenko

¹¹ Alexandre Rodchenko *apud* Yve-Alain Bois. *A pintura como modelo. A tarefa do luto*. Página 287.

tinha de alcançar o *status* de um objeto real (não imaginário), o que significava seu fim enquanto arte.¹²

No entanto, os três quadros monocromáticos de Rodchenko, parecem pelo menos acabar com uma coisa essencial à tradição da pintura ocidental: a representação por imitação. Mas tudo ainda nos leva a pensar que eles ainda são representativos disso mesmo com que eles queriam acabar: a pintura. Se para Tarabukin e seus contemporâneos, eles não são mais que “a parede sem sentido”, “muda” por não mais narrar nada e “cega” por não mais mostrar nada, o que nos leva a pensar que eles não conseguem acabar com a pintura? A propensão que temos a considerá-los como objetos, objetos reais, não deixa de nos induzir a considerá-los também como obras de arte. De fato, se para Tarabukin eles perdem todo valor artístico na perspectiva da arte burguesa contra qual eles se estabelecem, eles instauram outro valor artístico que é esse do objeto definido dentro do debate sobre o fazer artístico.

Graças a Tarabukin, esse “último quadro” se torna um marco cronológico na história da arte. O crítico promove sua aparição em evento sintomático da evolução lógica que ele cumpre e da qual se torna o signo. [...] Pela análise do esteticista, a “parede sem sentido, muda e cega” encontrou-se dotada de um discurso que a torna inteligível e demonstra sua importância. A parede então se desdobrou para tornar-se o signo da parede. Depois essa “parede” desapareceu definitivamente para deixar lugar a uma realidade folhada, sempre enriquecida por nossas interpretações.¹³

Marcos da história da arte pela sua inscrição no debate sobre a pintura por Tarabukin, os três quadros monocromáticos de Rodchenko vão se tornar o ponto inicial de interrogações constantes sobre o fim da pintura e os riscos que essa morte deixa incorrer aos pintores. Em resposta a esse sacrifício fundador, artistas reiteram o gesto, como Ellsworth Kelly com *Red, Yellow, Blue II* de 1965 ou Barnett Newman em *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* de 1966. No entanto, como nos adverte Yve-Alain Bois:

¹² Yve-Alain Bois, *ibid.*, Página 287,

¹³ Denys Riout, *La peinture monochrome*. “Grâce à Taraboukine, ce « dernier tableau » devient un repère chronologique dans l’histoire de l’art. Le critique promet son apparition en événement symptomatique d’une évolution logique qu’il accomplit, et dont il devient le signe. [...] Grâce à l’analyse de l’esthéticien, le « mur aveugle, stupide et sans voix » s’est trouvé muni d’un discours qui le rend intelligible et en montre l’importance. Le mur s’est alors dédoublé pour devenir le signe du mur. Puis ce « mur » s’est définitivement évanoui pour laisser place à une réalité feuilletée, toujours d’avantage enrichie par nos interprétations. » Página 105.

Se o gesto de Rodchenko é importante, não é porque foi a “primeira” monocromia – não foi a “primeira” nem a “última” -, nem é porque se tratou da primeira “última pintura” (o *readymade* de Duchamp não só é mais merecedor desse título, mas, como vimos, de certo modo, todas as pinturas abstratas modernistas tinham de afirmar que eram a última pintura).¹⁴

As pinturas monocromáticas de Rodchenko, mesmo não sendo pioneiras no gênero do monocromatismo, nem sendo as primeiras a decretar o fim da pintura, inauguram pelo menos o “decreto” que instaura a classificação dos resultados dos procedimentos e gestos da produção das obras pictóricas no gênero dos objetos reais, e ainda mais, que permite a inversão dessa classificação. Assim uma tela tensionada sobre um chassi, recoberta de tinta colorida e exposta na parede de uma galeria, um objeto real, pelas suas condições de produção e de exposição encontra a categoria da pintura e de certo modo alcança o estatuto de obra de arte. Ao decretar e realizar o fim da representação imitativa, Rodchenko estabelece como possível a apresentação autônoma do objeto pictórico, como objeto que em sua definição material, pelas modalidades de sua produção e pelas condições de sua apresentação assinala a “pintura” e instaura de novo o imaginário da arte. Nesse conjunto de elementos, procedimentos e condições que levam um objeto real à dimensão de obra de arte, um é particularmente ativo e revelador da ambiguidade do produto, é a cor. Quando Rodchenko escolhe acabar com a pintura, ou pelo menos levá-la à sua condição última, ele há de produzir um gesto triplo, uma indecisão se estabelece que o impeça de resumir a execução a um único gesto. Confrontado ao universo da cor que ele gostaria de aniquilar como um todo por sua perigosa potência de evocação, por seu poder de narrativa, ou até mesmo pelas suas qualidades emotivas, ele não consegue resolvê-lo num ato único e deve repetir o gesto por três vezes, um vermelho, um azul, um amarelo. Os títulos dos três quadros revelam o quanto essa questão da cor é crucial no ato da execução: pura cor vermelha, pura cor amarela, pura cor azul. A pura cor se estabelece em três estados ou três qualidades, e ela se mostra não tão pura, mas aproximadamente pura – de fato as cores apresentadas não são exatamente as primárias, o amarelo nos aparece como sujo, o vermelho rosado e o azul muito escuro. O gesto triplo é significativo da resistência da cor à unicidade, da impossibilidade de reduzi-la a uma aparição única, da necessidade de tomar conta de sua multiplicidade, de sua relativa indefinição.

¹⁴ Yve-Alain Bois, *ibid.*. Página 287.

Esses momentos da cor assim relatados, primícias aos seus usos e ao debate sobre ela na arte do século XX, revelam o reconhecimento progressivo da importância da cor na pintura como chave da visibilidade – “o colorido é o visível *na* pintura e o visível *da* pintura”¹⁵. Ao tomar conta dessa dimensão reveladora do colorido e engajados no abandono da narrativa e da imitação, recorrendo à objetividade dos elementos da pintura como meio de sua perpetuação, os pintores fazem da “cor o ponto inicial da pintura moderna” assim como nos diz Pierre Francastel.

Evidentemente, o curto texto de Pierre Francastel formula um alicerce seguro para uma reflexão sobre a cor e seu papel renovado nas artes visuais da modernidade. Consequentemente, esse texto poderia constituir uma base para o desenvolvimento de uma pesquisa histórica que aprofundaria as consequências das heranças e genealogias desse estatuto da cor fundadora da pintura moderna. Não é essa empresa que desenvolveremos aqui. No entanto, reconhecendo quanto o texto de Francastel estabelece um marco no pensamento da cor em suas relações com as artes visuais e seu papel renovado na modernidade, tentaremos avaliar em que esse estatuto permanece ativo ao analisar algumas das presenças, modalidades, funções, ou os regimes da cor na modernidade recente.

Essa empreitada lança de início uma pergunta que de certa maneira perpetua o texto de Pierre Francastel: qual é a atualidade da cor no debate contemporâneo das artes visuais?

posição e atuação da cor

Quando as investigações dos diversos atores desse debate trabalham mais em definir uma dimensão política ou social da proposta artística, e delinear uma forma de interação sociopolítica para as artes da atualidade, quando os debates críticos e as formulações do mercado parecem demandar uma arte que aposte na participação dos atores sociais à proposta artística, numa dissolução da posição do artista nas diversas escalas do mercado ou da ação social, entre etnologia e *fund-*

¹⁵ Jacqueline Lichtenstein, *A cor eloqüente*. Página 166. O uso da palavra « colorido » por Jacqueline Lichtenstein se refere à distinção feita por Roger de Piles entre “cor” e “colorido”, distinção já estabelecida pelo veneziano Dolce no século XVI. “Assim também, um século depois, Roger de Piles distinguirá a cor-matéria, “que torna os objetos sensíveis à visão”, do colorido-forma, parte essencial da pintura, “através do qual o pintor consegue imitar a aparência das cores e que compreende a ciência do claro-escuro”. *Ibid.* Página 154.

raising, quando uma abertura das técnicas da era digital desmaterializa ou fluidifica ao extremo os produtos da arte e seus fluxos de comunicação, quando a dimensão plástica das expressões artísticas se dilui em uma informalidade¹⁶, onde se situa a cor? Onde se situa a cor nos procedimentos da arte contemporânea que Nicolas Bourriaud define como:

Sampling de imagens e informações, reciclagens de formas passadas, já socializadas ou historicizadas, invenção de identidades coletivas... Tais são os procedimentos da arte atual, nascidos de um regime de imagens hiperinflacionado.¹⁷

Quando em seu tratado de “Estética relacional”, Bourriaud se aproxima da estética elaborada por Félix Guattari numa “perspectiva analítica” que se interessa à obra de arte “na medida em que não é uma imagem passivamente representativa, ou seja, um produto”¹⁸, ele relewa o papel da obra e de sua dimensão material no sistema contemporâneo da arte.

A obra materializa territórios existenciais, onde a imagem assume o papel de *vetor de subjetivação*, de *shifter* capaz de desterritorializar nossa percepção antes de “re-ramificá-la” para outros possíveis: papel de um “operador de bifurcações na subjetividade”.¹⁹

A obra é então agente de deslocamento no plano da subjetividade, seus meios físicos, entre eles a cor e suas aparições como colorido, operam possíveis bifurcações na subjetividade. Será que podemos reconhecer aqui o poder de comoção, ou mesmo as faculdades de maquiagem, de sedução e de engano que Roger de Piles atribuía à cor²⁰? De certa maneira uma continuidade se estabelece com desvios. Na estética elaborada por Guattari, a obra de arte é considerada como “objeto parcial” que

Para ser plenamente obra de arte, deve também propor os conceitos necessários ao funcionamento de afectos e perceptos, no âmbito de uma experiência total do pensamento.²¹

¹⁶ Ver as análises de Nicolas Bourriaud em “Estética relacional” e “Pós-produção”.

¹⁷ Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*. Página 140.

¹⁸ *Ibid.* Página 138.

¹⁹ *Ibid.* Página 138.

²⁰ E bem antes dele, Platão que, por sua vez, recomendava de desconfiar da cor na pintura assim como de uma droga ou mesmo de rejeitá-la por ser enganosa, esconder a verdade e desviar a atenção do real. Assim o expõe Jacqueline Lichtenstein no primeiro capítulo de *A cor eloqüente* intitulado “Da toaleta platônica”.

²¹ Nicolas Bourriaud, *Ibid.* Página 141.

A plenitude da obra de arte se estabelece na concordância dos conceitos com os meios físicos da obra destinados a despertar afectos e perceptos, entre esses meios está a cor e sua propensão em comover. À retórica necessária à pintura do século XVII que assegurava a relação entre a obra e a narrativa que ela servia vem se substituir a aliança entre os conceitos e os meios artísticos que asseguram o funcionamento dos afectos e perceptos. A obra de arte como “objeto parcial”, incompletude, se realiza na aliança dos conceitos que se deve propor para dar todo valor ou plena efetivação aos perceptos e afectos.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentem; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles²²

Assim, perceptos e afectos permanecem ao momento da experiência imediata frente à obra de arte e introduzem-na numa duração autônoma. Ao transbordar ou exceder o conjunto de percepções e de afecções ou sentimentos intencionalmente definidos pela organização material da obra, pela ação do artista, eles asseguram também a independência da obra em relação a seu criador. Numa autonomia temporal (enquanto dura o material que a constitui) e de origem, “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*”.²³ Mas a autonomia temporal e a independência em relação ao autor não significam uma desconexão das condições materiais da obra, pelo contrário:

Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto e no afecto. Toda a matéria se torna expressiva.²⁴

Material e sensação são intimamente ligados para oferecer as condições do surgimento e da permanência dos perceptos e afectos. “É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin”²⁵.

²² Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O que é a filosofia?* Página 213.

²³ *Ibid.* Página 213.

²⁴ *Ibid.* Página 217.

²⁵ *Ibid.* Página 225.

Entre o material que a oferta, a sensação que ela providencia e os perceptos e afectos que dela podem surgir, a cor se instala numa situação específica na sua contribuição ao estabelecimento da obra de arte. Por isso ela assume frequentemente uma posição exemplar e sintomática no discurso de Deleuze e Guattari. Assim os exemplos sobre a durabilidade relativa da obra de arte entre afectos, perceptos e materialidade do suporte tratam da cor, de seus estados e de suas condições físicas na pintura, e da sensação que o pintor faz surgir dela através das diversas possibilidades de sua manipulação²⁶. Mas de maneira absolutamente reveladora ela sustenta o grande momento da reflexão sobre uma necessária atenção da fenomenologia à arte.

A fenomenologia encontra a sensação em “a priori materiais”, perceptivos e afetivos, que transcendem as percepções e afecções vividas: o amarelo de Van Gogh, ou as sensações inatas de Cézanne. A fenomenologia deve fazer-se fenomenologia da arte, [...] porque a imanência do vivido a um sujeito transcendental precisa exprimir-se em funções transcendentais que não determinam somente a experiência em geral, mas que atravessam aqui e agora o próprio vivido e se encarnam nele constituindo sensações vivas.²⁷

A situação excepcional da cor quando aparece na pintura - no sentido mais amplo do termo, quando ela é estabelecida num uso e numa dimensão da obra de arte -, sua projeção transcendental, a colocam como “a priori material” privilegiado²⁸ nessa acessão transbordante ao percepto e ao afecto, sensações vivas que perduram numa encarnação. A cor onipresente no mundo sensível na sua submissão à luz, meio necessário da visibilidade, evidencia-se no domínio da arte. Manipulada intencionalmente pelo artista, sua condição de “a priori material” transcende sua condição perceptiva e sensitiva “natural” e acede à condição de “percepto” e “afecto” que perdure na experiência do sujeito em sensações vivas e podendo ser reativadas.

²⁶ *Ibid.* Página 216.

²⁷ *Ibid.* Página 230.

²⁸ Essa noção de “a priori material” foi emprestada por Deleuze e Guattari à *La notion d’“a priori”* (1959) de Mikel Dufrenne, o qual desenvolve esta mesma noção a partir do conceito formulado por Husserl.



Vincent Van Gogh
Vaso com doze girassóis, 1888
Óleo sobre tela, 91 x 72 cm.

Assim o amarelo de Van Gogh, se inicialmente remete ao amarelo das flores do buquê de girassóis que foi o amarelo contemplado pelo pintor e transcrito na tela, ofertado pelo meio da pintura, o amarelo de Van Gogh, uma vez contemplado, transcendido em percepto e afecto pictórico, grava em nós um amarelo que se torna a chave de todos os amarelos, a chave do amarelo de todos os girassóis. No entanto, esse amarelo no quadro nunca é absolutamente amarelo, cor pura, em tons rebatidos, contrastantes com o fundo azul claro, ele é múltiplo na sensação, e se torna único no afecto. A sensação viva que se estabelece, que perdura, que é destinada a atravessar o aqui e agora, é essa do amarelo. Assim podemos dizer que a cor se estabelece com afecto na experiência da arte - ou em qualquer experiência que a coloca em destaque, que a assinala ou que a transcende, como por exemplo, na aprendizagem dos nomes das cores - e que a partir dessa passagem e fixação ela instaura sua referência própria, impõe sua formulação sobre as possíveis futuras experiências da cor. Essa permanência acumulada das experiências da cor, dos afectos e perceptos que ela providencia contribui de forma definitiva à construção da subjetividade.

O ser da sensação, o bloco de percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a *carne* que vai se libertar (se desfazer) ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido, e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à

experiência – enquanto a carne nos dá o ser da sensação, e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência.²⁹

Quando o entrelaçamento do sujeito que sente e da sensação se realiza no bloco de perceptos e afectos que a obra de arte fomenta, alguma coisa perdura que formula a carne, que se ancora na matéria viva do sujeito. A cor vista na obra de arte, enquanto bloco de perceptos e afectos, é então chamada a ser vivenciada, a ser encarnada. Assim a cada vez que somos confrontados à cor, podemos situá-la e nos situar frente a ela, podemos nomeá-la, e fazemos isso não somente como ser dotado de sensações, de qualidades perceptíveis, mas ainda mais na rearticulação de blocos de perceptos e afectos, já vividos e encarnados. Dessa situação de sensação viva que perdura numa encarnação nasce também a tensão sempre renovada na abordagem da cor. A cada nova experiência da cor, provedora de uma “opinião originária”, são colocadas em balanço as experiências anteriores e as opiniões carregadas, os perceptos e afectos que perduram na travessia do aqui e agora são convocados e determinam a avaliação das percepções, condicionam as afectões. Mas também, em retorno, cada nova experiência da cor - e de modo ainda mais marcante quando essa se efetua na obra de arte -, coloca em dúvida todas as anteriores, reinicia a travessia do vivido no aqui e agora. A experiência da cor é então uma colocação em crise da subjetividade. É nesse sentido que Julia Kristeva numa abordagem linguística e psicanalítica da proposta cromática dos afrescos de Giotto declara:

A experiência cromática é a de uma ameaça do “eu”, mas também, e às avessas, é a da tentativa de sua reconstituição.³⁰

Ameaça do “eu”, porque cada nova experiência da cor vem se contrapor às “opiniões originárias” adquiridas. Essas mesmas opiniões que permitem ao sujeito reconhecer a cor, nomeá-la, que asseguram a permanência às sensações vivas, garantem sua encarnação, uma vez confrontadas à nova experiência, não de se recompor, de ser reavaliadas na vivência do aqui e agora. Frente à irrupção do bloco de perceptos e afectos a opinião originária entra em alerta, sua referência é colocada em jogo. Ela que antecipa o juízo da experiência, que coloca a carne em vibração, que constitui a situação do sujeito na experiência, é interpelada na irrupção do bloco de perceptos e afectos e há de se reformular por ele e nele. É

²⁹ *Ibid.* Página 230.

³⁰ Julia Kristeva. *La joie de Giotto*. In *Polyglotte*. (1979) “L’expérience chromatique est celle d’une menace du “moi”, mais aussi à rebours celle de sa reconstitution tentée.” Página 393.

nessa reformulação que se possibilita a reconstituição do “eu”, tentativa que segundo Kristeva se faz “às avessas”. Uma contrariedade que diz bem o caráter revolucionário da experiência da cor, sua possibilidade de refundir o sujeito num movimento simultâneo à sua derrubada.

cor – potência do visível

Por outro lado, a força de inquietação e de reconstituição do sujeito que a cor carrega se estabelece a partir de qualidades fugazes, instáveis. A cor pela submissão à luz que determina sua aparição é dependente de sua emissão e de suas variações infinitesimais e infinitas. Desde Aristóteles a concepção da possibilidade do visível se ordena segundo a percepção das cores na luz³¹ a ponto que ele avalia as cores como graus diversos de luz e trevas. A cor nunca se apresenta igual a ela mesma, tal como poderia ter sido idealizada, tal como uma opinião originária a encarnou, mas sempre diferente nas possibilidades de tonalidade, saturação e valor que a luz lhe permite. No entanto é por essa fugacidade e instabilidade que a cor seduz, ao envolver o sujeito na experiência e no tempo. À variabilidade da luz corresponde a instabilidade da cor, essas variações luminosas assinaladas pela cor nos instalam no tempo, nos permitem vivenciá-lo, entregam nossa experiência na temporalidade. Assim se a cor da parede frente a minha janela me aparece azulada pela manhã, se ela se torna branca ao meio dia, se ela suporta sombras lilases pela tarde para explodir em amarelos e alaranjados ao fim do dia, essa mesma parede, que é dita branca, pelas mudanças de sua aparência colorida me diz as horas do dia através de uma experiência cromática. As variações da luz em temperatura e incidência revelam na parede uma modificação constante de sua aparência colorida. A parede branca se revela multicolor ao longo do dia, como afirmar que sua cor é o branco? Imagino-a branca, nesse caso é um trabalho da imaginação que se sobrepõe às sensações e que me faz ver e dizer essa superfície mutante em suas cores como branca. Em “Representação e imaginação”, Mikel Dufrenne releva o trabalho da imaginação a respeito da brancura, trabalho que se estende à percepção e reconhecimento de todas as cores.

³¹Aristóteles, *De Anima*. “Isto de que existe a visão é o visível. Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora encontra-se anônimo [...] Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo (por si mesmo não quanto à definição, mas porque tem em si a causa de ser visível). [...] Toda e qualquer cor é aquilo que pode mover o transparente em atualidade, e esta é a natureza da cor. Por isso não existe visível sem luz, e toda cor de cada coisa é vista na luz.” Página 87.

A brancura mesma pode ser vista? Os pintores nos ensinam a duvidar disso, e poderíamos demonstrar que ela não pode ser percebida por ela mesma sem os recursos da imaginação.³²

De fato, debaixo de uma luz branca a parede apareceria como tal, mas as infinitas variações da luz natural modificam sua cor aparente, essa que nutre minha experiência. No entanto, frente a essa indecisão, a essa dificuldade em perceber (*saisir*) a cor aparente, minha imaginação supre a necessidade de reconhecimento e me faz nomear a cor segundo referências – opiniões originárias - que servem o trabalho imaginário. De certa maneira, esse trabalho imaginário no reconhecimento das cores contribui a segurar a ameaça que a experiência cromática levanta, ele opera num movimento de defesa. Assim as virtudes da imaginação que amplia a percepção para a representação, como o demonstra Dufrenne ao citar o exemplo da neve que, a ser vista na sua relativa brancura, é imaginada fria a partir da memória de experiências anteriores, permitem conectar diversos sentidos do mundo a partir de sensações primeiras. A imaginação configura elos entre a sensação e o reconhecimento do mundo, instala a sensação dentro das configurações possíveis onde o sujeito se instaura. Essas virtudes são também enganadoras porque curto-circuitam o acesso consciente do sujeito à sensação real projetando-o antecipadamente numa representação predeterminada. Podemos observar que boa parte dos usos contemporâneos da cor, especificamente no domínio da propaganda e no comércio da moda, aposta nessas possibilidades de ativação do imaginário pelas cores e de sua fabricação. Uma simbologia das cores, construção imaginária do *socius*, orienta a percepção dos códigos coloridos construídos e manipulados para formular comportamentos dentro de uma dita sociedade. Assim podemos conferir que uma percepção apressada dos eventos cromáticos, pressa acelerada pelo bombardeio cromático dos sistemas contemporâneos de comunicação e entretenimento, ativa o imaginário dos sujeitos e, dentro dos códigos simbólicos de uma sociedade dada, abre para a manipulação desses mesmos sujeitos ou ao menos para a coesão dos atores da sociedade. Códigos de cor estabelecem signos, hierarquias, situações, comportamentos e a manipulação desses códigos influi diretamente sobre a sociedade e os sujeitos que a constituem.³³

³² Mikel Dufrenne. *Représentation et imagination*, in *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. «La blancheur elle même peut-elle être vue ? Les peintres nous apprennent à en douter, et l'on pourrait montrer qu'elle-même n'est pas perçue sans le secours de l'imagination ». Página 437.

³³ O livro de Luciano Guimarães, *A cor como informação* (2000), faz uma ampla análise desses códigos de cor e de seus funcionamentos numa abordagem que parte da esfera biofísica de percepção das cores para se estender na lingüística e na semiologia nos campos específicos da arte aplicada à propaganda e comunicação.

atenção

Mas quando a experiência cromática é formulada pela obra de arte, quando sua aparição se faz em condições preestabelecidas e controladas (a iluminação uniforme e sempre igual das galerias de exposição e dos museus demonstra esse controle), quando a cor é o ponto concreto da experiência reivindicada como tal na pintura, então uma temporalidade específica se estabelece na qual o sujeito se torna espectador. Essa situação de espectador introduz o sujeito a uma percepção atenta, a uma atenção. Uma atenção que segundo Maurice Merleau-Ponty se liga a uma localização, uma orientação ou uma direção no espaço.

A primeira operação da atenção é portanto criar-se um *campo*, perspectivado ou mental, que se possa “dominar” (*Ueberschauen*), em que o movimento do órgão explorador, em que evoluções do pensamento sejam possíveis, sem que a consciência perca na proporção daquilo que adquire, e perca-se a si mesma nas transformações que provoca.³⁴

A obra de arte prepara esse campo da atenção, instaura algumas de suas disposições físicas. No caso da pintura o plano do quadro, a delimitação da mancha colorida, as condições da exposição, constituem uma predisposição à abertura desse campo que se possa dominar pela consciência. A atenção não consiste numa “atividade geral e formal”³⁵ adverte Merleau-Ponty.

Existe em cada caso certa liberdade a adquirir, certo espaço mental a preparar. Resta mostrar o próprio objeto da atenção. Trata-se ali, literalmente, de uma criação.³⁶

Para explicitar esse ato de criação consciente que a atenção proporciona, Merleau-Ponty aborda a distinção progressiva que a criança faz das cores nos primeiros meses de sua vida. Como, de uma indeterminação preliminar, uma aprendizagem de qualidades estabelecidas em “distinções fisionômicas” – colorido/acromático, quente/frio – aos poucos leva à distinção entre as tintas como “formação segunda” numa “mudança de estrutura da consciência”. Assim funciona a atenção que em vez de reativar noções memorizadas, já adquiridas em experiências anteriores, trabalha a reorganizá-las.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*. Página 57.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

Prestar atenção não é apenas iluminar mais dados preexistentes, é realizar neles uma articulação nova considerando-as como *figuras*. Eles só estão pré-formados enquanto *horizontes*; verdadeiramente, eles constituem novas regiões no mundo total. [...] Uma vez adquirida a cor qualidade, e apenas graças a ela, os dados anteriores aparecem como preparações da qualidade. [...] É justamente subvertendo os dados que o ato de atenção se liga aos atos anteriores, e a unidade da consciência se constrói assim pouco a pouco por uma “síntese de transição”.³⁷

A atenção contribui na construção de uma consciência pela formulação de um espaço de domínio, uma focalização que articula os *horizontes* numa região, mas também pela suspensão temporal que convoca atos anteriores da atenção, constituídos em figuras, memórias subvertidas junto aos dados da experiência. Pelo exemplo de novo citado da cor, Merleau-Ponty assinala o quando sua experiência contribui nessa construção da consciência, e como pela sua presença, o caráter subversivo da atenção prestada a ela conforme uma “síntese de transição”, estado instável, em devir. Como vimos, a obra de arte que emprega a cor suscita na atenção as condições de abertura do campo a ser dominado, estabelece o espaço físico - ou “perspectivo” nos termos de Merleau-Ponty - propício à criação do campo “mental”, assim ela define a possível região de articulação dos “horizontes”. Mas, ao mesmo tempo, pela sua cor ofertada à atenção do sujeito, ela contribui a subverter os dados preexistentes, a inverter os “horizontes” convocados, a revirar as “figuras” em direção às suas origens, na construção instável de uma “síntese de transição”. Ouvimos aqui ecoar a frase de Julia Kristeva que coloca a experiência cromática entre “ameaça do eu” e “tentativa de sua reconstituição”.

cor inquietante

Esse movimento simultâneo, derrubador e fundador, suscita a suspeição a respeito da cor, de suas aparições, de suas manifestações, faz dela um elemento perigoso e sedutor. A potência que ela tem em desestabilizar a subjetividade, aliada à sua imediatidade e onipresença na percepção visual do mundo a colocam como material e ferramenta privilegiada das expressões plásticas e da comunicação – da obra de arte à propaganda. Material e ferramenta, médium, elo entre os sujeitos e o mundo, sendo sempre móvel em sua origem como em sua recepção, ela carece de identidade absoluta e definitiva. Nisso a cor é assunto perigoso, sujeito a discursos contraditórios, avaliações incertas, rejeições violentas, paixões avassaladoras. A cor

³⁷ *Ibid.* Página 58-59.

é anátema. Seu nome serve para marcar do selo da infâmia as produções artísticas incertas, os comportamentos sociais anormais, as ações políticas ousadas e todos os tipos de desvios assim como o demonstra David Batchelor em seu livro intitulado “*Chromophobia*”³⁸. Por outro lado, ela é signo de reconhecimento, fator de mobilização, elo comunicativo, assim como a defende Luciano Guimarães em “A cor como informação”³⁹.

Por todas essas razões talvez, ela foi assunto de interrogações e questionamentos que acompanham a história do pensamento. Sua pungência assinalando os objetos, os eventos e as experiências, ela os afixa na memória, revalida os eventos e as experiências passadas, por isso ela se torna emblemática e é carregada de toda uma simbólica - construção cultural que rege seus usos e sua leitura, que a integra aos códigos sociais. Essa dimensão simbólica da cor torna-se seu modo de existência no domínio da sociedade, ela se coloca numa preeminência que esconde as outras formas de aparição da cor ou possibilidades de experiência, que assume sua inteira legitimidade social. Assim Michel Pastoureau, historiador das cores, declara no prefácio a seu *Dictionnaire des couleurs de notre temps*:

Sou desses que avaliam a cor como um fenômeno cultural, estreitamente cultural, que se vivencia e se define diferentemente segundo as épocas, as sociedades, as civilizações. Não há nada de universal na cor, nem na sua natureza, nem na sua percepção. Assim, não acredito na possibilidade de um discurso científico unívoco sobre a cor, fundado unicamente sobre as leis da física, da química, das matemáticas ou da neurobiologia. Para mim, uma cor que não é olhada é uma cor que não existe (nesse sentido, dou de boa vontade razão a Goethe contra Newton). O único discurso possível sobre a cor é, antes de tudo, um discurso de natureza social e antropológica.⁴⁰

Sem recusar a importância de um discurso de natureza sociológica ou antropológica sobre a cor e da importância dessas abordagens, particularmente

³⁸ David Batchelor. *La peur de la couleur*. (2001)

³⁹ Luciano Guimarães. *A cor como informação*. (2000)

⁴⁰ Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. « Je suis de ceux qui estiment que la couleur est un phénomène culturel, étroitement culturel, qui se vit et se définit différemment selon les époques, les sociétés, les civilisations. Il n’y a rien d’universel dans la couleur, ni dans sa nature, ni dans sa perception. Par là-même, je ne crois guère à la possibilité d’un discours scientifique univoque sur la couleur, fondé uniquement sur les lois de la physique, de la chimie, des mathématiques et de la neurobiologie. Pour moi, une couleur qui n’est pas regardée est une couleur qui n’existe pas (en ce sens, je donne volontiers raison à Goethe contre Newton). Le seul discours possible sur la couleur est d’abord un discours de nature sociale et anthropologique. » Página 9.

para entender sua dimensão simbólica e seu valor de troca social, parece-nos que a exclusividade desse discurso reduz particularmente o porte do fenômeno colorido (a não ser de considerar todo tipo de discurso e investigação como sendo totalmente abrangido pelo domínio da sociologia e da antropologia). Outras muitas abordagens da cor são possíveis e necessárias e, de fato, os discursos sobre a cor são muitos.

multivocidade necessária

Parece que um discurso único sobre a cor seja impossível tanto porque ela é diversa em suas aparições e suas experiências, quanto porque ela conecta e chama diferentes categorias do saber. Podemos concordar com Pastoureau quando ele recusa um “discurso científico unívoco”, com a cor não há possibilidade de univocidade. As três dimensões – origem, percepção e estatuto - que presidem à sua presença desorientam sempre os discursos únicos para uma transdisciplinaridade: a cor nos leva por caminhos de travessia. Hoje estes discursos permanecem organizados em três direções que correspondem a três estados: aparição, percepção, recepção, ou a uma cor pensada como física, fisiologia e cultura. A física rege as condições de presença da cor, mais especificamente a ótica e as ciências da luz, a fisiologia tenta desvendar a percepção da luz pelas suas investigações sobre as condições físicas do olho humano e sua sensibilidade às diversas qualidades de luz, a psicologia e a antropologia recenseiam e analisam os diversos efeitos da luz sobre o espírito humano bem como seus sentidos e desdobramentos. É este conjunto de estados da cor que constrói sua potência e sua forte carga e função simbólica tal como a define Júlia Kristeva:

O triplo registro (*da cor*): carga pulsional indicando um exterior/carga pulsional ligada ao próprio corpo/signo (significante e processos primários) serve então o estado frágil, efêmero e compacto da gênese da função simbólica: ele é a verdadeira condição desta função.⁴¹

Mesmo assim, diversas teorias foram elaboradas tentando reduzir a cor a suas características primordiais de modo a domesticá-la, instrumentá-la, elaborando sistemas de cores. É pela sua visibilidade que a cor entra nas investigações sobre o mundo natural, ela é abordada então nos domínios da visão, da ótica e da física da luz.

⁴¹ Julia Kristeva. *Ibid.* “Le triple registre : charge pulsionnelle indiquant un dehors / charge pulsionnelle liée au corps propre / signe (signifiant et processus primaires), sert alors l’état fragile, éphémère et compact de la genèse de la fonction symbolique : il est la véritable condition de cette fonction. » Página 391.

cor histórica e sistemas

Desde o pensamento pré-socrático a cor interpela os investigadores da realidade do mundo pela sua íntima dependência com respeito à luz e uma tentativa é elaborada de reduzir sua aparente multiplicidade a elementos básicos, da mistura dos quais todas suas aparências seriam desenvolvidas, misturando assim uma investigação sobre os modos de aparição e de produção da cor. Nesse sentido, Empédocles, o primeiro talvez a elaborar uma teoria, aborda a cor como *pharmakon* (veneno e remédio) e reduz seus fundamentos ao preto e o branco, o branco associado ao fogo e o preto à água, os dois outros elementos terra e ar sendo respectivamente relacionados ao vermelho e ao amarelo ocre. Platão também avalia as cores aparentes do mundo no *Timeu* (45a – 46b) como variáveis do olhar sobre o branco e o preto, ou sobre a claridade e a escuridão ou sobre a luz e sua ausência, mas ele complementa essa dualidade com o vermelho e o brilho.⁴² Platão considera que a percepção visual se faz pelo meio de um raio partindo do olho em direção aos objetos no qual encontraria partículas emitidas por eles. Mas é no *Górgias* que Platão elabora um discurso sobre a cor que a repudia por sua potência de engano ao maquiagem a realidade, junto à retórica, à sofística e à cozinha. *Pharmakon*, ela trabalharia no sentido do prazer e não do bem. O olhar de Platão sobre as cores é então duplo. Por um lado, ele as reconhece como elementos naturais, ligadas aos fenômenos luminosos, mas também como chave de leitura, elas permitem ter uma compreensão dos fenômenos, particularmente na observação dos processos biológicos e no diagnóstico medical⁴³. Por outro lado, ele recusa o uso das cores na pintura como enganadoras, sedutoras e desviando os homens da contemplação ideal do bem.

Aristóteles retoma a concepção elaborada por Empédocles, recusando a proposta platônica do olhar que lança um raio em direção às coisas vistas para dizer que as cores emanam dos objetos, que elas sustentam o visível

Isto de que existe a visão é o visível. Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora se encontra anônimo [...] Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo (por si

⁴² Katerina Ierodiakonou, *Basic and mixed colours in Empedocles and in Plato*. In Marcelo Carastro (org.): *L'antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*.

⁴³ Angelo Baj, *Faut-il se fier aux couleurs*. Ibid.

mesmo não quanto à definição, mas porque tem em si a causa de ser visível)⁴⁴

Se para Aristóteles as cores visíveis correspondem a esse sistema de visão no qual, emanação dos objetos, as cores atravessam um meio transparente, o diáfano, para sensibilizar o olho, elas decorrem também de uma possibilidade de escurecimento da luz branca até a escuridão preta. Entre esses dois estados que governam a concepção da cor na antiguidade, Aristóteles discerne cinco cores que correspondem à observação da evolução da luz ao longo do dia: amarelo, vermelho, violeta, verde, azul. A construção de uma gama de cores fundamentais em sete cores vai perdurar até ser reativada no século XVII por Newton. Essa observação permite a Aristóteles iniciar a constatação das misturas entre cores, o verde resultando da conjunção dos raios azuis e amarelos, mas ele é o primeiro a assinalar o valor relativo das cores em relação ao fundo sobre as quais são observadas.

No período medieval, a concepção das cores é dominada pela permanência dos pensamentos aristotélico e platônico. É nesse ambiente que Robert Grosseteste, no século XIII elabora seu tratado *De colore* onde diferencia as cores ditas “incolores” como o branco, o cinza e o preto de todas as outras cores. No entanto sua concepção das cores se destaca dos objetos para se tornar uma qualidade essencialmente luminosa, resultando das alterações da luz com o meio que ela atravessa, o diáfano aristotélico.

A cor é a luz misturada com o meio diáfano; essa transparência encontra-se diversificada em termos de pureza e impureza, além disso, a luz é distribuída segundo quatro determinações, a saber, o brilho e a escuridão e a multiplicidade ou a ausência.⁴⁵

Essa definição da cor que ele expõe em seu tratado sobre o arco-íris perpetua a concepção aristotélica do meio de propagação da visão: o diáfano. Mas ao mesmo tempo ela sustenta o uso da cor no ambiente religioso do século XII e XIII, da arquitetura e escultura aos cenários têxteis que apresentam uma rica policromia, e particularmente na arte dos vitrais que parece expressamente ilustrada pela frase de Grosseteste. A luz medieval é emanação divina e a cor, enquanto

⁴⁴ Aristóteles, *De Anima*. Livro II, capítulo 7. 418 a 26. Página 87.

⁴⁵ Robert Grosseteste, *De iride seu de iride et speculo*. « La couleur est la lumière mélangée avec le milieu transparent ; cette transparence se trouve diversifiée au regard de la pureté et de l'impureté, et par ailleurs, la lumière est répartie suivant quatre déterminations, à savoir l'éclat et l'obscurité et la multiplicité ou l'absence. »

qualidade luminosa, participa dessa epifania. A noção de brilho, acréscimo luminoso à cor é particularmente significativa dessa avaliação da cor dentro de uma lógica de expressão e aparição divina sustentada pela luz. Por sua vez a noção de multiplicidade remete às infinitas possibilidades de expressão do divino na unicidade da luz. Essa concepção da luz divina e de suas expressões coloridas leva as autoridades eclesiais a estabelecer uma “liturgia das cores” assim como a define Michel Pastoureau⁴⁶ a partir do texto do futuro Papa Inocente III, o Cardinal Lotário em 1195. Uma liturgia que define as aplicações de um sistema de cores, sistema simbólico respondendo a um sistema físico.

Com a Reforma uma recusa das cores consideradas como luxuosas e enganadoras reduz a paleta religiosa e civil ao branco e preto, um “cromoclasmo”⁴⁷ se instala. Mas o Renascimento e o surgimento dos pintores teóricos, humanistas que percorrem o domínio de todas as artes, introduzem uma nova teorização dos sistemas cromáticos ao serviço da pintura. É a mistura das tintas na paleta do pintor, e não mais a observação dos fenômenos atmosféricos com suas vinculações místicas, que serve de base para definir um sistema das cores. Uma entrada na cor-matéria que corresponde à contradição aparente duma materialização dos meios pictóricos num ambiente neo-platônico. Mas as cores do pintor, assim como todas as matérias, são as aparências materiais das ideias, formas inacabadas que têm somente perfeição em seus arquétipos divinos, elas constituem os meios que levam da aparência à transcendência pelo uso dos sentidos.

Durante o século XVII, uma grande revirada é efetuada que com Descartes e posteriormente com Newton e LeBlon, define as cores como qualidades da luz e não dos objetos iluminados. A ciência da ótica e especificamente da ótica geométrica sustenta essas investigações. René Descartes estabelece essa hipótese pela observação da difração da luz ao atravessar uma garrafa de água, amplificação experimental de uma gota d’água. Ele descreve essa experiência em seu tratado *Les Météores* no capítulo 8 intitulado: *De l’arc-en-ciel*⁴⁸. A difração da luz se opera na travessia dos limites entre dois corpos transparentes, água e ar, supostamente formados de corpúsculos esféricos de dimensões relativas e em rotação. No decorrer de suas experiências, Descartes usa de um prisma que repete a aparição

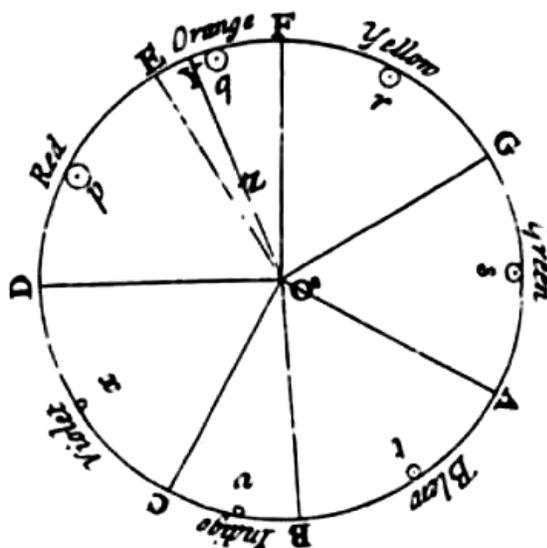
⁴⁶ Michel Pastoureau, *L’Église et la couleur, des origines à la Réforme*. Página 217.

⁴⁷ *Ibid.* Página 226.

⁴⁸ René Descartes, *Les Météores*. Páginas 18 a 30.

do espectro das diversas cores do arco-íris na mesma ordenação, do vermelho ao azul ou violeta⁴⁹.

Essa mesma experiência do prisma será retomada por Isaac Newton no final do século XVII, mas ao duplicar a passagem de cada faixa do espectro através de um segundo prisma. Newton pretende comprovar que a luz branca é composta de diversas frequências que podem ser vistas como cores e que essas faixas não podem mais ser decompostas. Na avaliação de Newton essas faixas de luz colorida são puras e sua combinação produz a luz branca. Além disso, ao observar as faixas de luz resultantes da difração da luz branca, Newton define que elas constituem a totalidade das cores e, a partir da progressão linear do vermelho ao violeta que a experiência evidencia, ele as organiza num círculo e decide de distingui-las em sete tintas primárias: vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, índigo e violeta. O tamanho das seções atribuídas a cada cor corresponde à proporção que elas ocupam no espectro luminoso e ao cálculo que Newton elabora para cada frequência. A junção do vermelho e da cor violeta fecha o círculo, para possibilitar essa conexão que de fato não é observável, Newton amplia as porções dessas duas cores (a cor magenta ainda não “existe”). A escolha de sete nuances distintas corresponde mais a uma analogia pitagórica com a escala de sons que á realidade da observação. Newton se apropria dos resultados da observação científica que ele mesmo montou para reorganizá-los numa proposta idealista.



Isaac Newton
Círculo cromático, ilustração de seu tratado *Opticks*, 1704

⁴⁹ *Ibid.* Página 21.

A formulação da exposição da cor na sistematização do círculo inicia uma história da tentativa de representação da globalidade das variações das tintas. O círculo de Newton, vai se tornar disco – ele mesmo o pensa como demonstra a posição do ponto Z na ilustração acima que corresponderia a uma qualidade de alaranjado claro – e depois esfera com Runge (1810), para se tornar um volume complexo com Munsell (1909), Ostwald (1914) e Luther e Nyberg (1927) cuja forma depende unicamente da manipulação matemática dentro de um “espaço cromático”. Mas outras tentativas de abranger sistematicamente a globalidade das cores resultaram em outras formas como um viés triangular que leva à concepção piramidal de Lambert (1772) a partir dos estudos de Mayer (1758).

A sofisticação desses sistemas cientistas ou idealistas da cor, na maioria deles destinados a instrumentalizá-la para os usos da indústria de tintura de tecidos, da impressão gráfica, da comunicação e do entretenimento levou a um entendimento físico e químico dos fenômenos cromáticos e permitiu entender a complementaridade da cor enquanto luz e da cor enquanto matéria. A cor é cada vez mais manipulável, suas variações codificadas ao infinito, no entanto ela continua inapreensível, fugaz, ela esquiva toda possibilidade de definição completa. Todos os sistemas de cores elaborados, por mais abrangentes que eles tentem ser, constituem uma redução do mundo das cores à sua numeração, uma submissão das observações aos números, um enquadramento nos procedimentos científicos que conduzem as observações.

completude cromática

Confrontado à redução operada por Newton, Goethe não se conforma com suas conclusões quando ao observar a luz emitida através de um prisma não vê mais que a luz branca e não percebe a refração da luz que a teoria de Newton anunciava. Goethe não adere à ideia de uma luz composta por diversas faixas correspondendo às cores, para ele a luz permanece única e indivisível, ela permite a percepção das cores que surgem junto a ela e pela sua modificação (inflexão, refração, reflexão, moderação e reciprocidade da cor sobre a sombra)⁵⁰ no meio que atravessa.

⁵⁰J.W Goethe, carta à Jacobi de 1793, citada por Marco Giannotti em seu prefácio à tradução da *Doutrina da cores*. Página 17.

A luz incolor não é composta nem por cores aparentes, nem por pigmentos. Um branco não pode ser composto nem pela luz incolor, nem por pigmentos. Todos os estudos que se apoiam nisso são falsos ou mal realizados.

As cores aparentes surgem com a modificação da luz mediante circunstâncias exteriores. As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Se as condições cessam, a luz se torna incolor como antes, não porque as cores voltam-se para si mesmas, mas porque se extinguem, do mesmo modo que a sombra se torna incolor, quando o efeito de uma contraluz é retirado.⁵¹

Nesse contexto de uma oposição de abordagem dos fenômenos da luz e das cores entre Newton e Goethe, Marco Giannotti nos adverte que

Goethe estava interessado nas condições necessárias para que o fenômeno das cores se manifestasse. Para ele não basta dizer que a cor surge da luz, mas como aparece junto à luz.⁵²

Essas condições se estendem às condições e possibilidades de percepção dos fenômenos cromáticos e seus desdobramentos psicológicos levando a interpretações simbólicas e cosmogônicas. A cor é assim abordada por Goethe em suas três dimensões: física, fisiológica e psicológica. Ou como escreve Giannotti: a identidade da cor varia de acordo com os critérios estabelecidos para sua compreensão como fenômeno de consciência, fenômeno na retina ou fenômeno físico.⁵³

A abordagem da cor como fenômeno tríplice a torna complexa e amplia o campo de sua abordagem em vez de reduzi-lo à simples observação da difração da luz. Se Goethe perpetua esse tipo de observação, ele amplia o leque dos eventos descritos a todas suas possibilidades e não retém a única que comprovaria uma hipótese inicial (assim como faria Newton, segundo seus detratores). Além disso, as observações nas condições das experiências são juntadas às lembranças de experiências naturais, emoções frente aos fenômenos cromáticos e luminosos que despertam uma consciência das inúmeras possibilidades dos fenômenos da luz e das cores.

⁵¹ *Ibid.* Página 18.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

A *Farbenlehre* – Doutrina das Cores – que compila os estudos que Goethe efetuou durante os últimos 20 anos de sua vida sobre a questão das cores, é organizada entre diversas seções que abordam respectivamente: 1º as cores fisiológicas (com um apêndice consagrado às cores patológicas), 2º as cores físicas, 3º as cores químicas, e em seguida: 4º uma perspectiva geral das relações internas, 5º as afinidades com outras disciplinas e 6º os efeitos sensíveis e morais da cor. Essa organização prioriza em sua exposição a experiência fisiológica, abrindo o debate sobre a cor a partir de uma posição centrada no sujeito sensível, invertendo segundo Goethe a atitude consagrada que consiste em considerar essas cores como “supérfluas, contingentes, como ilusão e deficiência”⁵⁴. O sistema geral estabelecido por Goethe se organiza entre luz e escuridão, entre a possibilidade de ver e de não ver. Mas dentro dessa possibilidade de ver, Goethe assinala a presença e o jogo das cores que só existem na retina do espectador, essas que se formulam como imagens dentro do olho e que respondem, de modo antagônico, às cores percebidas do mundo.

Certa vez, durante o entardecer, ao entrar numa hospedagem, uma moça corpulenta de feições resplandecentes, cabelos pretos e um corpete escarlate seguiu-me até o quarto; de uma certa distância, observei-a atentamente na penumbra. Logo que se virou para sair, vi contra a parede branca um rosto preto, rodeado por um brilho claro, e as vestes dessa figura perfeitamente nítida pareciam um lindo verde-mar.⁵⁵

A experiência das cores é então mais ampla que a simples constatação das cores aparentes, elas se desdobram em cores outras na retina que “realizem, mediante o antagonismo, uma totalidade”⁵⁶. As cores dependem dessa ambivalência, se formulam em pares segundo essa aspiração à totalidade ou complementaridade. Um sistema se elabora entre esses pares antagônicos e a noção de escurecimento da luz ou de turvação do meio que ela atravessa⁵⁷. Mas também a partir de experiências diversas que vão dos prismas aos mais diversos eventos e aparições cromáticas como o céu e as nuvens, a lua e o sol, as cordilheiras, uma pipa e sua linha, o ferro incandescente na bigorna de uma fundição, peônias, calêndulas e papoulas orientais, a neve, um copo de água, a aurora e o crepúsculo, etc... Desse conjunto infinito de aparições luminosas Goethe

⁵⁴ *Ibid.* Página 53.

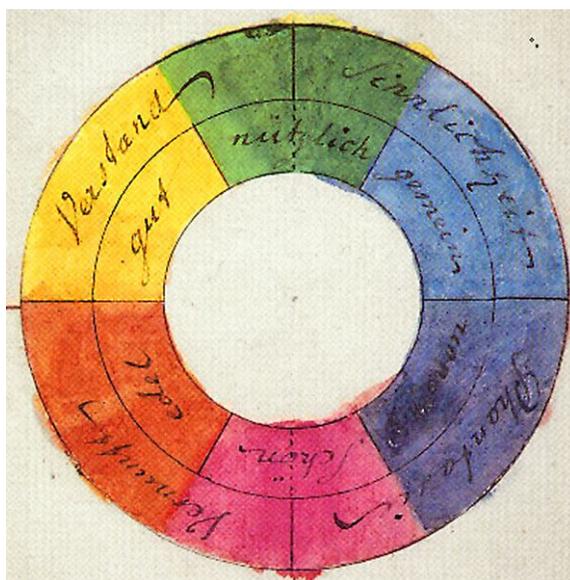
⁵⁵ *Ibid.* Página 65.

⁵⁶ *Ibid.* Página 64.

⁵⁷ *Ibid.* Página 88.

extraí duas cores básicas ou primordiais: o amarelo e o azul que fazem a passagem das alternativas extremas do preto e branco para a entrada nas variações cromáticas. O amarelo por demonstrar o primeiro passo de escurecimento da luz e o azul por ser o esclarecimento das trevas ou por ser a cor própria de toda sombra. Goethe retoma aqui a concepção aristotélica que avalia as cores como escurecimento da luz.

Na luz surge para nós, em primeiro lugar, uma cor que chamamos amarelo, e uma outra, na escuridão, que designamos azul. Quando essas duas se misturam no seu estado mais puro, de modo que ambas se mantenham em perfeito equilíbrio, surge uma terceira cor que chamamos verde. Porém cada uma daquelas cores primárias, tornando-se mais espessas ou escuras, também pode produzir em si mesma um novo fenômeno. Essas cores adquirem um aspecto avermelhado, que pode se intensificar a ponto de já quase não se reconhecer o amarelo e azul originários. Entretanto o vermelho mais intenso e puro é produzido, sobretudo nos casos físicos, quando os extremos do amarelo e azul, ambos avermelhados, se combinam.⁵⁸



Johann Wolfgang Von Goethe
Círculo cromático, aquarela, 1809.

As cores aparecem assim por alteração, mistura, passagem, deriva, junção, combinação, toda uma movimentação num mundo fluido onde elas se expressam como puras, onde se destacam em sua intensidade completa: amarelo, azul, vermelho e verde, violeta, alaranjado. “Todas as restantes, com suas infinitas

⁵⁸ *Ibid.* Página 47.

variações, pertencem antes à técnica aplicada, à técnica do pintor, ao colorista, enfim, à vida.”⁵⁹ Essas cores puras “separadas e especificadas ao máximo” por Goethe não são entidades absolutas mas participam elas também da vida. No entanto, sua “longa permanência” as assinala e as entrega à simbologia, retém sua potência de afecção. Assim Goethe associa as cores de seu círculo cromático às capacidades espirituais. A conexão se formula entre as seis cores e quatro potencias ou temperamentos, ao lado luminoso do amarelo, lado positivo segundo Goethe⁶⁰, corresponde à inteligência, o azul do lado da sombra é conectado com a sensualidade (ou o materialismo). O verde que é fruto da mistura das duas primeiras cores compartilha os dois caracteres. O vermelho é da razão e o violeta, da imaginação. Na Doutrina das Cores, o sexto capítulo é consagrado ao “efeito sensível-moral da cor”, cada cor é abordada por si só em suas características, seus usos e suas influências sobre o comportamento humano, são também abordadas as diversas combinações entre cores no sentido de uma harmonia. Não se trata de uma análise exaustiva, mas da junção de anotações diversas que misturam observações próprias, opiniões do senso comum, citações históricas, conselhos de uso e de decoro. Esse caráter eclético das inúmeras relações que são aqui tecidas por Goethe demonstra a multiplicidade das conexões as quais leva a cor, de seu poder de evocação, de sua força poética e das possibilidades de seu emprego para a construção do mundo, e especificamente pela arte da pintura. É pela renovação da atitude frente aos fenômenos cromáticos em sua diversidade mais aberta e pelo uso de uma linguagem poética que a Doutrina das Cores se torna, nos termos de Marco Giannotti, uma estética:

Contudo, ao fazer com que as cores, de certo modo começassem a falar sua própria linguagem, Goethe inaugura uma nova forma de abordá-las. [...] O espírito da Doutrina das Cores está antes na necessidade constante de revermos nossos problemas fenomenológicos, de associá-los a uma linguagem adequada.
[...]

Ao recorrer a uma linguagem imagética, poética, Goethe propõe uma nova dimensão interpretativa para o fenômeno cromático.⁶¹

Uma estética, ou um exemplo (para não dizer um método) de abertura do mundo das cores a todas suas possibilidades de expressão, para tornar-se atento

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.* Página 40.

⁶¹ Marco Giannotti, *Ibid.* Página 28.

aos infinitos modos de aparição, de ação e de interação da cor, para levá-la ao estatuto de modo de expressão, de língua, para dar-lhe força de palavra.

Ao inaugurar uma reflexão da cor como cor, Goethe já estava tendo, por assim dizer, uma premonição daquilo que a arte moderna levou às últimas consequências: a cor como possibilidade de expressão autônoma.⁶²

Se, a partir de Goethe, podemos pensar que a cor é expressão independente, autônoma em suas relações com a narrativa ou a escrita, resta pensar o que ela expressa, ou pelo menos, ficar atento às suas expressões. Lembramos aqui nossa citação inicial de Pierre Francastel que nos diz :

Atualmente, os pintores se esforçam em achar um ponto inicial nas qualidades intrínsecas de um material, a cor, e de extrair dela combinações que lembram não episódios citados ao vivo, mas formas gerais da experiência sensível... A cor é o ponto inicial concreto da pintura moderna.⁶³

cor autônoma

Assim, “a pintura, que é capaz de produzir, no plano, um mundo visível mais perfeito que o mundo real”⁶⁴, não se torna somente expressão autônoma pelo meio da cor mas vem a providenciar, pelo uso da cor, formas gerais da experiência sensível. Essa modificação não corresponde a uma perda de sentido, ao contrário, ela propulsa o sentido ou o discurso no domínio da sensação que faz de uma operação cerebral uma experiência a ser plenamente vivenciada, que prodiga uma experiência a vocação transcendental. Neste sentido as interpretações da cor em seu porte semiológico as reduzem e não permitem dar conta de todas suas implicações na experiência.

A abordagem semiológica da pintura que vê nesta uma linguagem, não acha, entre os elementos da língua identificados pela linguística, o equivalente à cor. [...] a analogia linguagem/pintura torna-se impossível frente à cor.”⁶⁵

⁶² *Ibid.*

⁶³ Pierre Francastel, *Ibid.*

⁶⁴ Goethe, *Doutrina das cores*. Página 44.

⁶⁵ Julia Kristeva. *Ibid.* « L'approche sémiologique de la peinture, qui voit en elle un langage, ne trouve pas, parmi les éléments de la langue identifiés par la linguistique, l'équivalent de la couleur (...) L'analogie langage / peinture devient, face à la couleur, impossible. » Página 389.

A cor transborda a linguagem, no entanto, sua percepção nos leva à nomeação, nos introduz à palavra e à articulação dos sentidos dessa palavra. A cor apresenta uma tentação “lógico-eidética” assim como nos diz Marc Richir⁶⁶. A cor vista chama para seu nome a fim de existir plenamente, de desabrochar, de exalar suas modulações que sempre ultrapassam as possibilidades da língua. Mas a cor não somente ultrapassa a palavra e a abstração “lógico-eidética” de sua nomeação, na pintura, Marc Richir vê-la se autonomizar do mundo, aspirar a sua existência própria para estabelecer sua “lógica”.

Em virtude desta “lógica”, as cores brincam juntas no campo colorido, elas se remetem umas às outras segundo regras escondidas de harmonias e de contrastes, elas conspiram à espacialização do quadro segundo trajetos que são também percursos temporais espacializados, pois elas se destacam das coisas, desrealizando-as, começam a *flutuar* por cima delas, e assim advêm a um ser que já é irreduzível à qualidade de coloração das coisas.”⁶⁷

render-se à cor

A lógica própria das cores leva com ela a lógica do espectador que se confronta à pintura na procura de uma revelação. Revelação esperada no plano da abstração “lógico-eidética”, mas que se deixa ultrapassar pela “lógica” movimentada da cor que transtorna o espaço, instaura sua temporalidade e leva a uma escapada. O espectador acompanha esse movimento, entrega-se à desrealização e na experiência da cor, destaca-se do domínio das coisas. Esse movimento só se faz pelo meio de uma atenção específica do espectador às potencialidades dessa “lógica”, implicando uma disponibilidade, uma entrega às sensações, um olhar aberto que possibilite a intrusão do jogo das cores, a abertura do espaço próprio que elas atravessam, a suspensão temporal, a flutuação. A cor emprega o corpo de quem a vê como de quem a trabalha.

O pintor “emprega seu corpo”, diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual,

⁶⁶ Marc Richir. *Phénoménologie des couleurs*. In Lambros Couloubaristis e Jean-Jacques Wunenburger, *La Couleur*.

⁶⁷ *Ibid.* « En vertu de cette logique, les couleurs jouent toutes ensemble dans le champ coloré, elles se renvoient les unes aux autres selon des jeux cachés d'harmonies et de contrastes, elles conspirent à la spatialisation du tableau selon des trajets qui sont autant de parcours temporels spatialisés, bref elles se détachent des choses en les irréalisant, commencent à flotter par rapport à elles, et par là, à advenir à un être qui est déjà irréductible à la qualité de coloration des choses. » Página 178.

aquele que não é uma porção de espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento.⁶⁸

Quem vê a pintura há de “empregar seu corpo”, uma oferta do corpo de quem olha também é necessária e essa entrega passa pela rendição à cor. Não se trata absolutamente de um abandono, mas de uma oferenda atenta em prol de uma “transubstanciação”, operação consciente. Retomamos aqui a noção de atenção tal como descrita por Maurice Merleau-Ponty, por ser uma atitude, um ato, que permite “reencontrar o corpo operante e atual”, que permite atravessar o plano “logico-eidético” para entrar no espaço fluido do livre jogo da cor, “trançado de visão e de movimento”. Mas ao mesmo tempo, a atenção é uma atitude que transtorna, que inverte as certezas elaboradas, para estabelecer na consciência novas certezas a serem desiludidas. Assim, a cor, já nomeada em sua aparição, na contemplação atenta, transborda e se desfaz da palavra que a assinala à procura de sua autonomia ou de seu refúgio encarnado pela experiência (transubstanciação?).

O milagre da consciência é fazer aparecer pela atenção fenômenos que restabelecem a unidade do objeto em uma dimensão nova, no momento em que eles a destroem. Assim, a atenção não é nem uma associação de imagens, nem o retorno a si de um pensamento já senhor de seus objetos, mas a constituição ativa de um objeto novo que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado.⁶⁹

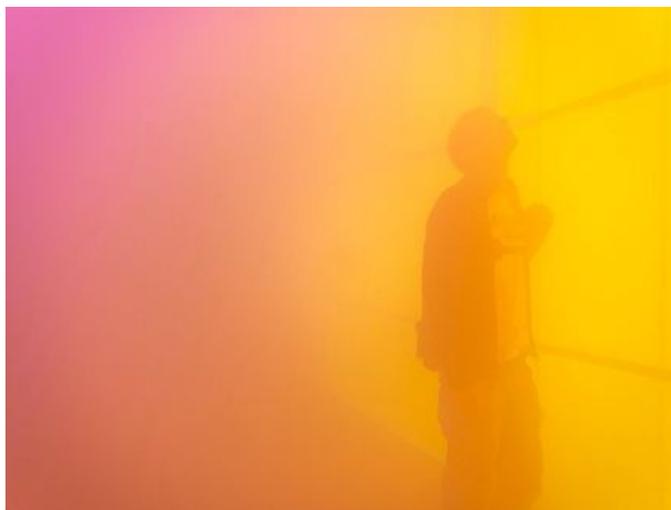
do horizonte indeterminado à proximidade corpórea

Uma linha de fuga na paisagem perceptiva, massas indefinidas, flutuantes, longínquas, que a atenção faz subir, chegar à consciência, para se constituir como objeto, objeto novo a ser manipulado, a ser investido, a dominar. Assim a cor aparece distante e indefinida e pela atenção se levanta até o corpo de quem a contempla, constitui uma realidade objetiva, que penetra, se encarna e é penetrada, habitada. Passamos então de uma perspectiva, de uma construção entre horizonte, linha de fuga e ponto de distância para uma proximidade íntima e transubstancial, uma incorporação. Esse movimento é claramente sensível na obra de diversas artistas do século XX que procuram expandir a cor fora do plano pictórico propondo uma experiência de imersão cromática. Citaremos aqui Hélio Oiticica, que desmembra o plano de cor em seus “Núcleos” para criar um ambiente penetrável

⁶⁸ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*. Página 16.

⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*. Página 59.

onde a cor desliza em tonalidades vizinhas, James Turrell que abre uma quase invisível profundidade de cor imaterial na beira da qual o espectador arrisca sua percepção própria, Carlos Cruz-Diez que articula diversos quartos de saturação cromática luminosa onde o visitante se impregna de reflexos coloridos, Olafur Eliasson que reduz a percepção espacial à monocromia, Ann Veronica Janssens que faz da cor ambientes nevoados onde o corpo perde sua presença e consistência.



Ann Veronica Janssens
Blue, red yellow pavilion, 2009
Painéis de policarbonato, filmes coloridos, névoa seca.

Todos trabalham no sentido de uma atenção à cor, constituindo objetos novos que se contrapõem à visão distante que provocam essa intimidade, induzem uma habitação e que, ao mesmo tempo em que provocam a transubstanciação na incorporação das sensações, derrubam a certeza do corpo sensível de seus visitantes.

cor – médium absoluto

Essas propostas radicais que mergulham o espectador na cor, que implicam o corpo no fenômeno cromático para redefinir seu estatuto, ou pelo menos colocá-lo em risco apresentam claramente a força desse médium, se é assim que podemos defini-la. Médium absoluto porque tautológico, que se torna ambiente assumindo plenamente sua realidade plástica, libertada de toda simbologia, a cor se reconhece aqui desmaterializada, emancipada do suporte e dos pigmentos e aglutinantes da pintura tradicional para assumir a posição e força de fenômeno. No entanto, suas aparições fomentadas pelos dispositivos específicos desenvolvidos pelos artistas ainda remetem à pintura, à inabalável tradição pictórica.

Sabemos que a pintura *exemplifica* a arte, que ela funciona sempre no senso comum como amostra concreta da arte. [...] Aliás, como imaginar que a pintura que está na origem cesse um dia de representar a arte? Privilégio da pintura que lhe confere o fato de que, quando olhamos uma obra pictórica, olhamos um objeto aureolado de toda a memória da tradição. É por essa razão que a pintura funciona como um mito para toda a comunidade artística e para o público.⁷⁰

A cor, mesmo que libertada do quadro, do plano, da matéria do pigmento, ainda é índice e testemunha da pintura. O que subsiste dessa “memória da tradição” que nos faz reconhecer essa genealogia mítica nesses ambientes cromáticos? É a cor em sua exposição, ofertada não somente à contemplação, mas agora destinada a ser plenamente vivenciada, que assegura essa passagem, essa continuidade do fato pictórico. No entanto, como assumir a tradição teórica que sustentava seus usos, os debates ao redor de seu poder arrebatador, de sua propensão em seduzir e enganar, quando ela se torna o meio exclusivo da obra de arte, quando ela exclui todos os elementos que a suportavam e que iniciavam o debate sobre sua presença? A monocromia parece efetuar essa transição para a autonomia da cor que se quer completa, mas não deixa de existir na filiação da pintura. Vimos que Rodchenko em sua tentativa de acabar com a pintura recorre à cor, aos três monocromos: Pura cor vermelha, Pura cor azul, Pura cor amarela. Mas a pintura perdura e talvez se reforça nesse ato, ou simplesmente ela amplia seu domínio, entrando no real, absolutamente materialista, ela formula a independência da cor em relação à narrativa, à sua submissão ao discurso. E, ao mesmo tempo, a pintura adquire na monocromia uma situação espacial diferente, ela impõe um espaço próprio que relega a antiga representação perspectivista ao domínio das imagens para abrir um ambiente essencial.

O quadro não mais se contenta em vir à frente do espectador, ele o ambienta. Afinal, o monocromo em sua “resolução”, com soberba simplicidade, absorve da história da arte tanto a velha pintura ilusionista da profundidade quanto o *action painting*: a ação do pintor sobre o material deixa sobre a tela a “realidade pictórica” palpável, sem forma decerto, mas essencial e pronta para exercitar seu magnetismo purificador sobre o espectador:

⁷⁰ Stéphane Huchet, *Castaño*, situação da pintura. Páginas 75-76.

A matéria-cor deve ser trabalhada com um brio excepcional a fim de exaltar uma radiação, uma intensidade que, ao qualificá-la, instaurem uma presença pictórica.⁷¹

Se, no monocromo a cor continua ligada à matéria, é matéria, ela aspira a atingir a sensação pura pela intensidade, ela existe na radiação, ela se presencia em pintura. De fato, do ponto de vista da história da pintura, o monocromo parece consagrar o destino da cor no século XX. Uma história que aposta na presença única da cor como possibilidade da obra tanto em sua materialidade, quanto em sua metafísica (pensamos aqui nas propostas monocromáticas contemporâneas e opostas de Malevich e Rodchenko). Bernard Aubertin membro do grupo Zero no início dos anos 60, nós diz a respeito dessa possibilidade de existência plena da cor na monocromia⁷². Ele distingue dois tipos de valor na cor, seu “valor absoluto” como valor do tom puro (essa noção de tom puro teria de ser discutida para discernir que decide dessa pureza) e seu “valor relativo” obtido pela mistura material dos pigmentos ou pela mistura ótica por justaposição das cores puras. O monocromo permite a perfeita expressão da cor em seu “valor absoluto”.

O destino da cor se realiza totalmente na pintura monocromática. A plenitude fascinante da cor somente é tangível na monocromia. Libertada de sua função intermediária, a cor existe enfim. Pela sua presença radiante no espaço, ela impõe sua magia. Ao espalhá-la, deforma a cor pela minha natureza sensual e pela minha natureza psíquica. Assim a cor acrescenta uma expressão ontológica a sua propriedade física.⁷³

Expressão ontológica da cor é essa que se apresenta em seu “valor absoluto”, duplamente absoluto porque em tonalidade pura, sem a interferência de outros pigmentos, mas também libertada da submissão ao discurso. O que seria

⁷¹ Thomas Mc Evilly, *La peinture monochrome...* In *La couleur seule*, l'expérience du monochrome. « **Le tableau ne se contente plus seulement de venir au devant du spectateur, il l'environne.**

Enfin, le monochrome absorbe dans sa « résolution », d'une superbe simplicité, de l'histoire de l'art aussi bien la vieille peinture illusionniste de la profondeur que l'*action painting* : l'action du peintre sur le matériau laisse sur la toile la « réalité picturale » palpable, sans forme certes mais essentielle, et prête à exercer sur le spectateur son magnétisme purificateur :

La matière-couleur doit être travaillée avec un brio exceptionnel afin d'exalter un rayonnement, une intensité qui, en la qualifiant, instaurent une présence picturale. » Página 25. Os trechos em negrito são citações de um texto do pintor Bernard Aubertin publicado em 1958 na revista *Zero*.

⁷² Bernard Aubertin, *Esquisse de la situation picturale du rouge dans un concept spatial*, publicado em *Zero* N°3, 1958. Apud *La couleur seule*. Página 24.

⁷³ *Ibid.* « Le destin de la couleur se réalise totalement dans la peinture monochrome. La plénitude fascinante de la couleur n'est tangible qu'en monochromie. Privée de sa fonction d'intermédiaire, la couleur existe enfin. Par sa présence rayonnante dans l'espace, elle impose sa magie. En l'étalant, je déforme la couleur par ma nature sensuelle et ma nature psychique. Ainsi la couleur ajoute à sa propriété physique une expression ontologique. » Página 182.

pensar a cor numa ontologia, qual seria o ser da cor, sua essência irredutível à qual o monocromo dá acesso ou na qual ele nos leva?

cor-valor / cor-discurso

De fato, temos dois modos de pensar a cor: a cor como qualidade ou a cor como essência. Se a cor é pensada como qualidade, se ela é um atributo das coisas e dos seres, ela então é múltipla, sempre móvel, irredutível à unicidade e deve se falar “das cores”. A cada especificidade dos objetos em seus aspectos cromáticos um dos inúmeros nomes das cores pode ser enunciado e então fazer chegá-la à existência. Ao identificar uma das inumeráveis variações de cor que surge à nossa percepção, a singularizamos – a nomenclatura sendo a operação consciente dessa singularização – e assim damos-lhe existência, fundamentamo-la numa ontologia. A percepção consciente das cores leva a destacá-las, a fazê-las existir como entidades autônomas num jogo livre de interação. No entanto, o caráter fugaz da cor, sua submissão às variações de iluminação e de suporte e aos contrastes de justaposição, sua instabilidade perceptível, desafiam essa operação. Assim nos diz a primeira estrofe do poema “falsa impressão” de Paul Verlaine:

A senhorita rata corre,
 Negra no cinza da noite,
 A senhorita rata corre,
 Cinza no escuro negro.

E a última estrofe confirma a fugacidade da impressão e seu caráter instável:

A senhorita rata corre,
 Cor de rosa nos raios azuis,
 A senhorita rata corre:
 Em pé, preguiçosos!⁷⁴

A rata de Verlaine é então mostrada como preta, cinza e cor de rosa segundo as horas da noite e na alvorada. Sua cor aparente muda conforme a luz ou

⁷⁴ Paul Verlaine, *Impression fausse*. Parallèlement, 1889.

Dame souris trotte,
 Noire dans le gris du soir,
 Dame souris trotte,
 Grise dans le noir.
 [...]
 Dame souris trotte,
 Rose dans les rayons bleus,
 Dame souris trotte :
 Debout, paresseux !

sua ausência, a cada vez assinalada, a cor da rata é muitas e falar das cores que ela apresenta desafia a possibilidade de definir sua cor própria. No entanto a senhora rata tem uma cor, sabemos que ela é cinza, ou é assim que a imaginamos. É nesse caso que podemos falar da cor e não das cores, quando é um conceito projetado sobre o mundo, quando ela antecipa a percepção, quando sua nomeação orienta a sensação, quando ela se estabelece como quadro preliminar a ser testado na experiência.

A cor como essência é essa que se perpetua através das diversas modificações, cuja realidade persiste e que se mantêm na consciência através das vicissitudes de seus modos de aparecer. É a cor em seu “valor absoluto” da qual nos fala Bernard Aubertin que a define como pura, sem mistura nem interferência e recorre ao monocromo para mantê-la em sua essência. A paleta do pintor é composta de cores essenciais, cada uma dela é parte da cor, se apresenta como essencial. Os sistemas ou as teorias da cor que tentam desvendar seu funcionamento, seus princípios científicos, suas implicações simbólicas, a abordam de modo essencial.⁷⁵ Mas é pelo confronto com os acidentes, pela entrega ao real, pelo jogo da qualidade, que a cor toma seu valor e afeta os sujeitos que a percebem. A cor essencial chega à existência através da multiplicidade de seus modos de aparição, de percepção, é nessas circunstâncias que a reconhecemos na matéria ou nos jogos da luz. É pelas cores em “valores relativos” que alcançamos a cor em “valor absoluto” que a formulamos em sua essência. O amarelo de Van Gogh é essencial, ele paira sobre a totalidade da obra do pintor, ele constitui o que Michel Haar chama de “tonalidade fundamental”. Mas esse amarelo existe em sua essência somente a partir da multiplicidade de suas aparições percebidas no mundo real que serve de referência, como nos diversos usos que Van Gogh faz dele.

Pois, para Van Gogh a tonalidade do *amarelo* não pode ser destacada das coisas representadas: os trigos no pôr-do-sol, os girassóis, a cadeira vazia, o assoalho do café, os sóis eles mesmos... Cada vez o acento afetivo como a nuance da cor são diferentes, absolutamente ligados tanto à coisa, quanto ao tom da cor e ao tom do afeto. Há tantas variedades de amarelo, não quanto há coisas, mas quanto há tonalidades afetivas das coisas.⁷⁶

⁷⁵ A exceção do trabalho de Goethe, que por sua vez intitula sua obra *Farbenlehre*, termo traduzido por “Doutrina das cores” por Marco Giannotti.

⁷⁶ Michel Haar, *L'oeuvre d'art*, essai sur l'ontologie des oeuvres. « Ainsi pour Van Gogh la tonalité du *jaune* ne saurait être détachée des choses représentées : les blés au soleil couchant, les tournesols, la chaise vide, le plancher du café, les soleils

Essa “tonalidade fundamental” que assinala a obra de Van Gogh, cor essencial de sua obra, se fomenta da multiplicidade de “tonalidades afetivas”, afetos pictóricos que remetem ao poder afetivo das coisas no mundo. Uma afeição pela cor nos liga ao mundo das coisas, a pintura permite demonstrá-la ao multiplicar as ressonâncias afetivas da cor em seus diversos estados.

Uma afeição pela cor sustenta a visibilidade do mundo. Que ela seja regida pela percepção dos fenômenos luminosos, ou pela manipulação da matéria, a cor afeita e permite a incorporação do visível. Falamos “da cor”, mesmo quando vemos “as cores”, porque levamos a particularidade de cada uma de suas aparições, de suas percepções, de sua nominação ao conceito geral de uma “essência da cor” que levanta um modo de percepção e de consciência geral em sua denominação e específico em sua infinita diversidade. Assim tratarei “da cor” como essência, mas o farei através de diversos modos de aparição e de percepção, entre diversos “perceptos” e “afectos” que, a cada vez, a sustentam como a questionam.

Sustentação e questionamentos, a cor em sua aparição, seja como fenômeno luminoso ou como revelação da matéria, suscita o discurso, chama para sua nominação e leva a uma interrogação fenomenológica e ontológica sobre suas condições e seus diversos regimes. Essa noção de “regimes da cor” foi inaugurada por Gilles Deleuze em seu curso da Universidade Paris 8, em 1981⁷⁷.

Pode se dizer assim, bom, então há regimes da cor. Não há somente cores, mas há regimes da cor.

Isso instala dois casos:

Regimes da cor, isso pode acompanhar os espaços que abordamos anteriormente [durante a aula – ndt], os espaços-signos que vimos anteriormente, ... e as modulações características desses espaços... Ou então um problema diferente, um aspecto outro:

Será que não há regimes da cor que constituem por si próprios um espaço-signo e que são submetidos a uma modulação que lhes é própria? O que faz que iniciamos de um modo um pouco manco, não é? Porque ao lançar essa noção, muito vaga pelo momento, de “regimes da cor”, no plural, haveria regimes da cor que poderíamos assinalar

eux-mêmes ... Chaque fois l'accent affectif comme la nuance de la couleur sont différents, indissolublement liés à la fois à la chose, au ton de la couleur et à celui de l'affect. Il y a autant de variétés de jaune non pas que de choses, mais que de tonalités affectives des choses. » Página 73.

⁷⁷ Gilles Deleuze. *La voix de Gilles Deleuze en ligne*. “La peinture et la question des concepts.” Aula de 2 de junho de 1981 transcrita por Julien Paris e Dalila Sellami.

praticamente, historicamente, teoricamente? Cientificamente. Mas tudo isso não se equivalendo, haveria correspondências entre a determinação científica dos regimes da cor, a determinação prática, a determinação histórica. Haveria somente um jogo de correspondências.⁷⁸

Ao retomar essa forma de abordar a cor iniciada por Gilles Deleuze, entendemos por “regimes da cor” os diversos modos de conjugar aparição, presença e atuação da cor no mundo, correspondendo a práticas, momentos históricos e postulados teóricos. A noção de regime é por si mesma uma abordagem dinâmica da cor, dinâmica que se redobra no jogo de correspondências entre os diversos regimes da cor. Essas possibilidades de aparição e percepção da cor que chamaremos de “regimes da cor” pelas suas conexões com momentos, práticas, teorias, constroem uma paisagem povoada. Cada um desses momentos é habitado, essas práticas têm atores, essas teorias têm autores. Um regime da cor abre um panorama de conexões, de encontros específicos, de situações e de diálogos. A cor em seus diversos regimes define um amplo campo de posições filosóficas, sociais, estéticas, políticas, artísticas e suas convergências, correspondências, debates. É dentro desse campo de correspondências que situo meu estudo, indo ao encontro desses autores e atores que habitam a cor em diversos regimes.

em prol de uma cor “moderna”

Se minha investigação se aplica quase exclusivamente ao domínio das artes visuais num recorte temporal que cobre a modernidade recente (dos anos 50 à atualidade)⁷⁹ é que esse campo nesse momento formula um lugar privilegiado para a atuação da cor, a formulação de sua presença, o trabalho acerca de sua aparição. No entanto, e talvez significativamente, esse momento corresponde a uma perda de porte das teorias que sustentavam o uso da cor na pintura clássica e moderna. Por um lado, as teorias totalizantes elaboradas durante o século XIX foram

⁷⁸ *Ibid.* “On se dit comme ça, bon, et bien il y a des régimes de la couleur. Il y a pas seulement des couleurs mais il y a des régimes de la couleur.

Soit ça met déjà deux cas :

Des régimes de la couleur ça peut accompagner les espaces qu'on a vus précédemment, les espaces-signes qu'on a vus précédemment, ... et les modulations caractéristiques de ces espaces... Ou bien tout autre problème, tout autre aspect : Est-ce qu'il n'y a pas des régimes de la couleur qui constituent eux-mêmes un espace-signe et qui font l'objet d'une modulation qui leur est propre ? Si bien qu'on part déjà un peu bancal, hein ? Puisque, en lançant cette notion très vague, pour le moment, de « régimes de la couleur » au pluriel, il y aurait des régimes de la couleur qu'on pourrait repérer pratiquement, historiquement, théoriquement ? Scientifiquement. Mais tout ça ne se valant pas, il y aurait des correspondances entre la détermination scientifique des régimes de la couleur, la détermination pratique, la détermination historique. Il n'y aurait qu'un jeu de correspondances.”

⁷⁹ À exceção de Marcel Duchamp cujas produções anteriores a este período são aqui abordadas.

instrumentalizadas, especificamente no impressionismo e pós-impressionismo até o paroxismo fovista, e sua vertente científica permitiu o desenvolvimento das técnicas de comunicação visual, cinema, televisão, artes gráficas, por outra parte, elas perderam seu porte e sua primazia na produção artística do início do século XX. Com uma profunda inquietação sobre as possibilidades da arte e seu papel político, social e estético que levaram à morte declarada da pintura, à abertura para as artes decorativas, artes aplicadas e o design, as investigações artísticas da primeira metade do século XX desenvolveram atitudes sobre a cor que oscilam entre espiritualidade e materialidade. Entre Malevich que aspira ao infinito além da cor,

Desfiz a fronteira azul dos limites da cor. Emergi no branco. A meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês!⁸⁰

... e Kandinsky que instala a cor no centro de uma rede de correspondências entre formas, sons, odores, gostos e emoções, estados de alma segundo uma “necessidade interior”, princípio da arte e fundamento da harmonia,

A cor provoca então uma vibração psíquica. E seu efeito físico superficial é, finalmente, nada mais que o viés que lhe permite alcançar a alma. É difícil discernir se essa segunda ação é realmente uma ação direta, assim como podemos supor [...] ou se ela é, ao contrário, obtida por associação. A alma sendo estreitamente ligada ao corpo, uma emoção qualquer pode sempre, por associação, provocar outra que lhe responde.⁸¹

... a cor é instrumento ao serviço de uma metafísica que supera o corpo para o voo livre do espírito, ou leva o corpo sensível aos estados superiores da vida espiritual. No entanto, apesar de se entregar às mesmas tentações metafísicas e espiritualistas, Johannes Itten estabelece uma ferramenta positiva de manipulação das cores em seu curso da Bauhaus. Conhecendo um grande sucesso e uma ampla difusão nas escolas de arte e de artes decorativas por sua clareza didática, essa gramática estabelecida por Itten é destinada a “desvelar as potências criativas da cor”, mas ao final ela se revela errônea. De fato, as três cores de base escolhidas como fundamento do sistema – vermelho, amarelo e azul - não permitem a elaboração das complementares por mistura. Com a dicotomia fundadora de Goethe

⁸⁰ Kasimir Malevich, *apud*. Aaron Scharf, *Suprematismo*, in Nikos Stangos, *Conceitos da arte moderna*. Página 100.

⁸¹ Wassily Kandinsky, *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Página 85.

em relação a Newton, a vontade de unificação das diversas teorias e métodos anima os pesquisadores da cor. Será particularmente Harald Koppers que nos anos 60 e 70 em *A cor: origem, metodologia, aplicação* (1972) e em seu *Atlas das cores*, demonstra essa vontade totalizante, e positivamente usual da cor. Um Atlas remete a uma paisagem reconhecida em sua totalidade, positivamente mensurada e que se oferece como disponível para ser percorrida. O *Atlas das cores* de Koppers apresenta cartas que repertoriam 5.500 cores, um universo amplo, mas que parece restrito hoje em relação às possibilidades das telas dos computadores que propõem 16,8 milhões de cores diferentes. Toda tentativa de catalogar a totalidade das cores visíveis se torna de repente irrisória em relação às possibilidades de produção numérica da cor. Frente à impossibilidade de resolver a questão da cor a seus princípios básicos para instrumentalizá-la de modo absolutamente efetivo, artistas resolvem abordá-la, não com a redução científica, mas na avaliação de suas infinitas possibilidades e correspondências. Confrontado à conjunção infinita de valores, tonalidades, intensidades e complementaridade no universo da cor, Paul Klee estabelece um ponto de equilíbrio geral, resolução dos antagonismos e das correspondências: o cinza que abrange e resume a totalidade.

Esse ser-nada ou esse nada-ser é o conceito não-conceitual da não-contradição. Para levá-lo ao visível (tomando como uma decisão a respeito dele, estabelecendo seu balanço interno), temos que convocar o conceito de cinza, de ponto cinza, ponto fatídico entre isso que devém e isso que morre.

Esse ponto é cinza, por ser nem branco, nem preto, ou porque é tanto branco quanto preto. É cinza por ser nem no alto, nem no baixo, por ser nem quente, nem frio. Cinza porque ponto não dimensional, ponto *entre* as dimensões e na interseção delas, na encruzilhada dos caminhos.

O cinto formado pelas cores do espectro é de certa maneira o equador.

Os pontos preto e branco são os polos. O ponto cinza (centro da esfera) é *equidistante* dos cinco elementos fundamentais: branco, azul, amarelo, vermelho, preto. Assim é o cânone da totalidade.⁸²

⁸² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*. « Cet être-néant ou ce néant-être est le concept non-conceptuel de la non-contradiction. Pour l'amener au visible (prenant comme une décision à son sujet, en établissant comme le bilan interne), il faut faire appel au concept de gris, au point gris, point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt.

Ce point est gris parcequ'il n'est ni blanc ni noir, ou parcequ'il est blanc tout autaat que noir. Il est gris parcequ'il n'est ni en haut ni en bas, parcequ'il n'est ni froid ni chaud. Gris parce que point non-dimensionnel, point *entre* les dimensions et à leur intersection, au croisment des chemins. [...]

La ceinture formée par les couleurs du spectre, c'est en quelque sorte l'équateur. Les points noir et blanc sont les pôles. Le point gris (centre de la sphère) est *équidistant* des cinq éléments fondamentaux : blanc, bleu, jaune, rouge, noir. Tel est le canon de la totalité » Páginas 56 e 65.

Klee individualiza a totalidade num ponto específico, numa cor determinada, equilíbrio que resolve as posições extremas das cores entre alto e baixo, frio e quente, junto com todas as intermediárias. À totalidade enciclopédica que Koppers tentará estabelecer em seu *Atlas*, Klee prefere a individualidade de uma cor, não-cor, de uma entidade convocada entre existência e morte, entre presença e desaparecimento. É essa eleição de uma cor anódina, a menos vistosa, instável em sua incerteza, frágil em sua existência, quase não perceptível, que faz a força da intenção de totalidade de Klee. Uma totalidade que se estabelece na individualização da cor central ao dispositivo de estabelecimento da representação virtual do universo da cor e que se estende por empatia a todas as cores possíveis. Klee, ao eleger o ponto cinza como cânone da totalidade implica uma identidade particular possível a todas as cores, a cada uma delas, suscetível de ser eleita, consagrada como parte da totalidade, integrada numa rede de correspondências, intensidades, temperaturas, complementaridades. É nessa constante das relações entre as cores, na rede de correspondências que Josef Albers instala seu estudo intitulado *A interação da cor*. Destinado a desenvolver as habilidades sensíveis dos estudantes de arte, o livro não se apresenta como um método clássico que expõe os fundamentos teóricos sobre o assunto para testá-los em exercícios. Ele aposta ao contrário numa pedagogia da experiência que se inicia por uma advertência:

Para utilizar a cor de maneira eficaz, é preciso reconhecer que a cor sempre engana.

Tendo isso em vista, não se começa por um estudo dos sistemas de cores. [...]

O objetivo desse tipo de estudo é desenvolver – através da experiência, por tentativa e erro – a percepção da cor.

Isso significa, especificamente, observar a ação das cores e sentir a relação que se estabelece entre elas.⁸³

Essa advertência do prefácio relativiza todos os sistemas e teorias por sua vontade de reduzir o mundo enganador da cor a princípios universais e irrefutáveis. Mas ao mesmo tempo ela aposta no sujeito e em sua experiência envolvidos nas infinitas relações que animam o universo da cor. A percepção da cor é então a chave de suas possibilidades de uso, uma educação da percepção constitui o primeiro passo de uma formação do pintor ou do artista gráfico. Essa educação da percepção passa pela manipulação dos meios, pelo confronto com o material

⁸³ Josef Albers, *A interação da cor*. Página 3.

cromático, pela “tentativa e erro”. Ela implica o corpo do sujeito com uma materialidade da cor que estabelece relações dentro de seu universo e com o sujeito. Sentir a relação que se estabelece entre as cores abre para a relatividade da cor, para uma incerteza sobre sua identidade absoluta, faz dela um vetor de emoção, de inquietação, que se desdobra na psique do observador. Assim como nos diz Marco Giannotti em sua resenha da edição brasileira da obra de Albers: “Ao contrário das pesquisas científicas em laboratórios, neste caso o sujeito se coloca como objeto de estudo”⁸⁴. A integração direta do sujeito no domínio da cor, não mais como observador, mas como criador que a partir de uma percepção atenta implica seu corpo e sua psique, inaugura uma abertura completa do universo da cor que pode ser pensado como habitável. De fato, ao privilegiar a experiência e a manipulação das cores numa dinâmica de percepção atenta, Albers promoveu um espaço da cor no qual os sujeitos podem se revelar nas interações infinitas da cor, um universo de relações, adverso à solidão.

Estamos interessados na interação da cor, isto é, na observação do que acontece entre as cores.

Somos capazes de ouvir um tom isolado, mas quase nunca (isto é, sem mecanismos especiais) de ver uma cor isolada, separada e sem relação com as outras.

As cores se apresentam em um fluxo contínuo, constantemente associadas às que lhe são contíguas e à mutabilidade das condições.⁸⁵

Interação das cores e interação com as cores, inserção do sujeito no fluxo contínuo, associado às cores contíguas, influenciado e transportado pela mutabilidade das condições, esta é a experiência que a abordagem de Albers propõe: uma entrega aos regimes da cor.

A pedagogia de Albers se exerceu no Black Mountain College e em Yale University assim como em numerosas escolas de arte e universidades da América do Norte e da América Central após ele ter deixado a Bauhaus fechada pelos nazistas. Esses longos anos dedicados à educação do olhar e da sensibilidade às cores pela manipulação e a experiência produziram uma ampla descendência às suas ideias⁸⁶, muitas vezes assumidamente rejeitadas para depois serem reconhecidas como fundadoras para os artistas que seguiram seus ensinamentos.

⁸⁴ Marco Giannotti, *A cor em si*. Jornal de resenhas, N° 3, julho de 2009, página 17.

⁸⁵ Josef Albers, *Ibid*. Página 9.

⁸⁶ Entre seus estudantes podem ser destacados Robert Rauschenberg, Eva Hesse, Cy Twombly, John Chamberlain, Brice Marden, Richard Serra...

Robert Rauschenberg é um desses para quem o ensinamento de Albers foi de tal pregnância que ele teve que se desfazer de sua influência de modo radical para depois reconhecer a importância que ele teve no desenvolvimento de seu trabalho e na sua relação com a cor e seus materiais.

Quando Albers me mostrou que todas as cores se valiam e que não se fazia mais que expressar uma preferência ao declarar que todas as cores funcionariam melhor, achei que não podia decidir-me em empregar tal ou tal cor porque as questões de gostos não me interessavam.

Estava tanto apaixonado pelos materiais tomados isoladamente que não queria saber nada de uma pintura que consistiria em empregar uma cor simplesmente para agir sobre outra, por exemplo, colocar um vermelho para tornar um verde mais intenso, porque isso significaria colocar o vermelho numa posição de subordinação. Hesitava muito em imaginar arbitrariamente formas, em escolher arbitrariamente cores em função de um resultado predeterminado, porque não via com que ideias justificar esse tipo de coisas. Em outros termos, me recusava em colocar a cor a meu serviço. É a razão pela qual acabei fazendo pinturas completamente brancas ou pretas, pelo menos, é uma das razões.⁸⁷

Essa recusa por Rauschenberg da escolha de uma cor específica, de sua subordinação ao efeito servindo a ideia criadora do artista, apresenta paradoxalmente a perfeita assimilação dos ensinamentos de Albers. De fato ela apresenta uma crença completa nas possibilidades de interação da cor, e ainda mais um profundo respeito por essas entidades e seus modos de presença. A recusa da escolha de uma cor específica, a recusa de lhe subordinar outras cores destinadas a valorizá-la, a recusa em submeter a cor aos desejos do pintor, demonstram o quanto a interação do sujeito com a cor o levou a respeitar a cor como sujeito. Uma posição moral e ética na interação com a cor leva a reconhecer uma identidade própria à cor que se deve de ser respeitada por ela mesma, elevada à sua plena

⁸⁷ Robert Rauschenberg, *apud. La couleur seule (ibid.)* « Quand Albers me montra que toutes les couleurs se valaient et que l'on ne faisait qu'exprimer une préférence personnelle quand on déclarait que toutes les couleurs feraient l'affaire, je trouvai que je ne pouvais me décider à employer une couleur plutôt qu'une autre étant donné que les questions de goût m'étaient réellement indifférentes. J'étais tellement passionné par les matériaux pris isolément que je ne voulais rien savoir d'une peinture qui consisterait à employer une couleur simplement pour agir sur une autre, par exemple à mettre du rouge pour rendre un vert plus intense, parce que cela signifierait mettre le rouge dans une position subordonnée. J'hésitais beaucoup à imaginer arbitrairement des formes, à choisir arbitrairement des couleurs en fonction d'un résultat déterminé à l'avance, parce que je ne voyais pas par quelles idées justifier ce genre de choses. En d'autres termes je me refusais à mettre la couleur à mon service. C'est la raison pour laquelle j'ai fini par faire des peintures toutes blanches ou toutes noires, tout au moins, c'est une des raisons. » Página 130.

autonomia. Rauschenberg declarou que Albers “me ensinou tanto respeito para as cores que demorei anos antes de poder usar mais de duas cores ao mesmo tempo”⁸⁸. Assim só resta para o pintor praticar a monocromia ou mesmo a acromia como em seus *White paintings*. Essa resolução será de curta duração para Rauschenberg (1951-52), mas de certa maneira o levará a seu gesto iconoclasta e ao mesmo tempo supremamente icônico do *Erased De Kooning* (1953), como instaurou uma estética do vazio e do nada que teve uma influencia primordial nas artes da segunda metade do século XX, a começar por John Cage que reconhece nos *White paintings* de Rauschenberg os precursores de sua peça musical muda *4'33"*.

Esses eventos e atitudes, entre muitos, definem um novo estatuto para a cor na segunda metade do século XX (como para o material e os procedimentos de transformação, de articulação e de apresentação deles), uma identidade reconhecida que se estabelece em regimes próprios e que instauram um universo de entidades com as quais, os artistas ou os espectadores entram em relação diferenciada. Mas ao mesmo tempo eles instauram a caducidade das propostas teóricas que reinavam sobre os usos e sentidos da cor na academia. As práticas da cor que sucedem, dependem então de uma relação específica de seus manipuladores com suas especificidades, de certa maneira, numa relação intersubjetiva.

A cor se estabelece como espaço e objeto, mas também como sujeito. Ela assume, segundo seus regimes de aparição, de atuação e de percepção, uma presença, uma força, um valor, uma dinâmica que fazem dela a protagonista principal e muitas vezes única da experiência nas artes visuais da modernidade recente. O trabalho de Marcia Hafif aparece como sendo um dos mais emblemáticos dessa relação intersubjetiva do artista com a cor que ele trabalha. As séries que ela desenvolve em pinturas monocromáticas de dimensões reduzidas acerca de infinitas e sutis variações da cor que aparecem na produção mesma do quadro revelam essa interação entre cor e pintor, cor e espectador que abre para uma refundação contínua da pintura. Ao mesmo tempo a tradição da pintura e do uso da cor encontra-se reavaliada, como nos trabalhos de Brice Marden dos anos 70 que retomam em composições abstratas as cores renascentistas associadas à

⁸⁸ Robert Rauschenberg numa entrevista com Barbara Rose em 1987. *Apud*, Peter Gena, *Cage and Rauschenberg: Purpose purposelessness meets found order*. "Rauschenberg acknowledges that Albers "taught me such respect for all colors that it took years before I could use more than two colors at once."

Anunciação, nas referências à pintura clássica e barroca de Franck Stella ou no uso do azul por Pierre Buraglio e da história da arte por Louis Cane. Por outro lado, a cor presente no mundo é destacada para se tornar soberana mesmo em sua existência trivial, a cor *Ready-made* associada às estratégias do acaso é a realidade da cor do mundo industrial em sua existência artística⁸⁹. Libertada de sua instrumentalização a partir dessa conscientização crescente decorrente da atenção à sua percepção recomendada por Albers, a cor define seus regimes de aparição, de atuação e de percepção. Mas também ela permite o estabelecimento de uma rede de conexões com valores estéticos, linguísticos, filosóficos, políticos, sociais que participam desses mesmos regimes.

método

Temos aqui, no campo das artes visuais, o laboratório de diversos regimes da cor, onde, mesmo quando não repertoriados preliminarmente, podemos levantá-los e discernir suas relações e correspondências. É nessa diversidade anunciada dos regimes da cor que situo minha pesquisa e proponho uma investigação, não exaustiva, que permite acercar várias formas de atuação e presença da cor nas artes visuais da modernidade recente, entre diversas determinações e suas correspondências, e estabelecer as conexões específicas a cada um desses regimes em domínios diversos. Não retomarei os regimes estabelecidos por Gilles Deleuze na ocasião de suas aulas - regimes de clareza e escuridão, de vivacidade ou de palidez -, mas essa noção mesma de “regime da cor” que, necessariamente declinada no plural, permite reconstruir jogos de correspondências e diversas determinações onde atua e se desenvolve a cor.

Quando Gilles Deleuze estabelece seus regimes da cor, esses que interessam a ele e a partir dos quais ele vai poder pensar a pintura do nu e o tratamento pictórico da carne na história ocidental das artes, ele se baseia nas práticas e técnicas dos grandes mestres da pintura do passado com grande atenção e precisão, fundamentando a definição desses regimes na realidade das práticas da cor, das manipulações técnicas do médium pictórico e das obras que resultam delas. De mesmo modo, os regimes da cor acerca dos quais trabalho e suas correspondências são observados e levantados a partir da análise de obras ou momentos específicos da produção de diversos artistas da modernidade recente. A

⁸⁹ Ver a exposição *Color chart: reinventing color, 1950 to today*, organizada por Ann Temkin em 2008 e montada no Museum of Modern Art em Nova York.

metodologia que aplico a este estudo privilegia a observação e análise de obras, ela tenta aplicar essa atenção da qual nos fala Maurice Merleau-Ponty. Observação atenta e análise que se estendem por uma reflexão acerca de um regime específico da cor ou da conjunção de diversos regimes. Essa reflexão pode nos levar ao encontro de conceitos ou pensamentos em concordância com o regime da cor aqui levantado ou que contribuem a seu reconhecimento. Trata-se de instalar a cor vista nas obras, seus modos de aparição, atuação e percepção, em seu regime, e de reconhecer as correspondências que ela tece com a filosofia e as ciências humanas. Não se trata de reescrever uma nova teoria da cor, ao contrário, mas de elaborar uma abordagem atenta da cor que a instala em seu campo próprio, observa seus modos de aparição, atuação e percepção, seu regime e desvendar as correspondências que ela é suscetível de estabelecer com outros campos do conhecimento, ou como outros pensamentos atuam nesse mesmo regime, animam o mesmo campo.

Deleuze e Guattari após ter determinado a independência da arte em relação à ciência e à filosofia, sendo os três os vieses do pensamento aborda as correspondências que podem ser tecidas entre eles.

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisa, funções ou proposições fundamentais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: ela traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas.⁹⁰

Essa separação entre os três pensamentos não os coloca necessariamente em posições absolutamente estanques, mesmo se a natureza do plano que cada um dele estabelece é necessariamente outra, nada impede que as personagens, observadores, figuras que neles agem transferem suas ações para outro plano, e

⁹⁰ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Ibid.* Página 253.

ainda mais, cada evento num plano chama para suas correspondências em outros planos.

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimento com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito.⁹¹

É nesses pontos culminantes, ou na busca deles que meu estudo pretende se colocar. Partindo sempre do plano de composição da arte (às vezes em suas possibilidades mínimas de composição como nas pinturas monocromáticas), dos monumentos, vou ao encontro das possíveis correspondências, dos momentos onde sensação, conceito e função podem se cruzar, se fundir.

Não posso recusar o fato que, de certa maneira, a escolha dos artistas e das obras a serem aqui tratados dentro dos capítulos das categorias de correspondência não seja fruto da minha única intuição. Intuição promulgando certa forma de hipótese que minha observação atenta e minha análise crítica das obras não somente tenta confirmar, mas que constitui o ponto inicial para a definição de regimes específicos da cor. Portanto, minha escolha se fez privilegiando artistas que tratam a produção de suas obras no âmbito de um trabalho específico na cor em seus diversos regimes e não em um uso da cor como médium a serviço de uma plasticidade sustentada por outros meios ou fins.

O conjunto dos “regimes da cor” aqui investigado configura um quadro que pode parecer fragmentado, à imagem do mosaico ou do vitral, e que dificilmente pode ser submetido ao encadeamento linear e dialético do pensamento tal como se apresenta na elaboração de textos acadêmicos. A multiplicidade das entradas no quadro a ser aqui delineado, todas equivalentes, todas correspondendo a um regime específico da cor, as diversas possibilidades de relações, os jogos de

⁹¹ *Ibid.* Página 254.

correspondências aos quais elas podem se livrar, se aparentam mais ao modelo do tabuleiro que Michel Serres aplica ao pensamento diagramático⁹² onde:

o necessitarismo rígido de uma mediação única é substituído pela seleção de uma mediação dentre outras. Isto representa uma vantagem notória, isto é, uma aproximação mais fina das situações reais, cuja complexidade deve-se em boa parte ao grande número das mediações praticáveis; e essa vantagem é devida à superioridade de um *modelo tabular* sobre um *modelo linear*, ou ainda ao fato de que um raciocínio a *várias entradas e a conexões múltiplas* é mais rico e flexível do que um *encadeamento linear* de razões, qualquer que seja o motor desse encadeamento, dedução, determinação, oposição, etc.

A entrada no mundo da cor, nas suas infinitas variações, não pode ser feita de modo linear, numa dinâmica de “deduções, determinações, oposições”, exposição de razões, de hipóteses a serem refutadas ou confirmadas, numa dialética tendo em vista o estabelecimento de uma verdade superior. Esse método, apesar de seu valor e de seu porte na história do pensamento ocidental, reduz o objeto do pensamento ao qual se aplica a uma conferência de momentos avaliativos que são supostos culminarem numa configuração última, sintética, de confirmação. A abordagem escolhida nesse estudo se parece mais com a retórica tal como definida por Michel Meyer:

A retórica é a disciplina que situa [os problemas filosóficos e científicos] no contexto humano, e mais precisamente intersubjetivo, onde os indivíduos se confrontam a respeito de problemas que são seus motores; onde entram em jogo seus elos e suas fraturas; onde há de seduzir e manipular; onde há de se deixar seduzir e, ainda mais, onde há de se esforçar em acreditar⁹³.

Sabendo que a retórica é essencialmente uma arte do discurso e uma arte dialógica destinada a convencer, apostamos aplicar seu método no modo investigatório a respeito dos regimes da cor, perpetuando assim essa subjetivação da cor iniciada após Albers. O diálogo se estabelece no contexto “intersubjetivo” de minha relação com a cor numa confrontação “a respeito de problemas que são

⁹² Michel Serres, *Hermes I. La communication*. Apud. Stéphane Huchet, *Meta-estética e ética francesa do sentido* (Derrida, Deleuze, Serres, Nancy) em *Kriterion*, volume XLV, n° 110. Página 333.

⁹³ Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours*. « La rhétorique est la discipline qui situe [les problèmes philosophiques, comme scientifiques] dans le contexte humain, et plus précisément inter-subjectif, là où les individus communiquent et s'affrontent à propos [des] problèmes qui en sont les enjeux ; là où se jouent leurs liaison et leur déliaison ; là où il faut plaire et manipuler, où l'on se laisse séduire et surtout, où l'on s'efforce d'y croire. » Página 329.

motores” para a cor e para mim. “Elos e fraturas” entram em jogo, se revelam nessa confrontação, “sedução e manipulação” mútuas animam a descoberta e o surgimento de vozes, fatos, perceptos e afetos. “Várias entradas e conexões múltiplas” desviam e relançam esse diálogo. E afinal, no que diz respeito à fé ou a crença, elas são, num segundo tempo, o tempo do texto, destinadas ao leitor desses momentos retóricos.

organização e linhas de força

Uma organização em tabuleiro dos diversos regimes da cor a serem aqui trabalhados privilegia um livre jogo de correspondências, permite uma flexibilidade das mediações enriquecendo suas interações e permitindo tomar conta da complexidade dos modos de aparição, presença e atuação da cor. No entanto, o quadro acadêmico dentro do qual se desenrola essa pesquisa me levou a definir uma organização de diversas correspondências entre regimes da cor, agrupados em capítulos numa linearidade correspondendo à leitura.

No estado atual de minha pesquisa então, diversos regimes da cor a serem trabalhados são levantados na análise das obras dos seguintes artistas, agrupados em capítulos delineando categorias de correspondências:

A cor é um nome

Joseph Kosuth
Mira Schendel
Marcel Duchamp

Cor – plano profundo

Yves Klein
Hélio Oiticica
James Turrell

Utopia acromática

Gerard Richter
Piero Manzoni
François Soulages

Forma da cor

Ellsworth Kelly
Ettore Spalletti

As categorias de correspondências aqui levantadas permitem agrupar diversos modos de aparição, presença e atuação da cor e as relações que eles têm entre eles. O primeiro agrupamento intitulado “A cor é um nome”, se faz ao redor da questão do nominalismo. O nome da cor em sua relação à percepção cromática e ao modo como ela nos afeta estabelece uma tensão ou um transbordamento mútuo. O nome dado à cor afirma sua percepção, mas a coincidência entre nome e sensação nunca é perfeita e absoluta. Uma adequação desejada entre sensação e nomenclatura coloca em movimento a percepção e afeta o espectador. Nesse impossível ajuste reside a articulação entre conceito e percepto e afecto, e os inúmeros transbordamentos que os afetam. As obras abordadas de Joseph Kosuth demonstram especificamente esse transbordamento da sensação em relação ao nome da cor percebida. Ao escrever em letras luminosas os aforismos de Ludwig Wittgenstein a respeito da cor, Kosuth materializa as condições da sensação. Tendo como roteiro o conceito estabelecido pelo aforismo, de repente a percepção cromática do conjunto ultrapassa a proposta e sua materialização. Um transbordamento cromático expõe o caráter irreduzível da cor a seu simples nome. Por sua vez, as obras de Mira Schendel abordadas colocam em evidência a afetação cromática efetuada pelo nome da cor. O uso da língua no exílio através da nomenclatura da cor na língua materna ou numa língua estrangeira à artista afeta profundamente a percepção da cor inscrita em seu nome. Uma encarnação da cor se manifesta que liga intimamente a percepção à nomenclatura. Tanto que a simples inscrição do nome da cor convoca todo seu poder cromático e corante nas especificidades da reverberação de uma língua encarnada ou habitada. Para Marcel Duchamp é o próprio título que atua como princípio corante e último na obra. E quando Duchamp delega a aposição do título ao espectador ele o entroniza na pintura, na possibilidade de apor seu toque de cor à obra. Aqui não somente “são os espectadores que fazem o quadro”, mas “o nomeador que o pinta”.

Um segundo agrupamento de estudos é intitulado “cor - plano profundo” e trata de regimes da cor associados a suas potências de espacialidade. O campo colorido na pintura monocromática remete a uma indecisão sobre o plano pictórico e as possibilidades de dinâmica espacial da cor, em profundidade ou em projeção retomando, na ausência da figura, o debate fundador da modernidade na pintura. Yves Klein estabelece um absoluto que abre para o infinito, com uma intenção

metafísica, vertigem do vazio que se estabelece na cor soberana do IKB⁹⁴. Quando a Helio Oiticica, ele introduz o sujeito espectador à cor numa proximidade envolvente que constrói uma espacialidade referente ao corpo. Ao permitir a entrada em seus “núcleos” onde a cor se desenvolve em sutis variações, Oiticica oferece uma espacialidade cromática habitável e extensa. A espacialidade ofertada por James Turrell implica, ela também, uma experimentação corporal. Ao permitir à cor enganar o olhar ao ponto de o espectador procurar comprovar as ilusões de sua percepção visual pela possibilidade negada do toque, Turrell cria uma ambiguidade sobre a necessidade material da cor e sua expressão luminosa que levanta a dúvida da percepção cromática e da corporeidade do fenômeno.

À fundamentação necessária de coloração da pintura corresponde sua possível acromia. Abordamos aqui três regimes da cor que apostam nessa tentativa de perda de coloração agrupados no capítulo intitulado “utopia acromática”. O título anuncia a impossível abstração da cor na proposição artística. A aposta do cinza por Richter encontra nessa cor neutra, quase negativa em relação à efusão colorida, a síntese da policromia e a torna potencialmente expressão de toda a diversidade cromática. Ela adota assim um caráter democrático como possibilidade de expressão e concentração da infinita multidão de cores possíveis na qual a comunidade dos espectadores pode se espelhar e se encontrar. A cor cinza, ao mesmo tempo abole a individualidade de cada cor, e permite remeter a cada uma delas na diversidade máxima que ela parece concentrar. Possibilidade de uma universalidade, de uma totalidade cromática em Richter, a acromia consiste na recusa deliberada da cor na obra de Manzoni. Em seus “*achromes*”, Piero Manzoni aposta numa visibilidade branca que se liberta da cor e de suas conotações emotivas para oferecer o anonimato da presença pictórica em seu mutismo. De fato, a acromia de Manzoni expulsa a possibilidade de expressão como o mutismo recalca todo surgimento do passado, toda revelação da identidade, e as cores abolidas da pintura por Manzoni não de ser reencontradas em algum lugar, de resurgir de algum modo. Se Richter expõe uma dimensão sintética da acromia no cinza, e Manzoni decreta uma recusa ou um recalque da cor no branco, Soulages, estabelece no preto a possibilidade de aparição de todas as cores em seus estados mais furtivos, como variações da luz. Sua acromia estabelecida na escuridão, nas trevas, providência uma epifania cromática que depende inteiramente do olhar do

⁹⁴ IKB – *International Klein Blue* – é o nome dado por Yves Klein ao azul ultramar que ele patenteou no procedimento de fixação do pigmento por ele desenvolvido.

espectador, de seu deslocamento, de sua atenção ao fenômeno de sua intenção em romper a acromia.

A cor aparece numa extensão do fenômeno que vai de sua materialidade a sua efusão luminosa, em sua materialidade ela adota uma forma, suporte do fenômeno que a ultrapassa. O quarto agrupamento de textos aborda a “forma da cor”. Nele a tensão específica do fenômeno cromático com o material que os suporta é analisado nas obras de Ellsworth Kelly e de Ettore Spalletti. O primeiro persegue uma forma de equilíbrio ou de dinâmica concorrente entre forma e cor para uma obra que ordena as possibilidades do acaso e do encontro fortuito. Nessa formalização a cor se expande em todas suas possibilidades entre contenção e difusão, mas ao mesmo tempo reencontra o domínio dos objetos comuns, das coisas. Para Spalletti a proposta é outra, trata-se de dar forma e consistência ao fenômeno luminoso da difusão da luz e de sua percepção. Os blocos de alabastro, formas fechadas em sua mineralidade, realizam a materialização do diáfano aristotélico e demonstram a fundamentação cromática do visível.

Os capítulos correspondem a uma possibilidade de agrupamento, outras poderiam ser estabelecidas a partir desses mesmos capítulos e dos regimes da cor que neles se revelam. Uma organização ao redor da aparição da luz, de seu tratamento pela cor ou de sua atuação como meio cromático pode agrupar os regimes da cor aparecendo nas obras de Turrell, Kosuth, Soulages, Spalletti, e claramente, outros que não são abordados aqui, outra linha de entrada e de conexão tratando da materialidade da cor, material cromático ou revelação da materialidade do mundo sensível, agruparia Spalletti, Soulages, Manzoni, Oiticica, Schendel. Poderíamos também tecer uma rede agrupando as intenções metafísicas do tratamento da cor, etc... Outra forma de agrupamento pode também adotar como linha condutora os encontros providenciados por esses regimes da cor, as linhas de pensamento sobre as quais eles abrem, criando uma cadeia sem fim de correspondências e encontros. Porque há tantas possibilidades de regimes da cor que ela tem de aparências, de modos de aparecer, de atuar, de ser percebida, porque esses modos e esses regimes são infinitamente explorados pelos artistas que trabalham com a cor, porque a rede subjetiva que a cor tece com seus espectadores se desenrola sem emenda, cintilante de reflexos e variações de tonalidades, furta-cor sob os milhares de olhares que a tendem, não podemos definir um regime como privilegiado, nem definitivo. O trabalho aqui apresentado

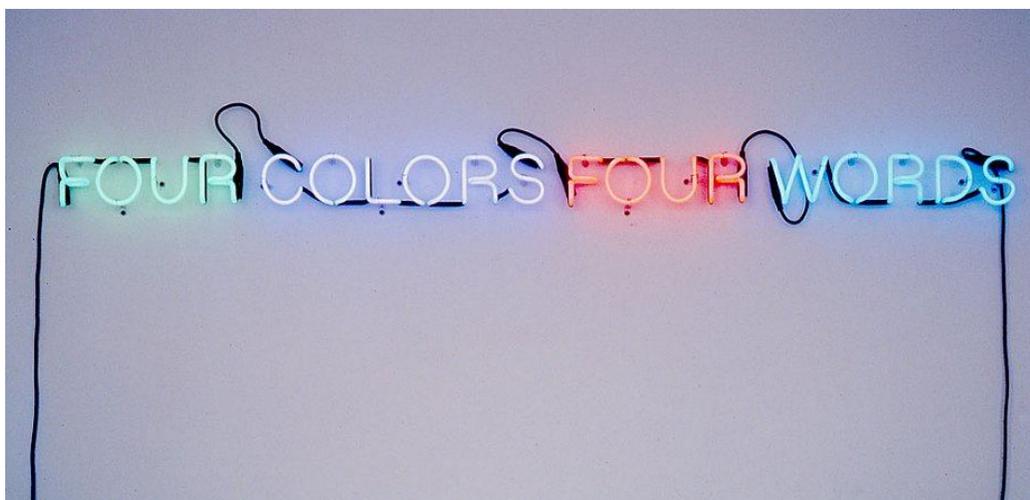
estabelece um possível caminho entre regimes da cor, numa escolha de percepção atenta, aberta aos afetos, em busca de diálogos e correspondências. Uma possibilidade de encontrar de novo a cor e todos esses que a povoam, que nela habitam, que nela se abrigam.

A COR É UM NOME

JOSEPH KOSUTH

*MANE, THECEL, PHARES.*⁹⁵

Livro de Daniel (5-25)



FOUR COLORS FOUR WORDS,
Joseph Kosuth, 1966
néon- transformer
5 x 73 x 2 inches (12.7 x 185.4 x 5.1 cm)

Quatro palavras feitas de letras coloridas luminosas de néon com doze centímetros de altura estão afixadas na parede no nível de nossos olhos, em um metro e oitenta e cinco centímetros elas escrevem um texto que assim pode ser lido: *FOUR COLORS FOUR WORDS*. Cada uma das quatro palavras tem sua cor: *FOUR* é uma vez verde e outra vez vermelha, *COLORS* é branca e *WORDS* azul. Entre as palavras, podem ser vistas as conexões elétricas e, entre as letras, a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta. A cada extremidade da frase uma

⁹⁵ Contado, pesado, dividido. Inscrição que apareceu em letras de fogo na sala do banquete do rei Baltazar a partir da qual Daniel profetizou a morte do soberano.

linha elétrica a liga com o necessário transformador inserido numa caixa oblonga de metal cinza; uma linha liga a caixa à tomada. A luz emitida pelos tubos néon banha a parede e o ambiente ao redor da frase num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1966 cujo título repete o texto apresentado. Faz parte de uma série extensa de frases escritas em letras luminosas onde todas adotam o mesmo procedimento que consiste em inscrever a definição mesma da realidade apresentada: *FOUR COLORS FOUR WORDS, A FOUR COLORS SENTENCE, NEON ELECTRICAL GLASS SENTENCE...* De fato o texto realizado em letras de néon descreve – pelo menos em parte - a obra que ele constitui. O texto lido inscreve o que é visto. O título da obra é o texto mesmo. Temos uma transparência aparentemente absoluta entre o texto e sua exposição. Uma intermedialidade está em obra que transfere o enunciado em sua materialidade e num retorno a ele mesmo, uma intermedialidade de mão dupla, que, ao mesmo tempo, se aventura em terrenos pouco conhecidos: do texto à imagem que é o texto mesmo, num tipo de *ekfrasis* em círculo. Mas não se trata de uma imagem realmente, mesmo se o modo de exposição, a cor, a qualidade ambiental remetem às lembranças da pintura, ou do que sobrou dela na arte da instalação. Trata-se de uma escrita, que talvez tenha a ver com a tradição das inscrições em monumentos nos quais o texto gravado na pedra ou no bronze assinalava o fato ou o personagem a ser lembrado ou honrado através do monumento que a escrita encobria. Mas aqui nenhuma memória está em jogo, uma imediação entre o texto, seu sentido e a matéria de sua realização abole o tempo e sua profundidade memorial. Uma tautologia instantânea está aqui exposta e definida por sua própria exposição. Uma tautologia que se estabelece entre três instâncias da obra: seu título, seu texto e a matéria de sua realização, numa intermedialidade que a demonstra e a coloca em perigo ao mesmo tempo.

A tautologia, termo de retórica – do grego *tautos logos*: o mesmo discurso – consiste em repetir uma mesma idéia em termos diferentes. Seu uso em filosofia foi considerado como nocivo ou errado, assim Diderot refuta as proposições dos sofistas alegando que eles fazem dela um instrumento de engano:

O sofista engana ou por propostas falsas, ou por paradoxos, ou pelo solecismo ou pela tautologia.⁹⁶

⁹⁶ « Le sophiste trompe ou par des choses fausses, ou par des paradoxes, ou par le solécisme, ou par la tautologie. » *Opinion des anciennes philosophes. Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 1751-1772.*

No entanto a lógica e particularmente a lógica tal como trabalhada por Ludwig Wittgenstein vê na tautologia uma das duas bases do enunciado - a outra sendo a contradição.

As proposições da lógica são tautologias.⁹⁷

A tautologia para Wittgenstein constitui a essência da verdade lógica em geral.

A prova na lógica é apenas expediente meio mecânico para facilitar o reconhecimento da tautologia quando ela é complicada.⁹⁸

O que está além das tautologias e do trabalho da lógica que esclarece suas complexidades, o resto, não poderia ser dito como nos adverte o último aforismo do *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein:

O que não se pode falar, deve-se calar.⁹⁹

Assim Wittgenstein pretende acabar com as pretensões da filosofia em revelar o sentido do mundo sensível que segundo ele é em grande parte inefável. É na herança de Wittgenstein que Kosuth estabelece seus trabalhos tautológicos. Herança que ele assume claramente em seu texto manifesto "Art after philosophy"¹⁰⁰ de 1969 quando expõe que

... a arte é análoga a uma proposta analítica, e que é a existência da arte como tautologia que lhe permite ficar "à distância" das presunções filosóficas.¹⁰¹

Retomando o aforismo definitivo de Donald Judd: "se alguém chama alguma coisa de arte, é arte", Kosuth recusa a estética dominante nos anos 50 baseada na opinião do gosto tal como defendida por Clément Greenberg ou as definições da obra de arte submetidas ao formalismo de sua realização para abrir o campo das artes às propostas conceituais.

A obra sobre a qual falamos aqui *FOUR COLORS FOUR WORDS* formula uma proposta claramente analógica: analogia absoluta entre o título da obra e o

⁹⁷ Ludwig Wittgenstein. *Tractatus logico-philosophicus* (1921), tradução de José Giannotti. Aforismo 6.1. Página 113.

⁹⁸ *Ibid.* Aforismo 6.1262. Página 119.

⁹⁹ *Ibid.* Aforismo 7. Página 129.

¹⁰⁰ In HARRISON, Charles; WOOD, Paul (orgs.) *Art in Theory. 1900-2000, an anthology of changing ideas*. London: Blackwell publishing. 2003, página 852.

¹⁰¹ Joseph Kosuth *apud* Harrison & Wood. página 854 "...art is analogous to an analytic proposition, and that it is art's existence as a tautology that enables art to remain "aloof" from philosophical presumptions."

texto que ela apresenta - transparência do signo. Mas também, tentativa de analogia entre o texto apresentado e a materialidade da obra, esta última tendo a potencialidade de ultrapassar a analogia por um conjunto de dados que o texto e o título da obra não abrangem colocando assim algumas opacidades na transparência. A analogia se estabelece tautologicamente entre o título e o texto, entre o texto e a materialidade da obra, e metaforicamente à arte.

A tautologia como procedimento necessário e suficiente da obra de arte e da arte como um todo foi trabalhada e declarada por diversos artistas norte-americanos nos anos 60 do século XX. Já citamos Donald Judd que declarava “se alguém chama alguma coisa de arte, é arte”, aforismo empregado por Kosuth. Ad Reinhardt, num artigo: “Art as Art”¹⁰² publicado em 1962 na revista *Art International* iniciou esta série de asserções:

A Arte como Arte, não é nada que não seja arte. A Arte não é o que não é arte.¹⁰³

Asserção absolutamente tautológica que define o domínio específico da arte pela negação das qualidades, funções, caracteres, que lhe eram comumente reconhecidos. Um trabalho de erradicação das atribuições tradicionais da arte - decoração, comunicação, subjetividade, gosto estético, valor mercadológico...- para estabelecer a arte num domínio exclusivo que é o da arte onde certa inefabilidade garante sua autonomia:

O único padrão em arte é a unicidade e excelência, certeza e pureza, abstração e evanescência. A única coisa a ser dita sobre a arte é sua ausência de sopro, ausência de vida, ausência de morte, ausência de conteúdo, ausência de forma, ausência de espaço e ausência de tempo. Isto sempre é a finalidade da arte.¹⁰⁴

Ao enumerar esta lista (infinita?) de ausências, ao escavar a definição da arte pela negatividade, Reinhardt nos lembra o *Tractatus logico-philosophicus* que é, segundo seu autor, a contrapartida do “... que não se pode falar (e que) há de ser silenciado”. Num lugar exclusivo, a tautologia não pode mais impor-se como estabelecimento do dizível. Uma mesma ausência formula a essência do inefável.

¹⁰² Reinhardt *apud* Harrison & Wood.. página 821.

¹⁰³ Reinhardt *apud* Harrison & Wood. página 821. “Art as Art is nothing but art. Art is not what is not art.”

¹⁰⁴ Reinhardt *apud* Harrison & Wood. página 824. “The one standard in art is oneness and fineness, rightness and purity, abstractness and evanescence. The one thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, deathlessness, contentlessness, formlessness, spacelessness and timelessness. This is always the end of art.”

Frank Stella, por sua vez, em 1964 ao responder a uma pergunta do crítico Bruce Glaser que lhe questionava sobre as soluções a encontrar ou os problemas a resolver em pintura declarou: “A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê (what you see is what you see)”.¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman ao levantar o caráter indubitavelmente tautológico das caixas paralelepípedicas de Donald Judd abre a temporalidade renovada desta asserção. O presente no qual elas se estabelecem é estável e permite ser renovado a cada confronto na repetição. Segundo Didi-Huberman, Joseph Kosuth, ao introduzir o jogo da linguagem em suas obras, estabeleceria “uma espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido”¹⁰⁶.

No entanto a proposta de Kosuth pelo seu recurso à linguagem e pela atuação de uma intermedialidade retorce o aforismo de Judd. Do “what you see is what you see” original passaríamos para um hipotético “what you see is what you read” (“tudo que é dado a ver é o que você lê” para continuar com a interpretação dada por Didi-Huberman). Da simetria absoluta da primeira afirmação passamos para o confronto de dois termos que ecoam, mas não se equivalem, tanto que ao tentar inverter os termos num “what you read is what you see” (tudo que é dado a ler é o que você vê) não obteríamos o mesmo sentido. A primeira asserção privilegia o visível fazendo da leitura um ato subalterno à visão enquanto a segunda reduz a proposta a uma visualidade do texto oral. A intermedialidade introduz uma bifurcação do sentido que desdobra a tautologia colocada em obra. “O redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido” levantado por Georges Didi-Huberman no trabalho de Kosuth efetua uma troca de sentidos em mão dupla onde se efetua um aprofundamento da proposta verbal na materialidade da obra e reciprocamente. O que você lê é o que é dado a ver: da materialidade do objeto reconhecido surge o sentido lingüístico. O que você vê é o que você reconhece por lê-lo, o sentido lingüístico orienta seu olhar a reconhecer o objeto. Deste modo sentido e materialidade se reforçam e se aprofundam numa tautologia infinita e redundante. Uma transparência de espelhamento.

¹⁰⁵ Georges Didi-Huberman.. *O que vemos, o que nos olha*.Página 55.

¹⁰⁶ *Ibid.* Página 57.

Essa transparência absoluta proposta por Kosuth remete às definições da figuração enunciadas no *Tractatus logico-philosophicus* particularmente no que segue o aforismo 2.1: “fazemos-nos figurações dos fatos”¹⁰⁷ e isto com uma adequação extrema como, por exemplo, o aforismo 2.161:

Deve haver algo idêntico na figuração e o afigurado a fim de que um possa ser a figuração do outro.¹⁰⁸

A figuração, como operação lógica, se estabelece numa quase tautologia - o idêntico - que se apresenta entre os dois momentos: figurado e figuração. O idêntico que assegura a figurabilidade está entregue ao jogo da intermedialidade. Idêntico, mas específico a cada uma das mídias, idêntico na disparidade. Idêntico numa instância suplementar à qual Wittgenstein não faz referência e que chamaríamos de “figurável”, isto que há de ser figurado, isto que é objeto da figuração e que por ela se apresenta. Nesta obra de Kosuth, a identidade faz transitar as três instâncias da figuração, do figurado e do figurável entre o texto, o título e a materialidade da obra. *FOUR COLORS FOUR WORDS* idênticos na enunciação do título, no texto lido e na inscrição em letras de néon, figuração redundante ao infinito. Relação intermediática que se esclarece de forma mútua, ou dito nos termos de Wittgenstein:

A forma da afiguração é a possibilidade de que as coisas estejam umas em relação às outras como os elementos da figuração.¹⁰⁹

A esse extremo da figuração apresentado pela proposta de Kosuth podemos opor os limites estabelecidos por Wittgenstein ao jogo da figuração. Quando ele declara:

A figuração representa seu objeto de fora (seu ponto de vista é sua forma de representação), por isso a figuração representa seu objeto correta ou falsamente.¹¹⁰

Kosuth leva ao limite esta posição do ponto de vista externo para aproximá-lo ao máximo da parte de dentro, da identidade absoluta, da colusão íntima entre figuração, figurado e figurável.

¹⁰⁷ Ludwig Wittgenstein. *Ibid.* Aforismo 2.1. Página 59.

¹⁰⁸ *Ibid.* Aforismo 2.161. Página 60.

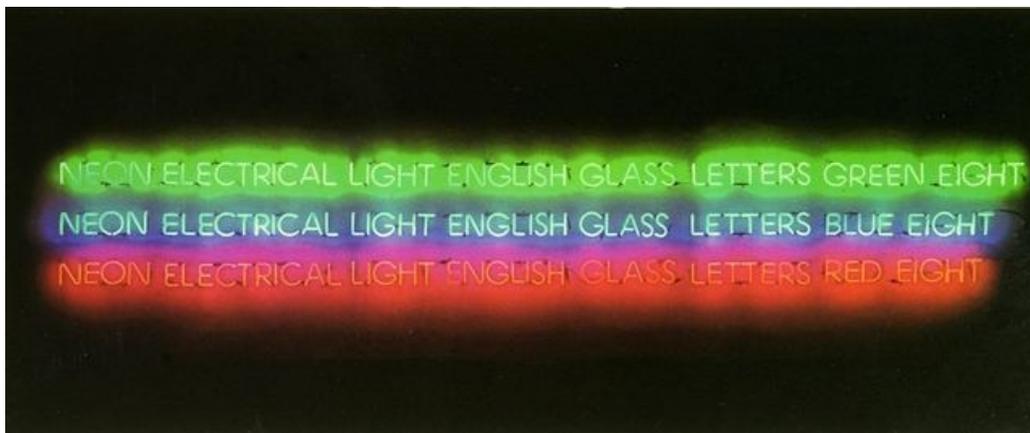
¹⁰⁹ *Ibid.* Aforismo 2.151. Página 59.

¹¹⁰ *Ibid.* Aforismo 2.173. Página 60.



FOUR COLORS FOUR WORDS,
Joseph Kosuth, 1966
néon- transformer
5 x 73 x 2 inches (12.7 x 185.4 x 5.1 cm)

No entanto, este ciclo de relações infinitas entre materialidade da obra e sentido lingüístico numa aparente transparência esconde e revela algumas opacidades. Retomamos o texto do título da obra, texto que pode ser lido exposto na obra mesma: *FOUR COLORS FOUR WORDS*, quatro cores então, mas quais? O texto não as define, é unicamente na materialidade da obra que elas se revelam respectivamente verde, branco, vermelho, azul. O texto não diz nada do modo de inscrição das palavras: tubo luminoso de néon. O texto não diz nada da luz emitida pela inscrição. O fenômeno cromático e luminoso da obra ultrapassa o enunciado, transborda a tautologia. Não se trata aqui de um acaso ou de um acidente, mas de uma verdadeira intenção de Joseph Kosuth. Alguns índices permitem discernir esta intenção: Kosuth produziu neste mesmo ano de 1966 algumas obras segundo o mesmo procedimento, obras onde a cor do texto é revelada pelo título da obra e o texto que ela inscreve como *FIVE WORDS IN GREEN NEON*, outra obra intitulada *NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS* revela pelo seu título o fenômeno luminoso, e o texto que ela inscreve define a cor.



NEON ELECTRICAL LIGHT ENGLISH GLASS LETTERS
Joseph Kosuth, 1966

Esta última obra que não estabelece uma tautologia transparente entre seu título e o texto que ela inscreve apresenta uma variação sobre a cor similar a da obra da qual tratamos: o texto é realizado em três linhas sucessivas segundo seu tamanho, cada uma de uma cor verde, azul e vermelho. Estas três cores são as cores primárias do sistema de síntese aditiva, elas correspondem às três frequências às quais o olho humano é sensível e sua percepção conjugada formula a sensação do branco. Em *FOUR COLORS FOUR WORDS* as três cores primárias são atribuídas às palavras *FOUR* (verde), *FOUR* (azul) e *WORDS* (vermelho), a palavra *COLORS* efetua a síntese e é branca.

Temos aqui, colocada em obra pela operação intermediária que sustenta a tautologia transparente entre texto e inscrição, a produção de um fenômeno cromático e luminoso, sua demonstração e sua percepção. O halo que resulta destas quatro palavras - fontes luminosas - ilumina o ambiente onde o espectador constata a intenção tautológica em sua transparência como percebe o fenômeno numa experiência que se mantém do lado do não dito, do silenciado. Esta dimensão da experiência sensível é claramente recusada por Kosuth em seu texto "Art after philosophy" onde declara:

As formas de arte que podem ser consideradas como proposições sintéticas são verificáveis pelo mundo, quer dizer, para entender estas proposições deve-se deixar de lado o quadro similar à tautologia da arte e considerar a informação "externa". Mas para considerá-lo como arte é preciso ignorar esta mesma informação externa, porque a informação externa (qualidades experimentais, notadamente) tem seu valor

intrínseco. E para entender este valor não se precisa do estado de “condição da arte”.¹¹¹

Devemos lembrar que, para Joseph Kosuth, as “condições da arte” as quais ele se refere são estas da exposição da arte – ambientais, espaciais, sociais, comerciais, estatutárias...- entre elas são as condições da experiência sensível. Descartada como não sendo suficiente ou até poluente para entender a questão da arte apesar de sua necessidade Kosuth continua, a respeito da experiência:

A partir daí é fácil compreender que a viabilidade da arte não é conectada à apresentação de um tipo de experiência visual (ou outra).¹¹²

No entanto, se a materialidade da obra estabelece as condições de sua enunciação como obra de arte, se ela torna aparente a arte, ela não pode ser absolutamente descartada, ela opera uma intermedialidade entre o texto e a plasticidade que determina seu acesso ao domínio da arte. No caso da obra que estudamos aqui o fenômeno cromático e luminoso transbordando o sentido, trazendo uma opacidade à transparência absoluta da tautologia (o texto é a obra – a obra é o texto), abre para o campo de uma experiência do não dito, inefável. Nesta parte da obra que não pode ser dita, que há de ser silenciada, reside uma parte não menosprezível da arte. Kosuth, leitor atento de Wittgenstein toca aqui ao mistério do sétimo e último aforismo do *Tractatus logico-philosophicus*. Mistério do resto, da contrapartida do mundo¹¹³, da sobra do trabalho da lógica, do inefável, do silêncio que, no entanto, é...

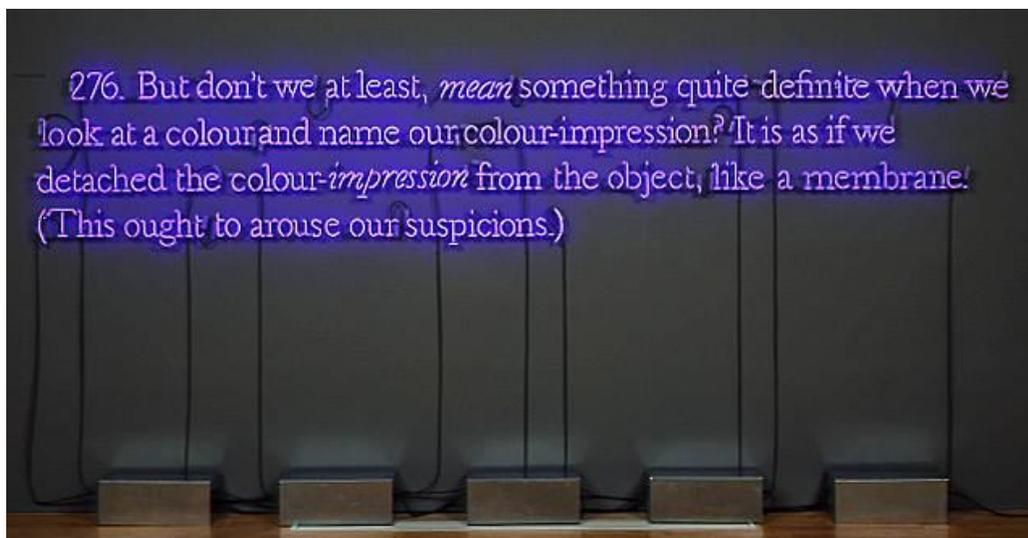
Existe com certeza o indizível. Isto se *mostra*, é o que é místico.¹¹⁴

¹¹¹ Kosuth *apud* Harrison & Wood. página 858. “Forms of art that can be considered synthetic propositions are verifiable by the world, that is to say, to understand these propositions one must leave the tautological-like framework of art and consider “outside” information. But to consider it as art it is necessary to ignore this same outside information, because outside information (experiential qualities, to note) has its own intrinsic worth. And to comprehend this worth one does not need a state of “art condition”.”

¹¹² Kosuth *apud* Harrison & Wood. página 858. “From this it is easy to realize that art’s viability is not connected to the presentation of visual (or other) kind of experience.” A tradução é nossa.

¹¹³ Ludwig Wittgenstein. *Ibid.* Aforismo 1. “O mundo é tudo o que ocorre.” Página 55.

¹¹⁴ *Ibid.* Aforismo 6.522. Página 129.



276 (on color, violet)
Joseph Kosuth, 1990.
néon, transformer.
28,5 x 157 x 2 inches (72,4 x 398,8 x 5,1 cm)

Um texto feito de letras coloridas luminosas de néon esta afixado na parede no nível de nossos olhos, em quatro linhas de quase quatro metros de comprimento ele diz:

276. But don't we at least mean something quite definite when we look at a colour and name our colour-impression? It is as if we detached the colour-impression from the object, like a membrane. (This ought to arouse our suspicions.)

Entre as palavras, podem ser vistas as conexões elétricas e, entre as letras, a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta. Das frases descem linhas elétricas ligadas com quatro transformadores inseridos em caixas oblongas de metal cinza e uma linha liga o conjunto de caixas à tomada. A cor única do néon é violeta clara, quase um lilás que banha a parede e o ambiente ao redor da frase num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1990. Ela retoma o procedimento formal da obra analisada anteriormente, com 24 anos de distância. No entanto, ela não opera na forma tautológica direta que analisamos. Seu título é: “276 (on color, violet)”. Este número 276 se refere a um aforismo de Ludwig Wittgenstein extraído de suas “*Philosophical Investigations*” escritas na sua segunda fase da produção filosófica, alguns 10 anos depois da publicação do *Tractatus logico-philosophicus* ao qual nos referíamos para analisar a obra anterior de Kosuth. Toda

a segunda parte da obra de Wittgenstein retoma, discute e, muitas vezes, refuta as alegações do *Tractatus logico-philosophicus*.

O texto nos diz:

276. Mas afinal não *significamos* alguma coisa quase definitiva quando olhamos para uma cor e nomeamos nossa cor-impressão? Como se destacássemos a cor-impressão do objeto, como se fosse uma membrana. (Isso deveria despertar nossas suspeitas.)¹¹⁵

Em relação à obra analisada anteriormente e ao grupo ao qual ela pertence, esta proposta parece tomar conta duma parte do não-dito, ou da parte que a tautologia absoluta deixava para trás, não conseguia enunciar e colocava do lado do inefável. De fato, trata-se aqui da questão da cor e da cor-impressão. Quando Kosuth escolhe a cor violeta-lilás, para fazer aparecer esta frase na parede, quando ele inunda o ambiente com o halo da cor violeta-lilás, ele reforça a ambigüidade deixada de lado, recalcada 24 anos antes. A cor violeta por ser uma destas cores intermediárias entre as cores reconhecidas por primárias, por oscilar entre o azul e o vermelho, por ser uma cor cujo valor é sempre difícil de discernir, por não remeter automaticamente a uma cor preestabelecida no imaginário comum, é uma cor que tem má reputação, cujo sentido simbólico é sempre equívoco. Escolher a cor violeta para inscrever este aforismo sobre a nomeação da cor e sua relação com a impressão reforça o caráter unívoco da experiência, reforça nossas suspeitas. Mesmo se Wittgenstein, em suas investigações filosóficas, não está interessado na realidade da cor e das impressões, mas muito mais com a maneira como as nomeamos e as articulamos, Kosuth nesta obra deve absolutamente passar pela impressão e tomar conta dela em toda sua ambigüidade para manifestar e tornar inteligível a força do aforismo e as dúvidas ou suspeitas que ele levanta. O trabalho de intermedialidade elaborado por Kosuth revela, colocando-o em ação-sensação, demonstrando a cor-impressão, a força do aforismo de Wittgenstein. Revela, mas também transgride. Ao fazer uso de uma cor luminosa, Kosuth a faz extravasar a qualidade própria de pele, de superfície, de membrana, que a cor comumente tem em sua relação aos objetos plásticos da arte. Aqui a cor se difunde num halo que, quase por força própria, emana do objeto. Ela não pode mais ser considerada como uma membrana que, pela sua nomeação, destacaríamos do objeto. É ela própria que, difusa, vem se pôr sobre nossa própria pele, a colore, e se torna nossa membrana. A obra de Kosuth coloca em ato o que seria nossa nomeação da cor-

¹¹⁵ Ludwig Wittgenstein. *Philosophical investigations*.

impressão, invertendo a dinâmica para nos vestir desta membrana, fazer dela nossa pele, nos tornar o objeto. Isso desperta ainda mais profundamente nossas suspeitas.



Wittgenstein's color
Joseph Kosuth, 1989.
néon, transformer.
(28x12 cm)

Uma palavra entre parênteses feita de letras coloridas luminosas de néon de doze centímetros de altura está afixada na parede ao nível de nossos olhos, em vinte - oito centímetros de altura ela diz: (Red). Entre as letras, pode ser vista a parte do tubo de vidro tampada por fita adesiva preta e, atrás dos parênteses, as conexões elétricas. Dos parênteses descem linhas elétricas ligadas a um transformador inserido numa caixa oblonga de metal cinza, uma linha liga o conjunto de caixas à tomada. A cor única do néon é vermelha; ela banha a parede e o ambiente ao redor da palavra num halo colorido.

Trata-se de uma obra de Joseph Kosuth realizada em 1989. Ela é intitulada *Wittgenstein's color*. Seu título não repete a tautologia das primeiras obras, mas revela a ligação destas obras com a filosofia de Wittgenstein. A "Cor de Wittgenstein", seria o vermelho? Ou talvez seja de novo entre o intitulado e a materialidade da obra que se estabelece o jogo da intermedialidade ao qual as duas obras anteriormente abordadas nos iniciaram.

Vermelho sendo a “Cor de Wittgenstein”, encontramos seu nome citado várias vezes nas suas “investigações filosóficas” e particularmente em duas ocorrências que parecem responder ou indiciar a obra de Kosuth.

O primeiro aforismo diz assim:

239. Como se sabe qual cor escolher quando se ouve a palavra “vermelho”? – É simples: há de se pegar a cor cuja imagem aparece quando se ouve a palavra. – Mas como saber qual é a cor “cuja imagem aparece”? Será que um critério suplementar se faz necessário para isso? (Existe, sem dúvida, o procedimento de escolha da cor que aparece quando se ouve a palavra “...”)

“Vermelho” significa a cor que me aparece quando ouço a palavra “vermelho” – seria uma *definição*. Não uma explicação de *o que é* usar uma palavra como um *Bezeichnung*. (designação)¹¹⁶

Quando Kosuth enuncia, ao mesmo tempo, a palavra “vermelho” e a demonstra em sua materialidade luminosa, ele curto-circuita o enunciado de Wittgenstein, como ao mesmo tempo o ativa. Em que este vermelho cor-impressão – que também nos avermelha pelo seu halo luminoso – corresponde ao vermelho cuja imagem aparece ao ler a palavra “vermelho” escrita na parede? Em que a sensação se funde à definição? A operação de designação efetuada por Kosuth questiona nossa escolha, nossa própria operação de definição da cor ao ler a palavra “vermelho”. O fenômeno luminoso de novo transborda a possibilidade de definição.

O segundo aforismo de Ludwig Wittgenstein extraído de suas “Investigações filosóficas” e que pode esclarecer essa obra de Kosuth que talvez se refira a ele, diz:

273. O que tenho a dizer a respeito da palavra “vermelho”? – Que ela designa alguma coisa que “se confronta a todos nós” e que cada um de nós deveria realmente ter uma outra palavra, além desta, a fim de significar sua *própria* sensação de vermelho? Ou seria assim: a palavra vermelha designa alguma coisa conhecida de todos; e também, para

¹¹⁶ *Ibid.* 239. “How is he know what colour to pick out when he hears 'red'? - Quite simple: he is to take the colour whose image occurs to him when he hears the word. - But how is he to know which colour it is 'whose image occurs to him'? Is a further criterion needed for that? (There is indeed such a procedure as choosing the colour which occurs to one when one hears the word '...')

'Red' means the colour that occurs to me when I hear the word 'red' - would be a *definition*. Not an explanation of *what it is* to use a word as a *Bezeichnung*.

cada pessoa, designa alguma coisa conhecida somente por ela? (Ou talvez melhor: ela se *refere* a alguma coisa conhecida somente por ele).¹¹⁷

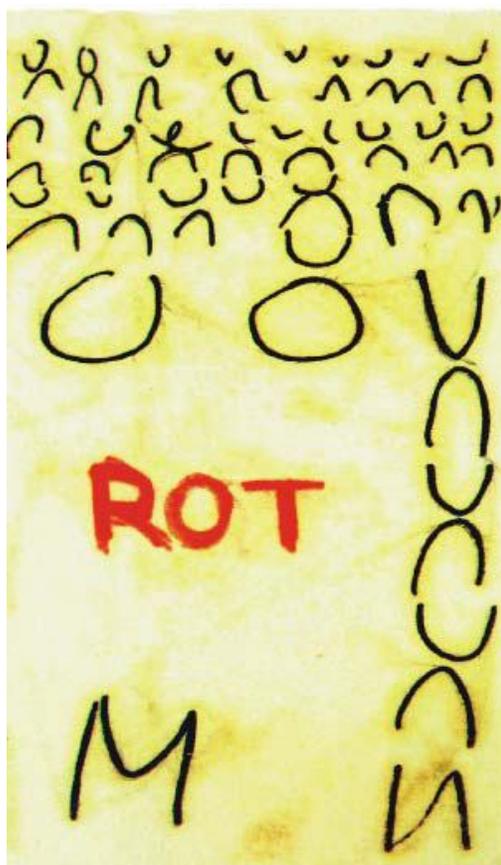
Kosuth estabelece essa coisa que “se confronta a todos nós” na sua materialidade luminosa. Ele confronta diretamente a palavra e seu caráter universal com a sensação *própria* que cada pessoa tem da cor que a palavra nomeia. Banhando-nos no halo de luz vermelha que emana da palavra inscrita na parede, Kosuth anula o caráter pessoal da escolha, da referência que cada um efetua ao ler a palavra. Todos nós, temos assim de nos confrontar com o vermelho de Wittgenstein. Reservada, colocada entre parênteses, com maiúscula, a palavra inscrita por Kosuth refere-se à cor de Wittgenstein como nos diz o título que ele deu à obra, mas o fenômeno da cor luminosa emitida pelo tubo néon que materializa a palavra, transborda esta reserva, destrói a exclusividade, abre para o compartilhamento da sensação.

Kosuth integrando o pensamento de Wittgenstein ao jogo da intermedialidade numa arte desejada posterior à filosofia¹¹⁸, como o primeiro Wittgenstein desejava acabar com a filosofia em nome da lógica em seu *Tractatus lógico-philosophicus*, propulsa as tautologias inerentes à lógica e à arte no mundo da percepção. Os recursos empregados por ele nessas obras - letras luminosas de néon e cores – os veículos da intermedialidade - transbordam a relação estreita entre o título, o texto e a materialidade da obra para abrir ao mistério do inefável, da sensação invasiva e não dizível. Se nas obras de 1966, essa invasão aparece como acidental, como incontrolada, podemos observar que nas obras posteriores dos anos 90, Kosuth joga com ela com ironia e controle. Temos aqui um forte paralelo entre essas duas fases do trabalho de Kosuth e o trabalho de reavaliação de sua filosofia ao qual Wittgenstein se empregou durante a segunda fase de sua obra.

¹¹⁷ *Ibid.* “273. What am I to say about the word 'red'? - that it designates something 'confronting us all' and that everyone should really have another word, beside this one, to mean his *own* sensation of red? Or is it like this: the word 'red' designates something known to everyone; and in addition, for each person, it designates something known only to him? (Or perhaps rather: it *refers* to something known only to him.)”

¹¹⁸ Referimos-nos a seu ensaio *Art after Filosofia* de 1969. *Op. Cit.*

MIRA – ROT



SCHENDEL, Mira.
 Monolípias, "escritas". 1965.
 Óleo sobre papel de arroz. 46,5 x 23 cm.

Uma leve folha de papel de arroz de 46,5 por 23 centímetros, colocada na posição vertical, apresenta uma série de signos semicirculares pretos organizados em 7 linhas horizontais no alto e uma linha vertical que desce ao longo da parte direita do formato; o último signo da fileira vertical remete à letra N (invertida). No

centro da parte da folha reservada, uma palavra de três letras vermelhas diz ROT, abaixo dela, ocupando o ângulo inferior esquerdo, traçado em preto, um signo remetendo à letra M. Ao redor dos signos e das letras o papel aparece como amarelado, manchado de graxa. Trata-se de uma obra de Mira Schendel, extraída da série de quase 2.000 monotípias que ela realizou entre 1964 e 1966.

As monotípias de Mira Schendel são de um tipo particular, pertencem mais à ordem do desenho que à da pintura. A monotípia tradicional consiste em realizar uma pintura com tinta a óleo sobre uma placa de vidro ou de metal e transferi-la num papel depositado sobre a tinta fresca, em exemplar único. A técnica de Mira Schendel difere nisso: o vidro recebe uma camada uniforme de tinta, uma fina camada de talco protegendo-a, e o papel de arroz muito fino e permeável é depositado sobre a camada de talco onde, por pressão do dedo, das unhas, ou de instrumentos pontudos, ele é impregnado pela tinta. A imagem que resulta desta operação, é única também, mas tem duas faces. Na impregnação do papel fino pela tinta o atravessando, o desenho pode ser visto dos dois lados. Muitas vezes, aproveitando-se desta transparência, Mira Schendel executava a operação de monotípia dos dois lados da folha de papel de arroz. Na monotípia que analisamos aqui podemos reparar que ela foi efetuada em duas operações, de fato duas cores aparecem nela: o preto e o vermelho. Duas cores que correspondem a duas placas de vidro, dois campos coloridos nos quais, em dois momentos, por pressão, o papel foi impregnado da tinta. O resultado ao qual estamos confrontados não permite discernir em que seqüência as duas operações foram realizadas. No entanto podemos reparar o quanto a cronologia dos gestos formula o sentido da obra. Ou os signos pretos foram desenhados reservando um campo no qual num segundo tempo foi inscrita a palavra ROT em vermelho, ou ao contrario, a palavra em vermelho foi inicialmente inscrita e depois os signos pretos foram gravados a fim de circundá-la, estabelecendo uma moldura. A indecisão na qual ficamos quanto à cronologia das operações aviva a tensão entre as duas intervenções, entre as duas cores, entre as duas categorias de signos. De fato a cada uma das duas cores, a cada uma das duas operações corresponde um traço, elas remetem a um gesto diferente. Os signos pretos, traçados numa linha simples, sem correções na repetição enfileirada que se aparenta a uma página de tentativa de escrita infantil, remetem ao gesto da escrita, da inscrição, incisão. Podemos adivinhar e ainda sentir a pressão da ponta arredondada sobre o papel e a impregnação pela tinta escura que resulta e desenha o signo. Signo quase circular que se repete e se modifica na repetição até traçar o que reconhecemos como letras (e, n, o, u, **N**). O

que aparece com o último signo não hesita em ser reconhecido como M, inscrição decidida e definitiva que não demonstra a indecisão dos primeiros signos da página. As letras em vermelho foram traçadas de modo muito diferente: se a ferramenta parece ser a mesma (espessura do traço) que serviu para transferir a tinta preta, o gesto que a movimenta na transferência da tinta vermelha é muito diferente. À hesitação e afirmação progressiva do traço ao longo das linhas de escrita em preto, se contrapõe a insistência demonstrada em traçar a três letras R O T. O gesto é repetitivo, engrossa as letras, a tinta borra, se acumula e faz surgir com evidência a cor e a palavra que a designa. Lemos *ROT* – vermelho em alemão, língua materna de Mira Schendel – vemos o vermelho, numa equivalência tautológica. A força do traço conjugada à força da cor estabelece com firmeza a dupla convicção da cor: nome e sensação. O gesto que grafou a cor, insistente, a nomeou quando a fez aparecer. Podemos reinventar o gesto, redescobrir a invasão da cor, a impregnação progressiva da fina folha de papel. Essa insistência no traço não é costumeira do trabalho de Mira nessas centenas de monotipias, uma economia prudente do gesto quase sempre comanda seu traço como observa Nuno Ramos:

Se olharmos de perto um desenho de Mira, em especial as inúmeras monotipias de meados dos anos 1960, veremos como a linha é tateante, reflexiva. Trata-se de uma linha-pergunta, consciente de sua própria duração. Lenta ou veloz, toma o tempo apenas suficiente. A idéia de suficiência, de gasto exato de energia, me parece muito significativa no trabalho de Mira. É esta idéia que organiza sua flutuação, sua indecisão focada.¹¹⁹

Reconhecemos aqui a linha que traça os signos pretos, “linha-pergunta, consciente de sua própria duração”, mas o traço repetitivo, que aos poucos engrossa a mancha de cor vermelha, que revela seu nome, difere absolutamente dessa “linha tateante, reflexiva”. A insistência vai além do “tempo apenas suficiente”. Para a cor transbordar, para dar vazão ao fluxo colorido, para dar o tempo de se banhar nela, o gesto se repete, alarga o traço, amplia a invasão colorida.

“Não há distinção entre cor e matéria” diz Maria Eduarda Marques¹²⁰ a respeito das “pinturas matéricas” realizadas por Mira Schendel no início dos anos

¹¹⁹ Nuno Ramos. *A construção do vento (Mira Schendel)*. In *Ensaio Geral*. página 210. Este texto havia sido publicado anteriormente na coletânea organizada por Sônia Salstein: *Mira Schendel : no vazio do mundo*. São Paulo, Editora Marca D'Água, 1996.

¹²⁰ Maria Eduarda Marques. *Mira Schendel : a estética da expressividade mínima*. Página 22.

60, poucos anos antes das monotípias. Essa indistinção perdura nas monotípias mesmo na quase ausência matérica que elas apresentam: fragilidade e transparência do papel, fluidez da tinta que impregna e não se deposita, materialidade evanescente que se manifesta em cor. Em *ROT*, a indistinção é claramente marcada e a insistência do traço em fazer transparecer a matéria tintorial trabalha a confirmá-la, a convencer da conjugação entre matéria e cor.

O papel, campo da inscrição da linha, campo onde se joga o tempo do traço, tão importante na obra de Mira Schendel, papel japonês leve e frágil, papel que em outras obras será retorcido, trançado (*Droguinhas*), ganha nessa monotípia outro estado, se transcende numa outra natureza. Como nos assinala Nuno Ramos:

Com o trabalho de Mira, o papel ganha uma aura inconfundível, já que ela não parece trabalhar sobre ele, mas dentro e através dele. Torna-se um campo meio imaculado, cheio de possibilidades que não devemos, por precipitação, estragar... Não é por acaso que Mira trabalhava sempre com o papel poroso, de modo que a tinta se entranhasse e parecesse vir de dentro dele.¹²¹

Mas aqui este campo não aparece como nimbadado de uma “aura inconfundível”, muito mais que um arredor é o dentro dele que surge na impregnação pela tinta que o atravessa. Efetua-se uma passagem do estado de papel no qual os traços são depositados ao de pele que transpira. Uma pele escoriada que deixa aparecer o sangue que contém. A insistência do traço nas três letras lembra uma coçada que faria sangrar. A palavra *ROT* é do vermelho do sangue mesmo, a aparição da cor e de seu nome revela um interior, um corpo, faz do papel não mais uma superfície de depósito, mas uma pele porosa. Passamos da imagem icônica, véu de Verônica, onde a figura aparece como impressão, traço, ao véu do corpo mesmo, à sua pele marcada, cicatrizada, tatuada, respirando, exalando seus suores e humores¹²². Passamos da imagem ao evento. A folha-pele nos aparece manchada de graxa como por um sebo que deixaria a pele oleosa, pela pressão dum instrumento contundente ou da unha, o encarnado sobe de sua profundidade. Um encarnado que aparece pela cor vermelha do sangue e pelo nome da cor em alemão.

¹²¹ Ibid. páginas 208-209.

¹²² Nos anos 1970 Mira Schendel realizou alguns desenhos sobre pergaminho na série dos “objetos gráficos”.

O evento que preside à obra de Mira Schendel foi levantado pelo filósofo e semiótico alemão Max Bense quando ao conhecer a artista pelo intermédio de Haroldo de Campos, a convidou para expor em Stuttgart em 1967 escrevendo no texto do catálogo:

Somente o que é visível é ação e a ação produz somente a visibilidade. Tudo é muito substancial, o traçado das figuras e a escolha do papel, a intensidade do risco, a dilação nas curvaturas, o elegante, o preguiçoso, o grácil, o concluso e o abrupto, o aforístico e o casuístico, o que se faz de um cabelo e o que pode ser uma viga. Aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem.¹²³

O papel - pele e substância - é o lugar da ação, do gesto e de seu resultado visível: o traço. O papel - pele e substância – estabelece uma interface bifacial na qual a impregnação pela tinta faz subir fisicamente e eleva a matéria ao signo e onde o gesto pungente do risco se materializa em infiltração de cor, tinta e palavra. O gesto, a ação traz à consciência a cor e seu nome, a matéria e a linguagem, reinstaurando a revelação da palavra, renovando a aprendizagem da língua.

O uso da língua alemã por Mira Schendel nessa monotipia – em outras ela inscreve também palavras ou frases em português, francês, inglês, italiano – liga a palavra à própria origem da artista nascida em Zurique, na Suíça. A cor de seu sangue é *rot*, seu encarnado é *Rötten*, quando pressiona a própria pele a cor que aparece não é o vermelho, nem o *rouge*, *red* ou *rosso*, mas o *rot*, quando inscreve essa cor ela se marca em *rot*. A tautologia entre o nome inscrito da cor e a cor de sua inscrição é orientada pela língua escolhida ou necessária à sua inscrição. Ao escrever “vermelho” em letras vermelhas, Mira Schendel estabeleceria uma tautologia fechada em sua própria lógica para o público brasileiro. Mas ao escrever *ROT* em letras vermelhas, no contexto brasileiro ou na possibilidade poliglota que manipula, Mira Schendel abre a tautologia a uma dimensão ontológica onde língua e origem se fundem.

¹²³ Max Bense em SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo - Mira Schendel*. Página 262. O texto de Max Bense traduzido por Haroldo de Campos e do qual foi extraída esta frase foi publicado originalmente em 1967 no livro organizado por ele: *Mira Schendel – Grafische Reduktionen*. Stuttgart: Universität Stuttgart, 1967.

Contemporânea às monotipias de Mira é a publicação do livro de Vilém Flusser: *Língua e Realidade*¹²⁴. Poliglota ele também, o filósofo radicado no Brasil e amigo de Mira aborda as relações da língua com as estruturas do pensamento na perspectiva da diversidade das línguas. No primeiro capítulo, intitulado *A Língua é Realidade*, ele expõe a relação dos dados brutos à sua nomeação, passagem do caos ao cosmos simbólico:

A realidade, dentro da qual as raízes do *Eu*, os sentidos, chupam avidamente, transforma-se, ao chegar ao intelecto, em palavras. Nesta transformação, neste salto abrupto e primordial, neste *Ursprung*, reside o milagre e o segredo do *Eu*. Há um abismo intransponível ao intelecto entre o dado bruto e a palavra. Ele pode mergulhar introspectivamente dentro das suas próprias profundezas na ânsia de alcançar as raízes; entretanto, lá onde acaba (ou começa) a palavra, ele pára. Ele sabe dos sentidos e dos dados brutos que colhe, mas sabe deles em palavras. Quando estende a mão para apreendê-los, transformam-se em palavras.¹²⁵

Logo em seguida ele acrescenta:

Em face do dado bruto, inalcançável, mas intimamente próximo, o intelecto se precipita sobre uma palavra, ele articula.¹²⁶

Quase em resposta a este texto, nesta monotipia particularmente, Mira Schendel nos leva à beira do abismo, nos faz entrever a sua profundidade quando sua insistência em traçar a palavra *ROT* inscrita em vermelho abre para um fluxo que é do sangue mesmo, quando a palavra traçada encontra de novo o caos dos dados brutos, quando ela se deixa invadir pela tinta, jorro quase incontrolado na repetição insistente do gesto que a faz subir. Ela nos aproxima do milagre e do segredo do *Eu*, reintroduzindo a nossa consciência os dados brutos originais, renomeando-os pelo próprio uso do nome, pelo abuso da inscrição, pelo uso insistente da cor.

Walter Benjamin por sua vez fala de um caráter mágico que presidiria ao reencontro da palavra com o pensamento assim como nos lembra Maria Beatriz da Rocha Lagoa:

¹²⁴ Vilém Flusser. *Língua e Realidade* (1963).

¹²⁵ *Ibid.*, página 46-47.

¹²⁶ *Ibid.*, página 47.

De acordo com o pensamento de Benjamin, que propõe o domínio da idéia sobre a linguagem conforme as questões místicas da tradição judaica, a maneira de escapar da banalização do uso da linguagem seria a associação de um caráter mágico ao nível comunicativo, encarnando o pensamento na linguagem. Esse caráter mágico, em correspondência com a capacidade criativa e crítica, seria responsável pelo restabelecimento da relação entre nomes e coisas.

Ainda nas *Monotípias*, a palavra pode encarnar seu significado na materialidade da cor; ou seja, ser pigmento, como no caso de *ROT* (vermelho). A palavra remete à cor que, de fato, está lá. Também pode referir-se a uma sensação - *hot*, calor. No caso, a palavra contém a idéia das coisas, concordando com o pensamento benjaminiano. *ROT* compreende materialmente a cor vermelha, incluindo a idéia de todos os outros vermelhos possíveis.¹²⁷

A magia que se estabelece nessa obra de Mira Schendel nos aparece como muito mais particular que essa inclusão de todos os vermelhos possíveis. Pelo simples fato que um vermelho específico nos é dado aqui através da impregnação da tinta, o nome responde nesta situação a um único dado. Todos os vermelhos possíveis podem responder à palavra *ROT* (e isso também não é tão universal como vamos ver ao analisar a particularidade da língua), mas um vermelho único aparece no papel. O dado bruto é único em sua materialidade, o nome que efetua a magia é escolhido e restringe ainda essa aparência a uma idéia. A magia não é menor por isso e, sendo mais precisa ela reveste um caráter mais pungente, mais revelador da relação entre um nome e a coisa.

Quando Mira Schendel discursa sobre seus trabalhos e especificamente sobre as monotípias da série “escritas”, ela assume uma atitude discreta e modesta reivindicando no seu fazer artístico uma tentativa (infrutuosa) de efetuar de novo o salto que leva dos dados brutos às palavras:

Os trabalhos ora apresentados são resultado de uma tentativa, até agora frustrada, de surpreender o discurso no momento de sua origem. O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com

¹²⁷ ROCHA LAGÔA, Maria Beatriz da. *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, setembro de 2005, Programa de Pós-graduação em História da PUC-Rio. Página 161-162. A autora cita aqui o texto de Walter Benjamin intitulado: Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

toda sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade.¹²⁸

O que se realiza aqui para nós, leitores-vedores¹²⁹ da obra, o que faz retorno à realidade, é nossa consciência que ao ler a palavra escrita por Mira, inscrita no papel, impregnada de tinta, expressa em vermelho, volta ao dado bruto, reintroduz o símbolo na vivência, o arrisca no empírico, reformula sua memorabilidade e atualiza sua eternidade.

Ao riscar com insistência as três letras que nomeiam a cor vermelha na qual elas se inscrevem por impregnação do papel, Mira Schendel presencia e nos torna presentes o milagre e o segredo da nomenclatura confundindo a cor e o nome da cor. A junção da sensação e da nomenclatura constitui uma das condições de presença da cor. O nome da cor efetua a prova da existência da cor, estabelece a garantia de sua sensação como presença num sistema complexo e organizado, similar entre o mundo da cor e a linguagem. Thierry de Duve assinala essa junção que ultrapassa a simples correspondência da palavra à sensação para inscrevê-la numa correlação de dois sistemas: o sistema das cores tal como estabelecido na tradição europeia a partir de Newton e o sistema da língua:

... a cor pura é um nome, ou melhor, a articulação essencial de uma sensação e de um nome. A cor pura é essa que merece seu nome, sem equívoco, essa que se acha em relação a suas vizinhas e suas opostas no círculo cromático na mesma relação que seu nome em relação ao nome de suas vizinhas e opostas no sistema da língua.¹³⁰

A cor pura que aparece na monotipia de Mira Schendel seria essa da sensação articulada à nomeação, um vermelho sem equívoco que colocaria imediatamente em jogo sua presença sensorial junto ao nome inscrito que a faz aparecer. Podemos reconhecer um vermelho, o reconhecimento imediato da cor em relação ao nome que a designa poderia ser o critério de sua pureza ou pelo menos a garantia de sua identidade tanto quanto sua posição relativa às outras cores. O

¹²⁸ Depoimento não datado de Mira Schendel citado por Maria Beatriz da Rocha Lagoa em sua tese de doutorado, *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. Página 129.

¹²⁹ Usamos a junção de termos leitor - aquele que lê - e vedor - aquele que vê - no caso das monotipias de Mira Schendel por elas combinarem elementos de texto e elementos plásticos e partilhar as duas atividades da fruição vidente e da leitura.

¹³⁰ Thierry de Duve. *Nominalisme pictural - Marcel Duchamp la peinture et la modernité*. Paris ; éditions de Minuit. 1984. Página 220. « ...la couleur pure est un nom, ou plutôt, l'articulation essentielle d'une sensation et d'un nom. La couleur pure est celle qui mérite son nom, sans équivoque, celle qui se trouve par rapport à ses voisines et ses opposées dans le cercle chromatique dans le même rapport que son nom par rapport au nom de ses voisines et opposées dans le système de la langue. »

nome induz o vermelho e elege esse vermelho particular visto na inscrição do nome como sendo “o” vermelho, ele eleva a sensação ao estatuto de percepção da cor pura, uma transparência tautológica se estabelece com sua evidência inabalável. Essa transparência se cumpriria de tal maneira que ela se aboliria para confundir dado bruto e a palavra se a língua fosse única como nos adverte Vilém Flusser no capítulo 3 de seu ensaio:

Suponhamos, por um instante, que exista uma língua única... O problema ontológico da língua estaria mascarado a ponto de nunca poder ser descoberto pelo intelecto. O problema epistemológico da língua não existiria. Neste caso, não poderia ter sido descoberto o problema de uma realidade extralingüística e não haveria problema de conhecer a realidade. Haveria uma correspondência aparente perfeita e unívoca entre dado bruto e palavra. A palavra e o dado bruto formariam um único conjunto, sendo o dado bruto o aspecto externo, e a palavra, o aspecto interno desse conjunto... A língua humana seria idêntica ao espírito humano, ou, pelo menos, àquilo que Kant chama de *razão pura*.¹³¹

No entanto, as línguas são muitas e Flusser acrescenta:

A multiplicidade das línguas revela a relatividade das “categorias de conhecimento”. O problema ontológico e epistemológico da língua torna-se evidente. Há tantos sistemas categoriais, e, portanto, tantos tipos de conhecimentos, quantas línguas existem ou podem existir... A realidade, este conjunto de dados brutos, está lá, dada e brutal, próxima do intelecto, mas inatingível. Este, o intelecto, dispõe de uma coleção de óculos, das diversas línguas, para observá-la. Toda vez que troca de óculos, a realidade “parece ser” diferente. A dificuldade dessa expressão reside na expressão “parece ser”. Para ser, a realidade precisa parecer. Portanto, toda vez que o intelecto troca de língua, a realidade é diferente. Mas uma ontologia que opera com uma infinidade de sistemas de realidade substituíveis é intolerável. É preferível dizer, ..., que os dados brutos se realizam somente quando articulados em palavras. Não são realidade, mas potencialidade. A realidade será, em conseqüência, o conjunto das línguas.¹³²

¹³¹ FLUSSER, *Ibid.*, página 51.

¹³² *Ibid.*, página 52 - 53.

Assim o nome *rot* inscrito em vermelho por Mira Schendel induz um vermelho outro, particular, assinalado pelo sistema categorial da língua alemã. O uso da palavra em alemão colore o vermelho visto de um matiz específico, é a cor pura, absoluta como é também a cor particular do sangue de Mira, o uso da língua materna qualifica o vermelho percebido. O vermelho quando é escrito *rot* por Mira Schendel denomina um dado bruto que é somente um possível da realidade, um dado bruto introduzido à consciência pelo crivo de uma língua que o faz “parecer ser” de modo diferente. O “parecer ser” introduz ao mundo das aparências, com sua infinidade de possíveis, variações, aproximações, relações. O “parecer ser” é geralmente o modo pelo qual as cores são nomeadas nas diversas línguas, a cor se realiza pela sua aparência. Por exemplo, na língua portuguesa, o vermelho é assim nomeado porque “parece ser” o produto do *vermiculu* (pequeno vermezinho), a cochonilha dos latins, o azul porque remete à pedra de lápis-lazúli, o *lazward* dos persas, quanto ao verde (do latim *viride*) ele “parece ser” vigoroso e forte como o homem viril. O *rot* alemão por sua vez remete etimologicamente a uma raiz indo-européia que se desenvolveu em *rubreus* (latim), *rouge* (francês), *red* (inglês), *rojo* (espanhol), etc. Além de uma comunidade etimológica, cada nome da cor vermelha em cada uma dessas línguas construiu por sua vez sua rede de aparências, de “parecer ser” que particulariza sua relação à sensação, ao dado bruto, no conjunto de possibilidades aberto pelo sistema da língua à qual pertence. O uso da língua alemão nesta monotipia restringe a consciência do dado bruto ao sistema de aparência, ao possível organizado por esta língua. Como nos diz Maria Beatriz da Rocha Lagôa: “No trabalho de Mira, a pluralidade das línguas expõe a insuficiência da palavra.”¹³³ Mas é dessa insuficiência que Mira Schendel tira a força de sua proposta, é porque ela usa a palavra em sua restrição ao sistema da língua alemã que para nós o dado bruto da sensação da cor se revela, ela nos acompanha na beira do abismo e nos ajuda a transpô-lo. Ela restabelece a equivalência que articula o dado bruto à palavra dentro do sistema da língua, abrindo a experiência à consciência.

No entanto, a ambivalência não é simétrica, e em quase todos os casos o nome da cor prevalece sobre a sensação, como o teste psicológico de Stroop o demonstra. Este teste foi desenvolvido pelo psicólogo norte-americano John Ridley Stroop que publicou em 1935 seus “*Studies of interference in serial verbal*

¹³³ Maria Beatriz da Rocha Lagôa. *Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel*. Tese de Doutorado, orientadora: Profª. Cecília Martins de Mello. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2005. Programa de Pós-graduação em História da PUC-Rio. Página 161.

*reactions*¹³⁴ nas quais ele relata as experiências de percepções da cor e quanto a cognição interfere nelas. Ao nomear uma cor na qual é escrito o nome de outra cor, o sujeito da experiência tem uma grande dificuldade em pronunciar o nome da cor percebida e não citar o nome de cor lido. Por exemplo, frente à palavra “vermelho” escrita na cor azul, o sujeito vai ler e citar vermelho e ter dificuldade em discernir e nomear o azul. Um efeito de interação se estabelece entre o conteúdo semântico da palavra apresentada e a tarefa cognitiva a ser efetuada. Um automatismo de leitura se interpõe e corrige ou anula a percepção, altera a cognição. O nome da cor se impõe à sensação.

verde	azul	amarelo	vermelho	verde
azul	vermelho	amarelo	verde	azul
vermelho	amarelo	verde	vermelho	azul
amarelo	verde	azul	amarelo	vermelho
amarelo	azul	vermelho	verde	amarelo
vermelho	amarelo	verde	vermelho	azul
verde	amarelo	vermelho	azul	verde
amarelo	vermelho	azul	azul	amarelo
vermelho	amarelo	verde	vermelho	azul
verde	azul	vermelho	amarelo	verde

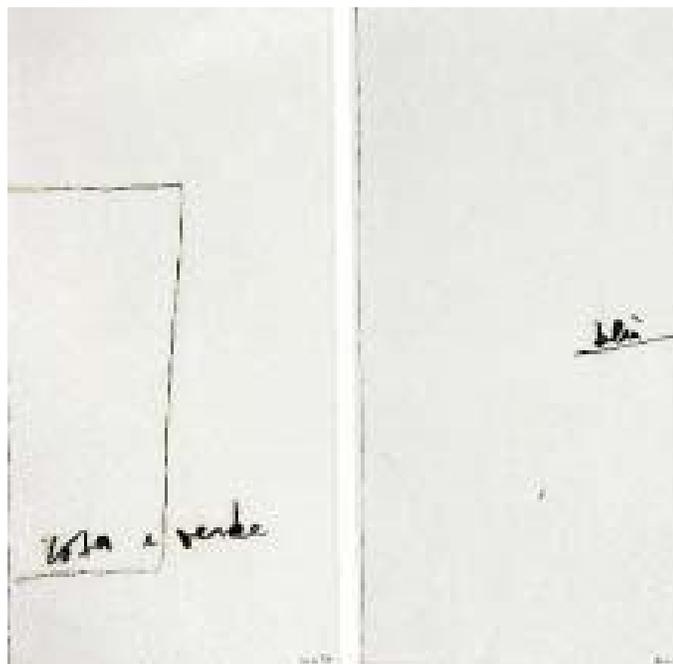
Terceira prancha do teste de Stroop.

O teste de Stroop desfaz a relação ontológica da palavra ao dado bruto, demonstra como esta se emancipou de sua origem, passou a ser um dado da consciência destacado da sensação. No entanto ao executá-lo, o leitor batalha para reencontrar o dado e transpor de novo o abismo. A contradição entre a palavra escrita e a cor na qual ela se inscreve se realiza quando, ao preço de um esforço de percepção, a cor é expressa pela palavra que a denomina abolindo a palavra escrita. No entanto a palavra escrita chama uma sensação referente. Ao ler “azul” escrito em vermelho, a consciência do leitor chama um azul que se superpõe ao vermelho visto que por sua vez chama a palavra “vermelho”.

¹³⁴ J. Ridley Stroop. *Studies of interference in serial verbal reactions*. George Peabody College (1935). *Journal of Experimental Psychology*, 18, 643-662.

Deste modo quando Mira Schendel inscreve as três letras da palavra *Rot* em vermelho, nossa leitura aposta na palavra antes da cor. No entanto, uma vez a palavra lida ela chama a sensação da cor e conjuntamente a encontra na própria matéria da inscrição. Se o nome da inscrição chama a sensação ao encontrá-la o leitor-vedor estabelece uma tensão nova entre o dado bruto e a palavra. Se a cor pura é um nome, como nos diz Thierry de Duve, ela chama uma sensação para ser confortada em seu sentido, para ser completa na equivalência alcançada da sensação e da palavra.

Duas monotipias de Mira Schendel, folhas de papel japonês em formato vertical de 47 por 23 centímetros, extraídas da série das “escritas” apresentam palavras que são lidas como nomes de cores. A primeira com três linhas formula uma partição do campo imaculado do papel em forma e fundo (intercambiáveis). No campo restrito a palavra “rosa” é inscrita em cursiva, situada quase sobre a linha de delimitação a palavra “e” articula a primeira palavra à segunda: “verde” que se inscreve no campo aberto. A outra monotipia apresenta somente a palavra “blù” em cursiva sublinhada, inscrita na parte mediana da direita da folha, o traço que a sublinha se prolonga e sai do campo da folha.



SCHENDEL, Mira.
Monotipias, “escritas”. 1965.
Óleo sobre papel de arroz. 47 x 23 cm.

Nestas duas monotipias, Mira Schendel, ao inscrever nomes de cores atua como colorista. O nome da cor evoca a sensação. A potência do nome colore o campo onde ela se inscreve. Se, na monotipia estudada anteriormente o nome reforçava ou qualificava a sensação, aqui, na ausência física da cor, o nome chama a sensação, sensação a ser inventada pelo leitor, a ser redescoberta na multiplicidade das aparências que o nome cobre. Ao ler “rosa”, centenas de sensações já vivenciadas, nomeadas “rosa”, memorizadas “rosa”, surgem à nossa consciência. Ao ler “rosa” elegemos uma lembrança particular da sensação assim nomeada. Ao ler “rosa”, colorimos o campo restrito onde se inscreve esta palavra de uma cor de rosa que elegemos para encher o vazio da sensação aberto pela nomeação. De modo similar um verde chamado pela leitura da palavra “verde” vem invadir o fundo no qual se destaca o quadrado dedicado à cor de rosa. O papel em sua materialidade se conserva branco, imaculado, virgem, os nomes e as linhas de partição aparecem somente como indicações anexas de uma pintura aberta, a ser colorida pelo leitor-vedor. Lembramos aqui dos álbuns de desenho infantis onde as imagens delineadas são recortadas em campos nos quais números chamam as cores que a criança vai depositar fazendo assim surgir figuras. A cor como potência da figuração. A aparente simplicidade do jogo figura-fundo bem como a impossibilidade de realizar fisicamente a operação de coloração mantém a monotipia de Mira Schendel numa tensão entre nomeação e sensação. Um circuito se articula entre o nome lido e a cor evocada que na ausência de sua sensação física se confronta ao nome que relança sua evocação. Esta tensão chega a ser ótica pelo confronto das duas cores nomeadas: cor de rosa e verde, cores complementares, em sua realidade física elas apresentariam uma dinâmica e uma vibração que seus nomes conjugados pela articulação “e” convocam no circuito. A linha que separa os dois campos, campos abertos pelas margens da folha de papel, formula uma fronteira que a conjunção “e” nos ajuda a passar. Separação e contato entre duas cores inexistentes, mas presenciadas pela nomeação.

A segunda monotipia, ao inscrever unicamente a palavra “blü” no campo imaculado do papel, evoca um monocromo. Outros monocromos azuis podem aparecer à memória do leitor e particularmente as obras de Yves Klein que ao definir o IKB (*International Klein Blue*) registra oficialmente em 1960 o nome de uma cor e a particulariza em sua materialidade. No entanto, os monocromos de Yves Klein apostam na realidade física do pigmento azul para abrir o espaço da sensação a outra dimensão: a do vazio e da imaterialidade. A potência do azul ultramar

aplicado com um tipo de resina absolutamente fosco e acetona configura um dado bruto que ultrapassa a nomeação, a permanência da sensação num estado no qual a nomeação não é suficiente para responder ao dado bruto abre para o vazio. Yves Klein consegue oferecer uma sensação de uma força superior a qualquer nomeação. A aspiração ao vazio e ao espaço, deliberadamente reivindicada por Yves Klein, necessita essa potência do dado bruto que arrebatava toda tentativa de nomeação. Se a obra de Yves Klein aspira ao espaço livre através da realidade da sensação ancorada na matéria mesma do pigmento, Mira Schendel, por sua vez, aposta na potência do nome para, na ausência da sensação física, lançar o leitor-vedor em busca de possíveis “parecer ser”. “*Blü*”, azul na língua italiana, abre para o azul do céu. Ao ler “*blü*” é um “parecer ser” céu italiano que invade o papel.¹³⁵ Azul aéreo então, no qual a palavra que abre para a profundidade do céu tem a leveza de um pássaro. Mas tantos outros azuis podem ser evocados pelo nome “*blü*”, tantos “parecer ser” céu, mar, pano, espaço, vazio... que desfilam na indecisão onde nos lança o nome da cor na ausência do suporte físico da sensação. Esta deriva aberta pela monotipia de Mira Schendel responde ao que Haroldo de Campos escreve para ela:

... uma arte onde a cor pode ser o nome da cor
e a figura o comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surpresa...¹³⁶

Nessas duas monotipias Mira Schendel nos traz a prova do que “a cor pode ser o nome da cor”, temos aqui a demonstração de que “a cor é um nome”. Mas muito mais ainda porque podemos agora sentir que o nome da cor é uma cor. Ao inverter os termos reconhecemos o poder corante da palavra. Colorização aberta e em potência, a palavra ou o nome da cor vêm aqui cumprir o papel que a matéria corante exercitava: abrem o tempo e o espaço da sensação. Mas o fazem dentro de uma indecisão, numa incitação para a subjetividade que coloca em tensão a cor e sua nomenclatura, o dado bruto e sua passagem à consciência, numa abertura que reativa o milagre e o segredo do Eu.

¹³⁵ Como não se lembrar aqui da canção “*Nel blu dipinto de blu*” de Domenico Modugno, mais conhecida pelo título “*Volare*”.

¹³⁶ Haroldo de Campos em SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo - Mira Schendel*. São Paulo: Marca D'Água, 1996. O texto de Haroldo de Campos do qual foi extraída esta frase foi publicado originalmente em 1966 no catálogo da exposição *Mira Schendel*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro.

DUCHAMP – DAS CORES

Entre o fim de 1910 e o início de 1911, Marcel Duchamp pintou três quadros de inspiração simbolista pelo tema e *fauve* pelo tratamento. São eles “*Le Paradis*”, “*Baptême*”, e “*Le Buisson*”. Eles participam desse percurso apressado no qual Marcel Duchamp parece estar engajado nesses anos e que consiste em refazer a história da pintura recente e de sistematicamente ultrapassá-la. Vimo-lo entrar na pintura como impressionista em 1905-07 no gosto de Monet (pintura) e Manet (desenho), para depois seguir com Cézanne em 1910 e logo em seguida abordar a pintura fovista sob o signo de Matisse. Rapidamente durante o ano 1911 ele vai passar a uma fatura cubista claramente pessoal com a qual ele pinta, entre diversos quadros, o “*Nu descendant un escalier*” que, apesar de ter sido recusado na exposição do *Salon des Indépendants* de 1912, vai conhecer o sucesso no *Armory Show* de Nova-York em 1913. Este quadro foi pintado antes da estadia que Duchamp fez em Munich durante a qual ele realizou diversos desenhos e pinturas que participam dos preparativos para o “*Grand Verre*”, últimos recursos ao *métier* do pintor que logo será abandonado para desenvolver técnicas que libertam a pintura de seu suporte e de seus meios tradicionais.

Esse rápido percurso paralelo, *en retard* ou *en avance* às vanguardas revela um “devir-pintor ardentemente desejado”¹³⁷ segundo a fórmula de Thierry de Duve. Devir-pintor que se consagra pelo abandono declarado da pintura em 1913. A questão da cor, inerente à pintura, atravessa esta produção e é interrogada por

¹³⁷ Thierry de Duve. *Nominalisme pictural*. Página 113 “...toute la production “cubiste” de Duchamp ne se comprend qu’en référence à un devenir peintre ardemment désiré.” A tradução é nossa.

Duchamp de modo consciente a partir do fim do ano 1910, como vamos ver ao ler o quadro “*Le Buisson*”.



Le Buisson
1910-11, óleo sobre tela, 127 x 92 cm
Philadelphia Museum of Art.

Na tela intitulada “*Le Buisson*” podemos ver a representação de duas figuras femininas nuas. Uma, de cabelos escuros, a pele avermelhada, suas formas repletas revelando sua idade madura, em pé, tem a mão direita apoiada na cabeça loura da outra, de pele clara, de aparência mais jovem, quase juvenil, que está ajoelhada. Um traço escuro delinea as duas figuras, fechando-as. Elas nos aparecem pintadas sobre uma ampla mancha azul (nuvem ou lagoa) que formula uma reserva dentro da paisagem que a circunda. O conjunto remete à pintura de nus do tempo e particularmente à recente tradição das “*Baigneuses*” (Courbet, Renoir, Cézanne, Matisse), mas ao mesmo tempo expressa um mistério que evoca um ritual. E o título dado por Duchamp a este quadro acrescenta seu caráter misterioso. “*Le Buisson*”: na tela nenhuma moita aparece que poderia dar razão ao título. Mesmo em sua acepção popular remetendo aos pêlos pélvicos - e podemos confiar nos jogos de linguagem aos quais Duchamp se entregava para arriscar esta interpretação - o título não se formaliza na tela. No entanto uma declaração de

Duchamp a respeito de “*Le Buisson*”, muito posterior à realização da tela, nos indica quanto esse título participa do quadro:

A escola fovista se caracterizou pelo livre emprego da distorção iniciado por Cézanne e os Impressionistas. Este quadro marca uma mudança de direção, para outra forma de Fovismo que não se fundava sobre a única distorção. O desenho das figuras é estilizado e as cores são ao mesmo tempo contrastantes e misturadas. A presença de um título não descritivo aparece aqui pela primeira vez. De fato, doravante, iria sempre dar um papel importante ao título que acrescentaria e trataria como uma cor invisível.”¹³⁸

O título seria assim segundo Duchamp o último toque de cor que o pintor acrescenta ao quadro. Ele é escolhido, escalado na seqüência do trabalho da cor, ele continua o desenho das figuras e o tratamento aqui ao mesmo tempo contrastante e misturado das cores do quadro. O título é uma cor suplementar, cor invisível, mas que opera como um filtro colorante frente ao olhar do espectador. O título interpõe sua informação entre o olhar do espectador e a realidade do quadro, ele age como uma palavra que pela sua força de evocação orienta o campo de recepção do espectador. Ao conhecer o título do quadro “*Le Buisson*” uma expectativa informada pela multidão de lembranças de moitas que povoa a memória do espectador orienta seu olhar sobre a superfície da tela na qual pode reconhecer outras cores que essas, esperadas, da moita. Do mesmo modo que o nome da cor chama a sensação da cor nomeada e confronta sua expectativa ao campo a ser colorido (tal como vimos na obra de Mira Schendel), a palavra usada no título por Duchamp chama a sensação ou a lembrança que ela nomeia e confronta sua expectativa ao campo do quadro. Passando da verbalização a uma afetação da percepção na espera do acontecimento físico, o título como cor invisível manipula o registro da visão.

Essa estratégia da palavra colorante, do título como último toque do quadro que orienta toda sua visão vai tomar sua dimensão completa no “*Nu descendant un escalier*” que Marcel Duchamp pinta no início do ano 1912 para apresentá-lo no

¹³⁸ Marcel Duchamp. *Duchamp du signe*. Página 221. «L'école fauve se caractérisa par le libre emploi de la distorsion amorcée par Cézanne et les Impressionnistes. Ce tableau marque un changement de direction, vers une autre forme de Fauvisme qui ne se fondait pas sur la seule distorsion. Le dessin des personnages est stylisé et les couleurs sont en même temps contrastées et mélangées. La présence d'un titre non descriptif apparaît ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible.»

Salon des Indépendants onde ele vai ser recusado. Segundo as palavras de Duchamp a respeito deste quadro:

Antes de ser apresentado ao *Armory Show* de Nova York em 1913, tinha mandado ele para os *Indépendants* de Paris em fevereiro de 1912, mas meus amigos artistas não gostaram dele e me pediram para pelo menos trocar seu título.¹³⁹

Seria o título, sua função colorante, que não teria agradado aos amigos cubistas de Duchamp (seus irmãos: Jacques Villon e Raymond Duchamp-Villon, mas particularmente Albert Gleizes e Le Fauconnier) e não tanto o quadro que por sua fatura cubista poderia muito bem ter sido aceito. Esta recusa inicia uma ruptura profunda entre Marcel Duchamp e os pintores que defendem um cubismo a caráter quase acadêmico no grupo de Puteaux ao redor de seus irmãos. Como escreve Thierry de Duve:

Esta ruptura não está no estilo do quadro, cuja fatura e paleta continuam sendo cubistas. Ela está num desvio entre o estilo e o nome, entre a aparência cubista do quadro e a aparição de seu título, "*Nu descendant un escalier*", inscrito no avesso do quadro em letras capitais.¹⁴⁰

A função colorante do título efetua um desvio na recepção do quadro e o condena à recusa. Apresentado em seguida em Barcelona e em Nova York, o quadro vai ser visto de modo mais direto, o título perdendo seu caráter de filtro colorante. A cor invisível vai lá perder sua função, problema de língua que colore em seu próprio sistema e não atinge a quem não a entende.

De mesmo modo que ele o atribuiu à língua, à palavra, ao título, Marcel Duchamp tentou estabelecer esse desvio do sistema colorante na matéria mesma do quadro. Em 1911, ele voluntariamente altera a iluminação do atelier na hora de pintar o "*Portrait de joueurs d'échecs*" a fim de encontrar a paleta dos cubistas.

Podemos dizer que geralmente a primeira reação do Cubismo contra o Fovismo foi o abandono das cores violentas para trocá-las por

¹³⁹ Marcel Duchamp citado por Thierry de Duve. *Ibid.* Página 27. "Avant d'être présenté à l'Armory Show en 1913, je l'avais envoyé aux Indépendants de Paris en février 1912, mais mes amis artistes ne l'aimèrent pas et me demandèrent au moins d'en changer le titre."

¹⁴⁰ Thierry de Duve, *Ibid.* Página 27. "Cette rupture n'est pas dans le style du tableau, dont la facture et la palette restent cubistes. Elle est dans un écart entre le style et le nom, entre l'apparence cubiste de la toile et l'apparition de son titre."

tonalidades atenuadas. Este quadro foi pintado à luz do gás a fim de obter este efeito de atenuação quando se olha para ele à luz do dia.¹⁴¹



Portrait de Joueurs d'échecs
1911, óleo sobre tela, 108 x 101 cm
Philadelphia Museum of Art.

Uma alteração da iluminação que leva a uma atenuação, certa acromia, um desvio na percepção predeterminado pelo uso da luz artificial do gás, funciona de maneira equivalente ao filtro de cor invisível interposto pelo título.

A luz do gás teria sido fornecida pela lâmpada *Auer* (*bec Auer*) como pretende Alexandrian:

Duchamp pintou este quadro à luz de uma lâmpada *Auer* após constatar que o gás dava uma iluminação verdejante. Ele explicará mais tarde: “Quando você pinta à luz verde e que você olha no dia seguinte à luz do dia, é muito mais violeta, mais cinza, ao modo como pintavam os cubistas nesse momento. Era um procedimento fácil para obter uma descida de tons, uma grisalha.”¹⁴²

Este sistema de iluminação a gás, o *bec Auer*, se faz presente com certa recorrência ao longo da produção de Marcel Duchamp. Ele aparece uma primeira vez como figura central no retrato que Duchamp faz de sua irmã Suzanne em 1911: “*À propos de jeune soeur*”, e ele ilumina as duas versões de “*Portrait de joueurs*

¹⁴¹ Marcel Duchamp. *Duchamp du signe*. Página 221. « On peut dire que généralement, la première réaction du Cubisme contre le Fauvisme fut l'abandon des couleurs violentes et leur remplacement par des tonalités atténuées. Ce tableau fut peint à la lumière du gaz pour obtenir cet effet d'atténuation lorsqu'on le regarde au jour. »

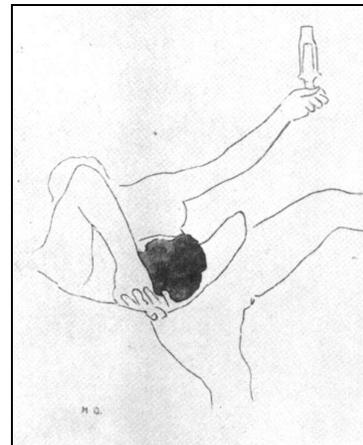
¹⁴² Alexandrian, *Marcel Duchamp*. Página 19.

d'échecs”, também em 1911. Ele é então figura estranha que se interpõe entre o espectador e o sujeito do quadro bem como fonte de luz que interpõe sua alteração colorante entre o real de referência e o olhar do pintor.



À propos de jeune soeur
1911, óleo sobre tela, 73x60 cm
Salomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

Depois, ele some da cena para reaparecer muito tarde, em 1968, último ano da vida de Marcel Duchamp, numa gravura intitulada “*Le bec Auer*” que faz parte do ciclo “*Les amants*” gravado para o livro de Arturo Schwartz: “*The Large Glass and Related Works, Vol. II*”. Duas figuras, uma masculina, outra feminina, deitadas frente a frente. O cabelo escuro do homem desenha uma mancha ao torno da qual gravita o desenho. Ela, nua, levanta na sua mão esquerda um *bec Auer*.



Le bec Auer
1968, aquaforte.

Ela¹⁴³ repete o gesto da juvenil figura feminina que o espectador descobre na enigmática instalação “*Étant donnés 1° la chute d’eau 2° le gaz d’éclairage...*”¹⁴⁴ ainda não revelada em 1968 e que levanta com ostentação um *bec Auer* aceso que ilumina sua nudez¹⁴⁵. Nesta instalação sobre a qual Duchamp trabalhou em segredo durante 20 anos em Nova York e que foi montada segundo suas instruções no *Philadelphia Museum of Art* e revelada após sua morte, o *gaz d’éclairage* (gás de iluminação) é uma das principais condições da visão ou um dos principais condicionantes da visão¹⁴⁶. Nomeado, ele colore o título da obra, como pela sua chama (transcrita eletricamente) colore a cena a ser descoberta. O desvio colorante pela luz do gás do *bec Auer* atravessa a obra de Duchamp. Erguido no centro da tela, interposto fisicamente ao olhar do espectador no retrato da jovem irmã do pintor, o *bec Auer* restitui sua luz alterante no retrato dos celibatários jogadores de xadrez, seu nome e sua ostentação colorem o encontro dos amantes (em preto e branco) para, enfim, realizar sua luz nomeadamente e fisicamente sobre o corpo juvenil da moça nua a ser descoberta na instalação testamentária de Duchamp. Em *Étant donnés* obtemos a conciliação (reconciliação?) do desvio colorante do nome e da luz do gás. Em Duchamp o poder colorante do nome finalmente equivale à luz.

A partir de Duchamp, o poder colorante do nome equivale à pintura, efetua a entrada do mundo comum, já pronto, *ready made*, no universo da arte. Inscrever com tinta preta o nome de R.MUTT e o ano de 1917 sobre um urinol escolhido, já pronto, intitulá-lo *fountain* é atuar como artista pela coloração que essas inscrições e nomeação efetuam sobre a realidade do objeto manufaturado. Ao acrescentar o título que ele trata como cor invisível aos objetos manufaturados por ele escolhidos,

¹⁴³ Não é mais a irmã que aqui aparece, mas a amante, a artista brasileira Maria Martins.

¹⁴⁴ Alexandrian (*Marcel Duchamp*, página 36) define a “*chute d’eau*” (queda d’água) como princípio feminino e o “*gaz d’éclairage*” (gás de iluminação) princípio masculino. O título da instalação cita o início do teorema elaborado por Duchamp e que teria presidido à concepção do “*Grand Verre*”: “Sendo dados: 1° a queda d’água, 2° o gás de iluminação, determinaremos as condições do Repouso instantâneo (ou aparência alegórica) de uma sucessão (de um conjunto) acontecimentos parecendo necessitar um do outro por leis, *para isolar o signo da concordância entre*, de um lado, este *repouso* (capaz de todas as excentricidades inumeráveis) e, por outro lado, *uma Escolha de Possibilidades* legitimadas por essas leis e as determinando também.” A leitura do teorema por Alexandrian reconhece no “*Repos instantané*” (repouso instantâneo) o êxtase amoroso...

“*Étant donnés: 1° la chute d’eau, 2° le gaz d’éclairage, nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d’une succession (d’un ensemble) de faits divers semblant se nécessiter l’un l’autre par des lois, pour isoler le signe de la concordance entre, d’une part, ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables) et, d’autre part, un Choix de Possibilités légitimées par ces lois et aussi les occasionnant.*”

¹⁴⁵ Não podemos deixar de ligar a permanência da presença do *bec Auer* perto da irmã mais jovem de Marcel Duchamp ao longo de sua produção artística ao mito de Psyche relatado por Apuleio: na condição de irmã mais jovem, destinada a casar com o homem mais desprezível de todos os homens, amada de Eros, cuja lâmpada revela o amante após uma noite amorosa...

¹⁴⁶ Podemos notar que durante os vinte anos (de 1946 a 1966) nos quais Duchamp trabalhou a sua instalação em Nova York, a força elétrica já tinha comunemente suplantado o gás para a iluminação.

Duchamp atua como pintor, continua, em outros modos, o *métier* que consiste em aplicar cores para dar a ver, para revelar.

Um momento específico da vida de Duchamp, decisivo em seu devir-pintor, é a viagem de Munich logo posterior à recusa do “*Nu descendant un escalier*”. Durante sua estadia ele vai particularmente trabalhar sobre as obras que constituem uma forma de passagem, de transição ou ruptura - entre elas: “*Passage de la Vierge à la Mariée*” na qual ele abandona o uso do pincel para triturar e depositar as tintas com os dedos – fazendo que ele volte com a decisão de abandonar a pintura. Trata-se de fato do abandono de seus meios tradicionais, mas Duchamp voltando de Munich, continua como pintor, porque continua confrontando o real já pronto a seu estado potencial de arte pelo poder colorante da palavra que o nomeia. Isso, segundo Thierry de Duve, seria a idéia inicial da passagem efetuada por Duchamp em Munich:

O ready-made fornece essa idéia inicial com dois aspetos: o do objeto já pronto, industrial e utilitário, que é sua face provocativa, sua face de “não-arte”; e o da cor, da enunciação da cor, que é sua face “arte” e sua ligação particular com a pintura e sua história. O primeiro aspecto entende-se facilmente, e se divide também em dois: o aspecto utilitário, oposto ao objeto de arte contemplativo e o aspecto já pronto, oposto ao ofício artesanal. O segundo (...) necessita algumas palavras de explicação. Encontramo-lo em várias entrevistas de Duchamp, quando, a respeito dos ready-mades, mas também em alguns quadros “cubistas” como o *Nu descendant un escalier*, ele explica como em sua ótica as palavras, o nome, o título dessas obras era suposto “acrescentar uma cor ao objeto”.¹⁴⁷

Acrescentar uma cor é fazer obra de pintor. Acrescentar esta cor pelo título dado ao objeto já pronto é projetá-lo no mundo da pintura, da arte. E reconhecemos toda a ambigüidade, bem como a certeza, com a qual Duchamp realiza essa

¹⁴⁷ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*. Página 146. “Le ready-made fournit cette idée de départ, sous deux aspects : celui de l’objet tout fait, industriel et utilitaire, qui est sa face provocatrice, sa face de “non-art” ; et celui de la couleur, de l’énonciation de la couleur, qui est sa face “art” et son lien particulier avec la peinture et son histoire. Le premier aspect se comprend aisément, et se divise lui même en deux: l’aspect utilitaire, opposé à l’objet d’art contemplatif, et l’aspect tout-fait, oppose au métier artisanal. Le second qui sera développé plus loin, nécessite un mot de justification. On le trouve dans plusieurs interviews de Duchamp, quand, à propos des ready-mades mais aussi de certains tableaux “cubistes” comme le *Nu descendant un escalier*, il explique comment dans son optique les mots, le nom, le titre de ces œuvres devaient “ajouter une couleur à l’objet”.”

projeção, essa instauração, num dos primeiros readymades¹⁴⁸: “*Pharmacie*” que data de janeiro de 1914.



Pharmacie
1914, guache sobre gravura, 26.2 x 19.3 cm
Collection Arakawa, New York.

Na cidade de Rouen durante uma visita a sua família, Marcel Duchamp, avistou numa loja de artigos para artistas uma dessas gravuras que serviam de modelo para os pintores debutantes e amadores. A gravura representa uma paisagem de fim de inverno, Duchamp comprou três exemplares dela e em cada um colocou dois pontos de tinta - um vermelho e um verde - sobre a linha de horizonte da paisagem lá apresentada. As gravuras, de fatura industrial e de qualidade duvidosa, ostentam a assinatura SU. N, mas também a inscrição por Duchamp; *PHARMACIE . MARCEL DUCHAMP* e o ano 1914. As ambigüidades deste readymade¹⁴⁹ provêm principalmente do fato que o objeto escolhido já pronto é uma gravura de produção industrial, mas de pretensão artística. No entanto, Duchamp pretendia que o artista que a gravou tinha de ser da “pior espécie”. Sua qualidade duvidosa a precipita na ordem da decoração ou do Kitsch. Ao acrescentar dois pontos de cor, Duchamp a reintegra no mundo da pintura, no universo da arte. Mas é o título que colore com mais força esta obra. O nome “*Pharmacie*” (Farmácia) fez

¹⁴⁸ Assim nomeado a posteriori, o termo tendo sido forjado por Duchamp em 1917 com “*in advance of broken arm*”.

¹⁴⁹ Todos os readymades são ambíguos, de diversos modos, a ambigüidade parece ser o que funda o readymade que opera um desvio.

que o público comumente visse nos dois pontos de cor vermelha e verde o reflexo dos grandes vasos de vidro cheios de água colorida que habitualmente ornavam as vitrines das farmácias francesas do início do século XX¹⁵⁰. O título remeteria também ao casamento da jovem irmã de Marcel Duchamp, Suzanne, com um farmacêutico, o Dr. R. Dumouchel (que o pintor retratou em estilo fovista em 1910); Duchamp não aprovava este casamento que de fato, durou pouco...

Mas o título (colorante) associado aos dois pontos de tinta que colorem o campo material do papel da gravura remete também ao *pharmakon* da Antigüidade grega, o conjunto das poções, unguentos e cremes que serviam para a maquiagem e que Platão condenava por serem enganosos. Jacqueline Lichtenstein no seu livro intitulado “A cor eloqüente” que trata dos debates retóricos ao redor da questão da cor na pintura na Europa do século XVII, aborda no primeiro capítulo (a toailete platônica) a recusa às cores formulada por Platão no *Górgias*. Por serem sedutoras e enganadoras de mesmo modo que os perfumes e a maquiagem, as cores na pintura deviam ser consideradas como perigosas e nefastas à verdade e pelo menos consignadas nos armários. A ambigüidade a qual as cores levam é similar ao *pharmakon*, ao mesmo tempo remédio e veneno, ambigüidade na qual Duchamp projeta a imagem já pronta pela aplicação de dois pontos de cor e pela sua nomeação.

Farmacéia, lembramos, era uma ninfa. Verdadeira quintessência da feminilidade. E, a fim de dominar essa arte sutil que consiste em saber usar todos os pós, cremes, e loções que ainda hoje designamos como cosméticos, não haveria de ser, necessariamente, mulher de alguma maneira, certa ou incerta? Ou ator? O que sem dúvida é a mesma coisa, pois quem nunca sabe com certeza qual é o verdadeiro gênero de um ator?¹⁵¹

No brejo apresentado na gravura já pronta, Duchamp instala a ninfa, moradora dos bosques e dos riachos, sua presença marcada pelos toques de cor vermelha e verde, sua presença notificada pelo título. Presença de sua jovem irmã, pintora ela também que, virgem, ia se entregar a sua passagem à noiva, ironicamente noiva de um farmacêutico? Ou presença premonitória de Rose

¹⁵⁰ Marcel Duchamp teria declarado que isso seria a referência exata.

¹⁵¹ Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*. Página 51. “Pharmacée, on s’en souvient, était une nymphe. Véritable quintessence de la féminité. Et pour maîtriser cet art subtil qui consiste à savoir utiliser toutes les poudres, crèmes et lotions qu’on désigne encore aujourd’hui du terme de cosmétique, ne faut-il pas nécessairement être femme en quelque façon, certaine ou incertaine? Ou acteur? Ce qui sans doute est la même chose, car sait-on jamais avec certitude quel est le véritable sexe d’un comédien?”

Sélavy, de um Duchamp ator que se auto-nomeia, se auto-colore em ninfa e produzira no perfume “*Belle haleine - Eau de Voilette*”?

É atuada aqui a ligação entre o *pharmakon* e a pintura em suas duas instâncias, a cor e a palavra, ligação que leva aos enganos, desvios, perdas de gênero, jogos de identidade. Juntando o poder ambíguo entre veneno e remédio do *pharmakon* pelo uso conjugado da cor e da palavra, Duchamp atua duplamente em pintor. Assim como continua Jacqueline Lichtenstein:

Ora a definição platônica dessa cosmética que produz a ilusão por meio das aparências e das cores, se ela concerne todo um conjunto de atividades que são geralmente o privilégio das mulheres e dos atores, ela também se aplica à arte do pintor de um modo tão adequado que parece concernir-lha particularmente mesmo sem designá-la nominalmente. A pintura não seria a arte cosmética por excelência e por essência, essa onde o artífice exercita sua sedução na maior autonomia em relação ao real e à natureza? De fato, a atividade pictórica não se contenta em modificar, embelezar, maquiar uma realidade já presente cuja insuficiência natural poderia ser desvendada se fosse privada de seus ornamentos, como uma mulher que se apresentaria sem maquiagem. Se tirarmos as demãos de tinta que o pintor usou para representar as formas no quadro, não sobra nada, somente a brancura nua da tela.¹⁵²

Duchamp ao exercitar sua arte de pintor pelo uso da função colorante do título ou como em “*Pharmacie*” pela adjunção da cor física, sobre suportes já prontos, *ready made*, se contentaria em “modificar, embelezar, maquiar uma realidade já presente cuja insuficiência natural poderia ser desvendada se fosse privada de seus ornamentos”? Ou a demonstrar que, uma vez tirada a obra do pintor, tirada a cor, “não sobra nada”? Não exatamente, porque o suporte já pronto, *ready made*, continua visível e legível através do filtro colorido do título, através da vibração colorida dos dois pontos juntados à gravura de paisagem invernal em “*Pharmacie*”, ele permanece como objeto real, tela branca na operação pictórica. Ao

¹⁵² Jacqueline Lichtenstein. *Ibid.* página 51. “Or la définition platonicienne de cette cosmétique qui produit l’illusion par des apparences et des couleurs, si elle concerne tout un ensemble d’activités dont les femmes et les comédiens détiennent souvent le privilège, s’appliquent à l’art du peintre d’une manière tellement adéquate qu’elle semble le viser tout particulièrement même si elle ne le désigne pas nommément. La peinture n’est-elle pas l’art cosmétique par excellence et par essence, celui où l’artífice exerce sa séduction dans la plus grande autonomie à l’égard du réel et de la nature? L’activité picturale ne se contente pas en effet de modifier, d’embellir, de maquiller une réalité déjà présente dont l’insuffisance naturelle pourrait être mise à nu si on la privait de ses ornements, comme une femme qui se présenterai sans fards. Si on enlève les couches de peinture dont le peintre s’est servi pour représenter les formes sur un tableau, il ne reste rien, que la blancheur nue d’une toile.”

escolher uma gravura comprada numa loja de artigos para artistas, Duchamp neste ready-made ajudado, introduz de modo definitivo todo o material já pronto do pintor na categoria do ready-made, isso compreende tanto os materiais físicos da pintura (cores, tela, pinceis...) quanto o material histórico que constitui sua tradição através de seus meios de reprodução e difusão. Em “*Pharmacie*” é uma vulgar gravura de referência para a formação dos amadores, mas logo depois, em 1919, será a Mona Lisa através de uma cromolitografia que Duchamp nomeou “*L.H.O.O.Q.*” após ter acrescentado barba e bigode ao rosto emblemático da história da pintura que foi retratado por Leonardo da Vinci e aqui rerepresentado na era da reprodução técnica. Ao colori-la com um título e um *graffiti*, estabelecendo uma ambigüidade sobre o sexo do modelo, Duchamp joga de novo com as identidades e os gêneros. A pintura continua sendo o *pharmakon*, remédio e veneno ao mesmo tempo: remédio por reintroduzir à dimensão da arte uma figura desvalorizada pela multiplicidade da reprodução técnica, veneno por maquiá-la e desnaturá-la; a não ser que seja o contrário: veneno por deturpar uma figura cuja dimensão pública era a garantia de seu valor artístico, remédio por revelar as ambigüidades relativas à identidade do modelo.

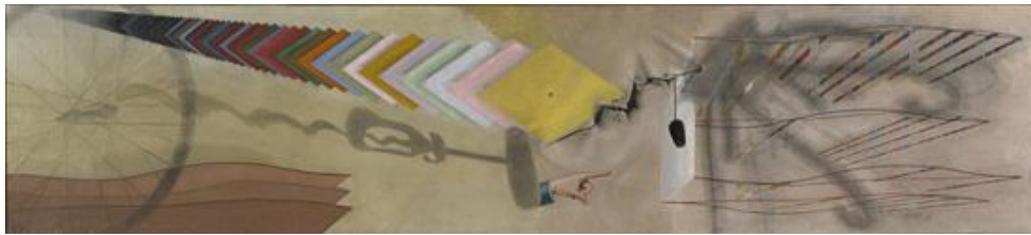
Essa introdução dos materiais da pintura, entre eles as cores, no conjunto dos objetos já prontos, *ready made*, renova totalmente as possibilidades de produção e do *métier* tradicionais.

Como os tubos de tinta utilizados pelo artista são produtos manufaturados e já-prontos, devemos concluir que todos os quadros do mundo são ready-mades ajudados e trabalhos de *assemblage*.¹⁵³

Em 1918, Duchamp trabalha o “Grand verre” com a intenção de não mais pintar, de perseverar em seu abandono da pintura, pelo menos em suas formas tradicionais, porque como vimos através da análise de alguns dos ready-made do período, ele nunca deixou de ter uma produção que rearticulava a tradição pictórica e ampliava sua atuação à nomenclatura e coloração por outros meios. Nessas circunstâncias, sua amiga norte-americana Katherine S. Dreier lhe encomenda uma obra a ser realizada em cima da biblioteca de sua sala de estudos. Apesar do caráter tradicionalista da encomenda, remetendo à dimensão decorativa da pintura do século XVIII, Duchamp aceitou por ter carta branca ou por ser interessado no

¹⁵³ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. Página 192. Declaração feita durante um colóquio em 1961. « comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des ready-mades aidés et des travaux d'assemblage. »

pagamento de 1.000 \$ prometido por Miss Dreier. Duchamp então produz aqui seu último quadro dentro do *métier* tradicional do pintor.



Tum'
1918, óleo e lápis sobre tela e materiais diversos, 69,8 x 313 cm.
Yale University Art Gallery, New Haven; legado de Katherine S. Dreier

Uma tela horizontal, estreita, alongada, de mais de três metros de comprimento, instalada nas alturas, em cima de uma biblioteca numa posição de frise ou de dintel. Sobre o fundo que parece ser da tela crua, aparecem as sombras projetadas, tratadas em *sfumato*, de três objetos, dois deles podemos reconhecê-los como sendo readymade anteriormente propostos por Duchamp: a roda de bicicleta (*roue de bicyclette*, 1913) à esquerda e o cabide (*porte-chapeau*, 1917) à direita, um terceiro objeto seria um saca-rolhas (*tire-bouchon*) cuja sombra aparece deformada pela projeção. No centro da composição um losango pintado de amarelo segurado por um parafuso comanda a fuga em perspectiva de uma série de losangos de diversas cores que aparecem como amostras de tintas. Debaxo do losango amarelo, à sua direita, um rasgo pintado em *trompe l'oeil* parece abrir a tela, dois alfinetes de fralda retêm o estrago. Do rasgo surge, perpendicular à tela, um escovilhão, desses que servem para limpar garrafas (*rince-bouteille*). Debaxo uma mão indicadora desenhada com o realismo particular à pintura de cartazes e anúncios, aponta para um quadrado branco pintado em perspectiva. No canto esquerdo baixo do quadro três formas retomam os “3 *stoppages étalons*” (1913-14) que na parte direita são tratados em perspectiva com diversas indicações de círculos e faixas coloridas.

Esta composição complexa é geralmente considerada como um recapitulativo das atividades artísticas de Duchamp e constituiria segundo suas palavras:

... uma espécie de inventário de todos meus trabalhos anteriores, de preferência a um quadro em si.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Marcel Duchamp, citado por Arturo Schwarz em “*The complete works of Marcel Duchamp*”. New York, Delano Greenidge, 1997.

De fato, múltiplas citações dos trabalhos anteriores de Marcel Duchamp aparecem nela, mas não toda a obra é aqui evocada e elementos novos permitem pensar que a proposta vai além dessa dimensão recapitulativa ou arquivística de uma prática da pintura que Duchamp teria abandonado. Seria muito mais uma proposta para continuar com a pintura através de uma multidão de processos aqui propostos com erudição e ironia. Em vez de uma indexação arquivológica em forma de testamento - trabalho de luto da pintura que seria aqui efetuado por Duchamp – temos um catálogo de possíveis aberto para a reinvenção da pintura: as sombras do real, a ilusão e o realismo, o *trompe l'oeil*, o suporte e sua fragilidade, o quadro e sua brancura, o palimpsesto, o pincel e suas alusões, o plano e o relevo, a profundidade e a perspectiva, o acaso controlado ou retardado, o signo e a pintura utilitária, as cores em amostras, os círculos óticos e as faixas cromáticas, mas também a nomenclatura e as funções colorantes do nome. Exit a figura e a narrativa... essas duas ausências parecem proceder de uma vontade de *tabula rasa*, mas a mesa ainda é carregada de muitas tradições que aparecem aqui renovadas e abrirão a porta a muitas práticas artísticas no século que segue (*Support-Surface*, BMTP, o Novo Realismo para citar algumas linhas da pintura francesa do século XX).

A questão da cor é tratada aqui de diversas maneiras. Elemento central, o losango amarelo comanda a fuga em perspectiva de dezenas de outros losangos de cores variadas: amarelo de gema, cor de rosa, azul celestial, verde água, lilás, ocre, rosa clara, verde musgo, azul real, laranja, marrom, verde pinho, carmim, ... Até se perder numa perspectiva atmosférica que altera a legibilidade e autonomia de cada cor em relação a suas vizinhas e ao conjunto. As cores aqui pintadas e visíveis não são dessas que se nomeiam por automatismo, elas têm uma qualidade intermediária que obriga o observador a buscar uma referência, a estabelecer uma relação com um “parecer ser”. São dessas cores ditas “cores rarefeitas” por Marcel Duchamp cujas qualidades estabelecem um “atraso”¹⁵⁵. Elas introduzem uma temporalidade própria à pintura tal como a define Thierry de Duve:

A passividade da produção estética, a qualidade pela qual os observadores julgaram dela e o atraso que liga o pintor a sua posteridade, de tudo isso a cor é o veículo, seu “nome de metal ou outro”, cor e nome de matéria. A cor é um nome simultaneamente em

¹⁵⁵ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. Página 192. Citado por Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, página 202. « Couleurs rarefiées. »

avanço e em atraso, nomeada antecipadamente pelo pintor e retrospectivamente pelos observadores, um participio do passado incluso num futuro do pretérito.¹⁵⁶

A “rarefação” das cores propostas por Duchamp amplia o tempo da pintura pela sofisticação de sua escolha em avanço e pela hesitação induzida na nomeação em atraso.

As cores aqui escolhidas se apresentam como amostras de cores tal como propostas nos catálogos de tintas, cada losango é assim pintado para aparecer como uma folha independente numa seqüência aparentemente aleatória (a menos que ela obedeça a uma ordem desconhecida). Pintado! Duchamp poderia ter usado as próprias folhas do catálogo já prontas, *readymade*, para efetuar uma colagem no estilo dos cubistas, mas optou por pintá-las em ordem diminuída pela perspectiva e cada uma projetando uma delicada sombra desenhada sobre a próxima. Essa sucessão de cores abertas à escolha e à nomeação numa ordem que poderia ser outra se não fosse segurada pelo parafuso de latão que afixa a primeira amostra amarela no plano da tela na qual está pintada, essa *assemblage* é uma possibilidade da pintura que Duchamp abre e realiza aqui. O agenciamento das cores como condição e fim da pintura. No quadro branco indicado - quadro pintado como aparição fantasmática, plano do *infra-mince*, mão indicadora pintada pela mão de um pintor profissional de anúncios que assina sua contribuição ao quadro: A. Klang - todas as cores potencialmente são aptas a aparecer, a serem nomeadas, a serem juntadas, a participar da *assemblage*. A seqüência proposta e realizada por Duchamp apresenta o que Thierry de Duve cita como sendo um “inacabado definitivo”¹⁵⁷

O plano branco, quadrado em perspectiva, forma fixada pela geometria, é sustentado por quatro duplas linhas onduladas pintadas de preto e vermelho, transposições dos 3 *stoppages étalons*. As ondulações das linhas de um metro de

¹⁵⁶ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*. Página 202. «La passivité de la production esthétique, la qualité par laquelle les regardeurs en jugeront, et le retard qui lie le peintre à la postérité, tout cela c'est la couleur qui en est le véhicule, son « nom de métal ou autre », couleur et nom de matière. La couleur est un nom simultanément en avance et en retard, nommé anticipativement par le peintre et rétrospectivement par les regardeurs, un participe passé inclus dans un futur antérieur. Escolhemos traduzir a palavra « regardeur » por observador. Essa palavra crucial no discurso de Duchamp que ele usou em sua frase « C'est le regardeur qui fait le tableau. » poderia ser traduzida de diversas maneiras como vedor, olhador, espectador, observador, remetendo respectivamente à ação de ver, olhar, assistir e observar. Ao escolher a última dessas possibilidades queremos insistir sobre a dimensão claramente intencional e scrutativa da observação e da posição do observador-regardeur.

¹⁵⁷ Thierry de Duve. *Ibid.* Página 203. “... les couleurs à la fois provisoires et raréfiées nomment au champ de la peinture morte un “inachevement définitif”. ”

comprimento entregues ao acaso de uma queda de uma altura de um metro e preservadas por Duchamp na forma que lhes deu sua queda em uma operação de “acaso conservado”, articulam (ou são articuladas por) faixas coloridas dispostas em perspectiva. Essas faixas retomam as “cores rarefeitas” apresentadas pelas amostras, mas em outras seqüências. Elas aparecem como suscitando as ondulações, como se o acaso que presidiu à sua definição fosse de fato uma ação colorida, como se a cor comandasse o acaso. Se a cor é um nome, seqüências de cores formulam frases, uma sintaxe é estabelecida que aqui comandaria o acaso ou pelo menos o sustentaria.

Essa ampla composição que redefine as condições da pintura ao mesmo tempo em que estabelece definitivamente seu abandono por Duchamp é intitulada “*Tu m’* “. Nome incompleto, coloração aberta por Duchamp ao observador que assume também necessariamente a situação de nomeador. De mesmo modo que as seqüências de amostras de cores pintadas se abrem potencialmente a uma reorganização, chamam uma seqüência equivalente de nomes a ser enunciados pelo observador-nomeador, inumeráveis são as proposições para fechar este título proposto aqui por Duchamp¹⁵⁸. A mais comum sendo: “*Tu m’ennuies*” (Você me aborrece), título elaborado por observadores-nomeadores que, insistindo nas condições particulares da encomenda de Miss Dreier à Duchamp na hora em que ele trabalhava a outros projetos, supõem que este teria formulado essa resposta pouco elegante à sua admiradora. Não há de escolher entre as diversas possibilidades de complementar o título, mas ao contrário testá-las e deixar essa última coloração em aberto para que permaneça a possibilidade de participação na obra, a possibilidade de fazer de cada observador-nomeador o co-autor possível da pintura. Porque como nos lembra Thierry de Duve a respeito do nominalismo pictórico estabelecido por Duchamp com seus readymades:

Se o título, o nome do objeto é uma cor suplementar, a intitulação é indubitavelmente um ato de pintor, e o nominalismo que toma a cor ao pé da letra é um nominalismo pictórico.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Lembramos aqui a litania de propostas para nomear “*Tu m’*” elaborada por Robert Harvey em “*Tu m’apostrophes: Duchamp et l’art à l’infinifit*”, comunicação proferida no colóquio *Suite / Série / Séquence* da Universidade de Poitiers em março de 1998.

¹⁵⁹ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*. Página 207. « Si le titre, le nom de l’objet est une couleur supplémentaire, l’intitulation est indubitablement un acte de peintre, et le nominalisme qui prend la couleur à la lettre est un nominalisme pictural. »

Ora o título deixado aberto por Duchamp em “*Tu m’*” formula para o observador-nomeador um convite a se tornar pintor. Ao participar da nomeação, o observador realiza um ato de pintor que lhe é delegado pelo autor. O estratagema de Duchamp lhe permite tornar viável, experimentável seu aforismo: “É o observador que faz o quadro”. Ele precipita o observador na ação pictórica, deixando-lhe o último toque. Ele propõe o quadro com já pronto, readymade a ser colorido pela nomeação, a ser integrado ao mundo da arte pelo filtro colorante que o título dado pelo observador-nomeador vai lhe atribuir. Pintura já pronta, feita, mas aberta à reinvenção, à apropriação, à redefinição pelo acaso, sempre em espera do último toque de cor.

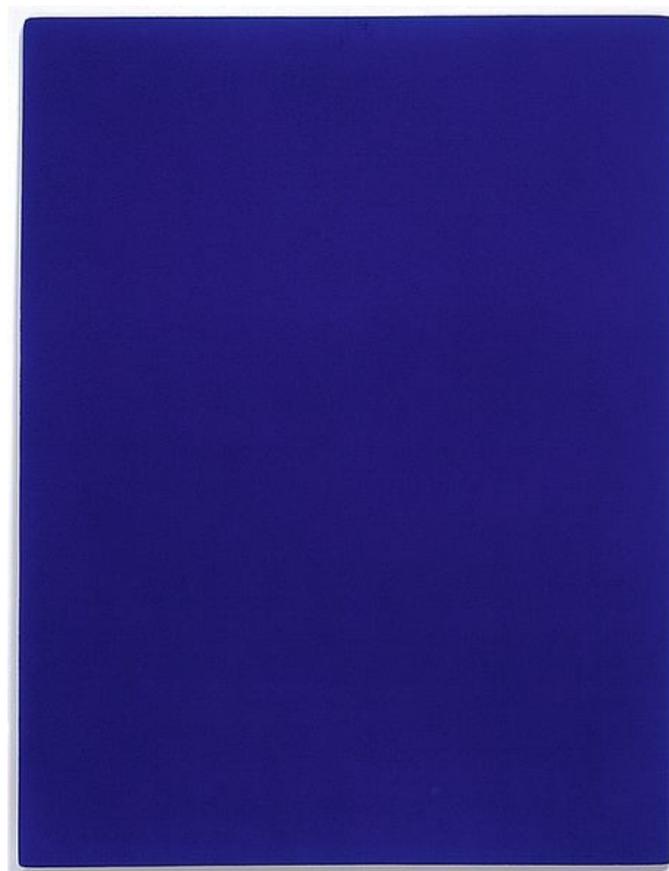
Se a cor é um nome, então nomear é colorir. No processo de produção da pintura a nomeação é primordial na concepção da obra, na sua decisão inicial, como nos lembra Thierry de Duve ao analisar a pintura de Marcel Duchamp.

As cores do quadro provêm, antes de tudo, da “matéria cinza” do pintor.¹⁶⁰

Em “*Tu m’*”, o ato nominativo que preside ao início da obra é transferido, duplicado, reiniciado pela abertura dada pelo título oferecido pelo pintor à complementação pelo observador. Ao acrescentar uma cor invisível, último toque ao quadro, o observador-nomeador reinstaura a nomeação decisiva que preside ao início da obra. A cor dada pelo observador o faz pintor, a cor autoriza.

¹⁶⁰ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*. Página 57. « Les couleurs du tableau sortent avant tout de la “matière grise” du peintre.”

COR – PLANO PROFUNDO

KLEIN - IMATERIAL

Monochrome bleu sans titre, IKB 3, 1960.
Pigmento puro e resina sintética sobre filó montado sobre painel, 199 x 153 x 2,5 cm.
Coleção Centre Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna.

Na sala imaculada do museu, um plano de pura cor azul flutua à frente da parede. Dois metros de altura, um metro e cinquenta centímetros de largura, é amplo o suficiente para o visitante ao se aproximar perder nele seu olhar. Sua superfície aveludada palpita desvendando um espaço mais profundo e mais

pungente que o céu. O azul é ultramarino, desses que abrem para as grandes distâncias, que escavam grandes profundidades, que levam longe. Mas ao mesmo tempo é um azul envolvente, invasor, que pulsa do quadro para atingir o seu espectador, o leitor¹⁶¹. O azul imanente do plano e nele retido prende o espectador em seu infinito. O plano de pura cor azul funciona como uma grande armadilha dinâmica que se projeta no espaço.

Trata-se do Monocromo azul, *IKB 3*, realizado por Yves Klein em 1960 que hoje pode ser visto no Museu de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou em Paris.

Yves Klein, numa trajetória fulgurante (começou a expor em 1955 e morreu em 1962 com 34 anos), marcou a pintura do século XX pelo radicalismo de suas propostas. No entanto, várias de suas atitudes que demonstravam certo anacronismo nesses tempos de modernidade triunfante (fim dos anos 50, início dos anos 60) projetaram parte de seu público potencial para o lado do circo mundano e da derrisão. Como nessa segunda metade do século XX considerar sério um artista que se faz conhecer como professor de judô em Madri, cintura preta 4º Dan, que estuda a doutrina rosicruziana, que se faz entronizar como cavaleiro na fantasiosa “Ordem dos Arqueiros de São Sebastião”, que é fervente seguidor de Santa Rita de Cássia, cujo discurso abre para o misticismo, que usa seus modelos como pincéis vivos e que finalmente aposta na monocromia, no ar, no fogo, no espaço e no vazio para se lançar nele...

O *IKB3* apresenta uma superfície absolutamente azul, unicamente azul, emblemática do trabalho de Yves Klein pintor que se autodenominava *Yves le Monochrome*. A aposta para a apresentação de uma cor única responde a uma longa pesquisa que começou nos anos de adolescência em Nice onde Yves Klein, deitado na praia se apoderou do céu, de sua imensidão azul e de seu infinito. Assim ele justifica sua entrada na monocromia em seu manifesto elaborado em Nova York em 1961.

Enquanto era ainda um adolescente em 1946, fui assinar meu nome do outro lado do céu durante uma fantástica “realística-imaginária” viagem.

¹⁶¹ Em seus escritos, Yves Klein usa frequentemente a palavra “leitor” para designar os espectadores de sua obra. Isso nos remeteria a um nominalismo latente em sua obra pictórica?

Nesse dia, enquanto deitava na praia em Nice, comecei a odiar os pássaros que voavam ao acaso no meu puro céu azul sem nuvens porque eles tentavam furar a maior e mais bonita de minhas obras.¹⁶²

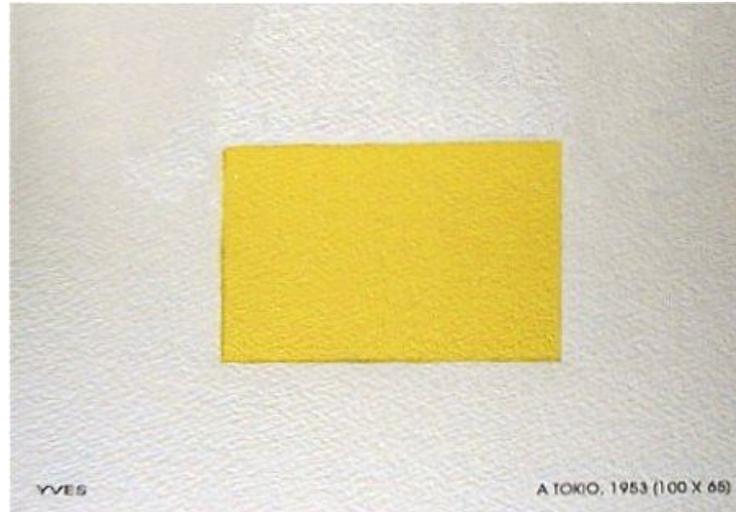
Passado esse sonho celestial que nunca o abandonará, Yves Klein testa a cor em sua unicidade desde o ano de 1949 quando, trabalhando em Londres no ateliê de quadros de Robert Savage, período de iniciação e aprendizagem durante o qual ele descobre as virtudes do material e de sua transformação. Lá, ele experimenta a aplicação dos pigmentos com guache ou pastel em cartões de pequenas dimensões.

A iluminação da matéria em sua qualidade física profunda, a recebi lá, durante esse ano com "SAVAGE" Em casa, voltando à noite para meu quarto, executava guaches monocromáticas sobre pedaços de cartolina branca, como cada vez mais usava o pastel.¹⁶³

Em 1954, após uma estadia na Irlanda, outra em Madri e uma viagem de formação ao Judô no Japão, Klein edita em Madri um duplo álbum de gravuras monocromáticas. Um é intitulado *Yves Peintures* e o outro *Haguenault Peintures*. Quase similares, o primeiro é reivindicado por Yves Klein enquanto o segundo seria atribuído a um desconhecido. Os álbuns se apresentam como catálogos de reproduções de obras (inexistentes). Em cada página é colada uma folha de papel colorido pela aplicação de tinta de gravura com rolo de borracha, imprimidos na página, o nome do pintor, um título, uma data e as dimensões do suposto quadro de referência. Os títulos remetem às cidades onde Yves Klein viveu: Nice, Paris, Londres, Tóquio, Madri.

¹⁶² Yves Klein, "Chelsea Hotel Manifesto". In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Página 299. « Just an adolescent in 1946, I went to sign my name on the underside of the sky during a fantastic « realistico-imaginary » journey. That day, as I lay on the beach at Nice, I began to hate the birds which occasionally flew in my pure, unclouded blue sky, because they tried to bore holes in my greatest and more beautiful work. »

¹⁶³ Yves Klein, "l'aventure monochrome". In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Página 244. « L'illumination de la matière dans sa qualité physique profonde, je l'ai reçue là, pendant cette année chez « Savage ». Chez moi, en rentrant le soir dans ma chambre, j'exécutais des gouaches monochromes sur des morceaux de carton blanc et aussi de plus en plus je me servais beaucoup du pastel. »



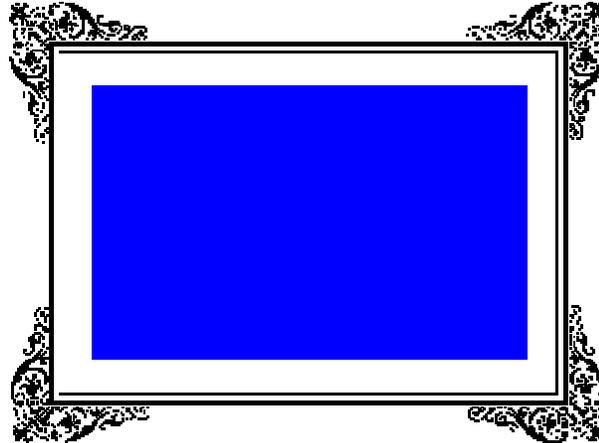
Yves Klein, "Em Tóquio", primeira prancha do livro *Yves Peintures*, 1954.

Algumas das folhas coloridas apresentam a assinatura do pintor Yves impressa em letras cursivas. A guisa de prefácio, um texto do amigo de infância de Klein, o poeta Claude Pascal, é impresso em vários parágrafos de linhas pretas.

Em sua forma este álbum é muito parecido com uma publicação lançada pelo humorista Alphonse Allais em 1897: o *Álbum primo-avrilesque*, conjunto de sete pranchas monocromáticas coladas dentro de quadros tipográficos sobre as páginas e cujos títulos definem seu sentido. Assim uma prancha uniformemente azul é intitulada pomposamente: "Estupor de jovens recrutas frente ao teu azul, ó Mediterrâneo"¹⁶⁴. Os papéis monocromáticos são supostas reproduções de quadros, onde uma narrativa é ilustrada. Para fechar o álbum, uma composição musical intitulada "Música fúnebre composta para os funerais de um grande homem surdo"¹⁶⁵ apresenta pautas virgens de qualquer nota escrita, digna antecipação do prefácio do livro de Klein por Pascal, mas também da *Sinfonia mono tom - Silêncio* sobre a qual Klein trabalhava desde 1947.

¹⁶⁴ Paris : Editions Ollendorf, 1897. « Stupeur de jeunes recrues face à ton azur, ô Méditerranée »

¹⁶⁵ « Musique funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd ».



Alphonse Allais,
 "Estupor de jovens recrutas frente ao teu azul, ô Mediterrânea." 1897.
 Página do *Álbum primo-avrilesque*. 24x16 cm.

Precursor do trabalho de Klein? Ou proposta radicalmente diferente? O *Álbum primo-avrilesque* de Allais aposta na nomação para fazer dos quadrados de cor uniforme representações de cenas cujos participantes são envolvidos em ações referentes à cor apresentada. Tudo isso na base do trocadilho e da aproximação, brincando com o poder de evocação da cor, seu potencial simbólico e suas implicações na linguagem comum. Allais aparece mais como um precursor fantasioso do nominalismo pictural definido por Thierry de Duve a respeito de Marcel Duchamp¹⁶⁶.

Tamanha é a similaridade das propostas, que uma dúvida permanece sobre o fato de Yves Klein haver tido ou não conhecimento desse álbum de Alphonse Allais antes de sua própria produção. Os títulos propostos por Klein deixam de lado os trocadilhos, mas orientam de mesmo modo a leitura dos quadrados de cor, no lugar das molduras, as indicações das dimensões do suposto quadro de referência indicam que se trata de uma pintura, tal como são apresentadas nos catálogos. Quando Ben Vauthier assinalou a similaridade das propostas, Klein lhe respondeu que a grande diferença residia no fato que, ao contrário de Allais, sua proposta era assumida¹⁶⁷. Através dessa asserção podemos entender que a autoria o engajava artisticamente e esteticamente, que ele não apresentava esses monocromos como brincadeiras, mas como obras a caráter pessoal cuja autoria ele reivindicava, não se tratava mais de uma ficção, mas de fatos criados, ou melhor, que as reproduções do livro remetiam a realidades.

¹⁶⁶ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*.

¹⁶⁷ Marc Partouche, *La ligne oubliée*. Paris : éditions AI Dante, 2004.

De fato, muito mais que álbum de lembranças, ou de impressões de viagem, ou referência à pintura de paisagem, o livro de Yves Klein abre para as possibilidades de presença da cor pura. Na concepção de Klein, a cada cor corresponde uma sensibilidade específica que pode remeter a um lugar, a um momento, a um ambiente, a um caráter ou a uma personalidade... ou mesmo ser lugar, momento, ambiente, caráter ou personalidade.

Penso que a cor “amarela”, por exemplo, é bem suficiente por si para entregar uma atmosfera e um clima “além do pensável”; ainda mais, as nuances do amarelo são infinitas, o que oferece a possibilidade de interpretá-lo de muitos modos.

Para mim, cada nuance de uma cor é de certa maneira um indivíduo, um ser que é somente da mesma raça que a cor básica, mas que possui um caráter e uma alma pessoal diferente.

Há matizes doces, maldosos, violentos, majestosos, vulgares, calmos, etc. Em suma, cada nuance de cada cor é bem uma “presença”, um ser vivo, uma força ativa que nasce e morre após ter vivido um tipo de drama da vida das cores.¹⁶⁸

Se cada nuance de uma cor é um indivíduo, o livro “Yves-Peintures” constituiria uma galeria de retratos, ou melhor, segundo Francisco Serra-Lopes, um álbum de família que tenderia a formular uma galeria de auto-retratos em situações diversas.

De baixo de cada um dos monocromos, há uma legenda com o nome do artista, o ano e o lugar de produção das obras (e.g. Yves – Londres, 1950), formulando, de certa maneira, um álbum de lembranças em pequenos quadros ou talvez um álbum de família, pois, como declararia mais tarde seu autor, cada quadro “é como um indivíduo”, e “as cores são seres vivos, indivíduos muito evoluídos que se integram a nós”¹⁶⁹

¹⁶⁸ Yves Klein, “Texto de apresentação da exposição Yves Peintures nas Éditions Lacoste, 15 de outubro de 1955”. In *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. Página 40. « Je pense que la couleur « jaune », par exemple, est bien suffisante en elle-même pour rendre une atmosphère et un climat « au-delà du pensable » ; de plus, les nuances du jaune sont infinies, ce qui donne la possibilité de l’interpréter de bien des façons.

Pour moi, chaque nuance d’une couleur est en quelque sorte un individu, un être qui n’est que de la même race de la couleur de base, mais qui possède bien un caractère et une âme personnelle différente.

Il y a des nuances douces, méchantes, violentes, majestueuses, vulgaires, calmes, etc. En somme, chaque nuance de chaque couleur est bien une « présence », un être vivant, une force active qui naît et qui meurt après avoir vécu une sorte de drame de la vie des couleurs. »

¹⁶⁹ Francisco Serra-Lopes, *IKB, une autofiction par Yves Klein*. Página 1. « Sous chacun des monochromes, il y a une légende avec le prénom de l’artiste, l’an et le lieu de production des oeuvres (e.g. Yves – Londres, 1950), composant en quelque sorte, un album de souvenirs en petits tableaux ou peut-être un album de famille, puisque, comme le déclarerait plus tar son auteur, chaque tableau « est comme un individu », et « les couleurs sont des êtres vivants, des individus très évolués qui s’intègrent à nous. » »

Ao ler a legenda que acompanha a primeira prancha:

YVES

A TOKIO, 1953 (100x65)

entendemos de imediato: Yves em Tóquio, 1953. A cor amarela nos é apresentada como sendo o retrato de Yves Klein em Tóquio¹⁷⁰. *Yves le Monochrome*, é assim respectivamente amarelo em Tóquio, cor de rosa pálida em Madri, de novo amarelo e depois azul claro em Tóquio, cinza em Paris, vermelho e azul claro em Nice, vermelho em Madri, cor de rosa pálida em Tóquio e alaranjado em Madri. Diversas faces de uma personalidade, diversos momentos, ambientes, diversos modos de ser o monocromo? Talvez, mas, sem dúvida: diversos estados da cor, diversas presenças aqui evocadas.

Então o álbum *Yves Peintures* se apresenta, com seu duplo assinado por um outro *Haguenaault Peintures*, em uma posição de articulação entre a pintura tradicional, catálogo de uma coleção de imagens evocativas de paisagens, retratos, momentos, narrativas e ao estabelecimento da cor em sua personalidade própria. Entre a mistificação e o ato fundador, assim como muitas propostas de Klein que deixaram seu público nessa perplexidade. No entanto essa publicação que projeta Klein no mundo da pintura lhe serve de imediato para conquistar uma posição, reivindicar uma atitude que aposta na presença única da cor. Ele conta em seu diário:

Ontem, à noite, quarta-feira, fomos a um boteco de abstratos [...] abstratos estavam lá. São fáceis de serem reconhecidos porque exalam uma atmosfera de quadros abstratos e se pode ver seus quadros nos olhos deles. Talvez, eu tenha ilusões, mas tenho a impressão de ver tudo isso. De qualquer maneira sentamos com eles [...]. Então chegamos a falar do livro *Yves Peintures*. Mais tarde, fui buscá-lo no carro, e o joguei na mesa. Às primeiras páginas, já os olhos dos abstratos mudaram. Seus olhos se iluminaram e no fundo deles apareciam belas e puras cores unidas.¹⁷¹

¹⁷⁰ Yves Klein se encontrava efetivamente em Tóquio em 1953 e em Londres em 1950.

¹⁷¹ Yves Klein, "Journal parisien en date du 13 janvier 1955" *Apud.*: Yves Klein, *la Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*. Página 215. « Hier soir, mercredi, nous sommes allés dans un café d'abstraites [...], des abstraits étaient là. Ils sont facilement reconnaissables parcequ'ils dégagent une atmosphère de tableaux abstraits et puis on voit leurs tableaux dans leurs yeux. Peut-être ai-je des illusions, mais j'ai l'impression de voir tout cela. En tout cas nous sommes assis avec eux [...]. Puis on en est venu à parler du livre *Yves Peintures*. Plus tard, je suis allé le chercher dans la voiture et l'ai jeté sur la table. Aux premières pages déjà les yeux des abstraits changèrent. Leurs yeux s'allumèrent et dans le fond apparaissaient de belles et pures couleurs unies. »

O que importa para Klein é mudar o olhar dos outros, ou melhor, existir pelo olhar dos outros. Quando ele constata que as cores unidas do seu livro impregnam e iluminam o olhar dos pintores abstratos, que a proposta monocromática enche os olhos dos pintores e toma o lugar dos quadros abstratos, ele passa a existir como pintor (ou em pintura) e formular o olhar dos outros pela sua pintura. Impregnação e iluminação: uma forma de conversão se elabora aqui para o jovem pintor que desde já persegue sua missão quase crística de sacrifício.

Se ele faz concorrência a Moisés, Yves Klein não ofende a Deus o Pai, ele se comporta em Homem-Cristo. [...] É em conformidade com a ordem de Deus que Yves Klein realizara os ritos de impregnação dos Novos Realistas durante a fundação do grupo.¹⁷²

A impregnação pelo monocromo atua como um ritual batismal, Yves Klein entroniza seus companheiros Novos Realistas através dela, repetindo a conversão dos “abstratos”. Essa dimensão crística é assumida e reivindicada por Yves Klein ele mesmo quando declara em sua “pequena mitologia pessoal da monocromia, datada de 1954” intitulada “a guerra”:

O pintor, como o Cristo, diz a missa pintando e dá seu corpo da alma como alimentação para os outros homens; ele realiza de modo mínimo o milagre da Ceia em cada quadro.¹⁷³

A cor é para Klein o vínculo de uma possível conversão que leva seus seguidores à beleza e pureza, isso passa pelo sacrifício crístico do pintor, que ao propor a cor “dá seu corpo da alma”. Essa tentativa de conversão passa pela aposta de uma união, unicidade (isso seria talvez a aposta de qualquer conversão). União, unicidade que se estabelece pelo monocromo e antes de tudo no monocromo. Pela unicidade da cor, Yves Klein se recusa a abrir o quadro para o combate que ele constata em toda a pintura quando não é puramente monocroma e leva então a uma narrativa ou uma representação.

A representação, mesma a mais civilizada, é fundada sobre uma idéia de “combate” entre diversas forças, e num quadro o leitor assiste a uma

¹⁷² Pierre Restany, *Apud*. Alain Buisine in “Le Bleu, l’or, le rose, les couleurs de l’icône.” Yves Klein, *la Vie, la vie elle-même qui est l’art absolu*. Página 30. « S’il concurrence Moïse, Yves Klein n’offense pas Dieu le Père, il se comporte en Homme-Christ. [...] C’est en conformité avec l’ordre de Dieu qu’Yves Klein réalisera les rites d’impregnation des Nouveaux Réalistes lors de la fondation du groupe. »

¹⁷³ Yves Klein, “La guerre” In *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. Página 213. « Le peintre, comme le Christ, dit la messe en peignant et donne son corps de l’âme en nourriture aux autres hommes ; il réalise en petit le miracle de la Cène à chaque tableau. »

matança, a um drama mórbido por definição, que se tratasse de amor ou de ódio.

O quadro é para mim como um indivíduo, desejo considerá-lo tal com é e não julgá-lo, sobretudo não julgá-lo!

Desde o momento em que há duas cores num quadro, um combate é engajado; do espetáculo permanente que dá este combate das duas cores no domínio psicológico e emocional, o leitor tira um prazer refinado, talvez, mas não menos mórbido de um ponto de vista filosófico e humano puro.¹⁷⁴

Pelo monocromo, Yves Klein se liberta do combate, da narrativa da representação e da dimensão psicológica e emocional de sua leitura, ele faz existir a cor em sua plenitude como um indivíduo que se expressa plenamente, que se oferece absolutamente, que se apresenta.

Nenhum desenho, nenhuma variação de matiz aparece; só há cor bem UNIDA. De alguma maneira a dominante invade o quadro todo.¹⁷⁵

A cor no monocromo efetua uma invasão dominante que deixa de lado toda possibilidade de conflito, qualquer guerra, e que se impõe como personalidade própria, tendo como projeto a impregnação do leitor, sua conversão por imersão, para que nos olhos dele apareçam “belas e puras cores unidas”.

Essa ausência de narrativa, de drama psicológico, essa recusa do prazer mórbido as seus leitores nunca vai ser tão bem expressada que pela resposta que lhe foi dada (pela intermediação de sua mãe a pintora abstrata Marie Raymond) quando ele propôs o monocromo “Expressão do Mundo da cor, Mina Laranja” (M60) para o Salão das Realidades Novas em Paris em 1955.

¹⁷⁴ Yves Klein, “L’aventure monochrome” *Ibid.* Página 227. “La représentation même la plus civilisée est basée sur une idée de “combat” entre différentes forces, et le lecteur assiste dans un tableau à une mise à mort, à un drame morbide par définition, qu’il s’agisse d’amour ou de haine.

Le tableau pour moi est comme un individu, je désire le considérer tel qu’il est et ne pas le juger, surtout ne pas le juger! Dès lors qu’il y a deux couleurs dans un tableau, un combat est engagé ; du spectacle permanent que donne ce combat des deux couleurs dans le domaine psychologique et émotionnel, le lecteur en tire un plaisir raffiné, peut-être, mais non moins morbide d’un point de vue philosophique et humain pur.

¹⁷⁵ Yves Klein. «Texte de présentation de l’exposition Yves *Peintures* aux Éditions Lacoste, 15 octobre 1955» *Ibid.* Página 40. “Aucun dessin, aucune variation de teinte n’apparaît ; il n’y a que de la couleur bien UNIE. En quelque sorte la dominante envahit tout le tableau. »



Yves Klein, *Expression du Monde de la couleur, Mine Orange (M60)*
1955, 95x226 cm.

Entende, não é realmente suficiente, afinal; então se Yves aceita pelo menos em acrescentar uma pequena linha, ou um ponto, ou mesmo somente uma mancha de outra cor, poderíamos pendurá-lo, mas uma única cor unida, não, não, realmente não é suficiente, é impossível!¹⁷⁶

Não é suficiente, porque na intenção de Yves Klein é muito mais, muito mais que um drama mórbido, muito mais que o prazer refinado do combate das cores, é em cada quadro a expressão própria da individualidade formulada pela nuance da cor em sua unicidade serena.

Procuo assim individualizar a cor, porque cheguei a pensar que há um mundo vivo de cada cor e expresso esses mundos. Meus quadros representam ainda uma idéia de unidade absoluta numa serenidade perfeita; idéia abstrata representada de modo abstrato.¹⁷⁷

No entanto, quando Yves Klein apresentou a exposição de monocromos correspondendo ao livro *Yves Peintures* nas Éditions Lacoste em 1955, e no ano seguinte na sua exposição na galeria de Colette Allendy apresentada por Pierre Restany, ele teve que constatar que o público ávido de dramas, de lutas, de guerras, de hierarquias, impaciente de aceder a seu prazer refinado e mórbido, reinventava as confrontações, tecia relações, confrontos entre os monocromos de diversas cores, personalidades, expostos.

Infelizmente, apareceu que durante as manifestações que aconteceram nessa ocasião, e notadamente durante um debate organizado na galeria

¹⁷⁶ Yves Klein, "L'aventure monochrome" *Ibid.* Página 227. "Vous comprenez, ce n'est vraiment pas suffisant tout de même; alors si Yves acceptait au moins d'ajouter une petite ligne, ou un point, ou même simplement une tache d'une autre couleur, nous pourrions l'accrocher, mais une seule couleur, non, non, vraiment ce n'est pas assez, c'est impossible!"

¹⁷⁷ Yves Klein. «Texte de présentation de l'exposition *Yves Peintures* aux Éditions Lacoste, 15 octobre 1955» *Ibid.* Página 40. « Je cherche ainsi à individualiser la couleur, car j'en suis venu à penser qu'il y a un monde vivant de chaque couleur et j'exprime ces mondes. Mes tableaux représentent encore une idée d'unité absolue dans une parfaite sérénité : idée abstraite représentée de façon abstraite. »

de COLETTE ALLENDY, que numerosos espectadores, prisioneiros de uma ótica aprendida, permaneciam muito mais sensíveis às relações das diferentes proposições entre elas (relação de cores, de novo, de valores, de dimensões e de integrações arquiteturais) : eles reconstituíam os elementos de uma policromia decorativa.¹⁷⁸

A fim de libertar seus espectadores da ótica aprendida que lhes cega a cor em sua unicidade, Yves Klein vai radicalizar sua proposta monocromática, apostando numa única cor: o azul ultramar escuro. Assim em 1957, ele expõe na Galeria Apollinaire de Milão um conjunto de onze monocromos absolutamente idênticos em tonalidade e dimensões (78x56cm), pendurados a distancia de 20 centímetros das paredes da pequena galeria. O que levou Yves Klein à escolha desta cor, nesta tonalidade? Como escolheu esta personalidade que é até hoje sua marca, seu registro, ao ponto que o monocromo azul pode ser considerado não somente como auto-retrato, mas como ato exclusivo do pintor Yves Klein, como presença do pintor¹⁷⁹? Talvez o céu do qual ele se apoderou em sua adolescência. Mas este azul é longe de ser um azul celestial. É mais um azul espacial, cuja densidade e fluidez conjugadas abrem para um infinito que se faz presente em sua materialidade de pigmento cuidadosamente preservada pelo *métier* de Klein¹⁸⁰.

Foi durante seu discurso frente à comissão de júri do concurso para a decoração do teatro de Gelsenkirchen que Klein mais argumentou a escolha do azul. Após ter lembrado as peripécias da recepção de sua exposição na galeria de Colette Allendy e a escolha exclusiva do azul ultramar escuro para sua exposição na galeria Apollinaire, Klein expõe diversas asserções poéticas sobre o azul do céu extraídas de sua leitura do livro de Gaston Bachelard: *L'air et les songes* e especificamente o capítulo intitulado "le ciel bleu". Ele escolhe citar as dimensões de abertura do azul para o sonho, para

... um domínio onde os valores do sonho ou de representação são intercambiáveis em seu mínimo de realidade. [...] Assim, no domínio do ar azul, mais que em qualquer outro lugar, se sente que o mundo é

¹⁷⁸ Yves Klein. «L'aventure monochrome» *Ibid.* Página 232. « Malheureusement, il est apparu au cours des manifestations qui eurent lieu à cette occasion, et notamment lors d'un débat organisé chez COLETTE ALLENDY, que de nombreux spectateurs, prisonniers d'une optique apprise, demeuraient beaucoup plus sensibles au rapport des différentes propositions entre elles (rapport de couleurs, de nouveau, de valeurs, de dimensions et d'intégrations architecturales) : ils reconstituaient les éléments d'une polychromie décorative. »

¹⁷⁹ Francisco Serra-Lopes, *IKB, une autofiction par Yves Klein*.

¹⁸⁰ O procedimento de realização desenvolvido por Yves Klein, bem como o nome específico deste azul - *International Klein Blue* - foram registrados por ele no 19 de maio de 1960. "Brevets d'invention" *Ibid.* Página 159.

permeável ao mais indeterminado dos devaneios. É então que o devaneio realmente ganha profundidade.¹⁸¹

Uma questão de abertura, de profundidade, de espaço e de liberdade sustenta a escolha do azul. Essa abertura e profundidade é a de uma perspectiva aérea que mostra os longínquos da paisagem se perdendo numa nevoa azulada. Mas é também porque o azul, por suas qualidades próprias se diferenciaria das outras cores:

O azul não tem dimensões. “Ele é” fora das dimensões, enquanto as outras cores, elas, têm (dimensões). São espaços psicológicos, o vermelho, por exemplo, pressupõe um foco do qual emana calor. Todas as cores trazem associações de idéias concretas, materiais e tangíveis, enquanto o azul lembra no máximo o mar ou o céu, o que há de mais abstrato na natureza tangível e visível.”¹⁸²

O azul teria segundo Yves Klein, leitor de Bachelard, uma propensão à abstração, ele evitaria a relação ou associação com as realidades tangíveis, ele oferece um recurso para evitar as narrativas, os dramas, as guerras, os prazeres mórbidos aos quais outras cores poderiam levar o espectador pelos seus poderes de evocação. Ele seria, entre as cores e as possibilidades da pintura, o estado do visível, do sensível, mais próximo do nada:

Antes de tudo, não há nada, depois há um nada profundo, em seguida há uma profundidade azul.¹⁸³

A escolha do azul é então uma determinação específica no processo de imaterialização no qual Klein se engajou. Depois do azul, em direção ao nada só resta a profundidade que o azul ultramar escuro já retinha, para o qual ele já abre. Depois do azul, Klein pula para a imaterialidade, projetando sua pintura no vazio, no nada. Em 1958, na galeria de Íris Clert, durante a exposição intitulada: “La

¹⁸¹ Yves Klein, “Discurso à Comissão do Teatro de Gelsenkirchen”. In *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. Página 74. « ... un domaine où les valeurs de rêve ou de représentation sont échangeables dans leur minimum de réalité. [...] Aussi, dans le domaine de l’air bleu, plus qu’ailleurs, on sent que le monde est perméable à la rêverie la plus indéterminée. C’est alors que la rêverie a vraiment de la profondeur. »

¹⁸² *Ibid.* Página 74. « Le bleu n’a pas de dimensions. « Il est » hors des dimensions, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces psychologiques, le rouge par exemple présuppose un foyer dégageant de la chaleur. Toutes les couleurs amènent des associations d’idées concrètes, matérielles et tangibles, tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu’il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible. »

¹⁸³ *Ibid.* Página 74. Citação de Gaston Bachelard. « D’abord il n’y a rien, puis il y a un rien profond, ensuite il y a une profondeur bleue. »

*spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*¹⁸⁴, ele propõe o “Azul imaterial”,

... um espaço de sensibilidade azul no quadro das paredes branqueadas da galeria.¹⁸⁵

A finalidade dessa tentativa: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictural sensível nos limites de uma sala de exposição de pinturas. Em outros termos, criação de um ambiente, de um clima pictural real e por causa disso mesmo invisível. Esse estado pictural invisível no espaço deve ser literalmente a melhor definição dada até hoje para a pintura em geral, “radiação”.¹⁸⁶

Na galeria não há mais nada a ser visto, nenhum quadro, nenhuma cor, somente o branco imaculado das paredes. O esperado é aqui suprimido para deixar lugar a um “estado pictural sensível”¹⁸⁷. Se o azul leva ao nada, é aqui pela ausência do azul esperado que o nada se revela como “estado pictural invisível”.¹⁸⁸ Temos aqui uma resposta à exposição das Éditions Lacoste onde a colocação no espaço de diversos monocromos de cores diferenciadas estabelecia uma decoração onde um combate havia de ser inventado. A espacialização criava uma interação dos monocromos articulando uma narrativa aos olhos dos espectadores. Klein a partir dessa experiência aposta no espaço da galeria como lugar da pintura e de sua recepção sensível, aposta no ambiente formulado, e radicaliza logo esta aposta na definição pelo vazio do ambiente pictórico. Mas seu público o conhece como o pintor dos monocromos azuis e, ao visitar a galeria vazia, constata a ausência deste azul tão particular que viu na exposição precedente de Klein no mesmo espaço o ano anterior¹⁸⁹. A “radiação” pictórica permanece, ou é reanimada, e confere ao espaço um “clima pictural real”.

O vazio não se reduz à inocuação das superfícies de exposição, não se trata então de um gesto. Bem que Yves Klein esvaziou a galeria de quase todos seus objetos e do mobiliário que continha. Pintou de novo

¹⁸⁴ “Especialização da sensibilidade em seu estado matéria em sensibilidade pictural estabilizada.”

¹⁸⁵ Yves Klein. “Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue de Beaux-Arts, à Paris”. *Ibid.* Página 85. “... un espace de sensibilité bleue dans le cadre des murs blanchis de la galerie.”

¹⁸⁶ *Ibid.* Página 84. “L'objet de cette tentative : créer, établir et présenter au public un état pictural sensible dans les limites d'une salle d'exposition de peintures.”

¹⁸⁷ *Ibid.* Página 84. “État pictural sensible”.

¹⁸⁸ *Ibid.* “État pictural invisible”.

¹⁸⁹ Diversos estratagemas de acompanhamento da exposição foram elaborados por Yves Klein para reativar a lembrança dos monocromos azuis, desde a pintura em azul dos vidros da fachada da galeria e a cortina azul que o público devia atravessar para penetrar no ambiente vazio até o selo monocromo azul que estampava os envelopes dos convites eles mesmos impressos em azul. Como evento paralelo à exposição e público, Yves Klein havia projetado a iluminação do Obelisco da Praça da Concórdia em azul, mas a polícia vetou sua realização.

de branco todas as superfícies, inclusive a vitrine e isso com a mesma técnica que seus quadros (a matéria era visível e não tinha a regularidade da pintura de paredes) e impôs um acesso filtrado pela porta de serviço. Em suma, criou as condições de visibilidade da exposição mesma. À diferença do investimento linear e discursivo do espaço de exposição tal como foi iniciado desde o fim do século XIX pela ultrapassagem do quadro e a exploração das possibilidades de sua suspensão na parede, o que a *Especialização da sensibilidade em seu estado de matéria primeira em sensibilidade pictural estabilizada* instaura é o investimento da circunstância da exposição com todos seus recursos como prestação ou componente da prestação estética.¹⁹⁰

De fato a circunstância da exposição trabalha aqui na perspectiva ou na memória das exposições anteriores. Uma temporalidade maior que a do evento próprio e uma perspectiva memorial sustentam o “investimento da circunstância da exposição” e assim articulam sua prestação estética. Trata-se de produzir um “espaço de sensibilidade azul” que efetiva em longo prazo a “radiação” dos monocromos aqui precedentemente apresentados. O “ambiente de sensibilidade pictural” aqui proposto funciona a partir de uma exacerbação da cor dos monocromos cuja “radiação” se mantém, cuja “impregnação” se perpetua no “espaço pictural invisível”.

A escolha do azul reivindicada por Yves Klein passa por um precedente na história da pintura ocidental, precedente do qual Klein vai fazer seu referente e ao qual ele vai voltar com regularidade a partir de 1958: Giotto e seus afrescos em Assisi.

Enfim, e sobretudo, recebi o grande impacto quando descobri em Assisi, na basílica de São Francisco, afrescos escrupulosamente monocromos, unidos e azuis, que eu acredito poder atribuir a Giotto [...] Admitindo que Giotto teve somente a intenção figurativa de mostrar um céu puro e sem nuvens, esta intenção não deixa de ser monocromática.¹⁹¹

¹⁹⁰ Jean-Marc Poinot, “Deux expositions d’Yves Klein”. In *Yves Klein, la Vie, la vie elle-même qui est l’art absolu*. Página 53. « Le vide ne se réduit pas à l’occupation des surfaces d’exposition, ce n’est donc pas un geste. Yves Klein a bel et bien vidé la galerie de la plupart des objets et du mobilier qu’elle contenait, il a repeint en blanc toutes les surfaces y compris celle de la vitrine et ceci avec la même technique que ses tableaux (la matière était visible et n’avait pas la régularité de la peinture de bâtiment) et a imposé un accès filtré par la porte de service. En bref, il a créé les conditions de visibilité de l’exposition elle-même. À la différence de l’investissement linéaire et discursif de l’espace d’exposition tel qu’il fut initié Dès la fin du XIX^{ème} siècle par le franchissement du cadre et l’exploitation des ressources de l’accrochage, ce qu’instaure *La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée* c’est l’investissement de la circonstance de l’exposition avec toutes ses ressources comme prestation ou composante de la prestation esthétique. »

¹⁹¹ Yves Klein. “Conférence à la Sorbonne”. In *Le dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*. Página 136. « Enfin et surtout, j’ai reçu le grand choc en découvrant à Assise, dans la basilique de Saint François, des fresques



Nave da Basílica superior de São Francisco em Assisi com afrescos de Cimabue e Giotto. 1290-1295.

O azul de Giotto constitui o grande evento de sensibilidade pictural de seus afrescos tanto em Assisi quanto em Pádua na Capela degli Scrovegni. Os dois ciclos de afrescos hagiográficos da vida de São Francisco apresentam fundos azuis cuja presença formula o ambiente específico das narrativas aqui representadas. Essa presença soberana da cor no ambiente da capela leva Julia Kristeva¹⁹² a investigar as relações da cor ao fato pictórico nesse momento fundador de uma história da pintura ocidental: “início da grande pintura cristã renascentista”¹⁹³. Ela levanta as condições específicas do contrato que possibilita o ato pictórico: a narrativa e mais especificamente a vida do santo.

A legenda cristã propõe então o significado pictural: ele é o elemento normativo da pintura, assegura sua pertença ao código social, sua fidelidade ao dogma ideológico. A norma se refugiou no *significado* que

scrupuleusement monochromes, unies et bleues que, moi, je crois pouvoir attribuer à Giotto [...]. En admettant que Giotto n'ait eu que l'intention figurative de montrer un ciel pur et sans nuages, cette intention est tout de même bien monochrome. »

¹⁹² Julia Kristeva, “La joie de Giotto”. In *Polyglotte*. Página 383.

¹⁹³ *Ibid.* Página 388.

é uma *narrativa*: a pintura propriamente dita será possível enquanto serve à narrativa; no quadro da narrativa, seu jogo é livre.¹⁹⁴

A partir dessa constatação das condições da pintura, Julia Kristeva analisa o ciclo de afrescos da Capela degli Scrovegni para constatar a perfeita adequação dos fatos pictóricos, desenho e cor, ao desenrolar da narrativa da vida do santo até que no espaço arquitetônico da capela o fio da narrativa se desfaz para deixar irromper o evento extraordinário à narrativa: o Inferno.

Repentinamente, o rolo se rasga e se enrola sobre si mesmo, dos dois lados, no alto das paredes do fundo, frente ao altar, para deixar aparecer a parede nua, desvelando assim que a narrativa não é nada mais que uma fina camada de cor.¹⁹⁵

O inferno, cena fora da narrativa, desgoverna a conduta dos meios pictóricos, linhas, arquiteturas e cores são entregues ao caos. A perda do fio condutor da narrativa revela a submissão do fato pictórico e de sua ordenança a ele.

No canto baixo, à direita, no coração mesmo do inferno, os contornos das personagens se desfazem aos poucos, as cores se eclipsam, se atenuam, se obscurecem: azul fosforescente, preto, vermelho. Aqui, não há mais arquitetura: as construções oblíquas e as montanhas angulosas que entrechocavam suas superfícies nas cenas da narrativa, cedem nessa parede de fundo frente à elipse, à suspensão, às curvas, ao caos. [...]

A representação do inferno seria a representação da dissolução da narrativa ao mesmo tempo em que o derrubamento da arquitetura e o esvaecimento da cor.¹⁹⁶

Entre perda da narrativa e irrupção do evento, uma verdade pictórica se revela pela liberação do traço e da cor, verdade que projeta os espectadores na dúvida e coloca a pintura em perigo.

¹⁹⁴ *Ibid.* Página 384. "La légende chrétienne propose donc le signifié pictural : il est l'élément normatif de la peinture, assure son appartenance au code social, sa fidélité au dogme idéologique. La norme s'est retirée dans le *signifié* qui est un *récit* : la peinture proprement dite sera possible pourvu qu'elle desserve le récit; dans le cadre du récit, son jeu est libre."

¹⁹⁵ *Ibid.* Página 387. "Brusquement, le rouleau se déchire et s'enroule sur lui même, des deux côtés en haut du mur du fond, regardant l'autel, pour laisser voir le mur nu, dévoilant ainsi que le récit n'est qu'une mince couche de couleur."

¹⁹⁶ *Ibid.* Página 387. "Dans le coin bas à droite, au coeur même de l'enfer, les contours des personnages s'estompent à leur tour, les couleurs s'éclipsent, s'atténuent, s'assombrissent : bleu phosphorescent, noir, rouge sombre. Ici, plus d'architecture : les bâtisses obliques et les montagnes anguleuses qui heurtaient leurs flancs dans les scènes du récit, cèdent sur ce mur de fond devant l'ellipse, la suspension, les courbes et le chaos. [...] La représentation de l'enfer serait la représentation de la dissolution du récit en même temps que l'effondrement de l'architecture et l'évanouissement des couleurs."

No inferno, o quadro se desencadeia, ele está no seu limite; o passo seguinte seria o abandono da representação da cor e da forma só, ou nada.¹⁹⁷

Ao imaginar os afrescos de Giotto na ausência de qualquer narrativa, no exclusivo ato pictórico que sustenta a lenda cristã, mas sem a lenda, o que sobraria? Nenhum *significado*, nenhuma figura, nenhuma arquitetura, nenhuma cor a não ser o azul monocromático dos fundos. Azul que sustenta o espaço, que formula o ambiente, nada sobraria a não ser o espaço ou um nada.

Esse passo seguinte, a pintura vai esperar quase 650 anos para cumpri-lo. A recusa da narrativa por Yves Klein, sua dissolução completa na monocromia absoluta do *IKB*, expande o limite da pintura, entrega a pintura ao evento de sua presença. O monocromo tenta descartar o significado pictural que articulava o ato pictórico desde o tempo de Giotto e atingir o limite do nada. Mas é nesse quase nada que ele se realiza. E é o azul mesmo do fundo dos afrescos de Giotto que opera a supressão da narrativa nos monocromos de Yves Klein, que volta como espaço presente, irradiante no ambiente. Quando não é ao azul que Klein recorre é ao ouro (Monogold) que formula o vazio, o espaço e a impregnação, esse ouro que no fundo da pintura de quadro de Giotto formulava o espaço da passagem imanente do divino à visibilidade, ou é ao cor de rosa (Monopink) que afirma um espaço carnal, o lugar da encarnação. Essas três cores e suas qualidades e atribuições sendo de mesma natureza e intercambiáveis, formulando uma trindade e compartilhando de certa maneira o mistério da Santa Trindade : três pessoas em uma.

O azul, o ouro e o cor de rosa, são de mesma natureza. A troca no nível desse três estados é honesta.¹⁹⁸

¹⁹⁷ *Ibid.* Página 388. "Dans l'enfer, le tableau se déchaine, il est à sa limite; le pas suivant serait l'abandon de la représentation de la couleur et la forme seule, ou rien."

¹⁹⁸ Yves Klein. "Conférence à la Sorbonne". In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Página 122. Le bleu, l'or et le rose sont de même nature. Le troc au niveau de ces trois états est honnête. »



Yves Klein, ex-voto a Santa Rita de Cássia.1959.
 Pigmento puro, folhas de ouro, lingotes de ouro, e manuscrito em Plexiglas, 20,8x14x3,2cm.
 Mosteiro de Santa Rita, Cássia, Itália

Para conseguir essa supressão máxima de qualquer narrativa, do combate latente no confronto das cores e das linhas ou das cores entre elas, Klein sofisticou ao extremo sua realização monocromática. Assim a técnica particular que ele desenvolveu (e que ele registrou) trabalha a suprimir o aspecto oleoso que a matéria pictórica tem para só deixar aparecer o pigmento em sua pulverulência original e assim libertar a aparição física da cor pigmentar do médium pictórico tradicional ligado à narrativa, tornado possível pelo significado ao qual servia. Mas também, se as dimensões dos monocromos não são constantes e não parecem ter qualquer influência para Klein sobre o poder de irradiação e de impregnação que lhes atribui, o formato tradicional do quadro é não obstante levemente modificado. Seus cantos são arredondados, suas bordas, rebatidas de modo a desviar o conflito entre a parede e o plano de cor nele apresentado, de modo a evitar este combate, esta narrativa do quadro ancorada na história da pintura. Ainda mais, os monocromos são suspensos a uma distância de 20 centímetros da parede, recusando claramente a tradição albertiana do quadro-janela, como já entregues ao espaço ao qual eles levam, do qual eles são.

Desses procedimentos específicos que trabalham a tirar a pintura de sua justificativa narrativa e entregá-la ao evento de sua presença, resulta uma irradiação, uma possibilidade de impregnação dos espectadores-observadores. Como se a pintura em seu estado absoluto de monocromo, de pigmento puro, conservasse seu caráter corante em potencial permanente, superando a experiência

comum do espaço pelos seus habitantes e providenciando-lhes uma emanção corante para banhá-los, bem como uma abertura onde os afundar.

Esse azul deslumbrante, mesmo aos olhos de californianos do sul, parecia me invadir. Não se tratava de uma obra que eu podia assimilar – era eu que estava absorvida.¹⁹⁹

A pintura não é mais um objeto de consumo que integra a vida de seus observadores, mas uma força que os arrebatava, um espaço que os prende. Os sonhos antropofágicos que Yves Klein acaricia no final de sua vida, já estavam em obra em seus monocromos.

Gostaria agora, com sua permissão, e solicito de vocês a maior atenção, lhes revelar a fase de minha arte que é talvez a mais importante e com certeza a mais secreta. Não sei se vão acreditar em mim ou não, mas é o canibalismo.²⁰⁰

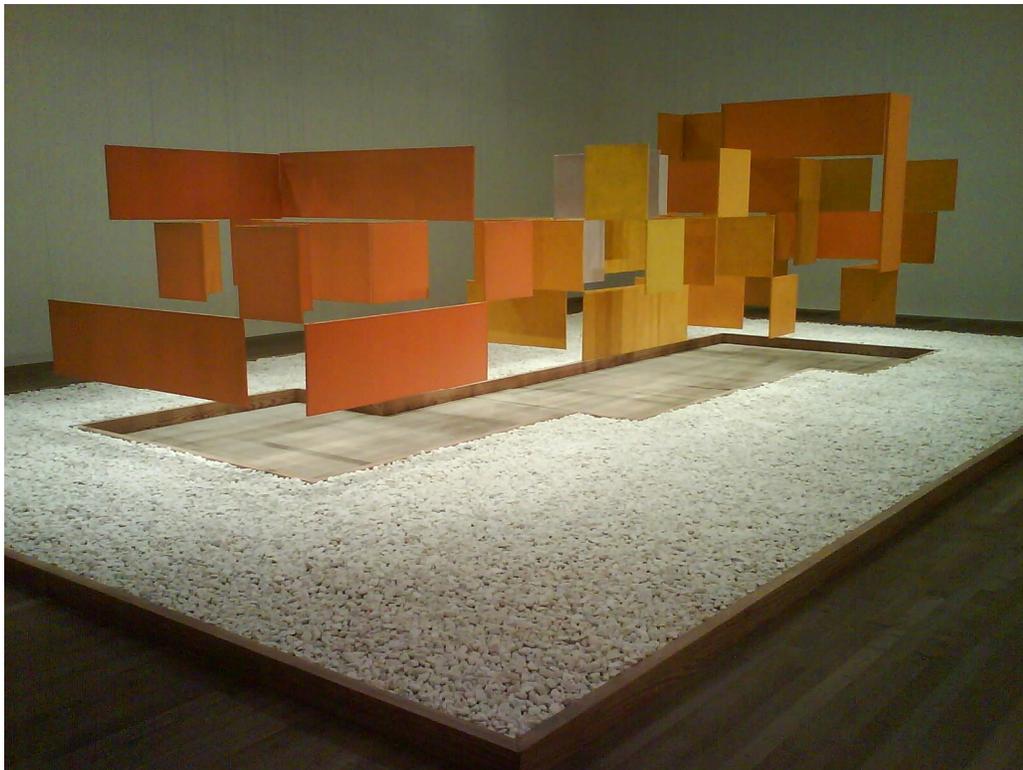
O plano do monocromo, profundidade e emanção, encarnação na imaterialidade do pintor *Yves le Monochrome*, engole seus observadores num ato canibal.

¹⁹⁹ Virginia Dawn, « Impressions d'Yves Klein », Yves Klein, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. *Apud.*: Yves Klein, *la Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu*. Página 234. Virginia Dawn era dona da Dawn Gallery em Los Angeles que convidou Klein a expor em 1961. « Ce bleu superbe, même pour des yeux de californien du sud, semblait m'envahir. Ce n'était pas une oeuvre que je pouvais assimiler – c'était moi qui étais absorbée. »

²⁰⁰ Yves Klein. "Chelsea Hotel Manifesto". In *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Página 294. « I would like, now, with your permission and attention, to divulge to you possibly the most important and certainly the most secret face of my art. I don't wether you will believe it or not, it's cannibalism. »

OITICICA – NÚCLEO

A experiência da cor, elemento exclusivo da pintura, tornou-se para mim o eixo do que faço, a maneira pela qual inicio uma obra.²⁰¹



Hélio Oiticica
Grande Núcleo. 1960-66
 Óleo e resina sobre compensado, formado por
NC 3 Médium Nucleus No 01 1960-61
NC 4 Médium Nucleus No 02 1960-62
NC 3 Médium Nucleus No 03 1960-63
 Coleção César e Claudio Oiticica, Rio de Janeiro

²⁰¹ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. 5 de outubro de 1960. página 23.

Uma série de painéis parece flutuar no espaço constituindo um pavilhão voador, uma nuvem colorida. De formato quadrangular, horizontais ou verticais, de diversas dimensões, os painéis são coloridos em tons de amarelo, laranja, lilás, violeta. Numa ordem ortogonal, eles são suspensos por fios de náilon em três estruturas de madeira presas no teto da sala e que definem suas posições. No chão, a projeção do volume geral definido pela nuvem de cor é marcada por lajotas minerais escuras circundadas por uma borda de sarrafos que contém um mar de brita branca. Trata-se do *Grande Núcleo* de Hélio Oiticica tal como ele é raramente apresentado. Para atingi-lo, para se refugiar nele, o visitante deve atravessar o mar de brita branquíssima, seu passo titubeante deve fazer ranger os pedregulhos num barulho incongruente para uma sala de museu. Deste modo o pavilhão voador constitui uma forma de refúgio, um espaço conquistado dentro da hostilidade do deserto do museu. Chegar nele é se colocar em outro mundo, é alcançar outro estado, é deixar o mundo relativamente passivo do amator de arte para entrar em uma experiência que já colocou em jogo outros sentidos que os convencionalmente solicitados em uma visita ao museu. Ao penetrar a construção flutuante de painéis, o visitante entra em um mundo de cor, ele troca o passo titubeante e o ruído ensurdecedor da travessia para a calma do espaço construído, sereno, flutuante. Seus movimentos são agora condicionados pelos limites definidos pelos painéis suspensos, em uma ortogonalidade calma e fluida. Ele pode se entregar à visão. Visão absoluta e exclusiva das cores. Circundado pelos painéis, numa proximidade íntima, o visitante vê, e muito mais, ele é banhado na visão, impregnado pela cor. A interação luminosa dos painéis reforça as cores pelo espelhamento ao qual o visitante se entrega. Trata-se de uma entrada na pintura, de uma imersão na cor. Cor que perpetua essa da pintura, tinta espalhada sobre um suporte plano ao qual é confrontada a visão, mas o plano tradicional do quadro é aqui esfolhado, desdobrado, expandido, para permitir ao visitante uma imersão completa, uma flutuação na tonalidade.

Hélio Oiticica num texto datilografado por ele em 1962 descreve assim os “Núcleos”:

O núcleo, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26) permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento). O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro do seu campo de ação, A visão estática da obra, de um ponto só, não a

revelará em totalidade; é uma visão instável a sua; melhor dizendo uma visão cíclica.²⁰²

Em um texto de 1964, ele descreve sinteticamente a experiência projetada por ele para o espectador-experimentador nos “Núcleos”:

No “núcleo” a apreensão se dá à medida em que o espectador, ao deslocar-se, absorve a estrutura-cor que se dá em faces tonais crescentes e decrescentes, aos poucos colocadas segundo um deslocamento no espaço ambiental.²⁰³

O núcleo instala então o espectador ativo, em deslocamento, no espaço tridimensional de seu dispositivo, mas também em um tempo, em uma temporalidade específica que é da cor. Analisaremos aqui primeiramente a espacialidade própria aos núcleos, espacialidade da cor, antes de abordar a temporalidade que esta propõe.

No mesmo texto de 1962, Oiticica, ao apresentar seus trabalhos anteriores que ele denomina “Invenções”, destaca a superposição de camadas de cor que os constituem. Pinturas monocromáticas sobre suportes de madeira quadrados (30 x 30 cm) levemente destacados da parede onde são expostos. Oiticica as define como “metalinguagem do quadro”²⁰⁴ demonstrando aqui uma posição de redefinição da pintura, posição eminentemente modernista e que aqui privilegia a cor ao desenho, a cor à figuração, a cor em sua autonomia na evidência da monocromia. Se elas aparecem como monocromáticas, foram de fato pintadas em várias camadas de diversas tonalidades.

²⁰² Hélio Oiticica. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. Texto datilografado. Tombo 0013/62 do Fundo do Projeto Hélio Oiticica. Consultável no site do Projeto H.O.

²⁰³ Hélio Oiticica. Fichário. Texto datilografado. Tombo 0182/64 do Fundo do Projeto Hélio Oiticica. Consultável no site do Projeto H.O.

²⁰⁴ Hélio Oiticica. *Entrevista a Ivan Cardoso*. Folha de São Paulo, 16/11/1985, página 48. *Apud.* Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. Página 56.



Hélio Oiticica
Invenções, 1960.
 Óleo sobre madeira. 30x30cm cada.
 Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Tem muitas coisas dessas e eu boto atrás a fórmula com que cheguei à cor final. São várias camadas, e tem sempre uma cor que dá o resultado final.²⁰⁵

Nas anotações de Oiticica vemos com que atenção as diversas camadas são repertoriadas e quanto é sutil e refinada a sucessão dos diversos tons; assim para a “Invenção n° 16”:

n° 16 :1 c.) “Nivelite” (Ipiranga)
 2 c.) “Mistura 70-4” + Fôsko 4811 (Spectromatic Ipiranga)
 3 c.) “Nivelite” (Ipiranga) + “Mistura 70-4”
 + Fôsko 4811 (Spectromatic Ipiranga) +
 “Mistura 13-3” + Fôsko 4888 (Spectromatic Ipiranga) =
 4 c.) Branco Zinco (Águia) ++ (Violeta Cobalto Escuro (Neneke))+
 Vermillon “T. Ynatsuda -) =
Nigagin na 4ª c. ²⁰⁶

O resultado é formulado pela superposição de camadas que estrutura a cor, uma profundidade reduzida a finas camadas de tinta que se absorve na visão da superfície:

²⁰⁵ Hélio Oiticica. *Entrevista a Jorge Guinle Filho*. Interview, abril 1980. *Apud*. Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. Página 57.

²⁰⁶ Anotações de trabalho autografadas por Hélio Oiticica. Tombo 0191/sd - 3/7do Fundo do Projeto Hélio Oiticica. Consultáveis no site do Projeto H.O.

O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo. Há então na última camada, a que está exposta à visão, uma influência das camadas posteriores, que se sucedem por baixo.²⁰⁷

Formulação eminentemente espacial que determina superposições, verticalidade, extremidades do quadro, autonomia, recusa do muro ou do relevo, tudo resumido no “ato único”. De certa maneira os “Núcleos” expressam o desdobramento deste “ato único” formulado por cada uma das “Invenções”. Eles procedem a um esfolamento das camadas posteriores. Uma espacialidade contida na superfície exposta à vista das “Invenções” se expande para uma tridimensionalidade inaugurando uma entrada no espaço próprio da cor, desvendando em parte sua estruturação. A passagem das “Invenções” aos “Núcleos”, não se fez de imediato, diversas proposições intermediárias acompanham ou conduzem essa emancipação do quadro para a profundidade tridimensional da cor. São os “Bilaterais” de 1959 e os “Relevos espaciais” de 1960.



Hélio Oiticica
Bilaterais da série branca, 1959.
Óleo e resina sobre compensado.
Tate Gallery, London.

²⁰⁷ Hélio Oiticica. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. Ibid.*

Nos “Bilaterais”, através do trabalho sobre a cor é a emancipação da parede que está em jogo. O quadro, destacado do plano que lhe dá suporte, flutua no espaço e revela seu avesso que é outra face (simétrica). Esta emancipação permite também a Oiticica inaugurar uma libertação da forma quadrada ou retangular tradicional do quadro para abri-lo à possibilidade de formas outras regidas por necessidades internas, desvinculadas da ortogonalidade e do plano da parede²⁰⁸.

A cor é uma das dimensões da obra. É inseparável do fenômeno total, da estrutura, do espaço e do tempo, mas, como esses três, é um elemento distinto, dialético, uma das dimensões. Portanto possui um desenvolvimento próprio, elementar, pois é o núcleo mesmo da pintura, sua razão de ser. Quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre este retângulo, ela tende a se “corporificar”; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa a ser o “corpo da cor”.²⁰⁹

O movimento que determina as novas formas é de duplo sentido, formulado pelo trabalho da cor, “núcleo mesmo da pintura”, ele lhe dá corpo, corporifica a cor. Ele responde a uma abertura ilimitada da obra às potências da cor, como escreve Hélio Oiticica em 1960:

A meu ver a quebra do retângulo do quadro ou de qualquer forma regular (triângulo, círculo, etc.) é a vontade de dar uma dimensão ilimitada à obra, dimensão infinita. Essa quebra, longe de ser algo superficial, quebra da forma geométrica em si, é uma transformação estrutural; a obra passa a se fazer no espaço, mantendo a coerência interna de seus elementos, organímicos em sua relação, sinais para si... A “forma” não é, pois, o plano delimitado, e sim a relação entre estrutura e cor nesse organismo espaço-temporal.²¹⁰

Estas formas novas, frutos de manipulações geométricas mais complexas, dinâmicas congeladas porque parecendo parar um movimento de corporificação da cor no ar, flutuantes, se apresentam como fitas dobradas achatadas, numa volumetria latente ou reprimida. Os “Bilaterais” constituem um estado intermediário nas investigações sobre a cor de Oiticica onde a formatação do plano pictórico responde às solicitações da cor que o cobre, no qual esta se corporifica, sem ainda

²⁰⁸ De fato, algumas das “Invenções” anteriores não são quadradas, mas triangulares, no entanto essas não apresentam uma tentativa de emancipação da forma tradicional do quadro para deixar formular a superfície do plano por forças decorrentes do trabalho da própria pintura como começa a surgir nos “Bilaterais”.

²⁰⁹ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. 5 de outubro de 1960. Página 23.

²¹⁰ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. 4 de setembro de 1960. Página 21.

poder revelar a profundidade de sua estruturação, desdobrar o que constitui seu corpo.

Juntamente à formulação destas formas no ar, há um aparente abandono do cromatismo. Ou pelo menos uma redução do cromatismo ao branco, a diversos tons de branco, numa relativa acromia que revela de fato os limites da percepção da cor e de suas expressões.

O branco é a cor-luz ideal, síntese-luz de todas as cores. É a mais estática, favorecendo, assim, a duração silenciosa, densa, metafísica. O encontro de dois brancos se dá surdamente, tendo um mais alvura e o outro, naturalmente, mais opaco, tendendo ao tom acinzentado... Os brancos que se confrontam são puros, sem mistura, daí também sua diferença de neutralidade cinza.²¹¹

O branco é aqui utilizado como revelador absoluto do potencial luminoso da cor, de seu confronto a ela mesma no sistema luminoso. A passagem pelo branco é uma aposta metafísica.

Os bilaterais são brancos, no entanto animados por variações de tons, de brilho, de matizes que revelam um outro aspecto de seu caráter pictórico: o toque.

Foi preciso chegar à pintura de uma só cor de diversas qualidades, ou mudar a direção de pinceladas para que uma mesma cor tome dois aspectos. É isso, também, diferença qualitativa. Não é obrigatório que tal cor seja tonal (mesma cor com diversas qualidades), tonal aqui em outro sentido que o costumeiro. A obra se poderá compor de várias cores, mas foi preciso chegar ao tonal para a tomada de consciência da cor-luz ativa, mesmo com duas qualidades.²¹²

As pinceladas de branco são sistematicamente orientadas de modo a criar variações de reflexões da luz sobre a superfície pictórica. Uma micro-volumetria, da escala da camada de tinta, anima a superfície plana dos “Bilaterais”, introduzindo uma espacialidade dinâmica que se move com a posição do espectador e a inflexão dos raios de luz que iluminam as faces das peças. A cor-luz é revelada aqui, mesmo numa relativa acromia, por sutis variações da materialidade própria à tinta: uma ductilidade congelada pela ação do pincel sobre o plano do quadro.

²¹¹ *Ibid.* Página 45.

²¹² *Ibid.* Dezembro 1959. Página 16, 17.

A tentativa de corporificação da cor não passa somente pela forma do suporte, pela expressão da espacialidade própria da cor, mas também pela materialidade da camada pictórica que faz da cor um corpo de luz. Como observa Luis Camilo Osório a respeito dos “bilaterais”.

A materialidade da pintura e sua energia cromática não se excluem. A cor é matéria, ela vibra com as pinceladas, e ela é pulsação luminosa, criando um campo de ação que se expande no espaço. Esta dimensão de matéria da cor, sua densidade pigmentar e seus matizes de luz surgem pelo movimento e espessura das pinceladas. Sobressai assim uma vontade desidealizante de trazer a cor e a forma geométrica para sua dimensão tátil.²¹³

Desidealizante porque em prol de uma experiência física da qual cada momento das “Invenções” aos “Núcleos” e em seguida, os “Bóides” e os “Parangolés”, constitui uma etapa. Uma experiência física que aqui responde às pulsações, vibrações, expansões dadas à cor pelo tratamento tátil de sua matéria, pelo toque.

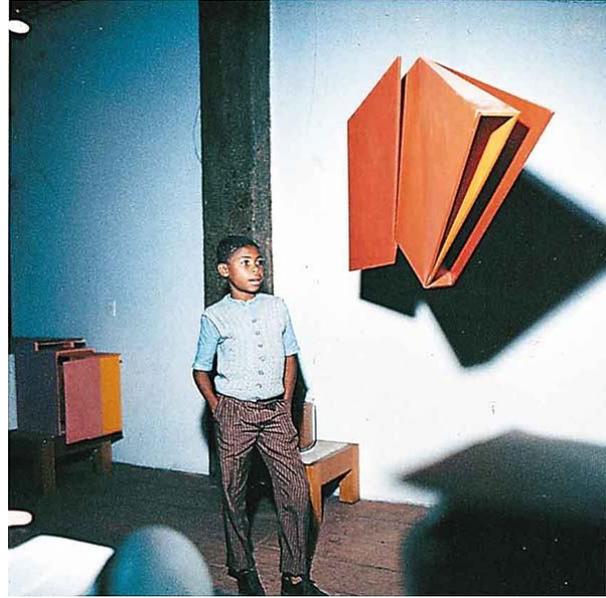
A obra nasce de apenas um toque na matéria. Quero que a matéria de que é feita a minha obra permaneça tal como é; o que a transforma em expressão é nada mais que um sopro: sopro interior, de plenitude cósmica. Fora disso não há obra. Basta um toque, nada mais.²¹⁴

Entre toque e sopro estabelece-se a obra, nunca tão claramente em Oiticica do que quando ele parece renunciar ao cromatismo, reduzindo sua paleta ao branco cuja diversidade insuspeitada de tons e matizes como numa respiração-expiração da cor quase ausente, sopro, é formulada pelo toque na matéria dúctil da tinta.

Uma vez estabelecida essa forma de *tabula rasa* do cromatismo, ela permitiu então a Oiticica revelar outros componentes do fato pictórico: o plano, o toque, a luz, a profundidade latente da superfície, o sopro, todos ampliando o campo da “metalinguagem do quadro” que Oiticica estabeleceu com a pesquisa cromática das “Invenções”. Oiticica retomara o caminho da cor com os “Relevos espaciais”.

²¹³ Luis Camilo Osório. As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston. Página 2.

²¹⁴ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. 6 de setembro de 1960. Página 22.



Cláudio Oiticica
Mosquito da Mangueira com relevo espacial (de 1959), 1965.
Fotografia.

Os “Relevos espaciais” são construções flutuantes no ar nas quais as faces coloridas dos “Bilaterais” parecem desdobrar-se para deixar aparecer as camadas que estruturam a cor visível em suas superfícies. Outros, deitados no chão, parecem ter sido interrompidos no movimento que os ergueria como construções. A volumetria latente ou reprimida que observamos nos “Bilaterais” se abre aqui, de modo ainda tímido, num esfolamento da camada pictórica. De aparência geralmente monocromática em suas superfícies externas – amarelo, vermelho ou alaranjado - os “relevos espaciais” revelam outros tons – cor de rosa, alaranjado, vermelho, amarelo - sempre próximos ao primeiro, em suas dobras. Uma descoberta das camadas sobrepostas que estruturam a cor é ofertada ao olhar instigante do espectador. Ainda bilaterais em sua aparência global, os “Relevos espaciais” iniciam o desenvolvimento nuclear da cor em suas dobras. O desenvolvimento nuclear da cor é um conceito e modo de tratar da cor iniciado por Hélio Oiticica. A fim de entrar no corpo da cor e de suas variações, Hélio Oiticica procede a uma pintura onde as passagens de tons são progressivas entre os diversos planos. Uma cor escolhida formula o núcleo ao redor do qual é formulado seu desenvolvimento em variações sutis, às vezes quase invisíveis.

Os tons que cobrem os interstícios dos “Relevos espaciais” em suas proximidades com o tom geral exterior – cor nuclear - da obra parecem revelar as camadas invisíveis que estruturavam a cor aparente nas “Invenções”

monocromáticas. As sombras internas, cativas entre as folhas, reforçam a passagem sutil de tons do desenvolvimento nuclear da cor entre as diversas camadas. A profundidade se espacializa, se formaliza em dobras de madeira pintada que levemente entreabertas constituem um estado proposto para uma posterior investigação do espaço onde o corpo do espectador penetrará o espaço da cor.

A entrada na espessura da cor, em sua profundidade corpórea se faz nos “Núcleos” que aparentemente expandem e explodem o folheado inicial das “Invenções”. Expansão que permite a penetração do espectador no desdobramento das superposições que estruturam a cor. A possibilidade da penetração é retribuída em impregnação. O espectador que adentra o espaçamento dos painéis dos “Núcleos” encontra-se banhado pela cor que, de modo sutil e quase imperceptível, varia de tons entre os diversos planos colorindo a atmosfera que inserem em seus interstícios expandidos. As construções espaciais determinadas por Oiticica para os “Núcleos” são extremamente rigorosas e precisas, desenvolvidas após múltiplos croquis e maquetes, elas aspiram ao labirinto. Labirinto que permite “organificar o espaço de maneira abstrata”. Suas propostas respondem a uma consciência da perda de plasticidade das estruturas formuladas pela arquitetura que por si, têm tendência a “diluir-se no espaço ao mesmo tempo em que o incorpora como um elemento seu”.

Assim, para mim, quando realizo maquetas ou projetos de maquetas, labirintos por excelência, quero que a estrutura arquitetônica recrie e incorpore o espaço real num espaço virtual, estético, e num tempo, que é também estético. Seria a tentativa de dar ao espaço real um tempo, uma vivência estética, aproximando-se assim do mágico, tal o seu caráter vital. O primeiro indício disso é o caráter de labirinto, que tende a organificar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.²¹⁵

A aspiração ao labirinto se estabelece em três fases no desenvolvimento dos “Núcleos” determinados por Oiticica em “Núcleo pequeno”, “Núcleo médio” e “Grande núcleo”. Essas distinções não correspondem a tamanhos relativos ou número de placas, mas ao tipo de agrupamento dos elementos que os constituem e ao modo pelo qual o desenvolvimento nuclear da cor se efetua neles. Oiticica

²¹⁵ *Ibid.* 22 de fevereiro de 1961. Página 29.

descreve os “Núcleos pequenos” como sendo diretamente derivados dos “Relevos espaciais”:

São como se as peças que se fendiam em labirintos (cruz, octeto vermelho, tês) se desintegrassem... A cor se desenvolve já num sentido mais nuclear, persistindo ainda o corte de uma cor para outra, formando uma linha abstrata.²¹⁶

No entanto, Oiticica persegue seu trabalho de desenvolvimento nuclear da cor e:

Já no segundo núcleo, que também é do tipo “pequeno”, essa divisão abstrata de cor para outra é abolida, evoluindo assim o sentido de “suporte”, que já se dá diretamente com a cor e por isso deixa de ser um “suporte”... A cor já revela claramente, embora ainda simplesmente, o desenvolvimento nuclear da cor, do amarelo mais escuro para o mais luminoso.²¹⁷

O desenvolvimento nuclear procurado nestes primeiros “Núcleos pequenos” passa por uma “desintegração” da estrutura labiríntica dos “Relevos espaciais” e tende a uma dissolução do suporte material da cor. O que aparece neles é a tentativa de estabelecer um espaço absoluto da cor onde ela formularia suas dimensões próprias (altura, largura, profundidade, continuidade e variações), onde ela se estabeleceria como corpo e luz a serem penetrados.

Os “Núcleos médios” realizam segundo Oiticica essa integração íntima da cor ao espaço:

O espaço funciona aqui completamente incorporado como 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. A construção desse núcleo, que virá a caracterizar o “núcleo médio”, é arquitetônica por excelência...²¹⁸

A precisa formulação espacial das placas do “Núcleo médio” que evita cuidadosamente qualquer superposição num hipotético plano de projeção tende a dissolver ainda mais o espaço, retomando em sua desintegração o plano do quadro

²¹⁶ *Ibid.* 7 de agosto de 1961. Página 32.

²¹⁷ *Ibid.* 7 de agosto de 1961. Página 32.

²¹⁸ *Ibid.* 7 de agosto de 1961. Página 32.

inicial da pintura. O labirinto não enclausura, ele tem o esvaecimento estrutural de um plano explodido. Não se trata mais de esfolhar o plano inicial das “Invenções” para revelar as camadas inferiores que sustentam a cor em sua aparição, mas de reintegrar o suporte como signo intimamente ligado à cor-luz em seu desenvolvimento nuclear. A situação do espectador tende a não ser a de um entre - dois, mas de uma imersão na emanção espacial da cor. Os planos não são limites, mas tornam-se focos. A força da cor-luz em seu desenvolvimento nuclear supera a ausência dos painéis que enclausurariam o labirinto, o espaço é potência integrada na profundidade emanante da cor, envolvente em seu corpo.



Cesar Oiticica Filho, sobrinho de Hélio Oiticica e Cesar e Claudio Oiticica Filho, irmãos do artista dentro do “Grande Núcleo” a la Tate Modern Gallery em Londres, 5 de junho de 2007. Copyright Getty Images

O *Grande núcleo* é composto por três *Núcleos médios* interligados por um único desenvolvimento nuclear da cor. Oiticica descreve assim sua gênese:

Comecei hoje os estudos preparativos do grande núcleo nº1. Já montei o primeiro nucleóide de cinco peças; farei vários, quantos forem precisos; até chegar à forma ideal do grande núcleo, que será composto de muitas peças. A cor sofrerá também evolução. O primeiro nucleóide é em amarelo; o grande núcleo, não sei; a cor virá a evoluir livremente, conforme a minha vontade interior.²¹⁹

²¹⁹ *Ibid.* 25 de novembro de 1960. Página 24.

Essa evolução livre da cor, desenvolvimento nuclear, responderia à vontade interior de Oiticica. Ao declarar isso, Oiticica abre sua reflexão para uma preocupação que ele vai desenvolver em seus escritos durante dois meses.

Preocupa-me o problema da não particularidade da expressão; não de situações minhas, formações fechadas, mas tão cheias de vitalidade cósmica que não importa o autor. A relação entre o artista e a obra terá de ser não-particular, expressão alta, cósmica.²²⁰

Dentro dessa relação cósmica entre artista e obra, Oiticica coloca como meio sua mídia. O elemento que mantém e nutre a relação entre Oiticica e sua obra é a cor, em sua materialidade e sua potencialidade o que o leva a declarar:

É preciso dar a grande ordem à cor, ao mesmo que vem a grande ordem dos espaços arquitetônicos. A cor, no seu sentido de estrutura, apenas pode ser vislumbrada. A grande ordem nascerá da vontade interior em diálogo com a cor, pura, em estado estrutural; é um instante especial que, ao se repetir, criará essa ordem; são instantes raros. 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... Quando terá a cor a sua grande ordem, mais pura e sublime? Quando terá a pintura atingido a linguagem pura da música?²²¹

O trabalho da cor, a pintura, segundo Oiticica, se situaria então em analogia ao trabalho do espaço e ao trabalho do som, arquitetura e música. Mas ele ainda careceria de uma ordem, de uma grande ordem que levasse a cor à dimensão cósmica que espaço e som alcançariam numa “linguagem pura”. Situar a cor entre estas duas ordens - arquitetônica e musical - é oferecê-la a uma permeabilidade que lhe permite trabalhar tanto a questão do espaço quanto do tempo. E Oiticica sempre está atento a inscrever a cor numa temporalidade, a fazer do tempo uma das dimensões de sua atuação e da experiência da obra. Dimensão alcançável uma vez que cor e estrutura são completamente controladas, apuradas:

Tendo a cor e a estrutura chegado à pureza, ao estado primeiro criativo, estático por excelência, de não representação, foi preciso que se tornassem independentes, possuindo suas próprias leis. Vem, então, a

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.* 30 de dezembro de 1960. Página 24.

concepção do tempo como fator primordial da obra. Mas o tempo, aqui, é elemento ativo, duração.²²²

O tempo como elemento ativo, duração na obra, se estabelece a partir do tratamento da cor que é seu elemento primordial, porque ainda estamos na pintura. Esse tratamento específico da cor que induz movimento, duração, que ativa o tempo é o desenvolvimento nuclear. Modulação tonal em prol da grande ordem da cor, o desenvolvimento nuclear da cor estabelece uma temporalidade fluida, retardada, que se formula por uma movimentação.

O desenvolvimento nuclear que procuro não é a tentativa de amenizar os contrastes, se bem que o faço em certo sentido, mas de *movimentar virtualmente* a cor, em sua estrutura mesma, já que para mim a dinamização da cor pelos contrastes se acha esgotada no momento, como a justaposição dissonante ou a justaposição de complementares. O *desenvolvimento nuclear* antes de ser dinamização da cor é sua *duração* no espaço e no tempo. É a volta ao *núcleo da cor*, que começa na procura de sua luminosidade intrínseca, virtual, interior, até o seu movimento do mais estático para a duração.²²³

De fato, dois movimentos formulam essa duração espacio-temporal. Um movimento em profundidade que abole o suporte e faz da cor uma emanção espacial, signo labiríntico, cor-luz pulsante que abre para uma interioridade a ser penetrada pelo espectador. É um movimento transversal, de deslizamento, que modula levemente os tons dentro da dinâmica lenta e irrefutável do desenvolvimento nuclear, evolução livre. A constante referência à música feita por Oiticica e a temporalidade específica de duração do desenvolvimento nuclear nos remetem às reflexões sobre a temporalidade sonora e às elaborações espaciais do serialismo estabelecidas por Pierre Boulez e publicadas em Darmstadt em 1963. No capítulo intitulado “A respeito do espaço” de seu ensaio de “Técnica musical”²²⁴ inserido em seu livro *Pensar a música hoje*, Boulez aborda a questão das alturas dos tons da série musical em seus intervalos padronizados pela tradição musical ocidental e a necessidade-possibilidade da música do tempo presente inventar outras escalas em intervalos variáveis, outros espaços sonoros (outras escalas, intervalos que podem ser também inventados para reger de outro modo os timbres, ritmos, dinâmicas, alturas). Questões de tempo e espaço na música que não deixam de remeter às

²²² Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto. Cor, tempo e estrutura*. Página 47.

²²³ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Página 40.

²²⁴ Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*. *Technique musicale. Quant à l'espace*.

aberturas temporais e espaciais efetuadas por Oiticica na pintura através de seu trabalho sobre a cor. Quando Boulez aborda a definição do *continuum*, como não pensar no “desenvolvimento nuclear” da cor elaborado por Oiticica:

Parece-me como primordial definir, de antemão, o continuum. Com certeza, não se trata do percurso contínuo “efetuado” de um ponto a outro do espaço (percurso sucessivo ou soma instantânea). O continuum *se manifesta* pela possibilidade de *recortar* o espaço segundo certas leis; a dialética entre contínuo e descontínuo passa então pela noção de *corte*; irei até dizer que o continuum é esta possibilidade porque contém, ao mesmo tempo, o contínuo e o descontínuo: o corte, se quiser, muda o signo do continuum. Quanto mais o corte será fino, alcançará um épsilon da percepção, mais nos aproximaremos do continuum, este sendo um limite, não unicamente físico, mas, antes de tudo, fisiológico.²²⁵

O desenvolvimento nuclear da cor perseguido por Oiticica aspira a essa forma de *continuum* no limite da percepção, limite que ainda permite seu desenvolvimento espacial e temporal, mas reduz os cortes entre tons ao quase imperceptível. Em termos musicais, Boulez, define dois modelos para conduzir os recortes e efetivar essa modulação dos intervalos reduzidos ao mínimo: um regular que, definindo uma seqüência, terá como efeito de “estriar” o espaço assim formulado, outro aleatório, indefinível, que por sua vez parecerá “alisar” o espaço da modulação.

O espaço das freqüências pode sofrer dois tipos de cortes: um, definido por um padrão, se repetirá regularmente; o outro, não determinado, não determinado mais exatamente, interferirá livremente e irregularmente. Para se avaliar um intervalo, o temperamento – escolha do padrão – trará uma ajuda preciosa, ele “estriará”, a superfície, o espaço sonoro, e dará à percepção - mesmo longe de qualquer consciência – os meios de se situar utilmente; no caso contrário, quando o corte estará livre de ser efetuado onde se quer, o ouvido perderá toda referência e todo

²²⁵ *Ibid.* Página 95. «Il me semble primordial de définir, auparavant, le continuum. Ce n'est sûrement pas le trajet continu « effectué » d'un point à un autre de l'espace (trajet successif ou somme instantanée). Le continuum *se manifeste* par la possibilité de *couper* l'espace suivant certaines lois ; la dialectique entre continu et discontinu passe donc par la notion de *coupure* ; j'irai même jusqu'à dire que le continuum est cette possibilité même car il contient, à la fois, le continu et le discontinu : la coupure, si l'on veut, change le continuum de signe. Plus la coupure deviendra fine, tendra vers un epsilon de la perception, plus on tendra vers le continu proprement dit, celui-ci étant une limite, non seulement physique, mais tout d'abord physiologique. »

conhecimento absoluto dos intervalos, comparável ao olho que há de avaliar distâncias sobre uma superfície idealmente lisa.²²⁶

Para o trabalho da cor, falta o padrão de avaliação dos intervalos, e se ele pode existir - os físicos o definiram - os pintores não o usam. Daí a impossibilidade de reconhecer uma seqüência de intervalos na partição espacial de uma escala de tons, o espaço da cor teria tudo para ser liso - por ignorância. Mas, de fato, na ausência de temperamento, os pintores geralmente usam de recursos mais violentos ou mais brutais: a justaposição de contrastes ou de dissonâncias ou de complementares para efetuar a dinamização do espaço colorido²²⁷. Quando Oiticica reconhece que esses recursos se acham esgotados, ele, de fato, se rebela contra o violento *estriamento* do espaço colorido que eles operam. Pelo desenvolvimento nuclear ele procura um modelo mais *liso* na modulação, ao mesmo tempo em que ele chama para uma grande ordem da cor. “A cor tem que se estruturar assim como o som na música”.²²⁸ Ordem que poderia fornecer os padrões, as escalas e medidas para efetuar um estriamento fino do espaço da cor. A analogia entre espaço liso e estriado no domínio da música e da pintura não é então absoluta. A ausência ou o primitivismo dos instrumentos de avaliação e estruturação da cor em relação à sofisticação das ferramentas de análise dos componentes do material musical (especificamente estes desenvolvidos pelo serialismo) condena a pintura a usar de recursos que podem parecer simplistas: contrastes por oposição ou complementares, recursos que formulam um espaço de rupturas, clivagens, fortemente contrastado em relação ao estriamento definido pelos padrões de modulação das alturas dos sons no espaço musical. No entanto, na formulação do desenvolvimento nuclear da cor por Hélio Oiticica que vai além de uma vontade de amenizar os contrastes para estabelecer uma duração da cor no espaço e no tempo, podemos reconhecer uma vontade de alisamento do espaço colorido similar às possibilidades definidas por Boulez na definição de um espaço liso da música. Pierre Boulez, de certa maneira, relativiza as categorias de espaço liso ou estriado:

A qualidade do corte define a qualidade microestrutural do espaço liso ou estriado, em relação à percepção; no limite, espaço estriado e espaço

²²⁶ *Ibid.* Página 95-96. “L’espace des fréquences peut subir deux sortes de coupures : l’une, définie par un étalon, se renouvellera régulièrement ; l’autre, non précisée, non déterminée, plus exactement, interviendra librement et irrégulièrement. Pour estimer un intervalle, le tempérament – choix de l’étalon – sera une aide précieuse, il « striera » en somme, la surface, l’espace sonore, et donnera à la perception – même loin de la totale conscience – les moyens de se repérer utilement ; dans le cas contraire, lorsque la coupure sera libre de s’effectuer où l’on veut, l’oreille perdra tout repère et toute connaissance absolue des intervalles, comparable à l’œil qui doit estimer les distances sur une surface idéalement lisse. »

²²⁷ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Página 40.

²²⁸ *Ibid.* 30 de dezembro de 1960. Página 24.

liso se fundem no percurso contínuo. Esta fusão é, de certo, previsível na ambigüidade que pode facilmente fazer recair de um no outro...²²⁹

Enquanto Boulez estabelece a percepção como limite da distinção entre espaço liso ou estriado, Oiticica aposta na cognição, percepção significante:

O que vale não é a relação matemática da cor, ou eurrítmica, ou medida por processos físicos, mas a sua significação. Um laranja puro é laranja, mas se colocado em relação com outras cores, ele será ou vermelho-claro ou amarelo-escuro, ou outro tom de laranja; seu sentido muda conforme a estrutura em que esteja contido, e sua significação, nascida do diálogo intuitivo do artista com a obra, na sua gênese, varia intimamente de obra para obra.²³⁰

A tentativa de alisamento do espaço que podemos descobrir no trabalho de Oiticica, perseguida através do “desenvolvimento nuclear” dentro dos “Núcleos”, trabalha dentro dessa relatividade da cor na sua relação com ela mesma, mas quase imperceptivelmente diferente dela mesma, e com os limites dessa percepção significante quando quase se abole a diferença, relativizando sua significação. A cor nos “Núcleos” se torna um meio fluido, percorrido por variações no limite da percepção, sem totalmente excluir os contrastes, mas alisando o percurso que une seus componentes. No “Grande núcleo” passamos assim num deslize da percepção dos amarelos ao lilás que são quase complementares no universo da cor, para em seguida ser envolvido por alaranjado-claros numa evolução livre da cor desejada por Oiticica.²³¹

Quando Gilles Deleuze e Félix Guattari retomam as concepções de “espaço liso” e “espaço estriado” elaboradas no domínio da música por Pierre Boulez, é para estendê-las a outros campos de pensamento e produção: economia, política, estética, relações sociais e estatuto do indivíduo na comunidade e no mundo. É para elaborar a distinção entre as duas categorias de espaços e suas relações segundo vários modelos: tecnológico, musical, marítimo, matemático, físico, estético.²³² Em vários pontos as conexões que os autores efetuam entre diversos

²²⁹ Pierre Boulez. *Penser la musique aujourd'hui*. « Technique musicale. Quant à l'espace. » Página 96. «La qualité de la coupure définit la qualité microstructurale de l'espace lisse ou strié, par rapport à la perception ; à la limite, espace strié et espace lisse se fondent dans le parcours continu. Cette fusion est, certes, prévisible dans l'ambigüité qui peut faire aisément basculer de l'un à l'autre... »

²³⁰ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Página 49.

²³¹ *Ibid.* 25 de novembro de 1960. Página 24.

²³² Gilles Deleuze e Félix Guattari. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. “14.1440 – O liso e o estriado”. Volume 5. Páginas 179-214.

domínios do saber e das práticas estabelecem ligações com o trabalho de Hélio Oiticica e especificamente com o “desenvolvimento nuclear da cor” formulado nos “Núcleos”, ligações que vamos tentar acompanhar aqui.

Pela leitura que Deleuze e Guattari fazem da distinção entre espaço liso e estriado tal como estabelecida por Boulez no domínio musical, trazem-nos uma exposição sintética.

No nível mais simples, Boulez diz que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar. Desse modo, ele torna sensível ou perceptível a diferença entre multiplicidades não métricas e multiplicidades métricas, entre espaços direcionais e espaços dimensionais...

Num segundo nível, cabe dizer que o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um, definido por um padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde se quiser.²³³

Os diversos painéis que constituem um “Núcleo” recortam o plano inicial da tradicional pintura de quadro, esfolham sua superfície segundo uma partição cujo padrão não é predefinido, contado, e que em vez de ocupar, distende o plano original. A intuição de Oiticica em recortar onde quiser o plano inicial para entregá-lo ao “desenvolvimento nuclear” da cor permite projetá-lo do estatismo do espaço dimensional para a dinâmica do espaço direcional.

No “modelo marítimo” entre os campos de produção e pensamento que remetem a um estriamento do espaço, Deleuze e Guattari abordam a questão dos percursos no espaço que este seja estriado ou liso e das linhas físicas ou temporais que desenham esses percursos, submetidos ou não às direções predeterminadas pelo espaço. Evocando as viagens marítimas dentro de arquipélagos, os autores abrem para a noção de espaço liso “dirigido”. Questões de nomadismo ou de viagem, mas também questões que podem nós remeter ao “desenvolvimento nuclear” de Oiticica na medida em que delinea um percurso da percepção cognitiva de cor a cor.

No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, e não uma dimensão ou uma determinação métrica... Dirigido ou não, e sobretudo no segundo caso, o espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço

²³³ Ibid. Página 183.

liso é ocupado por eventos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção *háptica*, mais do que ótica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhe servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*.²³⁴

Arquipélago de placas no espaço, o “Grande Núcleo” oferece um espaço liso dirigido para uma viagem, linha de percurso de plano em plano desmaterializados. Direções múltiplas que envolvem o viajante visitante, esse mesmo que teve que enfrentar o descompasso da travessia titubeante do mar de cascalhos brancos (dispositivo decisivo para uma condição outra da experiência, para outros afetos) e há de se entregar à “percepção háptica”²³⁵ transbordando a sensação ótica do plano tradicional do quadro numa “vontade desidealizante de trazer a cor e a forma geométrica para sua dimensão tátil”²³⁶. O “desenvolvimento nuclear” em sua tentativa de “movimentar virtualmente a cor”²³⁷ formula um espaço intensivo onde os materiais da pintura “assinalam forças e lhe servem de sintoma”. Essas forças abrem para a duração. “O *desenvolvimento nuclear* antes de ser dinamização da cor é sua *duração* no espaço e no tempo.”²³⁸ Duração que não é mensurada, in-tensão do tempo e do espaço: *Spatium* específico da cor.

Ao abordar espaço liso e estriado no modelo estético, Deleuze e Guattari privilegiam a arte nômade que se elabora numa “visão aproximada” e num “espaço háptico” tal como foram desvendados por Aloïs Riegl²³⁹ em contraponto às abordagens tradicionais da cultura ocidental de um “espaço óptico” numa “visão distanciada”.

²³⁴ *Ibid.* Página 185.

²³⁵ A percepção háptica aqui citada é essa que Aloïs Riegl detectava nas artes primitivas e que foi retomada por Gilles Deleuze em *Francis Bacon, lógica da sensação*. Em sua aula do 19 de maio de 1981 na universidade de Paris 8 (transcrita por Fatemeh Malekhamadi) Deleuze deu esta definição da visão háptica a partir de sua leitura de Riegl: « Então definiremos o sentido háptico da visão, se queremos lhe dar seu verdadeiro sentido, o sentido háptico da visão seria um exercício da visão que não é mais um exercício óptico, quer dizer, de visão distanciada. Vejam, a visão ótica seria a visão distanciada, relativamente distanciada, ao contrário o exercício háptico ou a visão háptica é a visão próxima que apreende a forma e o fundo no mesmo plano relativamente próximo.” “Donc, on définira le sens haptique de la vue, si on veut lui donner son vrai sens, le sens haptique de la vue, ce serait un exercice de la vue qui n’est plus un exercice optique c’est à dire de vision éloignée. Voyez, la vue optique, ce serait la vue éloignée, relativement éloignée, au contraire l’exercice haptique ou la vue haptique, c’est la vue proche qui saisit la forme et le fond sur le même plan également proche. »

²³⁶ Luiz Camilo Osório. *Ibid.* Página 2.

²³⁷ Hélio Oiticica. *Aspiro ao grande labirinto*. Página 40.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Apud.* Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Ibid.* Página 203.

O Liso nos parece ao mesmo tempo o objeto por excelência de uma visão aproximada e o elemento de um espaço háptico (que pode ser visual, auditivo, tanto quanto tátil). Ao contrário, o Estriado remeteria a uma visão mais distante, e a um espaço mais óptico – mesmo que o olho, por sua vez, não seja o único órgão a possuir essa capacidade.²⁴⁰

Oitica em seu “Grande núcleo” nos projeta nessa visão aproximada de um espaço háptico que é como o deserto (a travessia do campo de cascalho opera essa desertificação).

“... nele não se enxerga de longe, e não se enxerga o deserto de longe, nunca se está “diante” dele, e tampouco se está “dentro” dele (está-se “nele”...).²⁴¹

Visão aproximada, espaço háptico da cor, afundamento do espectador na cor-luz, perda de direção para entregá-lo às forças da cor-luz: Oitica nos propõe um deserto, espaço alisado, onde “desenvolvimento nuclear” e intuição cósmica propõem a experiência completa da cor, nela o espectador desterritorializado se torna nômade numa proximidade háptica. O “Grande núcleo” estabelece o protótipo da “grande ordem da cor” chamada, desejada por Oitica, ordem sem medidas, não mensurável, cósmica e luminosa, campo de forças, direções, experiências.

²⁴⁰ Gilles Deleuze e Felix Guattari. *Ibid.* Página 203.

²⁴¹ *Ibid.* Página 204.

TURRELL - PASSAGEM

Depois de ter atravessado uma pequena antecâmara escura fechada por cortinas pretas, o visitante penetra num ambiente banhado de penumbra. A sensação de amplidão do espaço lhe é dada pela ausência de marcos nessas trevas, não há possibilidade de medir a distância que o separa do teto, do fundo e das paredes laterais da sala, se é que tem teto e paredes, não há como reconstruir sua geometria. Seu olhar aos poucos se aclimata à densidade da escuridão da qual surge lentamente, lá no fundo, um quadro vagamente luminoso. Surge, progressivamente se faz visível, na medida em que as pupilas do visitante se abrem, na medida em que seu olhar se faz mais acolhedor às partículas da luz. A presença do quadro se faz mais forte, aos poucos orienta o espaço e chama a seu encontro. A cor se torna visível e reconhecível, um azul escuro. O azul se estende uniforme, monocromático sem nenhuma nuance, a não ser uma modulação indefinível que palpita. Ao aproximar-se o visitante escruta a superfície do quadro que o fascina. De perto se perdem as bordas, o olhar desliza sobre o plano azulado e tenta adivinhar o mistério de sua perfeição. Nenhum traço de pincel ou outros instrumentos é discernível que permitiria reconhecer qual matéria sustenta este absoluto azul. Ao perscrutar a superfície, de tão perto que seu rosto quase poderia tocá-la, o visitante é invadido por uma dúvida, seu olhar falha. Falha em efetuar uma visão que reconhece o que é visto. Absolutamente visível o quadro parece recusar o reconhecimento, parece refutar o sentido. Resta ao visitante tirar sua dúvida por outros meios. A força de atração exercitada pelo quadro é tão grande, seu enigma tão insolúvel em termos de visão que irremediavelmente ele há de tocar. Tocar a obra, num museu isso não se faz, mas a necessidade de reencontrar a matéria da pintura é mais forte, o gesto se faz necessário. Então ele avança uma mão tímida ao plano que faz barreira à sua visão, ao plano que suas bordas delimitam. Tateante a

mão procura o liso, ou o aveludado que sua visão ainda lhe sugere e que permitiria confirmar a realidade vacilante de sua sensação. Tateante a mão procura e nada encontra.



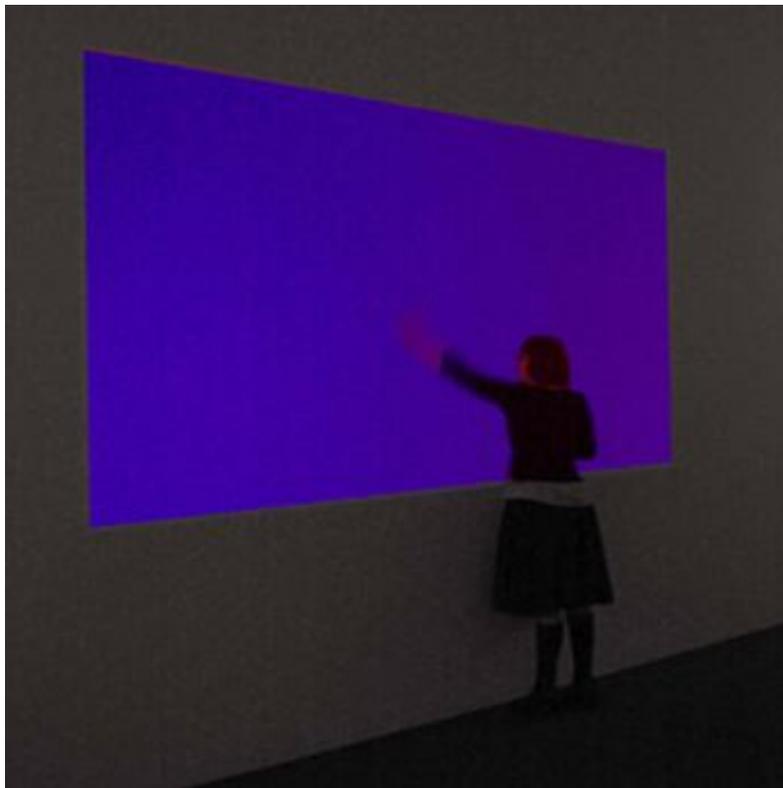
James Turrell
Night Passage, 1987
 Corte retangular em parede, lâmpadas Tungsten e fluorescente.
 Dimensões do corte: 208x485cm. Dimensões da sala: 365x1.100x1.830cm.
 Solomon R. Guggenheim Museum, Panza Collection, Gift, 1991. © James Turrell.

Essa experiência podia ser vivenciada em 1990 nas galerias do ARC em Paris na instalação *Night passage* de James Turrell, quando uma seleção de obras da coleção Panza di Buomo aí foi apresentada. A instalação faz parte do grupo de obras de Turrell do tipo *Space Divisions Constructions* que formulam o espaço de sua apresentação pela construção de uma parede entre dois campos na qual uma abertura cujas arestas são muito finas permite uma percepção do outro lado. Os visitantes têm acesso a um dos dois ambientes assim formados, o outro sendo visto através da janela aberta na parede intermediária. O minucioso tratamento em

termos de qualidade e de quantidade da luz que banha os dois ambientes, seu balanço sutil, a perfeição do acabamento das paredes que os circundem e os separam levam seus visitantes a estados de percepção modificados onde o contato com a cor se faz numa ambigüidade reveladora²⁴².

Após ter tateado o plano ausente que ele contemplava, o visitante descobre o estratagema que o enganou. Entendido, o que parecia ser um quadro é de fato uma janela (a velha história de Alberti aqui novamente contada) o que parecia ser um plano é de fato uma profundidade (mas sem a perspectiva albertiniana). E nessa operação de troca, plano, profundidade, quadro, janela perdem seu sentido, se suprimem. O que ele supunha ser uma tinta é de fato uma luz. Uma vez levantadas essas confusões, uma vez mentalmente reconstruída a armadilha onde seus sentidos ficaram presos, a ambigüidade permanece. E nisso reside uma das principais forças das obras de Turrell: a explicação racional de seu funcionamento, a experiência consciente de seu dispositivo, a definição rigorosa de seus componentes não levam o mistério que nelas age. Como entender que o fenômeno ao qual o visitante foi confrontado seja livre de qualquer materialidade e que ele teve de recorrer ao toque para suprir a visão falhada? Como entender que a cor que aqui se apresentava aveludada, uniforme e sutil, absolutamente plana, mas dotada de uma profundidade insondável não seja suportada por nenhuma matéria? Que o quadro seja assim elidido, sem plano, sem profundidade? Que ao estender a mão ele não encontra nada? Nada a não ser uma ausência. Nada do esperado, um vazio colorido, uma abertura azul: a cor em suspensão na qual a mão afunda. A mão encontra a cor sem tocar qualquer matéria, a cor absoluta porque não dependente da qualidade das coisas, a cor em sua imaterialidade. A mão toca o visível sem matéria. A mão se torna olho e assim resolve como perpetua a indecisão. Agora o visitante sabe que o que era visto era só luz, sente que a visão é submetida à percepção dos fenômenos luminosos, entende que a cor é uma qualidade da luz vista.

²⁴² A experiência de uma outra *Space Division Construction: Blood lust*, similar, mas realizada com luz vermelha, foi descrita por Georges Didi-Huberman em seu livro: *L'homme qui marchait dans la couleur*.



Mas a dúvida permanece e nunca será resolvida. A experiência vivenciada em *Night passage* como em outras *Space Division Constructions* é para sempre, porque ela desarticula definitivamente a relação da visão e do toque (um *Noli me tangere* perpetuado), do plano e da profundidade (ilusão perspectiva sem o desenho), da cor e da matéria. A desarticulação a ser vivenciada nessa experiência instala uma dúvida, dúvida que desconstrói o sujeito em sua consciência física e o leva a duvidar de sua identidade como observa Georges Didi-Huberman a partir de sua experiência de *Blood lust*.

... não há limite, não há superfície, tudo isto que, no entanto o olho continua vendo. Cisão, drama do tátil e do ótico. Há somente um vazio pleno da evidente cor vermelha. Próprio, talvez, para mergulhar o espectador numa leve sensação de *se tornar louco*.²⁴³

Porque a cor faz a ligação luminosa entre a realidade das coisas e a subjetividade de nossa percepção, quando toque e visão não concordam, uma falha se abre em nossa posição de sujeito. Essa loucura potencial na experiência da cor

²⁴³ Georges Didi-Huberman. *Ibid.* Página 31. « ... il n'y a pas de limite, il n'y a pas de surface, tout cela que pourtant l'oeil continue de voir. Scission, drame du tactile et de l'optique. Il n'y a qu'un vide plein de l'évidente couleur rouge. Propre, peut-être, à plonger le spectateur dans une légère sensation de *devenir fou*. »

destacada, autonomizada da matéria, nos remete a essa advertência elaborada por Julia Kristeva quando escreve a respeito dos afrescos de Giotto:

A experiência cromática é a de uma ameaça do “eu”, mas também, e às avessas, é a da tentativa de sua reconstituição.²⁴⁴

Chave reveladora da visibilidade do mundo, colocando-os em crise e dúvida respectiva, a cor estabelece também a ligação entre o sujeito, sua experiência e as propriedades físicas do mundo. A obra de Turrell, por se situar nesta margem onde trabalha a desconstruir e reformular a sensação e sua relação ao conhecimento, oscila sempre entre a ameaça destruidora do “eu” de seu visitante e a tentativa de sua reconstituição.

Margem ou limite tênue, é nesse entre - dois que Turrell instala o fenômeno e sua experiência, levanta a cor. As *Space Division Constructions* erguem, como já vimos, uma parede divisora entre dois ambientes, uma fronteira física reduzida à espessura infinitamente pequena do plano onde por uma abertura se formula o campo de cor. Pelo balanço extremamente preciso das luzes que banham os dois ambientes, a abertura parece fechada por um plano colorido que anula a profundidade que o sustenta. É nesta posição que Turrell gosta de trabalhar:

Esta qualidade de trabalhar o espaço entre – dois de maneira que limite ou expande a penetração da visão é uma coisa que me fascina intensivamente.

Quero dizer que a forma contenedora deve ser feita de modo neutro. O que você olha é esta zona entre–dois, que não é formada ou feita pela macicez do material²⁴⁵

A neutralidade da forma contenedora é formulada pela ausência de qualquer detalhe e pelo liso absoluto das superfícies onde nenhuma aspereza pode interromper o fluxo da luz. Nenhuma cor, a não ser o branco que Turrell define como não-cor. O uso da tinta branca a base de titânio devido à sua tonalidade azulada e não com base de zinco, mais comum e de tonalidade mais amarelada, é a única especificidade no tratamento material dos ambientes²⁴⁶. De fato nenhuma cor a não

²⁴⁴ Julia Kristeva, *La joie de Giotto*. Página 393. « L'expérience chromatique est celle d'une menace du "moi", mais aussi à rebours celle de sa reconstitution tentée. »

²⁴⁵ James Turrell *in Into the Light, a conversation with James Turrell*. Entrevista conduzida por Elaine A. King. "This quality of working the space in between so that it limits or expands the penetration of vision is something that intensely fascinates me." It means that the containing form has to be made somewhat neutral. What you're looking at is that in-between zone, not fomed or made by the massing of the material."

²⁴⁶ Informação dada por Jan Butterfield em *The art of light +space*. Página 70.

ser o branco está incorporada nas paredes e as cores vistas são exclusivamente formuladas por luz - luz produzida por lâmpadas elétricas ou luz natural. Esta estratégia tem por efeito produzir uma corporificação da cor, permite à cor habitar o espaço e não ser somente seu recinto.

Se a cor está na tinta no muro, então ao fazer uma estrutura que permite à luz entrar nela, a cor vai tender a ser suportada pelas paredes. Mas se a cor da parede é completamente branca, o branco sendo de certa maneira uma não-cor, então a cor vai poder penetrar o espaço sendo levada pela luz, e essa cor tem a possibilidade de habitar o espaço e manter este volume em vez de estar na parede.²⁴⁷

A abertura na parede que separa os dois ambientes das *Space Division Constructions* formula uma interface entre dois espaços de luz, dois corpos de cor. Plano de conexão e de fricção entre duas imaterialidades ele tem uma espessura mínima, mas uma presença máxima sendo o lugar onde um ambiente se revela ao outro através da experiência visual do visitante. Plano *inframince* nos termos de Marcel Duchamp. O *inframince*²⁴⁸ é o princípio que formula a transição em sua menor amplitude dos fenômenos tanto físicos quanto psíquicos. Entre as diversas anotações que Duchamp fez a respeito desta noção sobre a qual trabalhou durante os dez últimos anos de sua vida, a mais conhecida é esta que define a distância ou separação *inframince* como o barulho produzido por uma calça de veludo no andar. Mas outras ampliam o sentido da noção a muitos campos onde uma separação quase imperceptível se formula num fenômeno.

A pintura sobre vidro vista do lado não pintado dá um *inframince*.²⁴⁹

Pensando em *Night passage* de Turrell, o *inframince* se dá aqui sem vidro e sem tinta, mas a mesma situação de aparição de uma superfície de contato formula o fenômeno a ser visto, num *inframince* ainda mais tênue.

Iniciei por trabalhar com o plano pictórico e a apresentação tradicional da luz na pintura. Posso lembrar Malevich falando de como a tinta está sobre a superfície como a mais fina das membranas. Se você põe luz

²⁴⁷ James Turrell, *Apud*. Jan Butterfield, *The art of light + space*. Página 70. " If the color is in the paint on the wall, then in making a structure and allowing light to enter it, the color will tend to ride on the walls. But if the color of the wall is white, which in one way is non-color, then the color is allowed to enter the space riding on the light, and that color has the possibility of inhabiting the space and holding that volume rather than being on the wall."

²⁴⁸ Optamos para conservar o termo *inframince* em francês. Poderia ter sido traduzido por infra-fino como adotado em inglês: *infra-thin*.

²⁴⁹ Marcel Duchamp *In* Marcel Duchamp, notes. Página 15. "La peinture sur verre vue du côté non peint donne un *inframince*"

sobre a superfície, é ainda mais fino. Mas plasticamente, é muito eficaz em termos de espaço, o espaço criado à frente ou atrás do plano.²⁵⁰

A mais fina das membranas, um *inframince* que abre para uma profundidade, que se formula em passagem:

Penso que através do *inframince*, é possível passar da segunda à terceira dimensão.²⁵¹

A superfície absolutamente azul de *Night passage*, plano de contato, contém uma insuspeitável profundidade. No entanto, sua planeidade absoluta, a ambigüidade que confronta o visitante ao fenômeno da aparição de uma cor luminosa não iluminada, a densidade opaca do quadro no qual seu olhar afunda, abrem para a dúvida de sua realidade, obstáculo na soleira inconcebível de uma experiência do virtual. O relato da vivência de *Blood lust (Space Division Construction* em vermelho) por Didi-Huberman descreve essa condição de passagem na cor, frente à qual uma hesitação impede a transposição, obstáculo onde se perde a certeza do olhar sobre o real:

Mas então de onde vem a cor? Qual é o princípio físico de sua compacidade extrema? De quanto pesa sua massa? De que pigmento – outra pergunta, obsedante desde o início – sua textura é feita? E, se não há pigmento (porque ninguém nunca viu pigmento com tal intensidade), qual é a substância que permite, que engendra esta cor? O homem que anda vai se imobilizar algum tempo na questão, incapaz de entender porque o vermelho opaco, frontal, se apresenta frente a ele como um obstáculo quase mineral (a menos que seja um véu, mas qual tecido possuiria tal densidade?) e que, no entanto, seria um obstáculo tendo incorporado a incrível potência de ser *iluminador* ou de deixar passar uma luz.²⁵²

²⁵⁰ James Turrell in *Into the Light, a conversation with James Turrell*. Entrevista conduzida por Elaine A. King. "I started out by dealing with a picture plane and the traditional presentation of light in painting. I can remember Malevich talking about how the paint was on the surface like the thinnest of membranes. If you put light on the surface, it's even thinner. But plastically, it's very effective in terms of the space it creates in front of it or beyond it."

²⁵¹ Marcel Duchamp, *Ibid.*

²⁵² Georges Didi-Huberman, *Ibid.* Página 30. "Mais alors, d'où vient la couleur? Quel est le principe physique de son extrême compacité? De combien pèse sa masse? De quel pigment – autre question, obsédante depuis le début – sa texture est-elle faite? Et, s'il n'y a pas de pigment (car nul n'a jamais vu un pigment d'une telle intensité), quelle est donc la substance qui permet, qui génère cette couleur-là? L'homme qui marche s'immobilisera quelque temps dans la question, incapable de comprendre pourquoi le rouge *opaque*, frontal, se donne devant lui comme un obstacle presque minéral (à moins que ce ne soit un voile, mais quel tissu posséderait une telle densité?) et qui, pourtant, serait un obstacle ayant incorporé l'incroyable puissance d'être *éclairant* ou de faire passer une lumière.»

Obstáculo, massa, véu, potência, alguma coisa está aqui que atrai o visitante e o pára. Alguma coisa que se deixa ver e esquiva sua natureza. Será que se trata de um *trompe-l'oeil*? pergunta Georges Didi-Huberman²⁵³, um *trompe-l'oeil* extremo, sem nenhum desses objetos comuns, desses pedaços de real que o pintor de *trompe-l'oeil* escolhe apresentar para enganar o observador, para submetê-lo ao logro, para levá-lo na vertigem da simulação.

Simulação encantada: o *trompe-l'oeil* – mais falso que o falso -, este é o segredo da aparência.²⁵⁴

Assim o apresenta Jean Baudrillard descrevendo sua forma de atuação, como opera o engano numa ausência de muitos dos componentes que sustentam a pintura tradicional ocidental:

Não há fábula, não há narrativa, não há composição. Não há palco, não há teatro, não há ação. O *trompe-l'oeil* esquece tudo isso e o contorna através da figuração menor de objetos quaisquer.

Em *Night passage*, nem há mais a figuração menor de objetos quaisquer. Turrell leva então a falta que sustenta o *trompe-l'oeil* em seu trabalho de logro a um grau suplementar de ausência. Falta, ausência, plano vazio, iluminação indeterminada, tudo isto que leva à inquietação do observador trabalha tanto o *trompe-l'oeil* quanto as *Space Division Constructions* de James Turrell. E o texto de Jean Baudrillard, mesmo que descrevendo a atuação desses objetos quaisquer em sua figuração menor, ecoa amplamente no vazio aberto por Turrell, no plano erguido da cor.

Simulacros sem perspectivas, as figuras do *trompe-l'oeil* aparecem de repente, numa exatidão sideral, como desnudadas da aura do sentido e imersas num éter vazio. Aparências puras, possuem a ironia do excesso da realidade.²⁵⁵

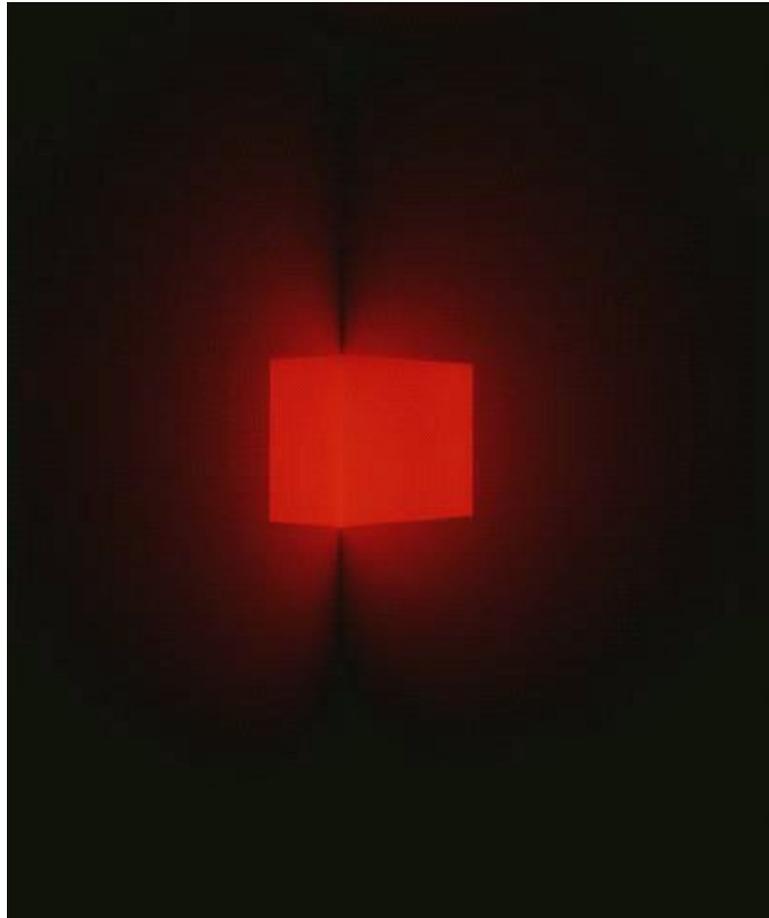
Assim se apresentam várias das *Projection pieces* de James Turrell que recortam na projeção de luz sobre o canto da parede uma figura geométrica que se sustenta em sua própria forma suspensa, frente ao plano que a recebe e a projeta ao olhar do observador. Ilusão da terceira dimensão, simulacros sem perspectiva,

²⁵³ *Ibid.* Página 29.

²⁵⁴ Jean Baudrillard, A arte da desapareição. Página 13.

²⁵⁵ *Ibid.* Página 14.

aparências puras nas quais o olhar se deixa enganar no excesso da realidade ou de sua aparência virtual.



James Turrell
Catso, 1967
Tinta, projetor com lâmpada Xenon, dimensões variáveis.
The Mattress Factory, Pittsburgh

As *Projection pieces* são verdadeiros *trompe-l'oeil* realizados com projeções de luz que invertem a leitura do espaço e fazem aparecer objetos mais reais que o concebível e de uma exatidão sideral.

No entanto, na ausência das figuras, o azul celestial, o éter vazio de *Night passage* as chama, como chama seu observador para a imersão insensata na experiência da aparência, do virtual, na cor desmaterializada. Mas para Baudrillard, não somente as figuras estabelecem o mistério do *trompe-l'oeil*, sua luz específica efetua tão radicalmente o engano.

Essa misteriosa luz sem origem, cuja incidência oblíqua não tem mais nada de real, é como uma água sem profundidade, água estagnada,

suave ao toque como uma morte natural. Aqui as coisas perderam há muito tempo sua sombra (sua substância).²⁵⁶

Luz sem origem, água sem profundidade, estagnada, essa é a luz que lentamente surge no plano de contato de *Night passage*, luz que abole as sombras, e que é ao mesmo tempo essa sombra azul, passagem para a morte? Pelo menos passagem interrompida que levará o visitante à “leve sensação de se tornar louco”. Uma luz que leva a duvidar da existência e que, no entanto, faz existir. Faz existir num espaço que ela constitui e que inverte o plano pictórico projetando para frente o que a tradicional janela perspectivista resguardava numa profundidade.

Esse efeito de descentramento para frente, esse espelho de objetos posto de antemão contra um sujeito constitui, sob a forma de objetos anódinos, o aparecimento do duplo que cria esse efeito de sedução, de captação característico do *trompe-l'oeil*: vertigem tátil que retraça o ensejo louco do sujeito de abraçar sua própria imagem, e com isso desmaiar. Pois a realidade não é captável senão quando nossa identidade nela se perde, ou quando ela ressurge como nossa própria morte alucinada.²⁵⁷

Lembramos que o *Night passage* propõe um *trompe-l'oeil* sem o recurso aos objetos anódinos, deixando o sujeito confrontado à sedução de sua presença virtual no plano luminoso, no plano da cor a frente do qual, para redimir toda ausência, para captar uma realidade ainda necessária, mesmo que vacilante, ele projeta e discerne seu duplo, ele se entrega ao élan da vertigem tátil.

Nunca é no excesso de realidade que pode haver milagre, mas exatamente no contrário, no desfalecimento súbito da realidade e na vertigem de nela perder-se... Quando a organização hierárquica do espaço em proveito do olho e da visão, quando essa simulação perspectiva - pois não passa de um simulacro - desfaz-se, outra coisa surge que, não dispondo de nada melhor, expressamos nas formas de *tocar*, de uma hiperpresença palpável das coisas, “como se pudéssemos pegá-las”.²⁵⁸

A janela aberta sem espessura nem profundidade pelo quadro recortado na *Space division construction* de *Night passage*, abole o simulacro da perspectiva

²⁵⁶ *Ibid.* Página 16.

²⁵⁷ *Ibid.* Página 16-17.

²⁵⁸ *Ibid.* Página 17.

erguendo o plano de cor, obstáculo à profundidade, projetando o espaço à sua frente. Na ausência dos objetos ordinários do *trompe-l'oeil*, últimos elementos do simulacro, só resta ao sujeito se entregar à vertigem tátil no gesto hesitante que o faz tatear o plano de cor erguido na sua frente. Gesto revelador da indecisão da visão que o precipita na ausência. Ausência desta figura esperada na qual ele poderia abraçar seu duplo real e que irremediavelmente o precipita no virtual. Passagem sim, mas passagem aberta para a ausência. A cor promulga aqui o encontro com o ausente, formula a abertura para o espaço infinito (seus limites não são discerníveis), ergue a soleira do deserto, espaço impenetrável dedicado à visão que Georges Didi-Huberman nomeia *templum*.

James Turrell é um construtor de templos, nesse sentido que um *templum* se define como um espaço circunscrito *no ar* pelo auguro antigo para delimitar o campo de sua observação, o campo do visível onde o visual se tornara sintoma, iminência e ilimitação.²⁵⁹

Templo vazio, onde não é mais possível ler nenhum sintoma, nenhuma iminência, a não ser que esta abertura funcione em retorno, que ela abra para o espaço interior do observador. A não ser que o templo seja o lugar de aproximação, de imersão na cor da “luz interior”.

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 idéia 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. Por ter participado quando criança desses rituais em companhia de sua avó, James Turrell relembra ainda suas palavras das quais ele faz uma chave de sua pesquisa e de suas produções artísticas:

²⁵⁹ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*. Página 33. « James Turrell est un constructeur de temples, en ce sens qu'un *templum* se définit comme un espace circonscrit *dans l'air* par l'augure antique pour délimiter le champ de son observation, le champ du visible où le visuel fera symptôme, imminence e illimitation. »

Minha avó costumava me dizer que quando você se senta no silêncio Quaker você é suposto entrar em si para acolher a luz. Essa expressão me marcou.²⁶⁰

Night passage proporciona a seus visitantes uma experiência meditativa na qual eles andam ao encontro da luz imanente do plano colorido que organiza o espaço. Ao encontrar a cor o sujeito não pode nada tocar, ele há de se entregar ao vazio luminoso, à ausência na qual em retorno sua identidade afunda. Projetado no élan vertiginoso do encontro do duplo desejado no campo de cor ele é submetido à iluminação, seu corpo, pelo menos sua mão, é banhada de cor imaterial. Nesse momento a luz colorida opera um retorno e faz do observador o agente da luz. A consciência da visão da cor como imaterialidade, a percepção do fenômeno da visão, a necessária participação do observador na presença da cor efetua uma passagem em retorno. O observador é o lugar da cor, ela o abre como *templum*.

Observadores vêem nas obras de Turrell uma forma de iniciação religiosa, definem sua arte como religiosa. Posição da qual ele se defende.

Seria demonstrar muita presunção dizer que se trata de arte religiosa. Mas é uma coisa que nos faz lembrar o modo como nos sentimos quando pensamos em coisas que nos ultrapassam.²⁶¹

Essas coisas que nos ultrapassam nos invadem quando vivenciamos as instalações de James Turrell. Uma verdade é potencialmente aqui revelada, ou um conhecimento. Pela obscuridade dos ambientes, pelo fenômeno luminoso que eles proporcionam, pelo caráter de interioridade frente ao fenômeno que parece abrir para um além, essas instalações evocam a alegoria da caverna de Platão²⁶².

Faço espaços que apreendem a luz para nossa percepção, e de certa maneira a recolhem ou parecem retê-la. Então dessa maneira é um pouco como a caverna de Platão. Sentamos na caverna de costas para a realidade, olhando para os reflexos da realidade sobre a parede da

²⁶⁰ James Turrell em *Greeting the light, an interview with James Turrell*. Entrevista conduzida por Richard Wittaker. "My grandmother used to tell me that as you sat in Quaker silence you were to go inside to greet the light. That expression stuck with me."

²⁶¹ *Ibid.* "It's terrible hubris to say this is religious art. But it is something that does remind us of that way we are when we are thinking of things beyond us."

²⁶² Platão. *A república*, livro VII.

caverna. Como analogia de nosso modo de perceber e das imperfeições da percepção, acho que é muito interessante.²⁶³

Night passage parece inverter o dispositivo platônico. A luz não está mais projetada nas costas dos homens encadeados, mas emana a frente deles, não há mais sombras projetadas, mas uma escura iluminação que se estabelece em cor. Para quem anda ao encontro do fenômeno não há deslumbramento cegante, mas impregnação colorante. O tempo necessário para o homem platônico acostumar-se com a luz brilhante do sol tem seu paralelo no tempo necessário para o visitante da instalação de Turrell acostumar-se à fraqueza da luz e deixar subir nele a presença da cor. No entanto, através desta inversão, *Night passage* induz em seu visitante uma possível abordagem do conhecimento, uma revelação dos aspectos enganadores das aparências para introduzi-lo a uma consciência ainda misteriosa dos fenômenos, à existência da luz e da cor como lugares abertos.

A experiência da cor ofertada por Turrell constitui em suma uma iniciação ao fenômeno consciente da visão. Em *Night passage*, da cegueira relativa ao penetrar o ambiente, a uma percepção insegura ao aproximar-se do plano colorido de um azul noturno, o visitante há de efetuar a passagem que o leva a tocar a cor em sua imaterialidade luminosa, abrindo assim o vazio de sua consciência. Experiência fundadora de uma dúvida permanente.

²⁶³ *Ibid.* "I make spaces that apprehend light for our perception, and in some way gather it, or seem to hold it. So in that way it's a little bit like Plato's cave. We sit in the cave with our backs to reality, looking at the reflection of reality on the cave wall. As an analogy to how we perceive, and the imperfections of perception, I think this is very interesting."

UTOPIA ACROMÁTICA

RICHTER - CINZAS

Não conheço uma pintura que não seja ilusionista... As [*pinturas cinza*] são as mais rigorosamente ilusionistas de todas.²⁶⁴



Gerhard Richter
Acht Grau, 2002.

Esmalte sobre vidro. Cada painel: 508 x 274.32 x 1 cm.

Solomon R. Guggenheim Museum, Commissioned by Deutsche Bank AG in consultation with the Solomon R. Guggenheim Foundation for the Deutsche Guggenheim, Berlin.

Berlim, Unter den Linden, 13, na longa galeria da fundação Guggenheim alojada no andar térreo da sede da Deutsche Bank, oito altos painéis brilhantes de cor cinza refletem o espaço. Os painéis apresentam a mesma superfície unida de cor cinza média, e o mesmo brilho de espelho. São folhas absolutamente planas de

²⁶⁴ Gerhard Richter, citação no comunicado de imprensa do Deutsche Guggenheim. "I know no painting that is not illusionistic....the [*Gray Pictures*] are the most rigorously illusionistic of all."

vidro esmaltado de grandes dimensões: 5 metros e 8 centímetros de altura por 2 metros 74 centímetros e 32 milímetros de largura, suspensas a uma distância de 50 cm das paredes da galeria e numa altura de 35 cm do chão. A luz das duas linhas de tubos fluorescentes do teto é crua e se duplica quase infinitamente nos espelhos acinzentados que se abrem como espaços outros. Abertura negada pela distância que os separam das paredes, distância revelada pelas sombras, distância que os fecha no plano do vidro. Cada plano de vidro cinza restitui a imagem da galeria, dos visitantes, mas também da rua e de seus transeuntes, carros e caminhões que ele capta através das janelas. Trata-se de uma instalação de pinturas de Gerhard Richter intitulada *Acht Grau* (Oito Cinza), espacializada pelo pintor e que se inscreve na sua produção como cume de uma investigação iniciada no início dos anos 60. Investigação dupla que articula dois campos de atuação: o plano de vidro como ausência e metáfora da pintura e a cor cinza como totalidade e sublimação da pintura.

Realizada em 1967, a instalação intitulada “4 *Glasscheiben*” (4 painéis de vidro) apresenta uma estrutura metálica presa entre o piso e o teto da galeria e sustentando 4 painéis de vidro articulados segundo seus eixos horizontais. Os painéis podem ser orientados independentemente criando um jogo de reflexos.

4 Painéis de Vidro já não tinha uma forma fixa de apresentação. As folhas eram ajustáveis, e cada posição possível dentro da constelação era legítima. Esse trabalho aparentemente tão tautológico, que consistia em nada além de um quadro e uma superfície transparente de vidro, era capaz de tomar uma dimensão completamente nova pela permutação dos quatro elementos, o que ia muito além da auto-redução do objeto modernista.²⁶⁵

²⁶⁵ Benjamin Buchloch, entrevista com Harald Fricke. “4 Sheets of Glass already had no fixed form of presentation. The sheets were adjustable, and every possible position within the constellation was legitimate. This apparently so tautological work, which consisted of nothing more than a frame and a transparent surface of glass, was able to take on an entirely new dimension purely through the permutation of the four elements, one that went far beyond the self-reduction of the modernist object.”



Gerhard Richter
4 Glasscheiben. 1967
 190 cm X 100 cm cada. Vidro e aço.

Cada painel é um quadro potencial que não mostra nada. Não mostra nada mais que a ausência de figura e as linhas e luzes da galeria. A orientação diferenciada de cada um deles, sua movimentação possível, permitem captar outros reflexos, outros vultos como numa caça à figura, uma armadilha para capturar uma representação, um jogo de esconde-esconde. Uma fórmula de Richter anotada na margem de um de seus esboços preside a essa operação: “Símbolo de vidro (ver tudo, mas nada reter)”²⁶⁶.

Esta instalação foi realizada após Richter ter visto em Köln a obra de Duchamp “*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*” também intitulada “*Le grand verre*” que ele rejeitou por aparecer demasiadamente absconsa.

Alguma coisa em Duchamp não me agradava – todo esse comércio de mistério – é por isso que pintei estes simples painéis de vidro e iluminei todo o problema do plano da janela com uma luz completamente diferente.²⁶⁷

²⁶⁶ Gerhard Richter citado por Robert Storr em *Gerhard Richter: Forty years of painting*. Página 49. “Glas Symbol (alles sehen nichts begreifen)”.

²⁶⁷ *Ibid.*. Página 50. “Something in Duchamp didn’t suit me – all that mystery-mongering – that’s why I painted those simple glass planes and showed the whole windowpane problem in a completely different light.”

A referência à pintura da tradição ocidental é evidente, a pintura como espelho ou janela, quadro que reflete o mundo ou que abre para ele. Alberti na abertura do livro II de seu tratado *Della pittura* de 1436, citando Ovídio, fez de Narciso o inventor da pintura ao contemplar a própria face no espelho da fonte. No livro primeiro ele fez do retângulo traçado no plano do quadro uma janela fictícia por onde contemplar o mundo a ser pintado. Os *4 painéis de vidro* de Richter são ao mesmo tempo a janela e o espelho albertianos, quatro janelas que abrem sobre nada a não ser o espaço de exposição, quatro espelhos instáveis que levam todo espectador à contemplação narcísica de seu reflexo acidentalmente captado no vidro à mercê das inclinações. Dispositivo duplo que insere como acidentalmente o espectador no espetáculo, que opera a integração do observador e do espaço da apresentação. Ao operar uma fusão entre esses dois paradigmas da pintura – espelho e janela – Richter prolonga a hesitação na posição do espectador num jogo dialético infinito. Ao não escolher entre um dos estatutos da pintura, ele se contrapõe aos procedimentos de seus contemporâneos minimalistas norte-americanos, como lembra Benjamin Buchloh.

O que distingue os *4 painéis de vidro* [...] e *Oito Cinza* dos outros quadros monocromos e das esculturas minimalistas produzidos por seus contemporâneos americanos por volta de 1965 é antes de tudo o fato que os trabalhos de Richter sempre tentaram integrar *todos os aspectos* que a maioria dos outros artistas da geração minimalista abordava como dados isolados.²⁶⁸

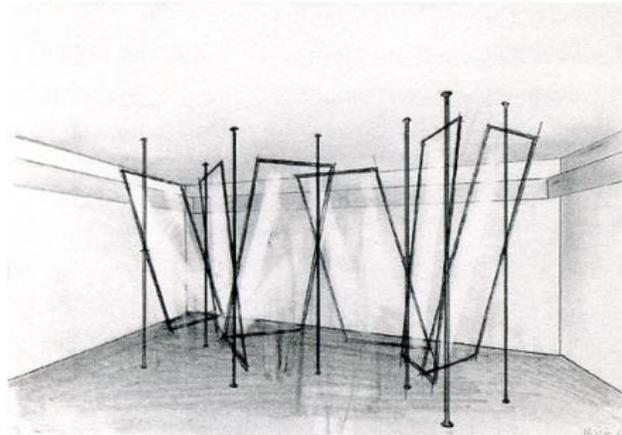
Ao jogo minimalista da redução dos dados pictóricos ou espaciais, Richter responde pela permanência e evidenciação de certa complexidade inerente às condições da exposição e da representação.

Esses trabalhos questionaram também o destino da pintura a se tornar um mero divisor de espaço reflexivo ou transparente, dissolvendo o tradicional espaço privado da contemplação pictórica e abrindo a experiência visual para um amplo leque de interações perceptivas, fenomenológicas, tácteis e sociais.²⁶⁹

²⁶⁸ Benjamin Buchloh em *Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz*. Página 14. "What distinguishes Richter's *4 Panes of Glass*, his subsequent work on glass and mirrors, and *Eight Gray* from other monochrome paintings and Minimalist sculptures produced by his American contemporaries around 1965 is first of all the fact that Richter's works have always attempted to integrate *all the aspects* that most others of the artists of the Minimalist generation had been approaching as isolated inquiries."

²⁶⁹ *Ibid.*. "These works have also questioned the fate of painting were it to become a merely reflective or transparent space divider, dissolving the traditionally private space of pictorial contemplation and opening up visual experience to a wide range of perceptual, phenomenological, tactile, and social interactions."

Para esta instalação Gerhard Richter desenhou desde 1965 numerosos estudos que apresentam variações na implantação dos painéis de vidro articulados no espaço da galeria. Todos mostram os planos de vidro como vazios onde se sobrepõem reflexos e ausência. Uma investigação sobre a disposição dos painéis entre eles e no espaço, sobre suas possibilidades de inclinação, angulação, suas escalas, abre para um jogo quase infinito de combinatória. Em alguns dos desenhos, Richter recorreu à borracha para apagar as linhas do fundo e mostrar o brilho lúcido do vidro.



Gerhard Richter
Esboço para 4 *Glasscheiben* . 1966
21 x 29.7 cm. lápis, tinta e lápis de cor sobre papel.

Trata-se evidentemente de uma operação de apagamento, apagamento da figura, do sujeito da pintura para deixar o quadro livre de toda representação. Anedoticamente e com ironia, mas talvez não tão anodidamente devemos nos lembrar que os primeiros trabalhos de Gerhard Richter como pintor de letras em Zittau na Alemanha Oriental em 1948 consistiram em apagar as inscrições das faixas usadas a fim de prepará-las a receber outras mensagens²⁷⁰. Outras operações de apagamento participam desse momento das artes e especificamente, com certa anterioridade, o “*Erased de Kooning drawing*” por Robert Rauschenberg em 1953, apagamento físico de um desenho existente apresentado agora num quadro de madeira dourada, atrás de um vidro, onde à ausência da figura se sobrepõe o olhar scrutador do espectador.

²⁷⁰ Robert Storr. *Gerhard Richter: Forty years of painting*. Página 20. “Richter’s first art-related job was as a member of a team that made Communist banners for the government of the German Democratic Republic. However, during his five-month stint he never actually painted any slogans, having been assigned the task of washing them off old banners to make them ready for newly mandated exhortations.”



Robert Rauschenberg
 "Erased de Kooning drawing", 1953.
 San Francisco Museum of Modern Art

O apagamento da figura²⁷¹ pode ser considerado como um dos motores do minimalismo levando a um esvanecimento, uma operação negativa que rearticula toda a tradição da representação da pintura na dialética do visual tal como definida por Georges Didi-Huberman²⁷². Como à frente do cubo construído por Tony Smith em 1962 (*Die*), e analisado por Georges Didi-Huberman em uma leitura psicanalítica orientada por Freud e seu texto *Além do princípio do prazer*, os 4 painéis de vidro de Gerhard Richter nos confrontam à ausência, perda, falta, que denunciam a esperança da aparição que sempre colocamos no ato de ver.

Diante dele, nosso *ver* é inquietado. Mas de que maneira um simples cubo pode chegar a inquietar nosso *ver*? A resposta talvez esteja, mais uma vez, na noção de *jogo*, quando o jogo supõe ou engendra um poder próprio do *lugar*.²⁷³

É no jogo das inclinações, orientações dos painéis, na captura de reflexos que nosso *ver* encontra a resposta insuficiente, apesar de reveladora, de sua inquietação. O que vemos é de repente este que olha, nós mesmos, aparecendo,

²⁷¹ Podemos estabelecer um paralelo entre essa decisão de apagamento da figura e uma vontade de acromia ou de redução cromática ao monocromo que anima diversos pintores, similaridade de redução na prática do desenho e do colorido.

²⁷² Georges Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. Capítulo "A dialética do visual, ou o jogo do esvaziamento". Sem citar especificamente Rauschenberg ou as operações de apagamento, Georges Didi-Huberman aborda aqui o trabalho de Tony Smith em sua vontade de não aparição da figura abrindo para um vazio, uma ausência que chama uma aparição, uma presença, numa irremediável dialética.

²⁷³ *Ibid.* Página 95.

desaparecendo dentro de um espaço invertido. Esse jogo de aparição-desaparição remete ao *Fort-Da* do neto de Sigmund Freud citado por Didi-Huberman²⁷⁴ no qual

A dialética *visual* do jogo – a dialética do jogo visual – é assim também uma dialética de alienação, como a imagem de uma coerção do sujeito a desaparecer ele próprio, a *esvaziar os lugares*.²⁷⁵

Mas quando Georges Didi-Huberman reconhece nos cubos de David Smith um estatuto de monumento que define uma permanência, uma instituição compartilhada, devemos admitir que os *4 painéis de vidro* de Gerhard Richter mantêm uma fragilidade, uma incerteza, uma fugacidade contrária à idéia de monumento. À massa escura e estática do cubo de Smith, os painéis de vidro de Richter respondem pela transparência, pelo movimento em suspenso, por uma ativação potencial que, à sua maneira, perpetua o jogo. A aparição do sujeito é sempre possível e sempre negada, fadada ao desaparecimento. A ilusão está suspensa.

O apagamento da figura e sua aparição repentina é uma das constantes da obra de Gerhard Richter. A escolha que ele fez desde o início dos anos 60 de reproduzir, pelos meios pictóricos, fotografias extraídas de jornais ou magazines ou emprestadas aos álbuns familiares, questiona diretamente o estatuto da imagem na sociedade capitalista, sua transitoriedade, a formulação da figura fugaz que ela opera no fluxo consumista da informação. A transcrição pela pintura desses extratos do fluxo imagético insere as figuras que nelas aparecem numa suspensão memórica que as transcende. Mas ainda reinsere a imagem fotográfica - reprodução – no domínio da unicidade pictórica – produção. Invertendo o potencial múltiplo da imagem fotográfica, assim como diz Bernard Blistène:

Na idade da reprodução, Gerhard Richter, como Warhol e Lichtenstein, é a recondução do múltiplo para o original, a sucedida passagem do plural para o singular.²⁷⁶

A transformação das imagens fotográficas pelo procedimento pictórico relança a seu modo a relação à figuração e sua submissão a um automatismo consumista na sociedade contemporânea. Numa entrevista de 2001 com Gerhard

²⁷⁴ *Ibid.* Página 80.

²⁷⁵ *Ibid.* Página 96.

²⁷⁶ Bernard Blistène, in Robert Storr. *Gerhard Richter: Forty years of painting*. Página 39. "In the age of reproduction, Gerhard Richter, like Warhol or Lichtenstein, is the deviation of the multiple into the original, the successful passage of the plural into the singular."

Richter, Robert Storr coloca a escolha das imagens fotográficas numa filiação duchampiana o que nos permitiria pensar os quadros assim realizados como *ready-mades* transformados.

RS: No início, você falou muito da importância das imagens a partir das quais você trabalhava serem dadas, *ready-mades*, imagens extraídas de um álbum o de uma revista. O que você faz é alterar esse dado, pintando-lo.

GR: Porque mudo as qualidades da fotografia? Porque elas são pequenas demais. (*risos*) Sou um pintor, amo pintar. Utilizar a fotografia era o único modo possível de continuar a pintar. Não podia utilizar um modelo. Era impossível e uma empresa fora de época que teria cortado tudo na raiz. Não podia fazer isso. Nem o Sr (Lucian) Freud podia. Teve que usar fotografias. Elas providenciavam novos conteúdos que eram importantes para mim e para os outros. Sou convencido disso.²⁷⁷

A resposta de Richter abre para uma lógica contemporânea do regime das imagens, auto-referenciada, distanciada do real ou, melhor, constituindo uma parte independente do real. Ao modelo vivo é preferida a fotografia. Além da disponibilidade e da economia, a possibilidade de ter a fotografia como referente da imagem pictórica modifica profundamente o trabalho pictórico e o estatuto do quadro. Ao contrário da pintura ao vivo, o enquadramento é determinado, a composição é estabelecida, as cores são definidas, a luz é fixada, todos esses componentes da formulação da imagem são dados. Uma vez escolhidos a imagem fotográfica e o formato do quadro (e essas duas operações não são a menor parte do processo), resta ao pintor misturar as tintas, redefinir as cores na paleta, aplicá-las na tela, pintar.

²⁷⁷ Robert Storr. *Interview with Gerhard Richter*. In *Gerhard Richter: Forty years of painting*. Página 293. "RS: In the beginning, you talked a lot about how important it is that the pictures you worked from are givens, ready-mades, pictures from an album, or from a magazine. What you do is to alter that given by painting it. GR: Why am I changing the qualities of the photographs? Because it is too small. (*Laughter*) I am a painter, I love to paint. Using photographs was the only possible way to continue to paint. I couldn't just have used a model. That was impossible and an untimely endeavor that would have cut everything short. I can't do that. Not even Mr. (Lucian) Freud could do that. I had to use photographs. They provided new contents that were relevant to me and to others. That was my conviction."



Gerhard Richter
Christa und Wolfi, 1964
 Óleo sobre tela, 150cm x 130 cm.
 The Art Institute, Chicago, U.S.A.

As imagens fotográficas escolhidas por Richter no início dos anos 60 são todas em preto e branco como a maioria da produção fotográfica desse tempo. A transcrição pictórica é efetuada numa gama de cinzas que correspondem aos diversos tons do original fotográfico. O trabalho pictórico consiste em transferir o resultado do processo químico da fotografia ou mecânico da ilustração de imprensa em preto e branco para o quadro numa gama de cinzas, valores e tons. Como nos lembra Jean-Philippe Antoine:

O preto e branco é uma categoria fotográfica, que não poderia existir na pintura onde só há nuances de cinza.²⁷⁸

Se Antoine estima que o estabelecimento desta distinção se operou quando Richter abordou a reprodução de fotografias coloridas, já na hora da transcrição da imagem em preto em branco para o quadro, no trabalho pictórico, a paleta do pintor não deixa de revelar esta transmutação.

²⁷⁸ Jean Philippe Antoine. *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 230. "Le noir et blanc est une catégorie photographique, qui ne saurait exister en peinture, où il n'existe que des nuances de gris. »

A questão do desenho é resolvida pela projeção da imagem na superfície da tela e conseqüentemente sua ampliação. A realização consiste em misturar as tintas de cor preta e branca a fim de obter as diversas tonalidades de cinzas e aplicá-las com pinceladas na tela segundo o desenho e a imagem fotográfica referencial. O trabalho do pintor reproduz as cores da fotografia por avaliação, mistura, aproximação na gama de cinzas. A materialidade da tinta a óleo toma o lugar da quase imaterialidade dos sais de prata do referente argêntico. Uma produção está em obra com todos os gestos do trabalho de um ofício tradicional. Um objeto está sendo produzido, com as marcas da produção, as pinceladas, os toques, certa gestualidade impressa na matéria pictórica que demonstra uma autoria, um estilo.

A fotografia, tornada pintura, revela seu caráter de objeto. Ela abre então lugar para a realidade da pintura, uma pintura que, ela mesma subordinada à fotografia, não parece mais existir a não ser sob a forma de índice pictórico.²⁷⁹

Uma ambigüidade sábia está colocada em jogo de modo permanente por Richter nesta operação de retorno ao objeto. A escolha das imagens que, de recortes de jornais e magazine no início, vão passar para o registro das fotografias domésticas dos álbuns familiares nas quais Richter reconhece uma banalidade que o livra das reduções impostas às imagens artísticas:

As fotografias aparentemente banais são, ao contrário, as mais ricas. [...] Com certeza [elas] são menos da ordem do "clichê" que todas as outras. O que temos a mais neste gênero? Fotografias artísticas, compostas. São clichês muito mais deprimentes, imagens radicalmente empobrecidas com seus jogos de sombra e luz, suas harmonias, e seus efeitos de composição. Em comparação, a foto de família, todos bem eretos no meio da imagem, transborda literalmente de vida.²⁸⁰

A riqueza potencial da banalidade, a vida transbordante são assumidas pelas necessidades objetivas da fotografia amadora, reduzindo o discurso acadêmico da pintura e sua operação em termos de composição, equilíbrio de sombras e luzes à sua forma mais simples:

²⁷⁹ Jean Philippe Antoine. *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 226. « La photo, mise en peinture, révèle son caractère d'objet. Elle fait alors place à la réalité de la peinture, une peinture qui, elle-même subordonnée à la photographie, ne paraît plus exister que sous forme de l'indice pictural. »

²⁸⁰ Gerhard Richter numa entrevista com Irmeline Lebeer publicada em *L'Art vivant* de fevereiro de 1973 e citado por Jean-Philippe Antoine, *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 218. « Les photos apparemment banales sont au contraire les plus riches [...] [Elles] relèvent certainement moins du « cliché » que tout le reste. Qu'y a-t-il d'autre dans ce domaine ? Des photos artistiques, composées. Ce sont des clichés bien plus affligeants, des images foncièrement appauvries avec leurs jeux d'ombres et de lumière, leurs harmonies et leurs effets de composition. En comparaison, la photo de famille, tout le monde bien campé au milieu de l'image, est littéralement débordante de vie. »

A composição é formulada quando o personagem principal é colocado no meio. E basta.²⁸¹

A partir desta constatação Richter assume plenamente a economia básica da objetividade da fotografia amadora para transcrevê-la em pintura elidindo assim os problemas discursivos da pintura.

Queria fazer alguma coisa que não tivesse nada em comum com a arte, pelo menos com o que sabia dela, que não tivesse nada a ver com a pintura, a composição, a cor, a invenção formal, a criatividade... É por isso que me senti tão atraído por este tipo de fotografia que vemos quotidianamente e que usamos a profusão.²⁸²

É em nome da mesma objetividade que as fotografias em preto e branco são reproduzidas em suas várias tonalidades de cinza. A luz acinzada das fotografias amadoras em relação aos fortes contrastes geralmente usados em “clichês” artísticos aparece como sendo o vetor deste transbordamento de vida que Richter reconhece nelas. Um transbordamento tenro.

E podemos pensar que é ainda em nome da objetividade que, como último ato de transcrição, Richter apaga as marcas do trabalho de pintor. Os toques e as pinceladas são diluídos em um gesto efetuado com um pincel largo ou uma espátula, que ao mesmo tempo retira os sinais de uma autoria e embaça os contornos dos objetos representados, resultando num efeito de desfocalização e num acinzamento dos contrastes.²⁸³

O mesmo gesto parece presidir à realização dos quadros que Richter pintou na seqüência: as cortinas. O amplo gesto da espátula é aplicado à imagem do véu, combinando dois atos de desaparecimento da imagem: velamento e apagamento. A dupla desaparecimento da imagem revela o trabalho da pintura reduzida à sua

²⁸¹ Gerhard Richter numa entrevista com Klaus Honnef publicada no catalogo da Bienal de Veneza de 1972 e citado por Jean-Philippe Antoine, *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 218. « La composition est achevée quand le personnage principal est placé au milieu. Un point c'est tout. »

²⁸² Gerhard Richter numa entrevista com Rolf Schön publicada no catalogo da Bienal de Veneza de 1972 e citado por Jean-Philippe Antoine, *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 208. « Je voulais faire quelque chose qui n'eut rien de commun avec l'art, du moins avec ce que j'en connaissais, qui n'eut rien à voir avec la peinture, la composition, la couleur, l'invention formelle, la créativité... C'est pourquoi je fus si saisi et attiré par ce genre de photos que nous voyons tous quotidiennement et que nous utilisons à profusion. »

²⁸³ Este método de apagamento dos toques é característico do primeiro período da pintura de Gerhard Richter. Nos anos 70, ao contrário, suas paisagens urbanas (*Stadtbild*) apresentaram uma matéria de tonalidades cinza violentamente trabalhada por toques grosseiros, onde a restituição da imagem fotográfica em preto e branco pelo espectador só se faz a certa distancia, distância necessária para fazer abstração dos traços materiais do trabalho pictórico e da mão do pintor.

objetividade quase exclusiva, no entanto ainda representativa. Isto participa de um “processo de enfraquecimento do valor icônico da imagem”²⁸⁴ como assinala Jean-Philippe Antoine, processo que sem deixar de lado uma dimensão mimética da pintura, realça o caráter objetal do quadro.



Gerhard Richter
Vorhang, 1965
Óleo sobre tela, 24 cm x 18 cm.

A representação ainda reconhecível da cortina negra a abertura do plano pictórico, veda a janela albertiana, para trazer à superfície uma variação ondulante de tons de cinza, uma “profundidade magra”²⁸⁵. De cor cinza, numa recusa assumida do cromatismo²⁸⁶ que leva a representação icônica a seu limite de reconhecimento, que vela e apaga ao mesmo tempo, a pintura de Richter não é mais janela nem espelho, no entanto, não é monocromática nem abstrata nesse momento, ela participa ainda do ofício tradicional do pintor. Ela pode então se tornar esta instalação de quatro vidros articulados que permite “ver tudo, mas nada apanhar”. E é este o momento quando Richter decide abordar outro registro: a abstração e o cromatismo como motores do trabalho do pintor. A passagem para abstração se fez através da reprodução em pinturas de grandes dimensões de fotografias de detalhes de pinturas anteriores numa prolongação da ambigüidade da produção icônica [*Ausschnitt*, 1970-73]. Dando a ver numa escala maior os detalhes que constituem o trabalho mesmo do pintor, a pintura se apresenta como abstrata

²⁸⁴ Jean-Philippe Antoine, *Du Noir et Blanc au Gris*. Página 232. « ...le processus d'affaiblissement de la valeur iconique de l'image... ».

²⁸⁵ *Ibid.* Página 232. “profondeur maigre”.

²⁸⁶ Desde 1964, Richter aborda a policromia pela reprodução pictórica de fotografias em cores como em *Ägyptische Landschaft* e *Frau mit Schirm*.

enquanto demonstra um realismo absoluto, sua realidade própria. O que importa nessas pinturas é a transposição pictórica do material próprio da pintura, a tinta a óleo com sua untuosidade, os traços do pincel, a marca do gesto, tudo isto que o pintor apagava cuidadosamente nas transcrições de imagens fotográficas. Essa dimensão material importa tanto que a questão da cor é aqui voluntariamente tratada de modo anexo quando não definitivamente obliterada num acinzentamento deliberado. A pintura se efetua na ausência da riqueza cromática, na refutação da sedução dos contrastes, das associações, oposições dos tons, da modulação das intensidades, reduzida ao jogo dos valores.



Gerhard Richter
Ausschnitt (grün-grau), 1970
Óleo sobre tela, 200 x 130 cm.

Como num contraponto, em três momentos (1966, 1971 e 1973-74), Richter desenvolve a produção cromática de suas tabelas de cores (*Farbtafel*). Trata-se de uma resoluta entrada no mundo da cor, deliberadamente evitado até esse momento. Ele inicia este grupo de pinturas pela reprodução em grandes dimensões e nas mesmas proporções de tabelas de cores industriais encontradas em lojas de materiais de construção ou de decoração que ele toma como referências *ready-*

made assim como fez com os recortes de jornais ou as fotografias do álbum de sua família. A intrusão do cromatismo na pintura de Richter se opera pela aplicação-reprodução das cores em seu estado potencial, tal como ofertadas no catálogo industrial e transpostas para a tela através de um procedimento que as exalta pelas grandes dimensões. A sedução que a posse de uma caixa de tubos de tinta a óleo operava sobre o jovem Kandinsky é aqui repetida²⁸⁷ e ofertada aos observadores, evidenciada pela expansão às grandes dimensões do quadro, às paredes da galeria. No entanto, rapidamente, essas cartelas, tais com Richter as apresenta, deixam de ser as reproduções exatas das cartelas industriais achadas em lojas de materiais de construção. Richter escolhe as cores entre todas disponibilizadas nos catálogos e constrói ao acaso composições de nuances selecionadas. A policromia que resulta da vizinhança dos diversos matizes toma conta da dinâmica das relações entre cores e trabalha a propor composições harmoniosas que seduzem o olhar e o tornam ativo.



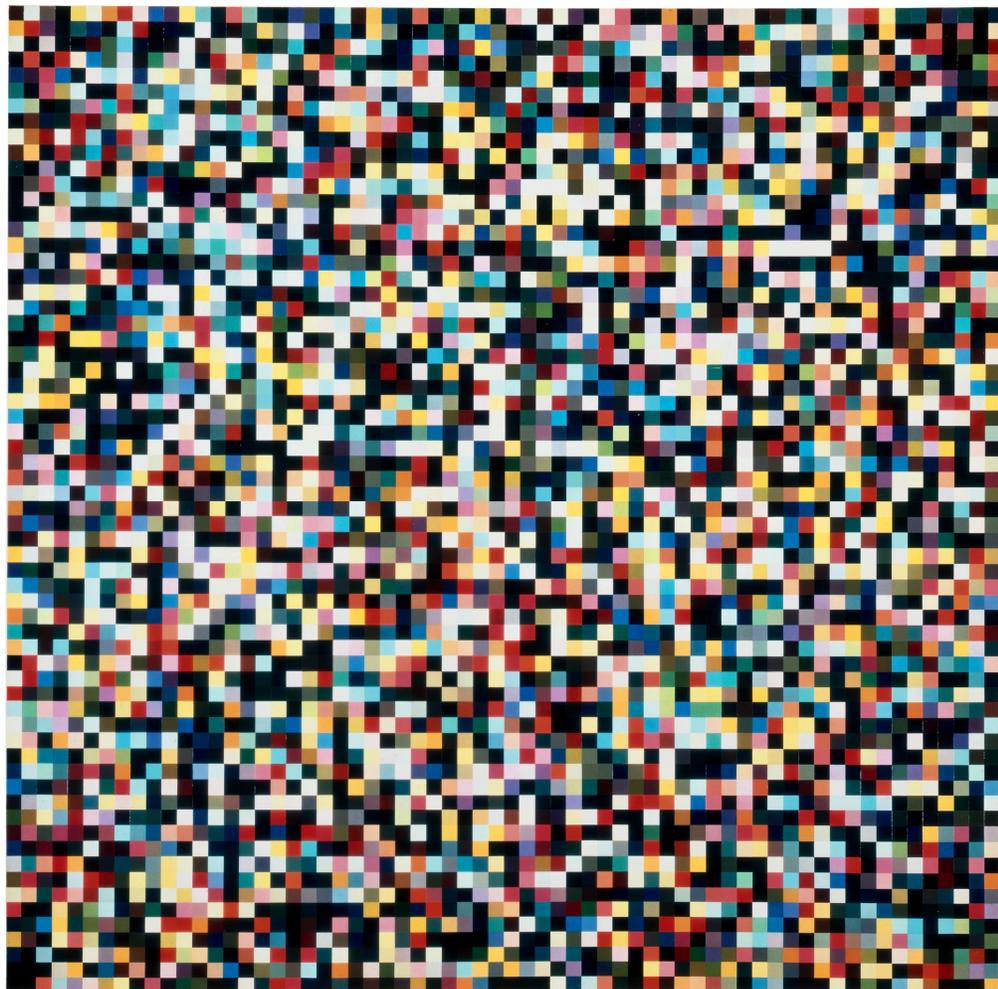
Gerhard Richter
Zwölf Farben, 1966
 Óleo e esmalte sobre tela, 70 x 65 cm

As cores se apresentam independentes, isoladas por uma margem branca na qual se percebe o fundo imaculado da tela preparada e que representa a permanência do papel do fundo da cartela, mas a disposição definida pelo acaso e

²⁸⁷ Wassily Kandinsky, *Olhar sobre o passado*. Página 91. "Com dinheiro lentamente economizado, comprei aos treze ou catorze anos uma caixa de pintura a óleo. O que senti então, ou dizendo melhor, a experiência que vivi ao ver a cor saindo do tubo, eu a vivo ainda hoje. Uma pressão do dedo e, jubilosos faustosos, refletidos, sonhadores, absorvidos em si mesmos, com uma profunda seriedade, uma crepitante malícia, com o suspiro do parto, a profunda sonoridade do luto, uma força, uma resistência obstinadas, uma doçura e uma abnegação na capitulação, um autodomínio tenaz, tamanha sensibilidade em seu equilíbrio instável, esses seres estranhos a que se chama cores vinham um depois do outro, vivos em si e para si, autônomos e dotados das qualidades necessárias à sua futura vida autônoma, e, a cada instante prontos a se submeter a novas combinações, a se misturarem uns aos outros e a criar uma infinidade de novos mundos."

escolhida por Richter define ordens e vizinhanças que operam diálogos, uma composição é estabelecida. Frente à tela *Zwölf Farben* aqui reproduzida, o olhar do observador está sempre em movimento, estabelecendo pares dinâmicos por semelhança ou contraste entre as duas colunas de seis matizes. Pela entrega da escolha das cores ao acaso, Richter parece criticar os teóricos da cor tal como Josef Albers, que recomendam composições de cores específicas como sendo as únicas harmoniosas, o artista sendo o responsável por essa harmonia.

Se no início, Richter produz cartelas de dez, doze ou quinze cores que parecem dispostas em seu estado original, mas de fato são composições elaboradas pelo acaso, aos poucos ele vai ampliar o número de cores reproduzidas em combinações que se livram das partições originais das tabelas industriais, chegando a composições de 1024 ou 4096 cores.



Gerhard Richter
4096 Farben, 1974
Esmalte sobre tela, 254 x 254cm.

Nesta segunda fase (1973-74), Richter não reproduz mais as cores propostas nas cartelas dos vendedores de tintas, mas as produz pela mistura das três cores primárias e dois cinzas, um claro e outro escuro. A produção dos diversos matizes é formulada por uma progressão matemática enquanto sua disposição na tela é entregue ao acaso. Resulta dessas duas operações uma animação do quadro que aparenta uma imagem que nunca se deixaria reconhecer, uma situação que mantém o olhar suspenso, inquieto da possibilidade de apoiar sua visão e sempre relançado no jogo dos contrastes, oposições, dinâmicas das cores. A definição dos dois procedimentos, organização matemática da produção dos matizes e disposição ao acaso na superfície da tela, abre para o infinito da totalidade inalcançável a qual aspira Richter.

Esse aspecto do naturalismo artificial me fascina, como me fascina o fato que se tivesse pintado todas as permutações possíveis, a luz teria viajado durante 400 bilhões de anos entre a primeira pintura e a última. De modo a apresentar todas as nuances de cores existentes numa pintura, desenvolvi um sistema que – a partir das três primárias, mais o cinza – torna possível uma subdivisão contínua pelas gradações iguais: $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 256 \times 4 = 1024$. O múltiplo 4 era necessário porque queria manter a proporção da imagem, a proporção quadrada e o número de quadrados numa proporção constante entre eles.²⁸⁸

A busca por uma totalidade no mundo das cores é um sonho que vaga desde o início do século XIX animado por um desejo de harmonia, sonho romântico. Assim Goethe em sua “doutrina das cores” declara:

Totalidade do Fenômeno Plural

706 Os fenômenos plurais, fixados em suas diferentes gradações e considerados lado a lado, produzem uma totalidade. Essa totalidade é harmonia para o olho...²⁸⁹

ou ainda:

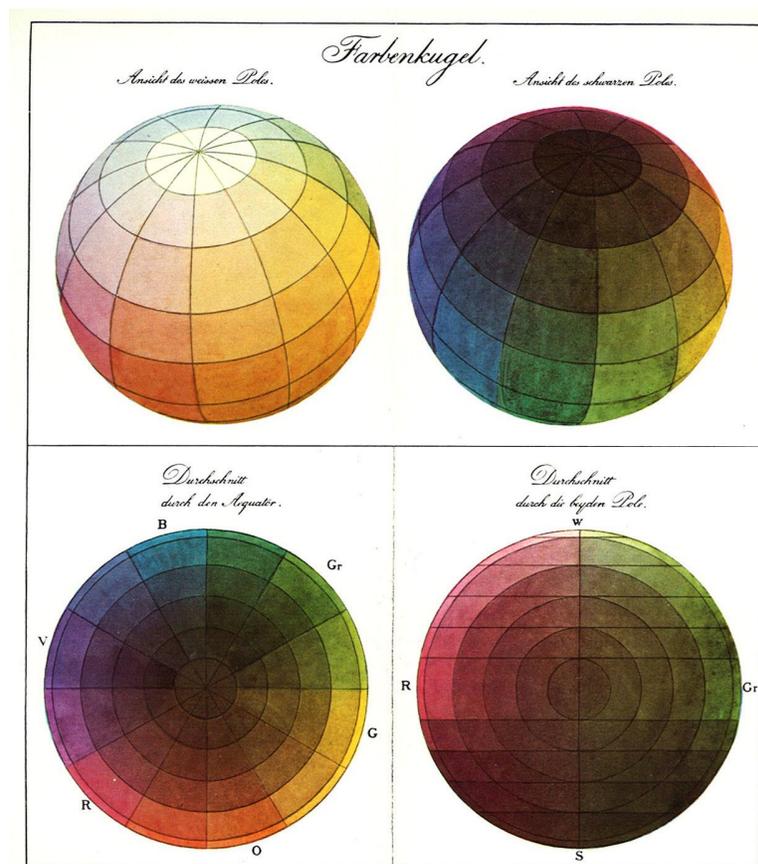
Harmonia do Fenômeno Total

708 A visão simultânea da totalidade produz uma impressão harmoniosa no olho...²⁹⁰

²⁸⁸ Gerhard Richter, *The daily Practice of Painting*. Página 82. "This aspect of artificial naturalism fascinates me, as does the fact that if I had painted all the possible permutations, light would have taken more than 400 billion years to travel from the first painting to the last. In order to represent all extant color shades in one painting, I worked out a system which - starting from the three primaries, plus gray - made possible a continual subdivision (of color) through equal gradations: $4 \times 4 = 16 \times 4 = 64 \times 4 = 256 \times 4 = 1024$. The multiplier 4 was necessary because I wanted to keep the image size, the square size and the number of squares in a constant proportion to each other."

²⁸⁹ J.W. Goethe, *Doutrina das Cores*. Página 125.

Se a noção de totalidade abordada por Goethe é animada pela bipolaridade entre azul e amarelo que articula o círculo cromático, em razão do que Schopenhauer, como discípulo e continuador de Goethe, chamara de “atividade plena da retina”²⁹¹ insistindo sobre o caráter fisiológico da percepção do fenômeno das cores, é por Runge, através de sua esfera das cores, que ela pode pretender à sua completude. Philipp Otto Runge pintor romântico alemão publicou seu tratado intitulado “*Farbenkugel*” (Esfera das cores) em 1810, ano de sua morte, no mesmo ano em que Goethe publicou sua “doutrina das cores”. De fato, os dois se correspondiam, e Runge deve muito às investigações de Goethe bem como às diversas tentativas anteriores de estabelecer um objeto fictício que reunisse a totalidade das cores possíveis.²⁹²



Philipp Otto Runge
Farbenkugel, 1811
Gravura aquarelada.

²⁹⁰ *Ibid.* Página 125.

²⁹¹ Arthur Schopenhauer, *Sobre a visão das cores*. Schopenhauer aborda essa totalidade na condição fisiológica observando que “cada cor, depois de sua manifestação, irá suceder o seu complemento residual no olho em direção à atividade plena da retina, como espectro fisiológico. Página 67.

²⁹² Particularmente à pirâmide de Johann Heinrich Lambert (1777).

A “Esfera das cores” é organizada segundo o círculo cromático determinado pelas três primárias – amarelo, vermelho e azul – e suas misturas que formulam doze cores de intensidade máxima, círculo colocado em posição equatorial, e o branco e o preto que ocupam os pólos. As cores da superfície se esclarecem ou se escurecem na aproximação dos respectivos pólos. Mas não é somente a superfície da esfera que apresenta cores, ela é um volume cheio combinando as variações de matiz, intensidade e valor²⁹³. O eixo central entre os dois pólos apresenta uma escala de cinza do preto ao branco em onze graus. As travessias entre duas cores opostas passam pelo núcleo central da esfera, mediano na escala de cinza, um cinzento médio. Na travessia encontramos as diversas alterações dos matizes em sua intensidade descobrindo o mundo dos cinzentos coloridos, dos tons rebatidos, das cores incertas. Essas cores indefiníveis ou não nomeadas que não eram ainda formuladas em tentativas anteriores de descrição do mundo das cores são essas que permitem sua continuidade e que são todas presentes ao nosso olhar.

Em *4096 Farben* Richter parece explodir a esfera de Runge e apresentar suas partes juntadas ao acaso na superfície do quadro. O número de 4096 foi definido pelas proporções do quadro ou pela faculdade fisiológica de discernir as variações entre duas cores segundo os diversos comentários dados por Richter a respeito desta obra e do conjunto da qual ela pertence. Número que consiste na aproximação da totalidade infinita do mundo das cores. Totalidade inalcançável, mas que de certa maneira se resolve no núcleo central da esfera de Runge, no cinzento médio que Richter vai adotar em diversas pinturas monocromáticas desde 1968 e do qual ele vai se aproximar nos *Vermalungen* de 1972-73.

²⁹³ Sabendo que estas três características permitindo avaliar as cores foram estabelecidas muito mais tarde (cerca de 1860) por Hermann von Helmholtz.



Gerhard Richter
Vermalung, 1973
 Óleo sobre tela, 98 x 92 cm.

Para chegar a essa resolução, Richter estabelece um procedimento de borrão; nas *Vermalungen*²⁹⁴, onde ele mistura com pinceis amplos ou espátulas largas e de modo aparentemente incontrolado, as diversas cores na superfície do quadro. Há aqui como uma vontade de apagamento das diferenças e das especificidades. Nas *Farbtafel* cada cor estava claramente definida em seu quadrado ou retângulo, num primeiro tempo, separada das outras pela margem branca da tela, depois, junta as suas vizinhas configurando um plano reticulado de valor equivalente. Nas *Vermalungen* a divisão é abolida, um gesto unificador parece destruir as parcelas das cores bem definidas e as juntar num grande movimento que as mescla. O procedimento resulta numa aproximação da totalidade por fusão, onde as cores se tornam indiscerníveis em seus contrastes e vizinhanças, mas contribuem a formular uma cor indefinível que se aproxima do marrom ou do cinzento médio, da zona central da esfera de Runge.

²⁹⁴ Os *Vermalungen* ou *Inpainting* foram produzidos por Richter em 1970, segundo o catálogo de suas obras.

Esta posição central do cinza na esfera de Runge, posição na qual se resolvem todas as passagens entre cores opostas, onde os contrastes se anulam²⁹⁵, onde toda intensidade se perde, nem escuro, nem claro, é o ponto da neutralidade, da indiferença. Por essas qualidades, ou melhor, ausência de qualidade, a cor acinzentada interessa particularmente Gerhard Richter em sua recusa em adotar ou cultivar um estilo particular, em reivindicar uma posição.

Tenho certa afinidade com a cor cinza. Para mim, a cor cinza é ausência de opinião, o nada, o nem... nem. É também um meio de expressar minhas relações com a realidade aparente porque me recuso em afirmar que uma coisa é assim e não diferente.²⁹⁶

Desde 1966, Richter produz um grande número de quadros na cor acinzentada quase todos simplesmente intitulados *Grau*. Se os primeiros se referem diretamente às cartelas de cores, rapidamente a produção se diversifica em termos de formatos, suportes, modos de pintar, toques, parecendo explorar todas as possibilidades de expressão - ou extrema inexpressividade - a partir dessa única cor ou ausência de cor.

A monocromia faz aqui a aposta da acromia. Pela recusa da sedução cromática que articulava a relação do público com a produção monocromática de vários artistas do momento ou logo anteriores²⁹⁷, Richter submete o gênero a sua dimensão mais austera, mais distante do prazer equivoco das imagens. A monocromia é, nessas obras, levada à exaustão, como num trabalho árduo de luto da pintura.

Com os monocromos cinzas, a pintura se faz inteiramente rastro material do ato pelo qual o pintor deposita na tela uma cor neutralizada. É esse ato que a série vai declinar em diversas modalidades possíveis, do glacê neutro à passagem do rolo de tinta texturizado, passando por outros procedimentos mais ou menos “gestuais”. Incumbe então às variações – mínimas – de tom, à forma do índice pictórico, ou ainda à dimensão do chassi, a tarefa de continuar em diferenciar um quadro de outro, e permitir

²⁹⁵ Paul Klee que adotou a esfera de Runge como representação do mundo das cores em seu segundo curso do Bauhaus de Weimar (1922) declara em sua alocução para a abertura de uma exposição de suas obras no museu de Jena (1924): “Os pares complementares conectados pelos diâmetros se *anulam* enquanto cores, uma vez que a sua mistura, seguindo a direção do diâmetro, resulta em cinza”. Paul Klee, *Sobre a Arte moderna*. Página 58.

²⁹⁶ Gerhard Richter, *Textes*. « J'ai certaines affinités avec le gris. Pour moi, le gris est absence d'opinion, le néant, le ni... ni. C'est aussi un moyen d'exprimer mes rapports avec la réalité apparente parce que je refuse d'affirmer qu'une chose est ainsi et pas autrement ». Página 55.

²⁹⁷ Denys Riout em *La peinture monochrome* descreve esses momentos de entrega do público e dos pintores europeus ao monocromo particularmente no capítulo *L'invention d'un genre*, páginas 177 a 222.

a reiteração, possivelmente indefinida, de um trabalho de luto da Pintura que nunca consegue ser cumprido.²⁹⁸



Gerhard Richter
Graue Strahlen, 1968
Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

Uma vez abolidos a cor e o desenho, só resta à pintura perpetuar-se em seus gestos e sua materialidade. A acromia se confronta à matéria e a sua manipulação que lhe opõem uma resistência e providenciam a permanência do fato pictórico. Esta série de monocromos *Grau* de Richter procede de modo invertido e simétrico a suas *Vermalungen*, ambas demonstrando a potência de apagamento do cinza.

Nesses quadros [*Vermalungen*], alguns depósitos de pigmentos unidos, dispostos ao acaso sobre a tela, são aos poucos ligados uns aos outros pela mão do pintor, levando à neutralização progressiva das cores primitivas. A cobertura completa da superfície do quadro com uma pintura regularmente espalhada assinala o fim do trabalho. A relação das

²⁹⁸ Jean-Philippe Antoine, *Op. Cit.* . « Avec les monochromes gris, la peinture se fait tout entière trace matérielle de l'acte par lequel le peintre dispose sur la toile une couleur neutralisée. C'est cet acte dont la série déclina divers modalités possibles, du glacis neutre au passage d'un rouleau à crépi, en passant par d'autres procédés plus ou moins « gestuels ». C'est alors aux variations – minimes – de ton, à la forme de l'indice pictural, ou encore à la dimension du châssis, qu'incombe la tâche de continuer à différencier un tableau d'un autre, et de mettre la réitération, possiblement indéfinie, d'un travail de deuil de la Peinture qui n'arrive jamais à s'accomplir ». Página 243.

Vermalungen com os *Grau* demonstra a lógica global da qual participam. As primeiras mostram, na forma de um processo inacabado – mesmo depois de sua suspensão factual – isso do qual as segundas conservam os marcos frios: a neutralização e a uniformização progressivas de uma variedade de cores no cinza, um cinza que nada mais singulariza, a não ser os diversos pigmentos coloridos que o constituem, suas misturas, e o modo específico pelo qual foram aplicados na tela.²⁹⁹

É por essa entrega ao apagamento, essa submissão à neutralidade absoluta do cinza que Richter persegue sua produção de pintor³⁰⁰ num resignado trabalho de luto no qual a Pintura perdura. Não somente como memorial, mas reinventada em sua necessidade de responder à impossibilidade de continuar a pintar, assumir uma posição, defender uma idéia, formular um estilo.

Enquanto remetem à influência dos precedentes de Kasimir Malevitch, Aleksander Rodchenko e outros pioneiros abstracionistas do início do século XX, os severos trabalhos de Richter ambigualmente deploram os registros da experiência pictórica irremediavelmente perdidos: a representação mimética, a expressão subjetiva, a inscrição psicológica, o fazer virtuoso, a gratificação sensual, etc. Sutis, mas demonstrando diferenças entre suas reduções, as obras manifestamente impessoais servem com eloquência como “uma memória do passado da pintura” entregando seu testamento mudo à “condição elegíaca da pintura”. Num dos mais abruptos de seus muitos comentários acompanhando seu trabalho, o próprio artista descreveu essa série como “a bem-vinda e única correlação possível com a indiferença, apatia, recusa em estabelecer uma formulação, informalidade.”³⁰¹

²⁹⁹ *Ibid.* “Dans ces tableaux [*Vermalungen*], quelques dépôts de pigments unis, disposés au hasard sur la toile, se voient peu à peu reliés les uns aux autres par la main du peintre, amenant la neutralisation progressive des couleurs primitives. La couverture complète de la surface de la toile par une peinture régulièrement étalée signale l’arrêt du travail. La relation des *Empaintures* [*Vermalungen*] avec les *Gris* [*Grau*] éclaire la logique globale dont ils participent. Les premiers montrent sous forme d’un processus inachevé – même après son arrêt factuel – ce dont les seconds conservent les traces froides : la neutralisation et l’uniformisation progressives d’une variété de couleurs dans le gris, un gris que plus rien ne singularise, sinon les divers pigments colorés qui le constituent, leur mélange, et la manière spécifique avec laquelle ils ont été appliqués sur la toile. » Página 244.

³⁰⁰ Richter declarou em 1975 a respeito de suas pinturas cinza: “Fiz isso porque não sabia o que pintar”. Citado por Denys Riout em *La peinture monochrome*. “J’ai fait cela parceque je ne savais pas quoi peindre”. Página 228.

³⁰¹ Lynne Coplan, *Gerhard Richter*, http://www.diacenter.org/exhibs_b/richter/essay.html. “While invoking influential precedents by Kasimir Malevich, Aleksandr Rodchenko, and other pioneering early twentieth-century abstractionists, Richter’s dour works ambiguously mourn what are irretrievably lost registers of pictorial experience: mimetic representation, individuated subjective expressiveness, psychic inscription, virtuoso craftsmanship, sensual gratification, etc. Subtle but telling differences among these reductive, manifestly impersonal works serve eloquently as “a memory of the past of painting,” rendering the ongoing series mute testimony to “the elegiac conditions of painting.” In one of the bleakest of his many commentaries accompanying his work, the artist himself described this series as “the welcome and only possible correlative for indifference, apathy, refusal to make a statement, formlessness.”

A intenção clara de Richter nos seus monocromos cinza em reduzir ao máximo as características tanto miméticas quanto estilísticas da pintura, em se refugiar na neutralidade da cor cinza é de demonstrar uma paradoxal ausência de intenção. Uma distância, uma retirada até o ponto extremo onde, apesar de todos os abandonos, ainda há pintura. Uma indiferença está aqui exposta que leva a pintura a seus últimos redutos e a relança em seu jogo primordial, em sua função de partilha. Assim como Jacques Rancière o diz a respeito da escrita de Gustave Flaubert, na indiferença dos monocromos cinzas de Gerhard Richter podemos encontrar a comunidade dos espectadores à qual pertencemos.

Sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados... Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra.³⁰²

A cor cinza, em sua indiferença igualitária, o monocromo em sua negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados (pelo menos nesse momento em que Richter os pinta, quando sua força de reivindicação já não o sustenta mais), a assumida correlação com a apatia, com a recusa em estabelecer uma formulação, a falta de assunto sério a tratar - "fiz isso porque não sabia o que pintar" - trabalham deliberadamente à destruição das hierarquias da representação, e instituem a pintura de Richter em sua dimensão política, assim como a define Rancière: uma partilha do sensível. A cor cinza formula assim um lugar possível de ser compartilhado, o espaço da não-diferenciação, onde o equilíbrio das intensidades permite a instituição momentânea de uma comunidade.

Mas, enquanto Richter reduzia ainda mais as especificidades de sua pintura, apagando aos poucos os traços, marcos de sua atividade pictórica, alisando a superfície de seus quadros em busca de uma expressão sempre mais atenuada, a cor cinza lhe providenciava também o encontro com uma harmonia, com uma

³⁰² Jacques Rancière. *A partilha do sensível*. Página 19. O tradutor esclarece numa nota que sua fórmula "a igualdade de todos os temas" traduz "*l'égalité de tous les sujets*" no texto original de Rancière onde a palavra "*sujet*" está empregada num duplo sentido: "tema" e "sujeito".

beleza serena, equilibrada e irremediavelmente entediante. Assim ele declarou para Irmeline Lebeer que o questionava em 1973 sobre a presença de dois quadros cinza na sua produção recente:

- Já pintei esse tipo de quadros no passado: há um único problema com eles: é que são tão belos.

[...]

Impossível ir mais longe na perfeição. Mas se você se lança nessa via, é o fim.³⁰³

O equilíbrio absoluto do núcleo cinza da esfera de Runge, o balanço harmonioso que produz entre os extremos, a anulação deliberada de toda intensidade, expressão, paixão, levam à beleza absoluta, à elegância distanciada, à indiferença entediada, à perfeição estéril. Pela demonstração duma absoluta ausência de intencionalidade - a não-ser perpetuar a pintura - os monocromos cinza constituem um lugar indefinível, um não-lugar. Pela procura da indecisão estabelecida no campo pintado do quadro, do “nem... nem...”, o valor nuclear do cinza se desenvolve num vazio sideral, nem planar, nem profundo.

Para se livrar do fim ao qual os levam seus monocromos cinza - permanentemente compensados nesse período por uma produção de quadros abstratos de grande poder cromático – Richter usa do que pode parecer um subterfúgio, mas que pode também constituir uma seqüência no seu processo de neutralização da superfície pictórica. Em 1977, ele adota o vidro como suporte de esmalte de cor acinzentada perfeitamente liso. Instaladas sobre suportes de aço, essas pinturas apresentam suas duas faces ao observador. Monocromos de pintura numa face, elas revelam um espelho de cor acinzentada na outra face.

³⁰³ Citado por Denys Riout em *La peinture monochrome*. “J’ai déjà peint ce genre de toiles dans le passé : il n’y a qu’un ennui avec elles : c’est qu’elles sont tellement belles. [...] Impossible d’aller plus loin dans la perfection. Mais si on s’engage sur cette voie, c’est la fin ». Página 228.



Gerhard Richter
Glasscheibe, 1977
 Vidro, aço, pintado de cinza numa face, 151 x 131 cm.

A estrita elegância do monocromo cinza, aparentemente imperturbável em sua austera superfície pictórica, neutro e próximo do nada, nem... nem..., torna-se ao mesmo tempo espelho que vêm habitar os reflexos dos observadores. Numa face, o plano opaco e fosco do cinza médio, impassível, o não-lugar, na outra face, a profundidade lisa e brilhante animada de vultos respondendo ao movimento dos espectadores, aberta à interação, ao jogo. O fato que os painéis estejam apresentados em par permite uma apreciação simultânea de suas duas faces e da ambigüidade que carregam. A indiferença plana da face fosca esconde a profundidade interativa do espelho acinzentado onde as imagens em reflexo dos observadores se perdem em vultos coloridos rebatidos. Essa ambigüidade, abertura da indiferença cinza ao movimento do mundo, que o par de *Glasscheibe* revela, é logo escondida no trabalho contemporâneo de Richter intitulado *Doppelglasscheibe* no qual dois painéis de vidro de dimensões maiores aos usados na obra anterior são colocados num suporte comum. As faces externas são as pintadas, monocromos cinza foscos. As faces brilhantes de vidro, colocadas frente a frente, se

recusam a espelhar os observadores e se perdem numa *mise en abyme* infinita de seus próprios reflexos. Após essa tentativa de fuga ao infinito pelo *Doppelglasscheibe*, Richter suspende a produção dos monocromos cinza³⁰⁴.

No início dos anos 90, Richter empreende uma nova série de pinturas monocromáticas sobre vidro todas intituladas *spiegel* (espelho). A maioria desses monocromos-espelhos são cinzentos³⁰⁵ e pintados no avesso, apresentando a superfície vítrea aos observadores.



Gerhard Richter
Spiegel, grau, 1991
Vidro pintado, 280 x 160 cm.

O vidro que suporta a tinta é ao mesmo tempo o que é visto. Continuidade dos monocromos cinzentos, a pintura agora capta o mundo, apanha seus observadores, se nutre da passagem. A presença muda do monocromo cinza, sua impassibilidade hierática, seu equilíbrio suspenso, sua harmonia atemporal, são

³⁰⁴ Pelo menos é o que aparece no catálogo « *raisonné* » on-line de Gerhard Richter que pode ser consultado no site <http://www.gerhard-richter.com/>

³⁰⁵ Alguns deles são coloridos, de azul, de bronze – *Eckspiegel, braun-blau*, 1991 - ou de vermelho – *Spiegel, blutrot*, 1991 – uma instalação para o hall de entrada de um banco em Düsseldorf combina 12 espelhos de cores diversas inclusive o incolor – *Zwölf Spiegel für eine Bank*, 1991.

perturbados pelos vultos fugazes dos espectadores que introduzem ruídos, variedade, dinâmicas, momentos. A planeza fosca se aprofunda do reflexo, construindo um interior simétrico ao do espaço de exposição, no qual se deslocam os espectadores. Uma cena está aberta na superfície vítrea, iluminada de cinza, uma realidade atenuada. Os semblantes dos espectadores evoluem fantasmagoricamente numa neblina, a cor cinza procede a uma alteração da intensidade nos reflexos, a um aprofundamento espacial. O não-lugar é habitado.

Dessa vez, o vidro não mostra a imagem que fica detrás dele, mas repete o que está à frente dele. E no caso dos espelhos coloridos, o resultado era um tipo de cruzamento entre uma pintura monocromática e um espelho, um “nem/nem”- É disso que gosto neles.³⁰⁶

Para a instalação de 2002, *Acht Grau*, na galeria do Guggenheim instalada na Deutsche Bank de Berlim, Richter retoma esse procedimento, ampliado em dimensões e números. Oito painéis de vidro de grandes dimensões (508 x 274 cm) – pinturas-espelhos - suspensos nas duas paredes de uma longa sala formulam uma galeria dos espelhos. Os vidros são uniformemente cinzentos, monocromos – uma cor cinza média, nem clara, nem escura - segundo uma técnica de fusão de esmalte que liga intimamente o pigmento à superfície vítrea. Esses monocromos são apresentados a uma distância de cinquenta centímetros das paredes, parecendo flutuar³⁰⁷. Essa distancia do suporte faz com que os painéis de vidro assumam a definição do recinto da instalação. O sistema de mãos francesas de aço inox que mantém os painéis permite dar-lhes uma leve angulação que desorienta o paralelismo absoluto da galeria. O recinto se faz incerto. No entanto a sala foi formulada por Richter que definiu suas dimensões e proporções de modo a adequá-la aos grandes espelhos de vidro acinzentado que nela instalou.

³⁰⁶ Gerhard Richter, citado por Mark Cheetham, *Mirror Disgressions : Narcissus and the Readymade Monochrome*. “This time, the glass doesn’t show the picture behind it but repeats what is in front of it. And in the case of the coloured mirrors, the result was a kind of cross between a monochrome painting and a mirror, a “Neither / Nor” – which is what I like about it”.

³⁰⁷ Esse procedimento de colocação do monocromo a distancia da parede tenha sido inaugurado por Yves Klein para seus IKB.



Gerhard Richter
Acht Grau, 2002.
 Esmalte sobre vidro. Cada painel: 508 x 274.32 x 1 cm.
 Foundation for the Deutsche Guggenheim, Berlin.

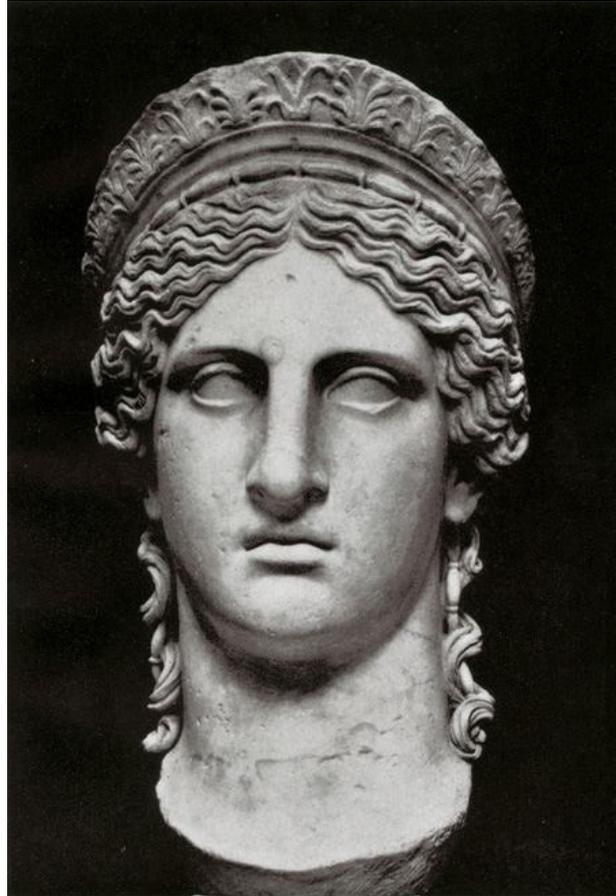
Resulta dessa construção uma serena impressão de equilíbrio, um calmo que induz ao espectador uma deferência no limite do sublime. A grandiosidade dos painéis, a indiferença do cinzento, a monumentalidade do conjunto levam a esse estado de “suspensão em relação às formas ordinárias da experiência sensível”³⁰⁸ da qual fala Jacques Rancière para designar a prática da arte em sua relação com a questão do comum. Por extensão, podemos perceber nos amplos monocromos cinzentos, em suas superfícies rutilantes de vidro, a mesma “livre aparência” que Friedrich Schiller, citado por Rancière, reconhecia na estátua grega da “Juno Ludovisi”, “livre aparência enclausurada sobre ela mesma”³⁰⁹

O que a “livre aparência” da estátua grega manifesta, é a característica essencial da divindade, sua “ociosidade” ou “indiferença”. O próprio da divindade é de não querer nada, de ficar livre da tarefa de se propor fins e de ter de realizá-los. E a estátua obtém sua especificidade artística por participar desta ociosidade, desta ausência de vontade. Frente à deusa ociosa, o próprio espectador está num estado que Schiller define como sendo do “livre jogo”.³¹⁰

³⁰⁸ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. « ... un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible. » Página 36.

³⁰⁹ *Ibid.* Página 41. Jacques Rancière cita o final da décima - quinta das *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas por Schiller em 1795.

³¹⁰ *Ibid.* “Ce que la « libre apparence » de la statue grecque manifeste, c'est la caractéristique essentielle de la divinité, son « oisiveté » ou « indifférence ». Le propre de la divinité est de ne rien vouloir, d'être libérée du souci de se proposer des fins et



Juno Ludovisi, cópia romana dum original grego do sec. V a.C.
Mármore, altura 114 cm.

Se com Richter, não há mais lugar para a divindade, a cor acinzentada de seus monocromos estabelece o mesmo estado de “ociosidade” e “indiferença” que instaura a presença da deusa grega. Assim como para a “Juno Ludovisi”, os campos monocromáticos cinzentos se apresentam numa escala ampliada que cria a distância onde se estabelece a “livre aparência”.

A livre aparência da estátua, diz Schiller, nos seduz pelo seu charme e nos afasta ao mesmo tempo por toda a majestade de sua autossuficiência. E esse movimento de forças contrárias nos coloca num estado de repouso supremo e de agitação suprema ao mesmo tempo. Não há então nenhuma ruptura entre uma estética do belo e uma estética do sublime. O dissenso, a ruptura de certo acordo entre o pensamento e o sensível, já está no miolo do acordo e do repouso estético.³¹¹

d'avoir à les réaliser. Et la statue tient sa spécificité artistique de sa participation à cette oisiveté, à cette absence de volonté. En face de la déesse oisive, le spectateur est lui-même dans un état que Schiller définit comme celui du « libre jeu ». »
Página 41.

³¹¹ *Ibid.* “La libre apparence de la statue, dit Schiller, nous séduit par son charme et nous repousse en même temps de toute la majesté de son autosuffisance. Et ce mouvement de forces contraires nous met dans un état de suprême repos et de suprême agitation en même temps. Il n’y a alors aucune rupture entre une esthétique du beau et une esthétique du sublime.

A instalação de Richter leva a um grau de exacerbação a experiência estética que Schiller reconhecia na “Juno Ludovisi”. Sedução pela calma e o repouso, pela serenidade da sala ampla onde se estabelecem os espelhos acinzentados e, ao mesmo tempo, inquietação frente à auto-suficiência dos planos de cor indiferentes, sem aparência de qualquer autoria, sem escrita estilística, autônomos, e que superam nossa condição. É nessa tensão, nesse dissenso, nesse “nem... nem...” tão caro a Richter que, segundo Rancière, se abre o “livre jogo” da experiência estética, estética do sublime.

Mas, ao mesmo tempo, os reflexos dos espectadores vêm se sobrepor nas superfícies indiferentes de cor cinza. A presença dos espectadores na galeria ecoa fantasmagoricamente nos espelhos, se multiplica, interage, anima e perturba a serenidade auto-suficiente dos planos acinzentados, importuna a ociosidade. A experiência sensível do espaço da galeria não pode ser dissociada da percepção parasita das figuras no reflexo dos planos de vidro, no espaço virtual aberto na superfície especular. Um jogo se estabelece entre o espectador e suas imagens fugazes, cujos movimentos replicam sua presença, interagindo com as imagens dos outros presentes no espaço da galeria. Os suportes metálicos dos painéis de vidro são articulados permitindo estabelecer uma leve inclinação que desvia o paralelismo exato dos reflexos, acrescentando um sutil efeito de surpresa no deslocamento das imagens no espaço virtual. O balé fantasmático que se desenrola no espaço virtual aberto pelos reflexos multiplicados dos espelhos cinzentos reenvia os espectadores a suas presenças conjugadas, até agora indiferentes, na galeria. Implicando os espectadores, suas presenças, seus movimentos, no dispositivo aberto para a experiência, Richter os projeta numa aventura discretamente relacional. Um jogo de aparições, esconde-esconde se instala na grandiosidade sublime da galeria, “criando uma atmosfera suplementar para o conjunto da instalação que oscila entre o palácio dos espelhos e o recinto sagrado”³¹².

Le dissensus, la rupture d'un certain accord entre la pensée et le sensible, est déjà au coeur de l'accord et du repos esthétiques. » Página 131.

³¹² Benjamin Buchloch, entrevista com Harald Fricke. “... creating an additional atmosphere for the overall installation that oscillates back and forth between a house of mirrors and a sacral chamber.”



Gerhard Richter
Acht Grau, 2002.
 Esmalte sobre vidro. Cada painel: 508 x 274.32 x 1 cm.
 Foundation for the Deutsche Guggenheim, Berlin.

Além disso, Richter ampliou essa possibilidade de jogo ao mundo. A proposta de instalação num *site-specific*- a galeria do Deutsche Bank cujo volume ele reformula - que se abre para uma posição urbana. Interrogado sobre as condições arquitetônicas da instalação que ele acompanhou, Benjamin Buchloch lembra:

O mais surpreendente é que Richter de repente se tornou implicado com esta verdadeira estética do *site-specific*, tardiamente em sua carreira e fez um trabalho que intervém claramente numa arquitetura dada.

Nunca foi o caso anteriormente em sua obra e se trata de uma forma completamente atípica de trabalhar para um pintor como Richter, se ele é pintor. Ele me contou o quanto foi difícil para ele conceber um trabalho para esse espaço, que ele freqüentemente chegava ao ponto de largar todo o projeto até que ele conseguiu transformar a arquitetura da exposição dada, tornando as janelas sobre a rua transparentes e tirando as paredes de exposição. Como resultado, uma interação direta com a rua foi incorporada ao trabalho com todos os sons, movimentos e reflexos da

luz do exterior para o interior. Isso traz uma dinâmica específica dentro da quietude passiva das monocromáticas “Mirror Pictures”, assim como as chama. Agora a situação da rua se torna mais um objeto de reflexão, assim como o observador dentro do museu. Isso vai muito além da história do monocromo na obra de Richter.³¹³

Furando a parede da galeria por cinco janelas abertas sobre a rua³¹⁴, Richter introduziu o movimento do mundo, do comum em sua trivialidade cotidiana, no recinto heterotópico³¹⁵ da galeria. O surgimento das imagens da vida da cidade (árvores, transeuntes, carros e caminhões, as fachadas dos edifícios vizinhos com suas janelas, seus reflexos abrindo para outros espaços) no jogo de aparições que anima a profundidade acinzentada dos planos de vidro seculariza a experiência. Uma transposição da situação relativa das coisas e dos sujeitos para o espaço cinzento, multiplicada pelos espelhos, reenvia à realidade trivial e corriqueira transformando-a em experiência de exceção. Uma descoloração, ou melhor, um acinzamento dos reflexos efetua um equivalente do trabalho da pintura sobre o mundo real. Transposição do real no espaço pictórico, leve desvio cromático para o cinza que opera o “suspenso em relação às formas ordinárias da experiência sensível”, mas ao mesmo tempo remete à realidade cotidiana pela dialética do espelhamento. Mais ainda, a luz artificial do “espaço outro” da galeria é agora animada pelas variações da luz natural do céu de Berlim. O cinza médio dos monocromos é entregue às infinitas modificações da intensidade da luz natural que, ao contrario das duas linhas de lâmpadas fluorescentes que o iluminam de modo uniforme e permanente, introduzem uma temporalidade e uma intensidade modulada. A dimensão monocromática dos amplos painéis de vidro está aqui

³¹³ *Ibid.* “All the more astonishing that Richter suddenly became involved with this very aesthetic of site-specificity late in his career and made a work that clearly intervenes in a given architecture.

That was never the case before in his work, and it's an entirely untypical way of working for a painter like Richter, if he's a painter, that is. He told me how difficult it was for him to conceive a work for this space, that he'd often arrived at the point where he wanted to call off the whole project until he finally succeeded in transforming the given exhibition architecture, making the windows to the street transparent and removing the exhibition walls. As a result, a direct interaction with the street becomes incorporated into the work, with all the sounds, movements, and reflections of light from inside and outside. This brings a peculiar dynamic into the passive quietude of the monochrome “Mirror Pictures,” as he calls them. No, the street situation becomes just as much an object of reflection as the viewer in the museum's interior. This goes far beyond the monochrome history in Richter's work.”

³¹⁴ Numerosos esboços desenhados por Gerhard Richter apresentam as diversas possibilidades de constituição do espaço da galeria, de suas proporções e de abertura de janelas sobre a rua. A opção escolhida para a instalação aparece como sendo uma das mais serenas em seu ritmo entre os painéis e as aberturas e pelo equilíbrio de suas proporções.

³¹⁵ Michel Foucault. *Outros espaços*. A noção de heterotopia foi cunhada por Michel Foucault em 1967, ela agrupa o que pode ser considerado como os “lugares outros”, realizados, em contraponto às utopias que permanecem sem lugar. Do cemitério e da prisão ao barco, passando pelo museu, o motel, o jardim, o asilo e as missões jesuítas - todos exemplos citados por Foucault - as heterotopias podem ser lugares de exclusão ou de desvio ou de tentativas de realização das utopias. Elas têm a capacidade de combinar diversos lugares num único ou formular espaços exclusivos, aglutinar diversos tempos ou criar anacronismos (heterocronias). A fim de expor as especificidades das heteronomias e suas relações com as utopias, Foucault lembra-nos a experiência específica do espelho que em sua profundidade revela uma utopia que se projeta no espaço vivenciado pelo observador, em retorno, como heterotopia. Página 415.

colocada em tensão pelas variações de intensidade luminosa que irrompem pelas janelas. A autonomia, a “quietude passiva” dos monocromos, a voluntária indecisão do cinza são confrontadas às contingências do tempo, às circunstâncias urbanas.

A abertura das janelas no espaço alongado da galeria com os grandes painéis de vidro refletindo o espaço e o exterior introduz a obra de Richter numa tradição dos espaços de representação, o referente principal sendo a “galeria dos espelhos” do castelo de Versalhes (1678-84). O dispositivo espacial da galeria de Versalhes repete com amplos espelhos numa de suas paredes a seqüência de janelas que abrem para a perspectiva central do parque, eixo solar, organizando o lugar do rei como centralidade dominando o país. Ela formula um espaço onde a corte se mira numa construção da figura do rei Luis XIV, imagem privilegiada e absoluta. Os espelhos são inseridos profundamente nas paredes, enquadrados por espessas molduras douradas que fazem dos reflexos quadros suntuosos, eles espelham também as pinturas do teto que abrem para os espaços virtuais da lenda guerreira do monarca. A água escura dos espelhos de mercúrio metaliza a intensidade dos reflexos. Em Berlim, os espelhos flutuam à frente das paredes se destacando da massuda arquitetura palaciana do banco ou da instituição do plano de exposição da galeria de arte. Eles se enfrentam numa multiplicação infinita dos espectadores anônimos. A paisagem que surge pelas janelas e se mira nos grandes painéis de vidro é a da rua, da cidade democrática. A situação é de uma esquina da metrópole. Além de tudo, o esmalte de cor acinzentada atrás dos painéis de vidro introduz uma ternura nas imagens móveis dos reflexos. A construção pode parecer similar, mas ela define entre Versalhes e Berlim, entre o século XVII e o século XXI³¹⁶, uma situação estética e política completamente oposta.

A instalação dos “Acht Grau” se estabelece em três níveis ou três tempos conjugados, um primeiro que remete à estética do sublime - amplidão espacial, serenidade e superioridade dos painéis de vidro acinzentados, “livre aparência enclausurada sobre ela mesma” – um segundo que leva a uma experiência claramente relacional – espelhamento, aparições acinzentadas dos reflexos multiplicados dos espectadores que reenviam a suas presenças conjugadas no espaço da galeria, jogo de esconde-esconde, balé – um terceiro que lança a experiência ao mundo – introdução do tempo trivial da experiência urbana,

³¹⁶ Para uma avaliação e uma inscrição histórica dessa obra de Richter, ver o ensaio de Benjamin H.D. Buchloch, *Gerhard Richter's Eight Gray: Between *Vorschein* and *Glanz** que situa a instalação em referência a uma história do vidro, da transparência e dos reflexos no século XX.

temporalidade atmosférica e entrega do cinza médio às variações luminosas. Por esses três níveis de experiência ela responde à definição de Jacques Rancière que liga arte e política:

O que o singular da “arte” designa, é o recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais. E o que liga a prática da arte com a questão do comum, é a constituição, ao mesmo tempo material e simbólica, de um certo espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas ordinárias da experiência sensível. A arte não é política pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Nem é política pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela divergência que ela toma em relação a essas funções, pelo tipo de espaço e tempo que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. [...] Na estética do sublime, o espaço-tempo de um encontro passivo com o heterogêneo coloca em conflito dois regimes de sensibilidade. Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera chama para um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador para o de ator, uma reconfiguração dos lugares. Nos dois casos, o próprio da arte é de operar um recorte do espaço material e simbólico. E é por ali que a arte encosta com a política.³¹⁷

Nesses três momentos simultâneos da experiência de “*Acht Grau*”, recortes de espaço e tempo, a cor cinza formula as condições da experiência e a leva a sua exceção. Pela sua indiferença ela estabelece uma deferência passiva por parte dos espectadores. Pela sua ternura ela formula um espelho inquietante que define uma situação indecisa e efêmera deslocando a percepção dos espectadores. Pela atenuação da intensidade cromática que ela efetua sobre os reflexos, ela efetua uma equivalência dos sujeitos. Pela reivindicação de seu equilíbrio, de sua ausência de decisão, ela formula o campo neutro onde se fazem presentes as muitas possibilidades de configuração dos lugares. Pela sua negatividade, negação, sua

³¹⁷ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. “Ce que le singulier de “l’art” désigne, c’est le découpage d’un espace de présentation par lequel les choses de l’art sont identifiées comme telles. Et ce qui lie la pratique de l’art à la question du commun, c’est la constitution, à la fois réelle et symbolique, d’un certain espace-temps, d’un suspens par rapport aux formes ordinaires de l’expérience sensible. L’art n’est pas politique d’abord par les messages et les sentiments qu’il transmet sur l’ordre du monde. Il n’est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l’écart même qu’il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d’espace qu’il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. [...] Dans l’esthétique du sublime, l’espace-temps d’une rencontre passive avec l’hétérogène met en conflit deux régimes de sensibilité. Dans l’art « relationnel », la construction d’une situation indéçise et éphémère appelle un déplacement de la perception, un passage du statut de spectateur à celui d’acteur, une reconfiguration des places. Dans les deux cas, le propre de l’art est d’opérer un redécoupage de l’espace matériel et symbolique. Et c’est par là que l’art touche à la politique. » Páginas 36-37.

incerteza, sua recusa, ela permite a igualdade de todos os sujeitos numa democracia irresolúvel.

Para Richter, o cinza é a não-cor por excelência, a soma de todas as cores na qual várias posições chegam à expressão. Cinza é a cor da negação, da resistência, de uma incapacidade em unificar, em reconciliar³¹⁸.

³¹⁸ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter – Eight Grey 2002*. "For Richter, grey is the non-color par excellence, the sum of all colours in wich various positions come to expression. Grey is the color of negation, of resistance, of an inability to unify, to reconcile."

MANZONI - ACROMIA

Uma narrativa? Não, nada de narrativa, nunca mais.³¹⁹



Piero Manzoni
Achrome, 1958
Caulino sobre tela plissada, 45x54 cm.
Galeria Sperone Westwater, Nova York.

Uma superfície levemente plissada, absolutamente branca e fosca, a luz desenha nela sombras onduladas que parecem com as rugas deixadas na areia

³¹⁹ Maurice Blanchot, in *La folie du jour*. "Un récit? Non pas de récit, plus jamais." Página 38.

pelo mar que se retirou, ou um amplo manto de neve, ou um lençol mortuário imaculado... ou ainda a “primeira comunhão de donzelas cloróticas por tempo de neve”³²⁰.

Aqui está um dos numerosos *Achromes* produzidos por Piero Manzoni a partir de 1957 e nada, além da superfície branca fosca de tela plissada impregnada de caulino, há de ser visto aqui. Essas obras que apresentam nesses anos de 1957 a 1960 uma permanência de procedimento de produção: telas impregnadas de cola e caulino branco depositadas de modo mais ou menos plissado ou esticado formando dobras horizontais.

Manzoni após ter iniciado em 1953 sua carreira artística pintando paisagens, rapidamente desenvolveu seus trabalhos num modo mais experimental. Pela impregnação da tela com óleos e betume sobre qual sobrepõe impressões repetidas de objetos triviais – alicates, chaves, alfinetes de fralda... – ele constrói quadros escuros, quase acidentais. Em 1957, fortemente impressionado pelos monocromos de Yves Klein que descobre na exposição da galeria Apollinaire em Milão, ele decide abandonar essas paisagens oníricas, situações caóticas, escuridões nas quais os eventos aparecem em relâmpagos para recusar toda anedota e esvaziar o quadro de toda referência. Essa recusa não se aplica somente à sua própria produção, mas ao contexto da pintura européia nesses anos dominados pela escola da abstração lírica³²¹. Assim ele zomba os pintores, seus contemporâneos, em seus gestos e produção:

Fazem um traço, dão um passo atrás, observam o que fizeram inclinando a cabeça e entrecerrando um dos olhos; depois oscilam de novo para a frente, acrescentam outro traço, outra cor da paleta e continuam nessa ginástica até preencher todo o quadro, cobrir toda a tela; o quadro está terminado; uma superfície de ilimitadas possibilidades está agora reduzida a uma espécie de recipiente no qual cores inaturais, significados artificiais são enfiados e comprimidos.

³²⁰ Título dado a um monocromo branco idealizado por Alphonse Allais em seu *Álbum Primo-avrilisque*: “Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige”. Citado por Denys Riout em *La peinture monochrome*. Página 314.

³²¹ Em 1957, após ter descoberto os monocromos azuis de Yves Klein, Piero Manzoni assinou junto a esse último, o *Manifesto contra o estilo*, que rompe deliberadamente com a tradição pictórica da *École de Paris*.

Porque não, ao contrario, esvaziar esse recipiente? Por que não liberar a superfície?³²²

À compressão redutora de cores na superfície da tela, Manzoni parece preferir o potencial da tela nua em seu vazio com suas “possibilidades ilimitadas”. Esse mesmo potencial que já fascinava Wassily Kandinsky quando escrevia em 1937:

Uma tela vazia, aparentemente realmente vazia, que não diz nada e está sem sentido. Absolutamente sem expressão, de fato. Na realidade, no entanto, está recheada de milhares de tensões subjacentes e cheia de esperanças. Um pouco apreensiva de medo de ser ultrajada [...] Pode conter qualquer coisa, mas não sustentar tudo [...] Uma tela vazia é uma maravilha viva – muito mais bonita que certas pinturas.³²³

Mas há de fato uma grande diferença entre a contemplação da tela vazia por Kandinsky e a produção dos *Achromes* de Manzoni. Na tela vazia, Kandinsky vê um campo a ser investido, em espera, mesmo que apreensiva, da revelação das tensões que ela contém em potencial. A tela vazia de Kandinsky é contemplada numa anterioridade ao ato de pintar, anterioridade que inexoravelmente encobre o tempo de sua realização. Mais adiante, Kandinsky escreve sobre os outros objetos do pintor: linhas, pontos, círculos, cores, e a harmonia com a qual o pintor as organiza na superfície tensionada do quadro. Até que, no final do texto, ele abandona deliberadamente a superfície da tela para projetar a pintura numa outra dimensão:

A “ação” de um quadro não deve acontecer na superfície material de sua tela, mas “em algum lugar no espaço da ilusão”. A verdade deve falar com a voz da falsidade (abstração). E essa verdade é do tipo vigoroso, chamada “AQUI ESTOU EU!”.³²⁴

Manzoni por sua vez recusa essa “verdade”, construção artificial e vã, fruto de uma ginástica ridícula, para se colocar num tempo *a posteriori* da pintura e “esvaziar” o quadro. Operação de purga que deve tirar da pintura toda referência ou evocação, que tenta calar o clamor da voz da falsidade: “Aqui estou eu!”.

³²² Piero Manzoni, *Livre dimensão. “Liberà dimensione”*, texto publicado originalmente em *Azimuth 2* - 1960. In *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Página 50.

³²³ Wassily Kandinsky, *Empty Canvas, etc.* in *The Painter’s object*. “An empty canvas, apparently really empty, that says nothing and is without significance. Almost dull, in fact. In reality, however, crammed with thousands of undertone tensions and full of expectancy. Slightly apprehensive lest it should be outraged ... It can contain anything but cannot sustain everything ... An empty canvas is a living wonder -- far lovelier than certain pictures.” Página 53.

³²⁴ *Ibid.* “The “action” of a picture must not occur on the material surface of its canvas, but “somewhere in illusory space”. Truth must speak with the voice of falsehood (abstraction). And that truth is of the vigorous kind, called “HERE I AM!”.” Página 57.

As abstrações e as referências devem ser totalmente evitadas. Em nossa liberdade devemos conseguir construir um mundo que pode ser mensurado somente segundo seus próprios termos.³²⁵

Operação de branqueamento que não passa por um apagamento, assim como fez Robert Rauschenberg em 1953, passando a borracha sobre um desenho de Willem de Kooning³²⁶. Trata-se mais de uma operação de recobrimento. Não é uma operação de negação, mas de clara afirmação do procedimento pictórico. Uma tela impregnada de cola e caulino – um tipo de argila muita branca utilizada para a produção da porcelana - é depositada sobre o suporte (clássico quadro de madeira com uma tela tensionada nele ou tábua de madeira), ela forma um véu que encobre o quadro virgem e seu potencial de imagens levantado por Kandinsky. Em vez do esvaziamento reivindicado, Manzoni procede a um gesto de superposição, ele esconde. Um véu pudico esconde a tela virgem. Assim o que é dado a ver não é mais a tela nua e seu potencial de imagens, mas um véu absolutamente branco e fosco que toma o lugar de todas as evocações realistas ou abstratas que a pintura comumente dava a ver. Nele não há mais “uma paisagem polar, uma matéria evocativa ou uma bela matéria, uma sensação ou um símbolo ou ainda outra coisa³²⁷”.

No entanto o que vemos está bem presente e se impõe a nosso olhar. Vemos uma superfície plissada numa matéria que não sabemos nomear no primeiro olhar, mas feita de uma cor que reconhecemos: o branco. A escolha dessa cor por Manzoni, em sua vontade de não dar a ver mais que a simples presença do quadro, situa seu olhar na lógica da produção pictórica. O título dado a essas obras – *Achromes* - demonstra que Manzoni não vê no branco uma cor, mas a ausência de cor, uma não-cor. De fato, no sistema subtrativo das cores adotado pelos pintores em sua manipulação dos pigmentos e das tintas, o branco não é considerado como uma cor, mas como o suporte no qual as diversas tintas vão ser depositadas. O branco, por ser na tradição pictórica recente a não-cor da tela preparada para receber os pigmentos, a não-cor do papel onde vão ser delineados os signos, onde a tinta vai deixar suas marcas impressas, constitui o fundo mudo, inexpressivo,

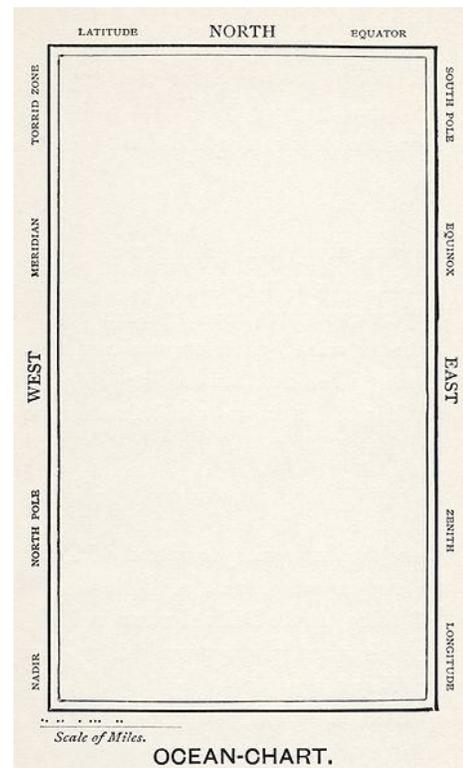
³²⁵ Piero Manzoni, *For the Discovery of a Zone of Images - 1957* apud Kristine Stiles, Peter Howard Selz (org.) *Theories and documents of Contemporary Art*. "Abstractions and references must be totally avoided. In our freedom of invention we must succeed in constructing a world that can be measured only in its own terms." Página 80.

³²⁶ Rauschenberg é também um dos inauguradores da monocromia em branco com suas pinturas expostas em 1951 para as quais ele teria escolhido o silêncio do branco em reação aos ensinamentos sobre as cores e seus discursos por Josef Albers.

³²⁷ Piero Manzoni, apud. Denys Riout, *Ibid.* "un paysage polaire, une matière évocatrice, une sensation ou un symbole ou autre chose encore. » Página 191.

sobre o qual vão poder ser grifados, depositados, derramados, aplicados os eventos, os acidentes, as intenções que constituirão a imagem. O branco é irremediavelmente latência. É essa não-cor que impregna a tela em seu preparo para a pintura, que formula o fundo sobre o qual os quadros são apresentados no “cubo branco” da galeria de arte, que define o campo de papel onde são inscritos ou imprimidos os signos da língua.

Muitos são os artistas da modernidade que em sua postura anti-ilusionista, confrontando-se à necessidade de redefinir os fundamentos da produção artística, se voltaram para a redescoberta desse campo imaculado. Entre os primeiros está Stéphane Mallarmé que vê na página branca o poema perfeito, “uma página branca que, não contendo nada (realmente), contém tudo (potencialmente)”³²⁸. Mas antes, Lewis Carroll na “Caça ao Snark” publicada em 1876, propôs um mapa absolutamente imaculado, branco, onde os marujos podem ler a rota que melhor lhes convém. As ilustrações da primeira edição do texto, gravadas por Henry Holiday apresentam esse mapa como um campo branco rodeado por um quadro onde anotações geográficas desordenadas informam o vazio da superfície.



Henry Holiday
Ocean chart, ilustração para *Hunting the Snark* de Lewis Carroll, 1876.

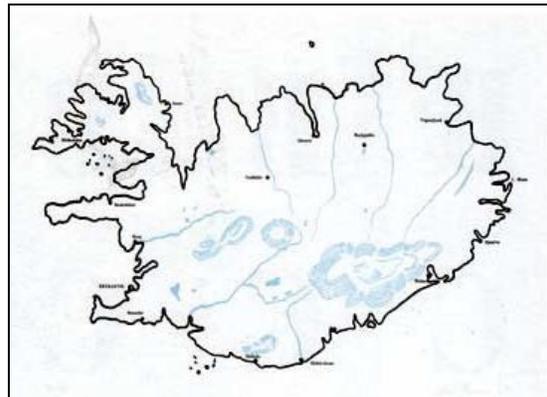
³²⁸ Thomas Mc Evilly *La peinture monochrome...* in *La couleur seule*. « ... une page blanche qui, ne contenant rien (réellement), contient tout (potentiellement). » Página 16.

Os marujos ficam felizes em ver no documento trazido pelo sineiro que dirige a expedição de caça, um “mapa que todos podem entender”.

“O que têm de bom os Pólos Nortes e os Equadores de Mercator,
Os Trópicos, as Zonas, e as Linhas dos Meridianos?
Assim exclamou-se o Sineiro: e a tripulação respondeu
“São meros signos convencionais!

“Os outros mapas têm tantas formas, com suas ilhas e cabos!
Mas temos que agradecer nosso bom Capitão:
(Assim protestou a tripulação) “por ter *nos* comprado o melhor –
Um perfeito e absolutamente branco!”³²⁹

O mapa em branco contém potencialmente todas as rotas possíveis e, melhor ainda, as desconhecidas. Tencionadas pelas informações da margem como portulanos a serem delineados, o mapa em branco evita os perigos das costas, das ilhas e dos cabos. Ele propõe a mais perfeita das viagens, sem rumo nem destino, sem porto de partida e sem retorno. Mas nele, campo aberto, podem também ser desenhadas todas as terras possíveis. Assim fez Piero Manzoni em 1958 com dois mapas representando a Islândia e a Irlanda às quais ele agregou respectivamente o Cabo de Horn e a cidade de Valência.



Piero Manzoni
Islândia, 1958.
Litografia sobre mapa, 35x50cm.

³²⁹ Lewis Carroll. *The Hunting of the Snark*. Fit the second, The Bellman's speech
“What's the good of Mercator's North Poles and Equators,
Tropics, Zones, and Meridian Lines?”
So the Bellman would cry: and the crew would reply
“They are merely conventional signs!

“Other maps are such shapes, with their islands and capes!
But we've got our brave Captain to thank:
(So the crew would protest) “that he's bought *us* the best—
A perfect and absolute blank!”

A sobreposição das informações geográficas nesses dois mapas - como num palimpsesto sem apagamento - anula sua veracidade, abrindo para uma viagem potencial e nunca realizável além da superfície branca do papel. Uma acumulação de signos e textos sobre a superfície imaculada do papel altera a mensagem utópica dos mapas. A utopia somente é plenamente possível na mudez do mapa branco, imaculado, no qual os companheiros do Sineiro se lançam na caça ao Snark.

É a mesma possibilidade para um sentido em aberto, para um percurso a ser delineado que Stéphane Mallarmé parece procurar em sua proposta de esvaziamento das letras da página do poema.

Prefiro segundo meu gosto, sobre página branca, um desenho espaçado de vírgulas ou de pontos e suas combinações secundárias, imitando, nua, a melodia – ao texto, sugerido vantajosamente se, mesmo sublime, não fosse pontuado.³³⁰

O branco da página esvaziada de letras é o campo onde os signos esparsos da pontuação – ritmo - permitem à única melodia livrar o texto da univocidade de seu sentido e abri-lo a outros. O campo não é imaculado, mas uma primeira operação de esvaziamento já permite alcançar outro estado do texto, outra formulação da voz: a melodia. Essa estratégia de branqueamento opera de forma decisiva na “mise en page” do poema “Um lance de dados” onde os amplos espaços brancos da página do livro abrem uma respiração ao texto, um sopro onde fluem as imagens.

Os “brancos”, de fato, assumem a importância, tocam de início [...] O papel intervém cada vez que uma imagem, por ela mesma, para ou entra, aceitando a sucessão de outras [...] Tudo acontece, por atalho, em hipótese; evita-se a narrativa. Adicionar que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu próprio desenho, resulta, para quem quer ler em voz alta, uma partição.³³¹

³³⁰ Stéphane Mallarmé, *Solitude*. In *Oeuvres complètes*. “Je préfère selon mon goût, sur page blanche, un dessin espacé de virgules ou de points et leurs combinaisons secondaires, imitant, nue, la mélodie – au texte, suggéré avantageusement si, même sublime, il n’était pas ponctué.” » Página 407.

³³¹ Stéphane Mallarmé, prefácio a *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, *Ibid.* « Les « blancs » en effet, assument l’importance, frappent d’abord [...] Le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres [...] Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. » Página 455.

Ao evitar a narrativa, o poema estabelece um espaço em branco aberto à passagem das imagens e que, como partição, instaura um tempo, o ritmo da melodia. As dobras do tecido impregnado de caulino dos *Achromes* de Manzoni são semelhantes a essa lembrança da pontuação, a esses versos esparsos na página branca de Mallarmé. Uma sobra que nos leva a um ritmo, intui uma possível melodia. Em outros *Achromes* os materiais empregados - cascalhos, gravetos, palha, pãozinhos... – sempre impregnados de caulino e a disposição deles no campo imaculado tornam clara essa permanência da possibilidade de um ritmo, uma respiração, uma possível melodia, apesar da repetida não-intencionalidade reivindicada por Manzoni.

Não se trata de pintar um azul sobre o azul, ou um branco sobre o branco, que seja para uma composição ou para expressar qualquer coisa, é bem o contrário. Minha meta é de criar uma superfície completamente branca (totalmente neutra, incolor) que, de qualquer modo, não se refere mais a um fenômeno ou a um elemento pictórico estrangeiro à natureza da superfície. Não é o branco de uma paisagem polar, de um material belo ou evocativo, de uma sensação, de um símbolo ou outras coisas ainda. É uma superfície branca, nada mais, (uma superfície incolor que não é mais nada). Ou melhor, ela está aí, e somente isso.³³²

³³² Piero Manzoni *apud* Ursula Peruchi-Petri, *ZERO – Images d’une Avant-garde européenne autour de 1960*. In *La couleur seule*. « Il ne s’agit pas de peindre du bleu sur du bleu, ou du blanc sur du blanc, que ce soit pour une composition ou pour exprimer quelque chose, bien au contraire. Mon but est de créer une surface entièrement blanche (tout à fait incolore, neutre) qui ne se réfère plus en aucune façon à un phénomène ou à un élément pictural étranger à la nature de la surface. Ce n’est pas le blanc d’un paysage polaire, d’un matériau beau ou évocateur, d’une sensation, d’un symbole ou autres choses encore. C’est une surface blanche, rien d’autre, (une surface incolore qui n’est rien d’autre). Ou plutôt, elle est là et c’est tout. » Página 88.



Piero Manzoni
Achrome, 1958
 Caulino sobre cascalhos e tela , 45x54 cm.
 Galeria Sperone Westwater, Nova York.

Esse estado de presença autônoma, de disponibilidade dada pelo branco como ausência de cor coloca nossa expectativa de sentido, de impaciência frente a uma sempre esperada ilusão, em xeque. A proposta de Manzoni de reconhecer na superfície branca do quadro uma presença autônoma: “ela está aí, e somente isso”, se coloca na posição exatamente oposta à reivindicação de Kandinsky: “a “ação” de um quadro não deve acontecer na superfície material de sua tela, mas “em algum lugar no espaço da ilusão””. À voz que grita de um além da tela de Kandinsky “AQUI ESTOU EU!” Manzoni opõe uma presença muda exatamente contida na materialidade do quadro. A acromia é o recurso que garante a mudez, que permite a Manzoni impor a presença absoluta da coisa pictórica. De fato não sobra muita coisa do fazer pictórico tradicional. Não há mais cores, a não ser o branco que aqui funciona como não-cor; não há toques ou marcos aparentes do trabalho da aplicação da tinta com os instrumentos usuais do pintor – pincéis ou espátulas -; não há mais tinta porque o caulino é aqui usado como recusa do médium tradicional; não há mais representação. Mas há alguns elementos na superfície do quadro que são

totalmente incongruentes como gravetos, cascalhos, pãezinhos; o caulino branco que recobre tudo é uniforme, fosco e sem expressão. No entanto, continuamos a considerar esses objetos produzidos por Manzoni como pintura. Talvez porque a força de todas as recusas colocadas em obra perpetua uma inquietação que é da própria pintura. Um campo delimitado quadrangular, uma verticalidade, um recobrimento ou uma impregnação por um material dúctil e fortemente tingido (mesmo se aqui é o branco que tinge), uma visibilidade altamente reivindicada, tudo isso também perpetua o fato pictórico apesar da acromia. A redução dos meios permite a Manzoni acercar essa presença absoluta: “ela está aí”.

Após a impregnação pelo caulino que assegura com sua brancura a convenção da acromia, Manzoni aposta que essa cor-ausência de cor há de ser indefinida, ou que a decisão da aparência colorida da pintura não é mais dele, o autor-pintor, delegando-a aos elementos naturais. Impregnando os tecidos, algodões, que recobrem o quadro com soluções químicas reagindo à intensidade luminosa ou ao grau de umidade do ar na qual são apresentadas, Manzoni se retira da decisão cromática.



Piero Manzoni
Achrome, 1960
Cloro de cobalto sobre algodão, 53 x 45,8 cm.
Coleção particular.

O cloreto de cobalto que impregna os quadrados de algodão desse *Achrome* de 1960 tem a propriedade de mudar de cor segundo a higrometria do meio no qual ele se encontra. De azul num ambiente seco, ele vira ao cor-de-rosa em presença de água, voltando para o azul quando resseca e passando por nuances indefiníveis em sua sutileza segundo as variações de umidade. A cor aparente dessa pintura é então determinada por fatores que fogem do controle de Manzoni. Este se reservou simplesmente a tarefa de providenciar as condições de aparecimento da cor, delegando sua qualidade aos elementos naturais. Trata-se mais de uma intenção acromática resultando numa instabilidade cromática. Intenção acromática porque Manzoni não determinou a cor, não escolheu na paleta o matiz específico que vai aparecer no quadro, ele não fez mais que propor uma solução com propriedades corantes que ele não controla. Instabilidade cromática porque se, afinal, a cor é presente, nunca é a mesma, o quadro reagindo às infinitas variações da umidade do ar em nuances nunca repetíveis. A cor que aparece nesses *Achromes* escapa da vontade de controle e determinação a qual é tradicionalmente submetida na pintura, ela é devolvida a seu caráter de fenômeno natural. Libertada das intenções do pintor, ela expressa sua instabilidade permanente, sua fusão íntima com as modulações dos elementos naturais.

Outro *Achrome* de 1960 apresenta uma superfície de poliestireno³³³ coberta com fósforo inorgânico. O fósforo inorgânico, com sua propriedade de emitir uma luz no escuro após sua superfície ter sido iluminada, apresenta uma cor indefinível. Sua luminescência desafia as convenções de apreciação e avaliação da cor. De fato, costumamos ver a cor na pintura como reflexo alterado da luz que nela bate, quando essa luz emana da própria superfície pictórica, somos ofuscados – mesmo se a potência da luz emitida é muito fraca - nossos códigos de percepção e apreciação das cores são tomados ao avesso e não sabemos definir o que vemos, uma cegueira se declara. Disso resulta a sensação duma relativa acromia das superfícies fosforescentes. Por extensão, podemos pensar que a luminosidade reflexiva das superfícies brancas proporciona o mesmo ofuscamento, a mesma relativa cegueira, induzindo a mesma sensação de acromia.

A acromia corresponderia a uma relativa cegueira, uma alteração da visão, que não permite mais discernir a cor do objeto visto por ofuscamento ou porque o

³³³ Essa superfície de poliestireno parece inaugurar o uso que Manzoni fará depois de materiais sintéticos absolutamente brancos, como a fibra de vidro, para seus *Achromes*.

que haveria de ser visto não se encontra. Assim o branco torna-se uma cor invisível, seja por causa de sua luminosidade, seja por espera dos signos e das cores que são supostos encobrir sua ausência, ou que sua ausência encobriria. Dessa ausência e do ofuscamento que ela gera, o branco não-cor tira toda sua reputação simbólica de pureza, paz, suspensão e imparcialidade, bem como é tradicionalmente associado a rituais de passagem, de iniciação ou de luto.

O romance a caráter iniciático de Edgar Allan Poe, *A narrativa de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, publicado em 1838, aposta na brancura em diversos momentos e se resolve nela. O jovem Arthur, passageiro clandestino a bordo do brigue *Grampus*, se esconde na escuridão do porão, esquecido pelo marujo que era seu cúmplice, ele delira de fome quando seu cachorro lhe traz um pedaço de papel que ele não consegue ler por falta de luz.

Enfim me veio uma idéia que parecia racional, da qual me admirei com razão não tê-la tido antes. Coloquei o pedaço de papel sobre a capa de um livro, e, recolhendo os pedaços dos fósforos que tinha trazido do tonel, os juntei sobre o papel. Depois, com a palma da minha mão, esfreguei tudo rapidamente, mas com firmeza. Imediatamente, uma luz clara se difundiu na superfície toda; e se tivesse qualquer escrito sobre ela, com certeza não teria tido a menor dificuldade em lê-lo. No entanto, não havia nenhuma sílaba nele – nada, a não ser um lúgubre e decepcionante papel em branco; a iluminação se apagou em poucos segundos, e em mim meu coração se apagou com ela.³³⁴

Temos aqui a demonstração de um esforço da visão que passa por uma furtiva iluminação da superfície a ser lida – auto-iluminação fosforescente - e a decepção da ausência de signos nela. Esse esforço não vai além que revelar um branco que em sua candura se abole e abole o olhar. Tudo volta às trevas. A medonha experiência de Arthur Gordon Pym tem grande similaridade com a proposta de visão dos *Achromes* de Piero Manzoni. Através do ofuscamento pela auto-iluminação da superfície a ser vista e da ausência de índices de leitura, signos,

³³⁴ Edgar Allan Poe, *The narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. "At last an idea occurred to me which seemed rational, and which gave me cause to wonder, very justly, that I had not entertained it before. I placed the slip of paper on the back of the book, and, collecting the fragments of the phosphorous matches which I had brought from the barrel, laid then together upon the paper. I then, with the palm of my hand, rubbed the whole over quickly, yet steadily. A clear light diffused itself immediately throughout the whole surface; and had there been any writing upon it, I should not have experienced the least difficulty, I am sure, in reading it. Not a syllable was there, however – nothing but a dreary and unsatisfactory blank; the illumination died in a few seconds, and my heart died away within me as it went." Página 790.

marcas, Manzoni parece tentar atingir os limites da visão, ou melhor, da cegueira nos quais Pym é confinado.

O final do romance de Poe leva o aventureiro aos confins dos mares conhecidos no Sul do globo terrestre. Além do paralelo 84°, com dois companheiros numa frágil canoa, Pym descobre um mundo que mistura trevas e brancura. Após ter abordado a terra desconhecida de *Tsalal* onde o povo - absolutamente preto, até os dentes - parece aterrorizado por qualquer aparição de branco, na medida em que eles navegam rumo ao Sul a brancura toma conta da paisagem onde imensas aves brancas lançam o sinistro grito "*tekeli-li*". De repente, a escuridão ganha a paisagem e um véu de cinzas brancas em catarata recobre a canoa à deriva e se mistura ao mar que se torna quente e onde deslizam estranhos animais brancos.

Agora, inúmeras aves brancas, pálidas e gigantescas voavam saindo do véu, e seu grito era o eterno *Tekeli-li* enquanto elas fugiam de nossa visão [...] E agora precipitávamo-nos ao seio da catarata onde um abismo se rasgou para nos receber. Mas aqui surgiu uma figura humana velada sobre nossa passagem, muito maior em suas proporções que qualquer humano. E a nuance de sua pele era da perfeita brancura da neve.³³⁵

Essa enigmática figura velada, pálida e gigantesca fecha o romance de Poe como a conclusão da errância do navegador, sem deixar nenhuma possibilidade de interpretação. A brancura no qual ele se dissolve, ausência de cor, corresponde ao abandono progressivo ao longo do romance de todas as formas descritivas e anexas que dão o timbre de uma narrativa, os últimos capítulos apresentando a forma seca de um diário de bordo. O abandono da cor da escrita nos guia à brancura na qual somos precipitados junto com Arthur Gordon Pym e seus companheiros. O imenso véu branco da catarata de cinzas aparece como a "superfície indefinida (unicamente viva)"³³⁶ a qual aspira Manzoni na qual

são também inúteis todos os problemas de cor, toda questão de relação cromática (mesmo quando se trata de modulação de tom); podemos apenas estender uma única cor ou, antes ainda, uma única superfície

³³⁵ *Ibid.* "Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal *Tekeli-li* as they retreated from our vision. [...] And now we rushed into the embrace of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow." Página 908.

³³⁶ Piero Manzoni, *Livre dimensão. Ibid.* Página 52.

ininterrupta e continua (da qual se exclui qualquer intervenção do supérfluo, qualquer possibilidade interpretativa).³³⁷

A queda no rasgo da catarata de brancura que abre para o fim do mundo e fecha o romance de Poe – enigmático - e a extensão do plano de única cor – acromico - operam ambas uma indefinição, uma aliteração da anedota, uma elisão do sentido, uma utopia. Poe suspende a narrativa ao penetrar o véu da catarata, Manzoni declara “indefinível, repetível ao infinito sem solução de continuidade”³³⁸ o plano ao qual aspira sua vontade liberadora de criação; uma mesma hesitação inaugura um novo regime, talvez inalcançável, mas que delinea um possível mundo, que funda uma mitologia.

A arte não é verdadeira criação e fundação senão quando cria e funda lá onde as mitologias têm seu próprio fundamento último e sua própria imagem.³³⁹

Essa fundação necessita o abandono, o sacrifício das antigas narrativas, das expressões, “dos fatos estranhos, dos gestos inúteis”³⁴⁰, precisa da acromia ou pelo menos da monocromia como recusa do discurso e da relação ambígua que as cores formulam entre se.

Um quadro só vale na medida em que é, ser total; não precisa dizer nada; apenas ser; duas cores combinadas ou duas tonalidades de uma mesma cor já têm uma relação estranha ao significado da superfície, única ilimitada, absolutamente dinâmica; a infinitude é rigorosamente monocromática. Ou melhor ainda, de cor alguma (e no fundo uma monocromia, na falta de qualquer relação de cor, não se tornaria ela também incolor?).³⁴¹

Esse projeto assumido por Manzoni que consiste em produzir imagens que são, e nada mais; constitui bem um ato de fundação. Sendo, essas imagens formulam para Manzoni a mitologia primordial de cada um, mitologia individual que há de se identificar com a mitologia universal para assumir o significado de sua época. Esse processo passa por uma auto-análise do criador.

³³⁷ *Ibid.* Página 51.

³³⁸ *Ibid.* Página 52.

³³⁹ Piero Manzoni, *A arte não é verdadeira criação. "L'Arte non é vera creazioni"* - 1957. In *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Página 35.

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ Piero Manzoni, *Livre dimensão. Ibid.* Página 51.

É através dele que nos reconectamos a nossas origens, eliminando todos os gestos inúteis, tudo aquilo que em nós é pessoal e literário no pior sentido da palavra: recordações nebulosas da infância, sentimentalismos, impressões, construções intencionais, preocupações pictóricas, simbólicas e descritivas, falsas angustias, fatos inconscientes que não afloram à superfície, a imensa iluminação de sábado à noite, a repetição hedonista de descobertas exauridas – tudo isso deve ser eliminado.

Uma psicanálise? Com certeza não há nada de ortodoxo em relação à psicanálise freudiana nessa estratégia de Manzoni, alguns elementos de recusa parecem mesmo ir ao contrário da psicanálise tal como se pratica na relação analista-paciente. Mas por outro lado o processo de auto-análise defendido por Manzoni e sua investigação no domínio das lembranças, dos pressupostos, da simbologia, do prazer se aparenta à forma de psicanálise que desenvolvia Jacques Lacan que a denominava uma hermenêutica. E quando Lacan aborda as questões da pintura e do olhar em seu seminário XI na *École pratique des Hautes Études* em 1964, suas reflexões elaboradas a partir da leitura de Maurice Merleau-Ponty ecoam de modo singular com as propostas de Piero Manzoni. Essas parecem estabelecer demonstrações, as vezes a contrário, das investigações de Lacan.

Assim quando Lacan aborda a divisão que se estabelece entre o olho e o olhar, Manzoni, por sua vez, brinca com ela e faz dela um jogo onde desejo e frustração se articulam. Para Lacan: “O olho e o olhar, assim é [...] a esquize na qual se manifesta a pulsão no nível do campo escópico.”³⁴² E é nessa fenda que trabalham os *Achromes* de Manzoni, seus quadros são aqui instaurados como as áreas de jogo da pulsão escópica. No que diz respeito ao quadro e sua oferta ao olhar, Lacan nos diz:

A função do quadro - em relação a este ao qual o pintor, literalmente dá seu quadro a ver – tem uma relação com o olhar. Essa relação não é, como poderia aparecer numa primeira apreensão, de ser uma armadilha para o olhar. [...] O pintor, para este que há de estar frente a seu quadro, dá alguma coisa que, dentro de toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia assim ser resumido – *Queres olhar? Então, veja isso!* Ele dá alguma coisa para nutrir o olho, mas ele convida este para quem o quadro é apresentado a depor aqui seu olhar, como se depõem as

³⁴² Jacques Lacan, *Du regard comme objet petit a*, L’oeil et le regard, *In* Le Séminaire - Livre XI. « L’oeil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. » Página 70.

armas. Aqui está o efeito pacificador, apoliniano, da pintura. Alguma coisa é dada, não tanto ao olhar, mas ao olho, alguma coisa que comporta abandono, deposição, do olhar.³⁴³

Manzoni em seus *Achromes* parece lançar o mesmo convite: *Queres olhar?* Mas sua proposta seria mais ambígua: *Então, veja isso onde nada há de ser visto!* Ao tirar a cor de seus quadros, ele desaponta o apetite do olho, ele faz uma proposta desarmadora que desqualifica o olhar do espectador, que o frustra em sua expectativa, mas que o mantém em pé de guerra. O abandono do olhar é aqui tingido de uma decepção que o deixa inquieto. Mais, ele amplifica, como numa demonstração pelo absurdo, o jogo entre o pintor e o amador³⁴⁴, jogo de engano explicitado por Lacan:

Ao avesso, o que olho nunca é o que quero ver. E a relação do pintor com o amador é um jogo, um jogo de *trompe-l'oeil*, apesar do que se diz. [...]

No apólogo antigo a respeito de Zeuxia e de Parrhasios, o mérito de Zeuxis consiste em ter feito uvas que atraíram os pássaros. Nunca é assinalado que essas uvas fossem uvas perfeitas, ao contrario o que é destacado é que até o olho dos pássaros foi enganado. Prova disso é que seu colega Parrhasios triunfa dele, por ter sabido pintar um véu sobre a parede, um véu tão parecido com o real que Zeuxis, voltando-se para ele, lhe disse – *Então, e agora, mostra-nos, o que você fez atrás disso*. Pelo qual é mostrado que do que se trata, é bem de enganar o olho. Triunfo, sobre o olho, do olhar.³⁴⁵

O tecido impregnado de caulino que Manzoni deposita sobre seus *Achromes* é o véu de Parrhasios tornado real, que engana até o *trompe-l'oeil*. Na convenção da representação pictórica, Manzoni estabelece o real da não-representação. No lugar das uvas de Zeuxis, não temos a representação do véu que as esconderia ao

³⁴³ *Ibid.* "La fonction du tableau – par rapport à celui à qui le peintre, littéralement donne à voir son tableau – a un rapport avec le regard. Ce rapport n'est pas, comme il semblerait à une première appréhension, d'être piège à regard. [...] Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi – *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça !* Il donne en pâture à l'oeil, mais il invite celui auquel le tableau est présenté à déposer là son regard, comme on dépose les armes. C'est là l'effet pacifiant, apollonien, de la peinture. Quelque chose est donné non point tant au regard qu'à l'oeil, quelque chose qui comporte abandon, dépôt, du regard. » Página 93.

³⁴⁴ Jacques Lacan usa a palavra amador para designar o espectador da pintura.

³⁴⁵ *Ibid.* La ligne et la lumière. « Inversement, *ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir*. Et le rapport [...] du peintre et de l'amateur, est un jeu, un jeu de *trompe-l'oeil*, quoi qu'on en dise. [...] »

Dans l'apologue antique concernant Zeuxis et Parrhasios, le mérite de Zeuxis est d'avoir fait des raisins qui ont attiré des oiseaux. L'accent n'est point mis sur le fait que ces raisins fussent d'aucune façon des raisins parfaits, l'accent est mis sur le fait que même l'oeil des oiseaux y a été trompé. La preuve, c'est que son confrère Parrhasios triomphe de lui, d'avoir su peindre sur la muraille un voile, un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui a dit – *Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça*. Par quoi il est montré que ce dont il s'agit, c'est bien de tromper l'oeil. Triomphe, sur l'oeil, du regard. » Página 95.

olho dos pássaros, mas um véu engessado que duplamente engana. Engana o olho que aqui não vê mais nada, e o olhar que, apostando na pintura, é aqui confrontado a sua ausência, a sua negação. Ausência parcial, negação vã, porque o olhar sempre está à procura do que quer ver, a pintura, e que frente aos quadros acromáticos, o amador permanece na espera, mesmo que frustrada, da pintura.

O exemplo de Parrhasios torna claro que ao querer iludir um homem, o que lhe é apresentado é a pintura de um véu, isto é de alguma coisa além da qual ele pede para ver.³⁴⁶

O que há, então, nesse quadros *achromes* que continua a interrogar o olhar do espectador, que ainda os fazem participar da pintura? Será porque eles permanecem como mancha na paisagem da galeria, como parcela de luz que chama o olhar, porque eles ainda nos olhem? Assim Lacan ao citar uma anedota humorística onde um pescador uma vez lhe ensinou que a lata de sardinhas flutuando brilhante sobre o mar que ele avistava não o via, nos lembra que “o essencial da relação da aparência ao ser, [...] não se situa na linha reta, mas está no ponto luminoso – ponto de irradiação, escorrimento, fogo, fonte jorrando de reflexos”³⁴⁷.

Sem dúvida, no fundo de meu olho, o quadro pinta-se. O quadro, com certeza, está no meu olho. Mas, eu estou no quadro.

O que é luz me olha, e graça a esta luz no fundo de meu olho, alguma coisa pinta-se – que não é simplesmente a relação construída, o objeto de estudo do filósofo – mas que é impressão, que é escorrimento de uma superfície, não situada de antemão em sua distância em relação a mim.³⁴⁸

Os *Achromes* formulam um plano de luz que chama o olhar, que irradia e que se propõe a pintar-se no fundo do olho dos espectadores. Quando Manzoni define uma superfície sem desenho e sem cor e a expõe, ele propõe um ponto de irradiação, uma pura superfície de reflexão da luz que olha para o espectador e

³⁴⁶ *Ibid.* Qu'est-ce qu'un tableau? « L'exemple de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au delà de quoi il demande à voir. » Página 102.

³⁴⁷ *Ibid.* “L'essentiel du rapport à l'être, [...] Il n'est pas dans la ligne droite, il est dans le point lumineux – point d'irradiation, ruissellement, feu, source jaillissante de reflets. » Página 87.

³⁴⁸ *Ibid.* “Sans doute, au fond de mon oeil se peint le tableau. Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau.

Ce qui est lumière me regarde, et grâce à cette lumière au fond de mon oeil, quelque chose se peint – qui n'est point simplement le rapport construit, l'objet sur quoi s'attarde le philosophe – mais qui est impression, qui est ruissellement d'une surface qui n'est pas, d'avance, située pour moi dans sa distance. » Página 89.

pinta-se no olho dele. Mais ainda, ao propor uma superfície luminescente Manzoni lança diretamente essa impressão no olho dos espectadores, da fonte não jorram mais os reflexos, mas a própria luz. Isso que cega nossa visão, porque na superfície luminosa não encontramos os signos a serem lidos, ao mesmo tempo reinicia (numa nova iniciação?) nosso olhar ao deixar pintar-se em nosso olho a única mancha brilhante, ao deixar imprimir-se o escorrimento luminoso. Essa iniciação, ou esse momento inaugural, parece ser o que procura promover Manzoni quando declara:

Não podemos considerar de maneira alguma o quadro como um espaço onde projetar nossa cenografia mental. É um espaço de liberdade onde procuramos a descoberta de nossas imagens primordiais. Imagens que são o mais absolutas quanto possível, que não podem ser avaliadas pelo que retratam, explicam e expressam, mas unicamente pelo que são: ser.³⁴⁹

O dispositivo proposto por Manzoni para a descoberta das imagens primordiais - que necessariamente não existem na tela, mas se desenham no olho do espectador - esconde atrás do véu uma ausência que concomitantemente é revelada. Seria dessa ausência, falta escondida, que surgiriam as imagens primordiais que se imprimem em nosso olho? Passamos então do desejo de visão do espectador na lógica da representação, à pulsão escópica descrita por Lacan.

Não se trata do problema filosófico da representação. Nesta perspectiva, em presença da representação, asseguro-me como, em suma, sabendo muito dela, asseguro-me como consciência que sabe que não se trata mais que de representação, e que há, além, a coisa, a coisa em se[...] Para nós, não é nessa dialética da superfície ao que há além, que as coisas se contrapõem. Por nossa parte, partimos do fato que há alguma coisa que instaura uma fratura, uma bipartição, uma esquizo do ser ao qual ele se acomoda, desde a natureza.³⁵⁰

³⁴⁹ Piero Manzoni. *For the Discovery of a Zone of Images*, 1957, *In Theories and Documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. "We absolutely cannot consider the picture as a space on to which to project our mental scenography. It is the area of freedom in which we search for the discovery of our first images. Images which are as absolute as possible, which cannot be valued for what they record, explain and express, but only for that which they are: to be". Página 80.

³⁵⁰ Jacques Lacan, *Ibid.* « Il ne s'agit pas ici du problème philosophique de la représentation. Dans cette perspective-là, en présence de la représentation, je m'assure moi-même comme, en somme, en sachant long, je m'assure comme conscience qui sait que ce n'est que représentation, et qu'il y a, au-delà, la chose, la chose en soi[...] Pour nous, ce n'est pas dans cette dialectique de la surface à ce qui est au-delà, que les choses sont en balance. Nous partons, pour notre part, de ce qui fait qu'il y a quelque chose qui instaure une fracture, une bipartition, une schizo de l'être à quoi celui-ci s'accommode, dès la nature. » Página 98.

O que é fraturado em Manzoni pelos seus *Achromes* é a relação ao mundo tal como se estabelece na pintura para neles encontrar a ausência como única proposta. Quando Lacan continua seu texto analisando os fenômenos ligados ao mimetismo e suas apostas de duplicidade ou bipartição no mundo animal, particularmente nas aparências revestidas durante a parada amorosa, para depois ressaltar que com os humanos essa bipartição (ainda sedutora) se desenvolve na esfera do jogo, jogo da máscara que desafia de modo consciente o olhar dos outros, ele nos assinala o quando essa esquizo é fundamental na relação do sujeito ao outro. Manzoni, por sua vez, faz da máscara (o véu branco que esconde a ausência) um dispositivo que confronta o sujeito a ele mesmo.

De fato, sempre há num quadro alguma coisa da qual podemos notificar a ausência – ao contrário do que acontece na percepção. É o campo central, onde o poder separativo do olho se exercita no máximo na visão. Em todo quadro, só pode ser ausente, e um buraco toma seu lugar – reflexo, em suma, da pupila atrás da qual está o olhar. Por consequência, por tanto que o quadro entra numa relação ao desejo, o lugar de um écran central sempre é marcado, que é justamente isso pelo qual, frente ao quadro, sou elidido como sujeito do plano geométrico.

É por isso que o quadro não joga no campo da representação. Seu fim e seu efeito estão alhures.³⁵¹

Nos *Achromes* o écran toma conta da totalidade do quadro, o campo central assume a superfície toda, demonstrando a total ausência, o buraco é completo. Sendo velado de branco na extensão exata de sua superfície, a elisão do plano geométrico se torna ambígua e reforçada. O que é proposto ao desejo de olhar em suas linhas de visão é, ao mesmo tempo, o que escapa ao olhar.

³⁵¹ *Ibid.* "En effet, il y a quelque chose dont toujours, dans un tableau, on peut noter l'absence – au contraire de ce qu'il en est dans la perception. C'est le champ central, où le pouvoir séparatif de l'oeil s'exerce au maximum dans la vision. Dans tout tableau, il ne peut qu'être absent, et remplacé par un trou – reflet, en somme, de la pupille derrière laquelle est le regard. Par conséquent, et pour autant que le tableau entre dans un rapport au désir, la place d'un écran central est toujours marquée, qui est justement ce par quoi, devant le tableau, je suis éliminé comme sujet au plan géométral. C'est par là que le tableau ne joue pas dans le champ de la représentation. Sa fin et son effet sont ailleurs.» Páginas 99-100.



Piero Manzoni
Achrome, 1958-59
 Caulino sobre tela plissada, 60x70 cm
 Coleção particular.

Quando Manzoni decide “liberar a superfície” para se livrar da redução da pintura a uma única proposta que faz o quadro, ele abandona a cor e o gesto que a deposita sobre a tela³⁵². Esse movimento de ida e volta, que avança, recua e deposita a cada aproximação um toque de cor na tela, Lacan vê nele o motor da pulsão escópica entre desejo e realização da pintura, predeterminando a deposição do olhar:

Não podemos esquecer que o toque do pintor é essa coisa onde um movimento termina. Encontramo-nos aqui frente a uma coisa que dá um sentido novo e diferente à palavra regressão – encontramos frente ao elemento motor como resposta, conquanto ele engendra, de antemão, seu próprio estímulo.³⁵³

A esse procedimento repetitivo que suspende e inverte o tempo e se auto-alimenta em sua própria estimulação, cor após cor, toque após toque, Manzoni opõe um gesto único e definitivo: depositar um tecido impregnado sobre a superfície do

³⁵² Piero Manzoni, *Livre dimensão. “Libera dimensione”*, texto publicado originalmente em *Azimuth 2* - 1960. In *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Página 50.

³⁵³ Jacques Lacan, *Ibid.* « N’oublions pas que la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement. Nous nous trouvons là devant quelque chose qui donne un sens nouveau et différent au terme de régression – nous nous trouvons devant l’élément moteur au sens de réponse, en tant qu’il engendre, en arrière son propre stimulus. » Página 104.

quadro. À ginástica histórica da qual zomba, ele responde por um gesto calmo e sereno como se estende uma mortalha. O movimento de impregnação-depósito se torna único, ele não estimula sua repetição, eludindo a cor, ele nunca chama para a complementaridade, o contraste, a variação. Mas o gesto permanece, em sua unicidade, ele perdura parado e as ondas que animam ainda a superfície do lenço impregnado de caulino demonstram essa suspensão que segundo Lacan diferencia o gesto do ato.

O que é um gesto? Um gesto ameaçador, por exemplo? Não é um golpe que se interrompe. É bem mais outra coisa que é feita para parar e se suspender.

Talvez depois o levarei até seu fim, mas como gesto ameaçador, ele se inscreve de antemão.

Esta temporalidade muito particular, que defini com a palavra – parada -, e que cria seu significado atrás dela, faz a distinção entre o gesto e o ato.³⁵⁴

Ambigüidade do gesto do pintor que se formaliza no toque, na reiteração insaciável do toque, pulsão escópica, nesses “pequenos azuis, pequenos brancos, pequenos marrons” de Cézanne citados por Merleau-Ponty e Lacan³⁵⁵ que todos se inscrevem de antemão e estimulam a repetição até encher o quadro. A essa pulsão, Manzoni responde pela abolição da cor e pela imposição de um gesto único que assegura uma suspensão definitiva.

Mas se Manzoni atua ainda como pintor, ele há de lidar com a cor: essa mesma que ele definitivamente tirou de seus quadros *Achromes* há de encontrar seu lugar. Uma declaração de Lacan ao final do seminário “*Qu’est-ce qu’un tableau*” nos permite encontrar esse lugar onde Manzoni guardou as cores que tinha retiradas de sua pintura.

A autenticidade do que vem a ser revelado na pintura é amenizada para nós, seres humanos, pelo fato que nossas cores, temos que procurá-las onde estão, isto é na merda. [...] O criador sempre participara a nada mais que à criação de um pequeno depósito sujo, de uma sucessão de

³⁵⁴ *Ibid.* « Qu’est ce que c’est qu’un geste? Un geste de menace, par exemple? Ce n’est pas un coup qui s’interrompt. C’est bel et bien quelque chose qui est fait pour s’arrêter et se suspendre.

Je le pousserai peut-être jusqu’au bout après, mais, en tant que geste de menace, il s’inscrit en arrière.

Cette temporalité très particulière, que j’ai définie par le terme d’arrêt, et qui crée derrière elle sa signification, c’est elle qui fait la distinction du geste et de l’acte. » Página 106.

³⁵⁵ *Ibid.* Páginas 103 e 104.

pequenos depósitos sujos justapostos. É por esta dimensão que estamos na criação escópica – o gesto como movimento dado a ver.³⁵⁶

Lembramos que em maio de 1961, Manzoni realiza uma de suas obras mais controversas que consiste em fechar em noventa pequenas latas de conserva numeradas e assinadas, trinta gramas de suas fezes, cada uma delas sendo vendida a partir de agosto do mesmo ano ao preço de seu peso equivalente em ouro na cotação do dia³⁵⁷.



Piero Manzoni
Merda d'artista, 1960
4,8x6,5 (diam.) cm. Edição de 90 exemplares.

Diversos valores podem ser atribuídos a essas pequenas latas, abordando-as numa tradição duchampiana ou como uma forma de resposta às ações contemporâneas de Yves Klein. Se a escatologia da merda de Piero Manzoni parece responder ao urinol tornado fonte por R. Mutt, é muito mais claramente pela transposição de um elemento de seu universo trivial de origem, da rede de significados ao qual é ligado, à exceção do circuito da arte que as pequenas latas remetem à produção inaugural de Marcel Duchamp. Essa transposição pode ser confundida com uma transmutação ou transubstanciação, dessa que procuravam os

³⁵⁶ *Ibid.* "L'authenticité de ce qui vient au jour dans la peinture est amoindrie chez nous, êtres humains, du fait que nos couleurs, il faut bien les chercher là où elles sont, c'est-à-dire dans la merde. [...] Le créateur ne participera jamais qu'à la création d'un petit dépôt sale, d'une succession de petits dépôts sales juxtaposés. C'est par cette dimension que nous sommes dans la création scopique – le geste en tant que mouvement donné à voir." Página 107.

³⁵⁷ A decisão de Manzoni de encher latas de conserva com suas próprias fezes teria surgido após uma briga com seu pai, dono de uma empresa de conserva de carne em lata, quando este chamou seu filho de "artista de merda". De fato, poucas latas foram vendidas do vivo do artista que preferiu distribuí-las entre seus amigos. Se em 1961 a cota de *Merda d'artista* foi estabelecida por Manzoni na equivalência do preço do mesmo peso de ouro, hoje ela atinge 44 vezes esse preço!

alquimistas renascentistas, transubstanciação de uma matéria vil em ouro³⁵⁸. Mas temos que lembrar o que Marcel Duchamp respondia com humor em 1959 a seu amigo Jacques Lebel que o questionava a respeito das interpretações esotéricas ligando sua obra à alquimia: “Se fiz alquimia, é do único jeito admissível em nossos dias, quer dizer, sem sabê-lo.”³⁵⁹ Podemos apostar que Manzoni com seu caráter de deboche teria também apostado nessa dimensão de semi-inconsciência do gesto alquímico no século XX.

Mas se consideramos a produção das latas de “*merda d’artista*” como resposta às ações de Yves Klein³⁶⁰: “venda de uma zona de sensibilidade pictórica imaterial” em 1959-62, a referência alquímica que esse último reivindica se faz mais clara. Nessa ação, Yves Klein estabelece a venda de um volume definido por ele como espaço vazio destinado a ser revelador de uma nova sensibilidade a partir da transação que requer algumas gramas de ouro, sendo a metade do precioso metal abandonada no lugar da transação e a outra parte conservada por Yves Klein para servir à produção de outras obras. Aqui a operação alquímica não passa por uma transmutação, mas por uma sublimação que leva a uma revelação. A destruição pelo fogo do recibo que registra a transação, o abandono do ouro da troca no lugar mesmo da zona de sensibilidade tudo concorre a uma operação de sublimação da qual as latas de merda de Manzoni parecem formular o contrário. À imaterialidade de Klein, Manzoni opõe a matéria, à fugacidade e destruição de provas materiais das zonas de sensibilidade pictórica, Manzoni responde pela perenidade da conserva e a presença enigmática das latas de metal. Uma invisibilidade é estabelecida nas duas propostas, mas ela age de modo diametralmente oposto. Em Klein a invisibilidade é assegurada pela imaterialidade e a destruição das provas, Manzoni torna a matéria invisível porque a esconde numa lata hermeticamente fechada. De fato a curiosidade é grande entre os proprietários-colecionadores de latas de “*merda d’artista*” em saber o que elas realmente contém. O artista francês Bernard Bazile que investiga sobre o destino das latas, as condições de sua fortuna

³⁵⁸ A segunda fase do trabalho de transmutação alquímica é chamada de “operação branca” ou *Aldebo* na qual a substância é purificada, assim como procedem os *Achromes* de Manzoni.

³⁵⁹ Citado por Hamilton, *The large Glass*. “Si j’ai fait de l’alchimie, c’est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c’est-à-dire sans le savoir. »

³⁶⁰ Há numerosos correspondências e paralelos estabelecidos entre as obras de Yves Klein e de Piero Manzoni. Aos “monocromos” de Klein respondem os “*Achromes*” de Manzoni. Aos pincéis vivos que o primeiro usa, Manzoni responde assinando o corpo de seus modelos. Ao “pulo no vazio” encenado por Klein, Manzoni parece opor os pedestais que transformam quem sobe neles em estáticas estátuas. E finalmente, às “zonas de sensibilidade pictórica imateriais” correspondem as latas de “*merda d’artista*”.

e os colecionadores que as conservam³⁶¹, procedeu à abertura duma das latas em 1989 na galeria Roger Palhas em Marselha, apropriando-se da obra com o título “*Boîte ouverte de Piero Manzoni*”. Dento da lata foi encontrado um objeto irreconhecível envolto num tecido que o escondia a vista. Rumores falaciosos pretendem que algumas das latas, devido à fermentação interna das fezes, teriam explodido espalhando seu conteúdo, outras, fechadas, teriam sido submetidas aos raios X que não revelaram mais que outra lata de dimensões menores dentro da primeira.

O que importa é que o conteúdo é definido por Manzoni como sendo merda e nessa acepção toma todo seu valor, tanto inicial de rejeito como transformado pela sua situação de obra de arte. De modo mais específico o valor psicanalítico dessa obra é rico de sentidos vários e de possibilidades de interpretações. Freud define como fase anal o segundo momento do desenvolvimento afetivo da criança, situada por volta de 2 a 3 anos de idade. Nessa fase, a criança começa a controlar suas dejeções sob a influência da exigência de limpeza expressa por seus pais e faz dessa possibilidade uma fonte de prazer. O prazer determinado tanto pela possibilidade de controle do próprio corpo como pela estimulação da zona erógena do esfíncter no momento da expulsão leva a criança a ter uma relação privilegiada com suas fezes, manipulando e triturando-as. Essa possibilidade de reter ou expelir o introduz na possibilidade da dádiva.

Pois as fezes são a primeira dádiva da criança, uma parte de seu corpo que ele somente dará a alguém que ama. A quem, na verdade, fará uma oferta espontânea como sinal de afeição... A defecação proporciona a primeira oportunidade em que a criança deve decidir entre uma atitude narcísica e uma atitude de amor objetal. Ou reparte obedientemente as suas fezes, sacrifica-as ao seu amor, ou as retém com a finalidade de satisfação auto-erótica e, depois como meio de afirmar sua própria vontade.³⁶²

Assim nesse momento, ele pode retribuir o amor de sua mãe pela oferta de suas fezes, ou contrariá-la pela retenção. Por extensão Freud vê na pulsão anal um dos motores da troca econômica ao estabelecer a equivalência metafórica fezes =

³⁶¹ Entre 1994 e 2004, Bernard Bazile procurou mais de oitenta colecionadores das latas de “*merda d’artista*” e os entrevistou com as mesmas quatro questões, filmando essas entrevistas. Entre as perguntas uma abordava a questão do conteúdo da lata conservada pelo colecionador. Esse projeto intitulado “*Une mesure pour tous*” foi apresentado em 2004 no *Institut d’Art Contemporain* em Villeurbanne e no *ZKM* de Karlsruhe.

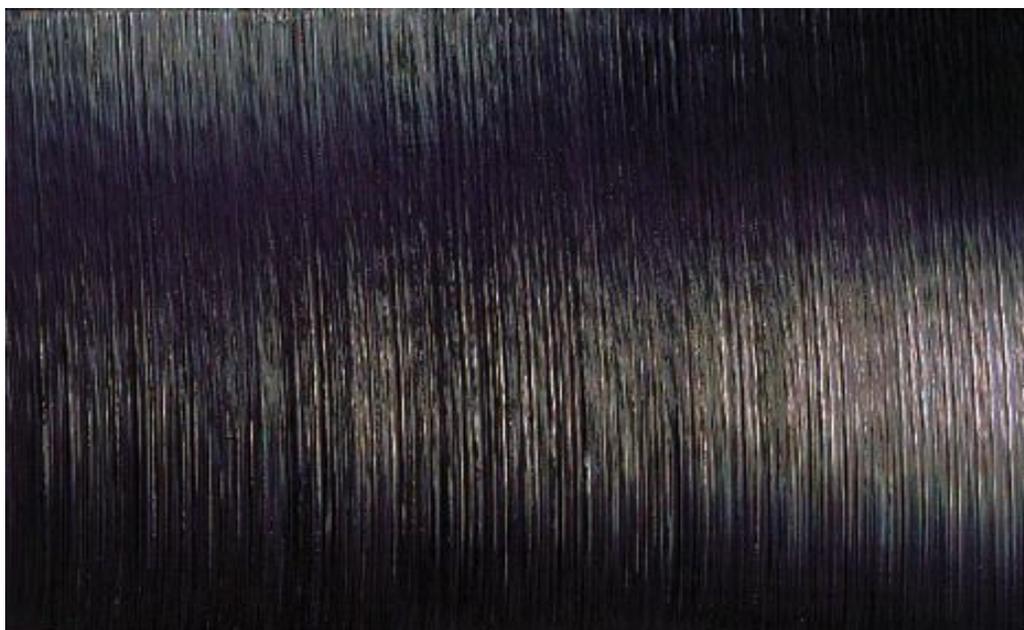
³⁶² Sigmund Freud, *As transformações do instinto exemplificadas no erotismo anal* (1917), In Edição *Standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XVII, página 163.

dádiva = dinheiro, assim as relações de retenção ou expulsão e o prazer que elas providenciam podem ser ligadas à avareza e à prodigalidade.

Quando Manzoni responde num impulso edipiano ao julgamento de seu pai: “artista de merda”, ele usa dos meios da produção (ou retenção) paternal de conserva de carne para ao mesmo tempo conter e distribuir sua produção mais íntima, essa mesma que segundo Freud ele utilizava quando criança para retribuir o amor de sua mãe. Se a venda do produto repete a operação paterna ela a amplia pela derrisão e a magnifica, estendendo o espectro da equivalência da carne animal e do dinheiro à merda humana e o ouro – superação do projeto paternal. Mas se a injunção paternal remete à produção pictórica de Manzoni e especificamente aos *Achromes* que ele produzia nesses anos, há de pensar que as latas de “*merda d’artista*” formulam um contraponto a essa produção. Nessas latas podemos supor, a partir da leitura de Jacques Lacan, que se encontram potencialmente todas as cores que Manzoni não usou em seus *Achromes*. Essas latas são caixas de Pandora cromáticas que desafiam a pulsão escópica.

SOULAGES - *TENEBRAE*

A tarefa do homem é discernir traços de luz na escuridão, como um caçador perseguindo um animal na trilha, até atingir a epifania de um conhecimento real do presente eterno.³⁶³



Pierre Soulages
Peinture, 137 x 222 cm, 20 janvier 1990
óleo sobre tela.

Um amplo quadro horizontal, de uma dimensão suficiente para o olhar nele afundar, é absolutamente preto, escuro. Ele estabelece um bloco maciço de trevas que parece escamotear toda possibilidade de visão, anular a visibilidade, impedir o olhar. No entanto dele emane uma infinidade de reflexos, brilhos verticais em linhas

³⁶³ Eugène Green, in *Comme une bête à la piste*. Apresentação de seu filme *Les signes* no Festival de Cannes 2006. «La tâche de l'homme est de déceler des traces de lumière dans l'obscurité, comme un chasseur poursuivant une bête à la piste, jusqu'à ce qu'il atteigne l'épiphanie d'une connaissance réelle du présent éternel. »

levemente curvadas que aparecem e se movem em relação ao deslocamento do espectador. Esses reflexos desenham um movimento contrário ao afundamento do olhar na escuridão do pigmento, eles surgem do fundo e se lançam em direção ao espectador, o seguem num espelhamento móvel e chamativo.

Trata-se de uma das pinturas que Pierre Soulages nomeou “*outrenoir*” - termo que poderíamos traduzir por “além-preto” – após uma noite de trabalho de janeiro de 1979 sobre uma tela que não parecia levar a nada. No dia seguinte ao reencontrar-se com o quadro que estimava infrutuoso, descobre que sua superfície completamente coberta de tinta preta abole a escuridão: “O preto tinha invadido tudo, até o ponto que era como se ele não existia mais.”³⁶⁴ assim como declara numa conversação com Christophe Donner em 2007. A saturação da tela pela cor preta leva à anulação de suas características próprias e à descoberta de possibilidades que parecem absolutamente opostas a suas qualidades primordiais. O preto na pintura tem tradicionalmente um poder de ocultação, de fechamento, de enchimento ao qual nada poderia ser sobreposto. E Soulages, como submetido e obediente, declara: “O preto tem uma gravidade, uma evidência, uma autonomia”.³⁶⁵ Desde 1943, a pintura de Soulages anterior ao “*outrenoir*” trabalha com esse poder do preto que se superpõe ao branco da tela³⁶⁶, que seja em manchas, ou signos, ou grades, tramas, janelas, transparências que todas interpõem uma escuridão, ou uma sombra, à frente de uma luz que vem do fundo. À relação dialética entre forma e fundo - fundo branco, forma preta - se junta um jogo entre escuridão e luz numa variedade de expressões e formas que vão do claro-escuro à caligrafia. O preto na pintura de Soulages pode ser tanto estrutura, carpintaria, que constrói e apóia a superfície do quadro entre parcelas de luz e de trevas, ou plano furado, fachada aberta, que se interpõe à frente de uns alhures profundos e luminosos, ou caligrafia, ideograma, que desenha um signo escuro no plano branco do suporte, ou ainda

³⁶⁴ Pierre Soulages, Conversação com Christophe Donner, Le Monde 2, 3 de fevereiro de 2007. « Le noir avait tout envahi, à tel point que c'était comme s'il n'existait plus . »

³⁶⁵ Pierre Soulages, Conversação com Françoise Jaunin, citado por Harry Cooper, no catalogo da exposição retrospectiva de 2009 no Centro Georges Pompidou. “Le noir a une gravité, une évidence, une autonomie.” Página 77.

³⁶⁶ Num depoimento citado na cronologia publicada no catalogo do Centro Georges Pompidou (*Ibid.*), Pierre Soulages declara a respeito de seus anos de iniciação na pintura e o desenho, circa 1943: “Tomei então consciência de muitas coisas: o que me interessava quando pintava árvores, era a escrita dos galhos no espaço, o jeito como o céu, o fundo, tornava-se mais claro entre os galhos pretos; tinha a preocupação de deixar os traços do pincel muito evidentes: eram as qualidades de certa maneira “fisionômicas” da pintura que me interessavam.

J’ai pris alors conscience de beaucoup de choses : ce qui m’intéressait quand je peignais des arbres, c’était l’écriture des branches dans l’espace, la manière dont le ciel, le fond, devenait plus clair entre les branches noires ; j’avais le souci de laisser les traces du pinceau très évidentes : c’étaient là les qualités en quelque sorte « physionomiques » de la forme peinte qui m’intéressaient. » Página 294.

matéria trabalhada, besuntadela profunda onde a luz ambiente se torna visível nos reflexos de seus sulcos.

Na minha pintura onde [o preto] domina, desde minha infância, até agora, distingo três caminhos do preto, três campos de atuação: o *preto sobre fundo*, contraste mais ativo que qualquer outra cor para animar os claros do fundo; [*o preto associado a*] *cores*, primeiramente ocultadas pelo preto, vindo por vezes surgir da tela, exaltadas por esse preto que as circunda; a *textura do preto* (com ou sem direcionamento, dinamizando ou não a superfície): matéria matriz de reflexos moventes.³⁶⁷

Esses três caminhos do preto podem ser trabalhados de modo exclusivo, formulando quadros que demonstram o contraste, a exaltação das cores ou a textura da matéria, mas muitas obras de Soulages anteriores á 1979 combinam os três modos de percorrer o preto com uma sofisticação e uma riqueza de interação que reforçam os efeitos e aprofundam a construção poética.

O caminho do *preto sobre fundo*, talvez o mais simples, ou o mais discernível por corresponder à construção cultural mais explorada nas possibilidades do preto, a escrita, aparece o primeiro nos trabalhos de Soulages. Mas além do signo delineado em preto, o traço preto para Soulages é iluminação do fundo branco. Numa anterioridade, talvez reinventada, Soulages nos conta que esse jogo entre preto e branco acerca de uma luminosidade a fazer surgir do suporte imaculado sempre o acompanhou:

Eu tinha dez anos, talvez menos, não lembro mais, estava brincando, traçava com tinta linhas pretas numa folha de papel branco. Uma amiga de minha irmã, mais velha que eu de uns dez anos, vendo-me tão aplicado me perguntou o que estava fazendo. Respondi a ela: “uma paisagem de neve”. Ainda vejo seu ar de estupefação. No entanto, não tinha o gosto do paradoxo nem a vontade de provocar. O que fazia era efetivamente uma paisagem de neve. O branco do papel se iluminava como a neve pelas linhas pretas que eu traçava nele...³⁶⁸

³⁶⁷ Pierre Soulages, In Henri Meschonnic *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*. « Dans ma peinture où [le noir] domine, depuis l'enfance jusqu'à maintenant, je distingue objectivement trois voies du noir, trois différents champs d'action : *Le noir sur fond*, contraste plus actif que celui de toute autre couleur pour illuminer les clairs du fond ; [*Le noir associé à*] *des couleurs*, d'abord occultées par le noir, venant par endroits sourdre de la toile, exaltées par ce noir qui les entoure ; *La texture du noir* (avec ou sans directivité, dynamisant ou non la surface) : matière matrice de reflets changeants. »

³⁶⁸ Pierre Soulages, citado por Véronique Prat em *Le Figaro* do 16 de novembro de 2009. “J'avais 10 ans, peut-être moins, je ne sais plus, je jouais, je traçais à l'encre des traits noirs sur une feuille de papier blanc. Une amie de ma sœur, plus âgée que moi d'une quinzaine d'années, me voyant tellement appliqué m'a demandé ce que je faisais. Je lui ai répondu "un paysage de

As primícias de sua pintura e de suas investigações se colocariam então sob o signo de uma revelação do branco como luz pelo uso de seu oposto, o preto, no jogo mais radical de contraste de valores. No entanto não toda sua pintura se estabelece nesse radicalismo. O uso do preto sobre o fundo branco pode ser associado a cores, sempre rebatidas, que revelam na vizinhança da escuridão, qualidades luminosas não suspeitadas. É o caminho do *preto associado a cores*. O preto nessas pinturas define uma outra condição de percepção das cores e as devolve ao fenômeno luminoso, condição de sua existência. Assim os vermelhos, marrons, verdes, azuis ou cinzas que aparecem entre os fortes traços pretos se revelam como gemas de fulgor surdo, brasas entre carvão e cinzas, lanternas móveis na floresta... Em outros quadros, que seguem o caminho da *textura do preto*, a tinta a óleo preta que cobre a tela é raspada com espátulas, laminas de borracha, solas de couro, ou outras ferramentas inventadas por Soulages até revelar uma transparência que deixa surgir uma luminosidade colorida ou acinzentada, como uma fulguração longínqua.



Pierre Soulages
Peinture, 130 x 89 cm, 7 novembre 1959
óleo sobre tela.

neige". Je revois encore son visage stupéfait. Et pourtant, je n'avais ni le goût du paradoxe ni l'envie de la provocation. Ce que je faisais était effectivement un paysage de neige. Le blanc du papier s'illuminait comme la neige grâce aux traits noirs que j'y peignais...»

Em todos esses quadros, uma luz surge do fundo. Eles formulam um efeito de contraluz similar ao que vemos em diversos momentos da pintura ocidental desde o renascimento, como no “sonho de Constantino” de Piero della Fancesca, na “liberação de São Pedro” de Rafael Sanzio ou mais tarde no “Cristo a Emaus” de Rembrandt. Na pintura de Soulages dos anos 1950 aos anos 1970, o plano da tela materializado, tornado visível³⁶⁹ pela aplicação da tinta preta em manchas, traços, unções, abre para uma profundidade da qual surge, um evento luminoso, uma cor revelada como luz. Um movimento se estabelece que, do fundo, faz subir uma aparição luminosa revelada pela sombra que se interpõe no plano do quadro, sombra que a luz atravessa em destino ao olhar do espectador. A escuridão da tinta preta faz obstrução à visão e pelas suas falhas, frestas, aberturas, transparências, meticulosamente reservadas pelo pintor em seu trabalho de recobrimento do quadro pela matéria pictórica, surge o que é o objeto, o motor e a sustentação do sistema da visão: a luz. O trabalho do pintor Soulages é então um procedimento de recobrimento prudente, que torna visível ou revela o que oculta, a visibilidade mesma, o fenômeno luminoso que é o visível e que não seria perceptível sem essa ocultação cautelosa. O preto - não cor, não luz – é aqui o instrumento que filtra a claridade e suas possibilidades de cores, que a captura como numa armadilha em seu caminho do fundo do quadro até o olho do espectador. Ao urdir sua rede de caçador de luz, Soulages não sempre captura o que se tornará o visível³⁷⁰, ao insistir na tecelagem de sua armadilha, na unção repetida da tela com os óleos tenebrosos, às vezes acontece que ele chega à ocultação completa, impedindo qualquer aparição surgindo das profundidades.

Nesta noite de janeiro de 1979, confrontado a essa acumulação de tinta preta que cobria toda a superfície de seu quadro, Soulages abandona o quadro como se faz meia-volta numa rua sem saída, com um sentimento de fracasso. É somente ao voltar na manhã seguinte, numa nova luz, frente ao quadro de seu malogro que Soulages tem como a revelação de um evento que ultrapassa o fim determinado pela ocultação quase completa da tela e de todas as possíveis luzes que o suporte branco da tela contém. Num outro depoimento sobre essa revelação descoberta em seu próprio trabalho, ele declara que é a percepção da luz refletida pela pintura que iniciou para ele essa ultrapassagem da escuridão.

³⁶⁹ A tela virgem do quadro também é visível, mas pouco notável, a mancha de cor colocada nela a torna objeto do olhar, carregada de visibilidade.

³⁷⁰ Desde sempre Soulages destrói, agora pelo fogo, os quadros que ele considera falhados.

Era em 1979. Estava pintando. Ou melhor... fracassando um quadro. Um grande borrão preto. Estava infeliz, e como pensava que era puro masoquismo continuar assim, fui dormir. Ao acordar, fui ver o quadro. Vi que não era mais o preto que fazia viver a tela, mas o reflexo da luz sobre as superfícies pretas. Sobre as zonas estriadas a luz vibrava e sobre as zonas planas tudo era calmo.³⁷¹

O resultado dessa experiência ou revelação, Soulages vai trabalhá-lo durante trinta anos consecutivos até agora. Se nos primeiros quadros consecutivos a essa noite de janeiro de 1970, o fundo branco ainda aparece nas margens isolando o fenômeno de captação da luz no quadro, rapidamente o preto recobre tudo, a oclusão escura toma conta da superfície completa e faz do quadro um aparato autônomo de percepção e reflexão dos fenômenos luminosos do ambiente que o circunde.

No entanto, a pintura “*all over*” em preto não aparenta Soulages às apostas da pintura monocromática, das quais ele sempre se distinguirá.

Minhas pinturas não têm nada a ver com o monocromo. Se as pessoas acham que essas pinturas são unicamente pretas e que elas não as olham com os olhos, mas com o que elas têm na cabeça.³⁷²

Soulages parece não ver mais que uma construção intelectual na prática do monocromo. O uso que ele faz na sua pintura da única cor preta, não se mostra como monocromática para ser intelectualmente nomeada como plano de cor preta, mas se oferece à visão para nela sentir e reconhecer uma vibração, uma variação cromática. O que seu amigo e defensor de sua obra, Pierre Encrevé, chama de “pintura monopigmentária com polivalência cromática”³⁷³. Se a expressão pode parecer um pouco sofisticada, ela tente aproximar a definição da ambigüidade do preto pensado como cor única, ou mesmo ausência de cor, com sua possibilidade policromática desenvolvida por Pierre Soulages.

³⁷¹ Pierre Soulages, Conversação com Hans-Ulrich Olbrist. Catálogo da exposição Soulages no Centre Georges Pompidou, 2009. “C’était en 1979. J’étais en train de peindre. Ou plutôt... de rater une toile. Un grand barbouillis noir. J’étais malheureux, et comme je trouvais que c’était pur masochisme que de continuer si longuement, je suis allé dormir. Au réveil, je suis allé voir la toile. J’ai vu que ce n’était plus le noir qui faisait vivre la toile mais le reflet de la lumière sur les surfaces noires. Sur les zones striées la lumière vibrait, et sur les zones plates tout était calme.”

³⁷² Pierre Soulages, conversaçoão com Pierre Encrevé, « *Les éclats du noir* », Beaux-Arts magazine, 1996. “Mes peintures n’ont rien à voir avec le monochrome. Si l’on trouve que ces peintures sont seulement noires, c’est qu’on ne les regarde pas avec les yeux, mais avec ce que l’on a dans la tête.”

³⁷³ Pierre Encrevé citado por Alfred Pacquement. *Actualité de Pierre Soulages*. Catálogo da exposição Soulages no Centre Georges Pompidou, 2009. “peinture monopigmentaire à polyvalence chromatique”. Página 12.

Em que consistiria essa polivalência cromática atribuída por Encrevé à pintura preta de Soulages? Pelo jogo dos reflexos possibilitado pelas inflexões dadas à matéria da tinta que recobre uniformemente o quadro, a luz ambiente é revelada, tornada visível, magnificada em todas suas nuances e variações, em seu perpetuo movimento cromático. Assim quando a escuridão do preto abole o olhar – particularmente se visto como monocromo, com intelectualismo – sua refletividade, trabalhada na massa mesma de sua invisibilidade revela uma multiplicidade de valores cromáticos sempre móveis em cor, intensidade e posição.³⁷⁴ A tinta a óleo preta que cobre toda a superfície do quadro é trabalhada com diversos instrumentos – pincéis, espátulas, pentes, tábuas, solas de couro ou de borracha³⁷⁵ - que modulam sua espessura, a estriam ou alisam fazendo surgir dela sulcos e baixo-relevos que, ao refletir a luz criam uma dinâmica que anima de diversos valores a escuridão absoluta

Comecei com essa série no início de 1979, mas eu já tinha alguma experiência dessa abordagem – onde diversos valores são criados não por tons coloridos diferentes, mas pelos diversos traços na pintura – em 1956. Nas pinturas das quais estou falando, você não acha um preto ao lado de um cinza, mas o mesmo preto na superfície toda; mas essas áreas que apresentam os marcos do pincel aparecem ter um valor tonal diferente – quase uma outra cor – em relação às que ficaram lisas. Mas em 1956 este fenômeno aparecia somente em algumas partes dos quadros.³⁷⁶

Ao reivindicar o uso do preto absoluto trabalhado em sua pasta sobre a tela, para fazer surgir dela diversos valores pelo jogo dos reflexos da luz, Soulages omite de dizer os precedentes na pintura onde essa aplicação da tinta preta traz os mesmos efeitos. Franz Hals, Goya e mais especificamente Manet usam do preto absoluto como de uma matéria captadora da luz com o duplo jogo de absorção e reflexão. Esses pintores em diversos de seus quadros tomam o partido do preto,

³⁷⁴ As condições do museu, com luz controlada e permanente, onde geralmente podem ser vistas os quadros de Pierre Soulages, não são ideais para a expressão dessa polivalência cromática. É preferível apreciá-los em situações onde podem responder às inflexões diurnas e sazonais da luz natural que vão nutri-los.

³⁷⁵ Pierre Soulages costuma confeccionar suas próprias ferramentas com materiais simples e que não participam da panóplia comum dos pintores.

³⁷⁶ Pierre Soulages, conversação com Michael Peppiatt, *Art International*, dezembro de 1980. "I began the series early in 1979, but I had already had some experience of this approach – whereby different values are created not by different colour - tones but by different traces in the paint- in 1956. In the paintings I'm talking about, you don't find a black next to a grey, but the same black throughout; but those areas which carry the brush-traces appear to have a different tonal value – a different colour almost - to those that have remained smooth. But back in 1956 that phenomenon was apparent only in certain parts of the paintings."

influenciados nisso pela moda do vestuário de seu tempo quando a roupa preta para homens e mulheres adquire um refinamento de tecidos, matérias, pesos e reflexos que os fascinam³⁷⁷. Os três, cada um na sua hora, vão adotar uma técnica similar que consiste em trabalhar com pincéis a pasta espessa da tinta preta na tela para deixar surgir, pelo jogo dos reflexos na superfície escura, as dobras e a qualidade do tecido.



Edouard Manet
Berthe Morisot com um ramo de violetas, 1872
 Óleo sobre tela, 55 x 38 cm.
 Coleção particular.

Em seu retrato de Berthe Morisot (1872), Manet, atento ao forte contraste que a roupa preta e o chapéu de seu modelo faz com sua pele clara iluminada por uma luz dourada de final de tarde, usa da cor mais escura de sua paleta, o preto marfim para realçar essa sensação. Nenhuma modulação de valor nessa mancha sombra, mas a direção dos toques desenha o volume e a aparência do tecido. Esse mesmo contraste e potência do preto aparecem em vários quadros de Manet, articulando a visão e o fenômeno luminoso da pintura. Assim, no retrato de Émile Zola (1867-68) e no “Almoço no Estúdio” (1868) a roupa escura do escritor como a

³⁷⁷ Georges Bataille, em seu texto de 1955 sobre Manet, argumenta sobre essa relação do pintor com a moda de seu tempo, certa elegância, princípio de indiferença, que sustenta a potência moderna da pintura de Manet.

do jovem rapaz ocupem o centro da composição com uma força de absorção do olhar que faz vibrar as luzes e as cores periféricas com uma intensidade contagiante. Essa força fez dizer ao pintor Matisse alguns trinta e seis anos após ter visto o quadro em 1910:

O uso do preto como cor, da mesma maneira que as outras cores, amarelo, azul ou vermelho, não é uma novidade.

Os orientais usam o preto como cor, notadamente os japoneses nas gravuras. Mais próximo a nós, lembro certo quadro de Manet em que o casaco de veludo do jovem com chapéu de palha é de um preto franco e luminoso.³⁷⁸

Matisse vê o veludo nessa mancha escura que figura o casaco do jovem, mas também vê luz nela, e adota o preto como cor. Mas essa cor conserva suas especificidades e incongruências em relação ao fenômeno luminoso como podemos ver no trabalho de Matisse, que lhe dá um valor de panacéia:

Antes, quando eu não sabia que cor usar, punha preto. O preto é uma força: jogo meu lastro no preto para simplificar a construção.³⁷⁹

Foi em 1917, ao pintar o "interior com violino" em Nice que Matisse confrontado à luz ofuscante do Mediterrâneo, diz ter escolhido o preto como cor luminosa: "Nesse quadro pinte a luz de preto"³⁸⁰. Mas é numa obra datada de 1914: "porta-janela em Collioure", que ele conservou sua vida inteira e que foi somente revelada ao público em 1966, que esse preto-luz aparece de modo mais radical. Algumas faixas verticais cinzas, azul, verdejantes, abrem para um amplo campo de cor preta deslumbrante. Abertura sobre um infinito ou intrusão violenta de um cegamento luminoso, uma ambigüidade se estabelece que hesita em precipitar o quadro na abstração. No entanto, o exame da tela permite discernir, na abertura da janela, o guarda-corpo da sacada e árvores que foram, numa última intervenção do pintor, inteiramente recobertos por uma ampla camada de tinta preta. Intuição genial ou repinte audacioso, assim Matisse fechou o quadro em seu caráter de quase esboço. Essa superfície de aparência irremediavelmente escura introduz uma luz inesperada, o preto-luz.

³⁷⁸ Henri Matisse, *O preto é uma cor*, (1946), Escritos e reflexões sobre arte. Página 226.

³⁷⁹ *Ibid.* (1945).

³⁸⁰ Henri Matisse, citado por Thierry Fabre, *Editorial, noir lumière*. "Dans ce tableau, j'ai peint la lumière en noir. »



Henri Matisse
Porta-janela em Collioure, 1914
 óleo sobre tela, 116,5 x 89 cm.

Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris. Edouard Manet.

Assim a cor preta que, por absoluto, é considerada como não-cor, a pintura de trevas que nega as condições de sua visibilidade, a escuridão que recusa o fenômeno luminoso da visão desafia aqui o espectador na revelação da luz, do olhar e do espaço que os contem.

“Outrenoir”, “além-preto”, a palavra forjada por Soulages para definir sua pintura absolutamente preta que abre um espaço de luminosidade e de visibilidade remete segundo ele a espaços a serem descobertos do outro lado de uma fronteira:

Essas pinturas foram chamadas primeiramente de “*Noir-Lumière*” designando assim uma luz inseparável do preto que a reflete. Para não limitá-las a um fenômeno ótico, inventei a palavra *Outrenoir*, além do preto, uma luz transmutada pelo preto, e como *Outre-Rhin* [Além-Reno] e *Outre-Manche* [Além-Mancha] designam outro país, *Outrenoir* também designa um outro país, outro campo mental que este do simples preto.³⁸¹

³⁸¹ Pierre Soulages, prefácio a *Le Noir*, Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècle. « Ces peintures ont d’abord été appelées « Noir- Lumière » designant ainsi une lumière inséparable du noir qui la reflète. Pour ne pas les limiter à un phénomène optique j’ai inventé le mot *Outrenoir*, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir et, comme *Outre-Rhin* et *Outre-Manche* désignent un autre pays, *Outrenoir* désigne aussi un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir. »

Ao ultrapassar o campo mental onde se estabelece o conhecimento do preto, Soulages entra em regiões desconhecidas como um pioneiro desbrava terras a serem conquistadas. Além da fronteira de escuridão, do breu que fecha a visão, que impede toda travessia, em que espaço Soulages nos leva? Esse espaço a ser descoberto, esse campo mental a ser desbravado não se situa numa dimensão outra, nem num lugar além de qualquer barreira, não está do outro lado do plano escurecido, mas ele está exatamente aqui onde o espectador olha para o além-preto. Assim a expressão da pintura não se situa mais no plano do quadro, não mais na profundidade ilusória do espaço perspectivo, mas no intervalo entre sua presença física e o olho do espectador. Isso inaugura o que Isabelle Ewig chama de “paradoxo topológico”:

Por um tipo de inversão espacial, o quadro, que não mais abre para um espaço ilusório, também não se limita mais exatamente a sua própria superfície, mas funda um verdadeiro espaço de experiência a sua frente. A profundidade ilusória se inverte e se projeta como materialmente a frente do quadro, em direção ao espectador, [...] irradiado de luz com Soulages.³⁸²

Essa projeção do plano pictórico, essa inversão da profundidade ilusória do quadro, pela virtude do além-preto, implica o espectador na experiência da pintura, o integra em seu acontecimento. Além disso, essa espacialidade invertida é dinâmica, a multiplicidade dos reflexos nos sulcos que rasgam a superfície escura se anima em relação com os movimentos do espectador no espaço aberto para a experiência pictórica do “outrenoir”. Quando se fala em plano pictórico ou em profundidade da pintura, o “outrenoir” sugere mais uma “espessura”, não exatamente a espessura da matéria pictórica, da massa de tinta penteada, trabalhada por rasgos, sulcos, mas a espessura do espaço de interação do quadro com o espectador. Espessura porque, mesmo sendo formulado pelo jogo dos reflexos, o espaço tecido entre seus protagonistas adquire uma quase-materialidade pela potência da tensão que estabelece e pela presença da luz que o enche. É essa mesma espessura que Soulages reconhece na *Maesta* de Cimabue e seu amplo fundo de ouro refletindo a luz para integrar o espectador em sua aparição,

³⁸² Isabelle Ewig, *L'outrenoir ou le fonctionnement de la peinture*. In Catalogo da exposição Soulages no Centre Georges Pompidou, 2009. “... par une sorte d'inversion spatiale, le tableau, qui n'ouvre plus sur un espace illusoire, ne se limite pas non plus exactement à sa propre surface, mais fonde un véritable espace d'expérience devant lui. La profondeur illusoire se retourne et se projette comme matériellement devant le tableau, vers le spectateur, [...] irradié de lumière avec Soulages. » Página 101.

No Salão Quadrado [do Museu do Louvre] há também a *Maesta* de Cimabue [...] à qual estou muito ligado, desde sempre. E descobri recentemente que antigamente não tenha visto os fundos de ouro de Cimabue como olho para eles agora, após minha experiência da pintura “além-preta”. No “*outrenoir*”, é a luz refletida pelo preto que cria um espaço a frente do quadro, e isso de um modo muito concreto, muito real. Na *Maesta* o ouro tem um pouco o mesmo papel, é luz que vem do quadro em direção a este que olha para ele – mas, de certo, o espaço bizantino nada tem a ver com o espaço de minha pintura.³⁸³



Cimabue,
Maesta, c. 1270,
tempera sobre madeira, 427 x 280 cm .
Museu do Louvre, Paris.

³⁸³ Pierre Soulages, a respeito da exposição de um quadro dele no Louvre em 2009, em seu site pessoal. « Dans le Salon Carré il y a aussi la *Maesta* de Cimabue, que je place dans mon cœur encore au-dessus de la toile d'Ucello. J'y suis resté très attaché, depuis toujours. Et je me suis aperçu récemment que je n'avais pas vu autrefois les fonds d'or de Cimabue comme je les regarde maintenant, après mon expérience de la peinture outrenoire. Dans l'outrenoir, c'est la lumière réfléchiée par le noir qui crée un espace devant la toile, et cela d'une manière très concrète, très réelle. Dans la *Maesta* l'or joue un peu le même rôle, c'est de la lumière qui vient de la toile vers celui qui la regarde – mais, bien entendu, l'espace byzantin n'a rien à voir avec celui de ma peinture. »

Ao comentar a *Maesta* para amigos no Louvre, Soulages declara que ao ver esse quadro, o espectador está “dentro do espaço que cria”³⁸⁴. As dimensões monumentais que Soulages em suas pinturas compartilha com esse quadro de Cimabue, contribuem a formular a espessura desse espaço. Na proximidade do quadro, suas dimensões eludem o espaço ambiente para inserir o espectador em sua reverberação. Mas o que Soulages revela é que é o espectador que cria esse espaço, então ele é o agente dessa espessura, é pela sua disponibilidade ao “outro campo mental” que se formula o meio da interação com o quadro e seu jogo de reflexos. Soulages propõe sua pintura tendo em vista que “a realidade de uma obra é a relação tripla que se cria entre a coisa que ela é, este que a produziu e este que olha para ela”³⁸⁵. O quadro então não é um objeto autônomo, ele é preso nesse jogo de relações que se articula entre sua materialidade, o fazer de seu autor e o olhar do espectador. O que tece esse jogo é o gesto, iniciativa do pintor que inscreve na matéria pictórica do quadro o acidente que lança seus reflexos ao espectador. No “*outrenoir*” é o gesto que assegura a relação definitiva da realidade da obra. A escuridão da tinta negando a visibilidade, a profundidade, revelando e abolindo ao mesmo tempo o plano pictórico pela sua saturação, é pela inscrição do gesto do pintor em sulcos organizados que a relação é possibilitada. Soulages em seu ofício de pintor sempre deu uma importância atenta ao gesto, gesto próprio, consciente, mas guiado pelo médium, respondendo às injunções próprias da obra.

Trabalhava sobre esse *brou de noix*³⁸⁶, e, de repente, a coisa começou a me impor, por minha grande surpresa, uma série de formas, de gestos... Estava preso por uma lógica própria: aí uma linha oblíqua, e obrigatoriamente eu colocava outra aqui porque esta oblíqua chamava essa outra. Ressentia ao mesmo tempo um sentimento de prazer e de quase constrangimento ao ver até que ponto eu era manipulado por este objeto.³⁸⁷

³⁸⁴ Pierre Soulages citado na página do site do Centro Georges Pompidou dedicada à exposição de 2009. “Le spectateur est ainsi “à l’intérieur de l’espace qu’il crée”. »

³⁸⁵ Pierre Soulages, in *Image et signification*, Rencontres de l’École du Louvre. Citado por Isabelle Ewig, *ibid.* « La réalité d’une oeuvre, c’est le triple rapport qui se crée entre la chose qu’elle est, celui qui l’a produite et celui qui la regarde. » Página 95.

³⁸⁶ *Brou de noix*, tinta escura extraída da casca das nozes. Geralmente usada pelos marceneiros para tingir a madeira, essa tinta foi utilizada por Soulages desde os anos 40, por sua rusticidade e seu caráter pouco sofisticado em relação às outras técnicas reservadas aos artistas.

³⁸⁷ Pierre Soulages, in “*Entretien avec Pierrette Bloch et David Quéré*”, *Galleries Magazine* n° 52, dezembro de 1992. Citado por Harry Cooper, *ibid.* « Je travaillais sur ce brou de noix, et brusquement la chose s’est mise à m’imposer, à ma surprise, une série de formes, de gestes... J’étais pris par une logique propre : là une oblique, et obligatoirement j’en mettais une autre ici parceque cette oblique-là appelait celle-ci. J’éprouvais à la fois un sentiment de plaisir et presque de gêne de voir à quel point j’étais manipulé par cet objet. » Página 77.

Mesmo que constrangido pela submissão a qual se rende, o pintor se entrega ao prazer do gesto induzido pelo curso da pintura. Uma autonomia consciente do gesto leva a uma sucessão de traços que se respondem num modo intuitivo, quase natural, assim como um eco responde ao som inicial. Assim o pintor participa da elaboração da obra sendo seus gestos necessários, mas, ao mesmo tempo, decididos pela obra a qual aos poucos contribuem. Entre a decisão original do pintor e a sucessão dinâmica de gestos que respondem ao acúmulo dos precedentes, a obra se constitui em sua autonomia. Isso pede ao pintor uma forma de abandono, de entrega, sem nunca perder uma consciência aguda dos acontecimentos. Seu gesto atualizado no traço que deixa na tela responde a seus atos anteriores que se delineiam em traços como objetos próprios na tela, pedindo resposta. Essa submissão ou obediência consciente às circunstâncias da produção artística remetem à filosofia japonesa do *Zen* onde o monge, à procura de seu auto-conhecimento, entrega-se aos atos mais triviais num abandono completo às suas circunstâncias e na redução absoluta da intenção. Roland Barthes ao analisar a pintura de Cy Twombly faz essa ligação entre o gesto do pintor que se entrega ao querer acidental de sua obra e a filosofia *Zen*.

O que vem a ser um gesto? Algo como o suplemento de um ato. O ato é transitivo, objetiva apenas suscitar um objeto, um resultado; já o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsões, das preguiças que envolvem o ato em uma atmosfera (no sentido astronômico do termo). Façamos então a distinção entre a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma inteligência, e o *gesto*, que produz tudo o restante (o “suplemento”), sem necessariamente querer produzir alguma coisa. O artista (continuamos ainda com esse termo um pouco kitsch) é, por estatuto, um operador de gestos: ele quer produzir um efeito, e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não são obrigatoriamente intencionais; são efeitos inversos, transtornados, que lhe escaparam, que voltam a ele e provocam então modificações, desvios, leveza do traço. Assim no gesto se abole a distinção entre a causa e o efeito, a motivação e o objetivo, a expressão e a persuasão. O gesto do artista – ou o artista como gesto – não rompe a cadeia causativa dos atos, aquilo que o budista chama de *karma* (não é um santo, um asceta), mas ela a confunde, a lança de novo até não mais encontrar seu sentido. No *zen* (japonês), essa ruptura brusca (por vezes muita tênue) de nossa lógica causal (simplificado) é chamada *satori*: por uma circunstância ínfima, às vezes irrisória,

aberrante, bizarra, o sujeito *desperta* para uma negatividade radical (que não é mais uma negação) [...] Não seria neste limite extremo que começa verdadeiramente a “arte”, o “texto”, todo o “para nada” do homem, sua perversão, seu esforço?³⁸⁸

Temos na pintura de Soulages um primeiro passo definitivo de sua entrega à negatividade radical com a escolha exclusiva do preto. Como “operador de gesto” ele demonstra esse querer e não querer, essa atenção ao retorno de cada traço, essa entrega a “cadeira causativa” que ao pouco se autonomiza, se libera da intenção primordial, se faz “por nada”, para abrir-se ao *despertar*. Além disso, os gestos que formulam sua pintura e que se manifestam em rastros, sulcos, traços, procedem de um trabalho repetitivo, submetido a uma regra material trivial da ordem do labor, similar à varredura dos monges *zen* nos jardins de pedra dos mosteiros japoneses que segundo um antigo mestre Zen são quadros pintados sem pincel, *sutras* escritos sem caracteres.³⁸⁹



Canto do jardim de pedra do templo Ryoan-Ji
Kyoto, sec. XV

Uma similaridade profunda se estabelece entre esses gestos (do pintor da escuridão e do monge varredor) que propõem uma modificação da superfície do material no qual se aplicam para permitir uma modulação luminosa em sombras e reflexos. Similaridade de ação também que consiste em repetir um traço pela ação de um instrumento até se entregar ao movimento num abandono da vontade inicial, numa abnegação.

³⁸⁸ Roland Barthes, *Cy Twombly ou non multa sed multum*, O óbvio e o obtuso. Páginas 145 e 146.

³⁸⁹ François Berthier, *El jardín zen*. “Según un antigo maestro, los jardines de los monasterios son cuadros pintados sin pincel, *sutras* escritos sin caracteres.” Página 11.

No entanto, Soulages não se remete à filosofia Zen quando aborda sua atitude de entrega à obra, de abnegação no fazer, mas a Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127), o mais antigo dos trovadores cujos textos se conservaram e especificamente a um poema do qual Soulages faz um profissão de fé artística.³⁹⁰

De puro nada farei versos:
Nem de mim nem de ninguém,
Nem de amor nem de juventude,
Nem de qualquer coisa
Achei-os dormindo
Num cavalo.³⁹¹

Nesse nada, sem intenção, ao acaso do sonho e levado pelo andar do cavalo, Soulages escolhe de seguir o antigo trovador que Gérard de Nerval no século XIX chamava de Tenebroso³⁹², para dar a sua pintura a autonomia, para se desfazer da autoridade do autor, para entrar nessa abnegação que delega ao outro o sentido da obra. O poema de Guillaume d'Aquitaine após contar sua busca eterna e nunca realizada acaba com esses versos:

Fiz os versos, não sei de que.
E os passarei a este
Que a outro os passará
Lá no Anju,
Que, de seu estojo, me mandará
A contra chave.³⁹³

³⁹⁰ Pierre Soulages, citado por Harry Cooper, *Ibid.* Página 77.

³⁹¹ Guillaume d'Aquitaine, disponível no site de Patrice Guinard: <http://cura.free.fr/docum/706Aqui.html>

« Farai un vers de dreyt nien :
Non er de mi ni d'otra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au,
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sus un chivau. »

³⁹² Gérard de Nerval, *El Desdichado*, Les chimères, 1854.

« Je suis le Ténébreux, le Veuf, l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie... »

³⁹³ Guillaume d'Aquitaine, *Ibid.*

« Fag ai lo vers, no sai de cuy.
Et trametrai lo a selhuy
Que lo'm trametra per autruy
Lay ves Anjau,
Que'm tramezes del sieu estuy
La contraclau. »

O Anju é uma região do centro da França ao redor da cidade de Angers, a contra chave é a segunda chave que serve para abrir um cofre.

Na escuridão do preto, Soulages se entrega ao gesto e a sua sucessão, andar do cavalo, meio adormecido para nele achar, deixar surgir os traços que formularão sua obra. Se ao final ele não sabe de que ela é feita e a delega a um outro, e mais um outro, longínquo, é na aposta que talvez este terá a chave guardada e agora útil para receber a obra e assim devolver ao pintor o sentido de seus gestos. Essa delegação ao espectador da possibilidade da obra poderia responder ao ditado de Duchamp segundo o qual é o espectador que faz a obra. Mas ela vai além porque Soulages propõe uma ambigüidade na qual a noção mesma de espetáculo se abole pela escuridão, por uma invisibilidade, que ao mesmo tempo formula uma armadilha de reflexos que captura o espectador. Preso no jogo de reflexos que seu movimento anima, em resposta às variações luminosas do ambiente, o olhar do espectador é a contra chave a qual a obra aspira. É nesse nada a ver da escuridão preta que cintila a possibilidade renovada do olhar. A pintura de trevas oferece a esse outro longínquo que nela perde seu olhar a possibilidade de pronunciar um “*Et lux fiat*”.



Pierre Soulages
Peinture, 92 x 130 cm, 1 février 2009
Acrílico sobre tela

Essa possibilidade de reinventar o olhar pela percepção renovada da luz, Soulages a estabelece na anterioridade absoluta das trevas³⁹⁴.

O preto é anterior à luz. Antes da luz, o mundo e as coisas estavam na mais total escuridão. Com a luz nasceram as cores. O preto é anterior a elas. Anterior, também a cada um de nós, antes de nascer, “antes de ver a luz ». Essas noções de origem são profundamente ancoradas em nós. Será por essas razões que o preto nos atinge tão poderosamente?³⁹⁵

Se o preto é anterior à luz, à possibilidade de visão do mundo, ou mesmo anterior a tudo o que existe, similar nisso ao caos original, ele é também, quando exposto em sua exclusividade assim como nas pinturas de Soulages, o que nos remete a esse estado de origem. O preto e suas trevas nos reenviam ao mistério de nossa origem e abrem o espaço de nossa inquietação do surgimento da vida, dos mundos, de todas as coisas visíveis que vieram à luz depois desse estado tenebroso. As trevas abrem também o espaço para o encontro místico com a divindade (ou o mistério das origens) assim toda uma tradição cristã seguindo os escritos de Dionísio o Areopagita³⁹⁶ remete a uma dimensão tenebrosa da meditação.

Os mistérios simples, absolutos e incorruptíveis da teologia se revelam na Tênebra mais que luminosa do Silêncio: é no Silêncio de fato que se ensinam os segredos desta Tênebra então é pouco dizer que afirmar que ela reluz da mais brilhante luz no seio da mais preta escuridão, e que, continuando sendo perfeitamente intangível e perfeitamente invisível, ela enche as inteligências que sabem fechar os olhos, de esplendores mais belos que a beleza.³⁹⁷

³⁹⁴ Quando interrogado sobre sua posição em relação às pinturas de Malevich que apresentam quadrados pretos, Pierre Soulages (conversação com Hans-Ulrich Obrist, catálogo da exposição do Centre Georges Pompidou, 2009) escolhe como anterioridade para uma pintura absolutamente preta uma gravura de Robert Fludd, rosicruciano, de 1617. Intitulada “*et sic in infinitum*” ela apresenta um quadrado completamente escuro como representação da *prima materia* anterior a toda criação.

³⁹⁵ Pierre Soulages, prefácio a *Le Noir*, Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècle. « Le noir est antérieur à la lumière. Avant la lumière, le monde et les choses étaient dans la plus totale obscurité. Avec la lumière sont nées les couleurs. Le noir leur est antérieur. Antérieur aussi pour chacun de nous, avant de naître, “avant d’avoir vu le jour”. Ces notions d’origine sont profondément enfouies en nous. Est-ce pour ces raisons que le noir nous atteint si puissamment ? »

³⁹⁶ Dionísio o Areopagita ou Pseudo-Dionísio é o nome dado ao autor de um conjunto de textos e cartas que teriam sido escritos no final de século V, talvez compilação e tradução para o grego de textos escritos por monges síriacos. Esse compêndio de textos teve uma profunda influência sobre todo o pensamento místico medieval e fundamentou o pensamento neoplatônico.

³⁹⁷ Dionísio o Areopagita, *La théologie mystique, Oeuvres complètes*. « Les mystères simples, absolus et incorruptibles de la théologie se révèlent dans la Ténèbre plus que lumineuse du Silence : c’est dans le Silence en effet qu’on apprend les secrets de cette Ténèbre dont c’est trop peu dire que d’affirmer qu’elle brille de la plus éclatante lumière au sein de la plus noire obscurité, et que, tout en demeurant elle-même parfaitement intangible et parfaitement invisible, elle emplit de splendeurs plus belles que la beauté les intelligences qui savent fermer les yeux. » Página 177.

Silencio e Tênebra, assim a pintura de Soulages se apresenta soberana como espaço de meditação do qual o observador atento poderá ver surgir uma luz em reflexo que o envolve. Nessa intenção de formular um espaço exclusivo à meditação sobre o invisível e o visível que ele é susceptível de revelar, destacado das contingências próprias ao lugar da exposição, Soulages apresenta suas telas de grandes dimensões suspensas por cabos no meio da sala, de modo a torná-las operadoras absolutas da experiência de sua visão. O espaço assim formulado pelo plano insondável de treva flutuando não pertence mais à frontalidade da parede, não remete mais ao espaço pictórico como janela perspectivista ou superfície modernista, mas redefine a condição mesma do visível na possibilidade de iluminação.



Sala Soulages, Musée Fabre, Montpellier, 2005.

Não queremos dizer aqui que a obra de Soulages tem essa pretensão à “teologia mística”, mas ela funciona segundo esses mesmos preceitos de uma escuridão original, de uma Tênebra, na qual uma anterioridade absoluta está contida e que se revela pela “iluminação” ou pelo surgimento da luz. Para seguir com Dionísio, em neoplatonismo, nos aparece que Soulages realiza aqui uma “alegoria” similar às imagens providenciadas pelas Santas Escrituras.³⁹⁸

É totalmente impossível, de fato, que nossos espíritos humanos possam atingir de maneira imaterial a imitação e a contemplação das hierarquias celestiais, sem usar, para esse fim, de meios materiais capazes de nos guiar, proporcionando-se a nossa natureza.

³⁹⁸ *Ibid.* Página 188 e seguintes.

É assim que para qualquer um que exerce sua reflexão, as aparências da beleza se tornam as figuras de uma harmonia invisível. Os bons cheiros assim como atingem nossos sentidos representam a iluminação intelectual. As luzes materiais significam essa efusão de luz imaterial da qual são as imagens.³⁹⁹

E as luzes materiais que se manifestam nas trevas do “*outrenoir*” são muitas, respostas às infinitas variações da luz que nela bate e que se movimentam em resposta ao deslocamento de quem olha para elas. O “*outrenoir*” é uma pintura de trevas insondáveis na superfície da qual dança o reflexo. Trevas insondáveis e impenetráveis, assim como diz a apreciação de Catherine Millet ao ver as amplas telas de “*outrenoir*” na primeira exposição delas no Centre Georges Pompidou em 1979:

Achei esses quadros, de certa maneira, herméticos. Não se penetra neles. Esse que olha para eles, rebate neles como se acabasse de tocar uma parede.⁴⁰⁰

A dinâmica do reflexo é tão forte que, para Catherine Millet, não somente o olhar, mas o corpo do espectador é implicado nesse movimento da luz rebatendo sobre a parede de tenebras. E a proposta mais inovadora de Soulages consiste talvez nisso que ele aposta na integração em sua pintura desse elemento que sempre foi considerado como parasito para a visão: o reflexo - a não ser talvez nos mosaicos bizantinos onde a multidão de brilhos fugazes gerados pelas tesselas contribui em dar uma presença luminosa às figuras na escuridão das basílicas. Em 2009, trinta anos após a noite de fevereiro quando se revelou a ele a potência do “*outrenoir*”, Soulages declara a Isabelle Ewig que o que interessa a ele são “a reflexão, as variações da reflexão, a não-reflexão”⁴⁰¹. E, de fato, desde trinta anos seu trabalho se desenvolve em modulações da superfície escura por ranhuras, sulcos, alternância rítmica de brilhos e ofuscamentos pelo jogo dos pincéis, espátulas e outros instrumentos definidos e construídos por ele mesmo. Essas modulações captam a luz que nelas bate e a reenvia carregada da profunda

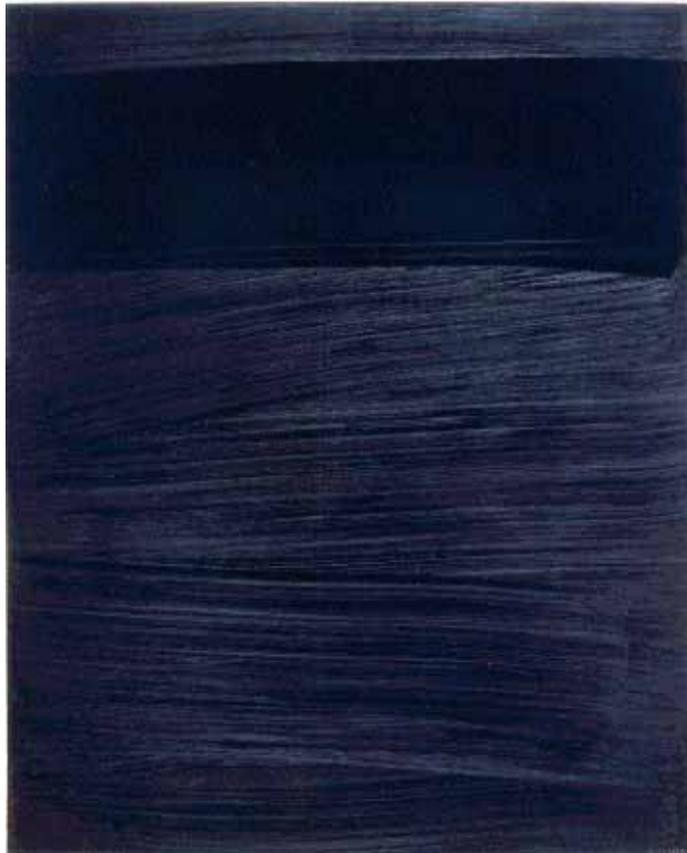
³⁹⁹ *Ibid.* « Il est tout à fait impossible, en effet, que nos esprits d'hommes puissent atteindre de façon immatérielle à l'imitation et à la contemplation des hiérarchies célestes, sans user pour cela de moyens matériels capables de nous guider en se proportionnant à notre nature.

C'est ainsi que, pour quiconque exerce sa réflexion, les apparences de la beauté deviennent les figures d'une invisible harmonie. Les bonnes odeurs telles qu'elles frappent nos sens représentent l'illumination intellectuelle. Les lumières matérielles signifient cette effusion de lumière immatérielle dont elles sont les images. » Páginas 186-187.

⁴⁰⁰ Catherine Millet, *Pierre Soulages, la peinture au présent*, Artpress, fevereiro de 1980. Citado por Isabelle Hewig, *ibid.* « J'ai trouvé ces toiles, d'une certaine façon, hermétiques. On ne rentre pas dedans. Celui qui les regarde y rebondit comme s'il venait de toucher un mur. » Página 101.

⁴⁰¹ Soulages numa conversaço com Isabelle Ewig, *ibid.* “La réflexion, les variations de réflexion, la non-réflexion ». Página 101.

transformação que o preto lhe inflige. Uma transmutação luminosa é dada a ver, fugaz, nunca igual, dinâmica e absolutamente nova, nisso ela realiza um despertar equivalente ao primeiro estrondo luminoso do “*Fiat lux*” original.



Pierre Soulages
Peinture, 162 x 127 cm, 14 avril 1979
óleo sobre tela

Ao comentar essa pintura de 1979, Pierre Soulages desvenda a importância do jogo dos reflexos no “*outrenoir*” e do novo regime da cor que ele inaugura.

É um quadro característico da ruptura realizada em 1979. Ruptura com a concepção clássica da pintura onde o reflexo é considerado como parasite da visão, e que tentamos eliminar na apresentação habitual. Aqui, pelo contrário, não somente o reflexo é considerado, mas ele é parte integrante da obra: nela ele integra a luz que recebe a pintura – luz móvel quando se trata de luz natural – e a restitua transmutada pelo preto. Vemos o interesse da oposição das texturas para a luminosidade da tela: uma ampla superfície lisa barrando horizontalmente de um lado para outro a parte superior do quadro se opõe a toda sua superfície, dinamizada em direções quase paralelas a essa barra. Segundo o ponto

de vista de quem olha ou segundo a incidência da luz, a parte escura pode se tornar clara e as partes claras, escuras. Não se trata da visão clássica da pintura, nem do monocromo que remete a ela, mas de uma pintura outra: o preto único deixa de ser um único preto e toda a obra se funda na maneira como o preto escapa à monocromia preta.⁴⁰²

Os reflexos imprimam não somente uma variação de valores ao preto, que há de ser o valor absoluto na escuridão, mas também uma possibilidade de nuances de tintas determinadas pela cor da luz que nele bate. Um jogo íntimo se estabelece entre a luz com suas variações de intensidade e de tinta e a matéria pictórica com suas variações de textura.

Ora, no coração do “*outrenoir*” encontra-se a inteligência da cor, não em termos de diferenças de valores, mas de diferenças de matérias: assim Soulages não coloca “um preto ao lado de um cinza”, mas um preto ao lado do mesmo preto, “um único preto”, cujas “diferenças de texturas, lisas, fibrosas, calmas, tensas ou agitadas, [...] captando ou recusando a luz, deixam nascer os pretos cinzas e os pretos profundos”.⁴⁰³

Essa materialidade do suporte não equivale a uma materialidade da cor, que continua fugaz como uma aparição, inapreensível, efêmera, mutável. A inteligência da cor consistiria em saber formular as condições de sua aparição e não em expô-la por justaposição. A manipulação da matéria pictórica segundo um registro de qualidades que lhe são próprias permite a percepção das variações de suas qualidades visuais, entre elas a cor. A cor sendo uma qualidade atribuída à matéria, ela é movida, ou tornada perceptível em sua mudança, pela transformação da matéria e as inflexões da luz. No entanto, a matéria pictórica trabalhada por Soulages é preta, mas nesse caso não se trata da cor preta, mas da não-cor do preto, da escuridão que é negação da luz e da cor seu corolário. Esses amplos

⁴⁰² Pierre Soulages, 1996, citação no dossiê de imprensa do Musée Fabre de Montpellier. “C’est une toile caractéristique de la rupture accomplie en 1979. Rupture avec la conception classique de la peinture où le reflet est considéré comme parasitant la vision, et que l’on s’efforce d’éliminer dans la présentation habituelle. Ici, au contraire, non seulement le reflet est pris en compte, mais il est partie intégrante de l’oeuvre : il y intègre la lumière que reçoit la peinture - lumière changeante si c’est la lumière naturelle - et la restitue avec sa couleur transmutée par le noir. On voit l’intérêt pour la luminosité de la toile de l’opposition des textures : une grande surface lisse barrant horizontalement de part en part le haut de la toile s’oppose à toute sa surface, dynamisée dans des directions quasiment parallèles à cette barre. Selon le point de vue de celui qui regarde ou selon l’incidence de la lumière, la partie sombre peut basculer dans le clair et les parties claires dans le sombre. Il ne s’agit pas de la vision classique de la peinture, ni du monochrome qui s’y rattache, mais d’une peinture autre : le noir unique cesse d’être un unique noir et toute l’oeuvre est fondée sur la façon dont le noir échappe à la monochromie noire. »

⁴⁰³ Isabelle Ewig, *ibid.* As passagens entre aspas são citações de Pierre Soulages extraídas de uma conversação com Michel Ragon publicada em “*Les ateliers de Soulages*” (1990). “Or au coeur de l’outrenoir se trouve l’intelligence de la couleur non pas em termes de différences de valeurs, mais de différences de matières : ainsi Soulages ne met pas « un noir à côté d’un gris », mais un noir à côté du même noir, un « unique noir », dont les « différences de textures, lisses, fibreuses, calmes, tendues ou agitées, [...] captant ou refusant la lumière, font naître les noirs gris ou les noirs profonds ». Página 98.

planos de trevas, que induzem uma cegueira inicial - nada pode ser visto na escuridão – reiniciam a visão e propõem outra percepção da luz e das cores que um olhar atento pode discernir pulsando das suas superfícies. Assim como Junichiro Tanizaki faz o “elogio da sombra”⁴⁰⁴ ao discernir o quanto na profunda escuridão das casas tradicionais japonesas, as cores dos elementos triviais quase não iluminados ou os últimos raios de um reluzir longínquo se parem dos mais suntuosos e misteriosos esplendores, a pintura de Soulages revela cores nunca vistas porque transmutadas pela escuridão da matéria de suas pinturas.

Já se falou que a culinária japonesa não é coisa que se come, mas que se olha, num caso como este, seria tentado de dizer: que se olha e, ainda melhor, que se medite! Tal é, de fato, o resultado da silenciosa harmonia entre a luz das velas piscando na sombra e o reflexo das lacas. Outrora, o Mestre Sôseki em seu *Kusa-makura* celebrava as cores dos *yôkan* e num certo sentido essas cores não deixam de nos levar também à meditação. A superfície turva dos *yôkan*, semi-translúcida como um jade, a impressão que eles nos dão de absorver a luz do sol em sua massa mais profunda, de encerrar uma clareza indecisa como um sonho, esse acordo profundo de nuances, essa complexidade, você não os acharam em nenhum bolo ocidental. [...] Deposite agora num prato de laca essa harmonia colorida que é um *yôkan*, mergulhe-o numa sombra de maneira que se tem dificuldade em discernir sua cor, ele se torna ainda mais propício à contemplação. E quando, afinal, coloque na boca essa matéria fresca e lisa, você sente derreter na ponta da sua língua como uma parcela da obscuridade do cômodo, solidificada numa massa açucarada, e nesse *yôkan*, em suma relativamente insípido, você acha uma estranha profundidade que realça seu gosto.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Junichiro Tanizaki, *Éloge de l'ombre*.

⁴⁰⁵ *Ibid.* « La cuisine japonaise, a-t-on pu dire, n'est pas chose qui se mange, mais chose qui se regarde : dans un cas comme celui-ci, je serais tenté de dire : qui se regarde, et mieux encore, qui se médite ! Tel est, en effet, le résultat de la silencieuse harmonie entre la lueur des chandelles clitognant dans l'ombre et le reflet des laques. Naguère le Maître Sôseki célébrait dans son *Kusa-makura* les couleurs des *yôkan* et dans un sens, ces couleurs ne portent-elles pas elles aussi à la méditation ? Leur surface trouble, semi-translucide comme un jade, cette impression qu'ils donnent d'absorber jusque dans la masse la lumière du soleil, de renfermer une clarté indécise comme un songe, cet accord profond de teintes, cette complexité, vous ne les retrouverez dans aucun gâteau occidental [...]

Déposez maintenant sur un plat à gâteaux en laque cette harmonie colorée qu'est un *yôkan*, plongez-le dans une ombre telle que l'on ait peine à en discerner la couleur, il n'en deviendra que plus propice à la contemplation. Et quand enfin vous portez à la bouche cette matière fraîche et lisse, vous sentez fondre sur la pointe de votre langue comme une parcelle de l'obscurité de la pièce, solidifiée en une masse sucrée, et ce *yôkan* somme toute assez insipide, vous lui trouvez une étrange profondeur qui en rehausse le goût. » Páginas 46 e 47. *Kusa-masura* é um romance de Soseki, autor do início do século XX. O *yôkan* é uma gulosema gelatinosa feita a partir de uma massa de feijão e perfumada com frutas.

A escuridão leva a outra qualidade de experiência sensorial onde a visão, como aqui o toque e o gosto podem ser reinventados, reiniciados, abrindo para a percepção de novas cores no caso da pintura de Soulages. Como o levanta Marie Renoue, a similaridade da abordagem do mundo escuro por Tanizaki e as propostas do “*outrenoir*” de Pierre Soulages, consiste na crença numa possibilidade de formulação de novas qualidades inerentes à escuridão.⁴⁰⁶ Soulages define o preto como potencialmente emissor de uma luz secreta e faz dela o motor de sua produção desde a noite de janeiro de 1979: “Meu instrumento não era mais o preto, mas essa luz secreta vinda do preto.”⁴⁰⁷ O que poderia ser deduzido pelo espectador como sendo luz refletida nas modulações materiais da superfície pictórica é considerado por Soulages como imanência da escuridão e instrumento de sua obra. À luz secreta corresponde seu corolário: cores inéditas. E de fato, a reflexão da luz sobre a escuridão transmuta suas qualidades primeiras para deixar surgir cores nunca vistas, ou imperceptíveis nas condições de visão direta.



Pierre Soulages
Peinture, 222 x 421 cm, 30 septembre 1983
Óleo sobre tela.

Neste amplo tríptico instalado na sala da sua casa frente a uma grande janela abrindo para a paisagem marítima do mediterrâneo, Soulages vê aparecer cores numa modulação temporal ligada aos elementos.

Algumas manhas, ele é cinza prateado. Em outros momentos, captando os reflexos do mar, ele é azul. Em outras horas, ele toma tons de marrom cobreado. Na realidade, ele está sempre em acordo com a luz

⁴⁰⁶ Marie Renoue, *Lumière en noir et lumière tangible*.

⁴⁰⁷ Pierre Soulages, prefácio a *Le Noir*, libid. « Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. »

recebida. [...] Um dia, até vi ele verde: tenha tido uma tempestade e uma ensolarada sobre as árvores que não estão muito longe daqui.⁴⁰⁸

Ao ler essas observações da convivência de Soulages com sua pintura, sonhamos em ver uma aurora frente a um “*outrenoir*” para nele discernir as sutis variações da luz ao nascer do sol, para aos poucos ver a escuridão se iluminar, para entrar na visibilidade do dia. A pintura escura, o “*outrenoir*”, aparece assim como reveladora da qualidade cromática da luz e de suas variações (infinitas na luz natural, infelizmente equalizada e controlada no ambiente do museu)⁴⁰⁹. Variações cromáticas que são elas mesmas reflexos, das nuvens, do mar, das árvores, ligando assim a pintura ao ambiente estendido da natureza em sua modulação eterna. Mas ao mesmo tempo são cores outras porque transmutadas pelo preto, porque nascendo da escuridão, porque formuladas dentro dessa “luz secreta” que surge das trevas. As condições de sua percepção são exclusivas, elas surgem da invisibilidade e a desafiam. As cores emitidas em reflexos pelo “*outrenoir*” decidem de uma outra realidade da luz e de suas variações cromáticas. O dispositivo de trevas penteadas definido por Soulages constitui pelas suas características materiais uma possibilidade que abre para uma percepção diferente das cores, que constitui uma possibilidade de abordar uma realidade ainda não atingível, realçando a improbabilidade do fenômeno cromático. Quando Pierre Soulages declara que “o sentido de uma pintura não é sua materialidade, mas sua realidade”⁴¹⁰, ele reorienta nosso olhar sobre esses infinitos momentos de realidade e experiência cromática que surgem das trevas, epifanias fulgurantes da realidade indiscernível da cor.

⁴⁰⁸ Pierre Soulages, conversa com Olivier Pauli e com Pierre Encrevé, citado por Pierre Encrevé, *Ibid.* “Certains matins, elle est gris argent. À d’autres moments, captant les reflets de la mer, elle est bleue. À d’autres heures, elle prend des tons de brun cuivré. En réalité, elle est toujours en accord avec la lumière reçus. [...] Un jour, je l’ai même vue verte : il y avait eu un orage et un coup de soleil sur les arbres qui ne sont pas loin de là. » Página 26.

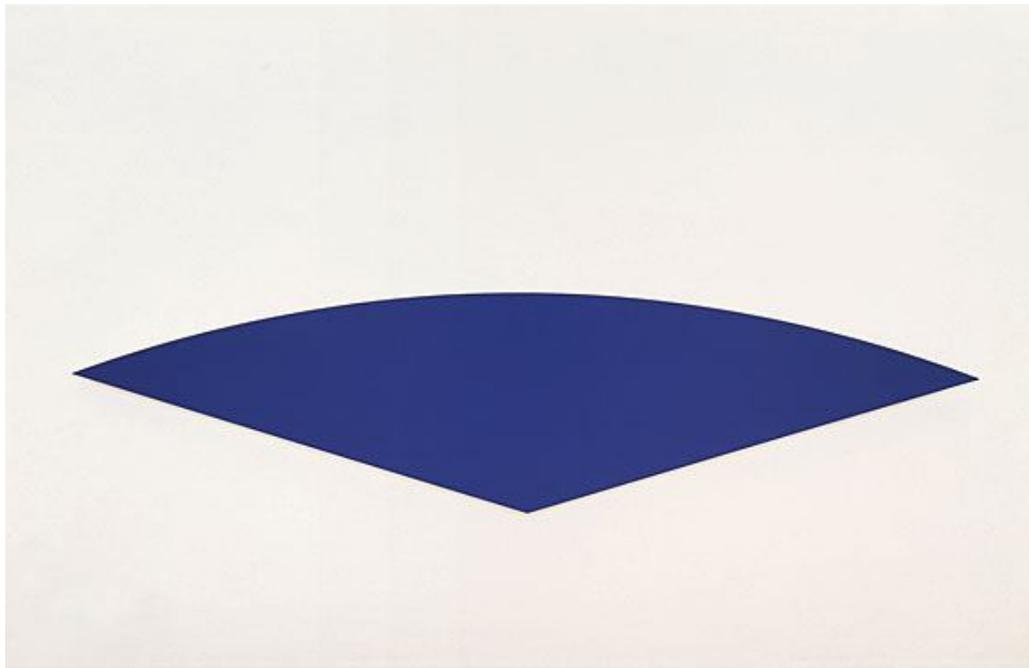
⁴⁰⁹ Somente a sala Soulages do Museu Fabre em Montpellier, projetada pelos arquitetos Brochet-Lajus-Peyo, é iluminada por uma ampla parede de vidro translúcido especialmente desenvolvido para esse projeto que transmite todas as variações da luz natural frontalmente aos planos das pinturas suspensas no espaço.

⁴¹⁰ Citado por Philippe Piguet, *Pierre Soulages, la lumière dans le noir*, in *L’œil*, n°601, abril de 2008. “Le sens d’une peinture ce n’est pas sa matérialité. C’est sa réalité. »

FORMA DA COR

KELLY - FORMA - QUALIDADE

Quando a cor surge em toda sua riqueza, a forma está em sua plenitude.⁴¹¹



Ellsworth Kelly
Dark blue curve, 1995,
 óleo sobre tela, 116,8 x 482,6 cm.
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Um objeto de forma similar a um leque aberto, de uma cor azul escuro uniforme, denso e leve ao mesmo tempo, desse azul que é dito ultramar, flutua na parede. Suas dimensões amplas (quase cinco metros de comprimento) lhe dão certa majestade hierática impondo uma ordem ao espaço que domina. Simetria pela

⁴¹¹ Paul Cézanne, citado por Émile Bernard in: *Paul Cézanne*, revista L'Occident n° 32 de julho de 1904. « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude ».

equivalência das duas partes separadas pelo eixo central designado pela ponta inferior, orientação horizontal pelas pontas laterais, orientação vertical pela ponta inferior, repouso pela curva aberta que delinea o limite superior, tensão pela agudez das pontas nas extremidades laterais, a forma estabelece, dentro de suas contradições, uma dinâmica própria que articula a parede sobre a qual o objeto é pendurado e o espaço de sua contemplação.

Mas a forma do objeto plano induz uma confusão espacial para quem a observa, o leque visto aplicado na parede pode levar à percepção de um quadrante em perspectiva. De certa maneira, a convenção cultural ocidental do olhar em perspectiva rege nossa percepção das coisas e especificamente nossa contemplação das obras pictóricas as quais outras convenções culturais da ordem da apresentação e da exposição (a parede, a verticalidade, a iluminação uniforme) ligam essa obra. O que vemos, um objeto plano pintado de azul, adquire uma volumetria ilusória, uma projeção espacial virtual, rapidamente desmentida pela ausência de sombra. Uma dúvida se instaura sobre a possível profundidade do plano pictórico, profundidade que não se desenvolve dentro ou atrás dele como na tradição perspectivista renascentista, mas que estabelece o objeto pictórico ele mesmo no simulacro da terceira dimensão. A ambigüidade usa dos recursos mesmos de sua dúvida: a superfície plana do painel de apresentação e do objeto - condições da apresentação do objeto pictórico - são os instrumentos que tanto induzem a percepção de uma possível profundidade quanto a desmentem.

À distância, o objeto se faz signo, ele aparece na unicidade de sua forma fechada e na integridade de sua cor azul. Mas ao aproximar-se, entrando no espaço que ele rege pelas suas amplas dimensões, a ambigüidade da forma com suas tensões contraditórias e as aparentes variações de sua cor aparecem. De fato, a cor azul uniforme, chapada, que o recobre apresenta variações de valor e intensidade segundo as zonas de tensão determinadas pela forma. Mais escuro nas pontas laterais, mais intenso ao longo do arco superior, ele parece se tornar mais leve e claro no centro da forma com uma intensidade máxima na ponta inferior. O objeto plano se anima de variações na qualidade do azul, variações que trabalham sua superfície numa respiração, palpitação, respondendo as inflexões do olhar determinadas pelas bordas do objeto. Essa experiência requer uma proximidade do observador ao objeto, como se o limite do olhar em sua precisão de definição estabelecendo uma distância focal necessitasse ser ultrapassado para entrar na

incerteza da percepção pura, onde o observador se entrega às suas sensações. Uma visão míope. Nesse ponto da percepção envolvente, a cor se ambienta e se torna meio fluido moldado pelas bordas da forma que a contem.

A forma e a dimensão das superfícies de cor determinam variações de seu valor e de sua intensidade, assim como Yve-Alain Bois o estabelece ao determinar esse princípio gerador da pintura de Matisse: a modulação através da quantidade.

É a área (e, conseqüentemente, a forma) de uma superfície, ou melhor, aquilo que diferencia esta última da área (e da forma) das outras superfícies coloridas de uma pintura, que acima de qualquer outra coisa, determina a qualidade do matiz e do tom (em outras palavras, a saturação e a intensidade de uma cor, sua tonalidade).⁴¹²

Desse teorema, ou essa equação “quantidade-qualidade” ou “sistema Matisse” como a nomeia Yve-Alain Bois⁴¹³ derivam segundo ele, cinco qualidades ou especificidades da pintura e do desenho de Matisse. A primeira é a natureza *all-over* de sua pintura que toma em conta a totalidade do quadro. A segunda diz respeito às relações da figura - ou do motivo ou do arabesco – com as bordas do quadro e à sua própria forma. A terceira é da ordem da escala, quantidade relativa a outras, quantidade relativa ao tamanho do quadro, proporção entre quantidades. A quarta determina a indissociabilidade da saturação e da tonalidade em suas relações relativas na variação das quantidades. E a quinta é a construção espacial do quadro por meio da cor unicamente.

Essa equação “quantidade-qualidade” bem como seu conjunto de conseqüências nos aparece como fundamental para abordar a pintura de Kelly, e particularmente esses objetos onde as superfícies de cor pura recortadas segundo figuras geométricas formulam quantidades independentes que se estabelecem no ambiente da exposição. Neles, a área colorida se apresenta em absoluto, somente em diferenciação da superfície da parede que a suporta. Como as condições da apresentação contemporânea da pintura restringem a coloração da superfície da parede ao branco, temos então um jogo de modulação por quantidade entre a forma geométrica do plano pictórico recoberto por uma cor única e o plano branco - não predeterminado, mas aceito por Kelly - da parede da sala de exposição. As convenções culturais do olhar, a educação às condições da exposição, fazem

⁴¹² Yve-Alain Bois, *A pintura como modelo*, Matisse e o “arquidesenho”. Página 28.

⁴¹³ *Ibid.* Página 26.

considerar ao espectador a superfície branca da parede como neutra. Essa neutralidade convencional tende a tornar a parede invisível, pelo menos incolor. Conseqüentemente, a autonomia do plano pictórico, sua monocromia, insere a modulação através da quantidade na forma própria do plano. O princípio de interação da cor baseado na sua relatividade e na impossibilidade de perceber uma única cor tal como desenvolvido por Josef Albers em seu curso⁴¹⁴, tende aqui a se tornar ação interna através do subterfúgio que incite a iludir a presença ativa do plano de fundo da parede da galeria de exposição. No entanto, devemos admitir que as amplas formas coloridas de Ellsworth Kelly que tendem a se apresentar como exclusivas em suas cores formulam suas modulações internas pela interação que estabelecem com a parede branca onde são expostas. Kelly parece integrar essa interação cromática da forma colorida uniforme com a coloração de seu suporte que segundo Yve-Alain Bois é o índice do fracasso da questão do monocromo. É esse suposto fracasso que ele denota na recusa de Barnett Newman de se entregar a essa solução enquanto, no ano de 1949, buscava livrar-se da composição tradicional e de sua submissão à percepção da simetria.

A única alternativa seria a monocromia, uma solução que nunca seduziu Newman, embora seu interesse pelo sublime, isto é, pelo não representável, pudesse tê-lo levado a isso, como aconteceu com outros artistas. Vejo na recusa da monocromia a confirmação de minha leitura da obra de Newman como uma pesquisa fundamental acerca da natureza da percepção, pois, como escreveu Merleau-Ponty, “Uma área verdadeiramente homogênea que não oferece *nada à percepção* não pode ser transmitida a *nenhuma percepção*” (fenomenologia da percepção). Talvez Newman sentisse que a monocromia representava uma tentativa fadada ao fracasso: a fim de percebê-la, o espectador tem de criar um campo visual na parede, em contraposição à qual esse campo funcione imediatamente como uma imagem.⁴¹⁵

A consciência da percepção do fundo branco da parede de exposição e da interação da pintura com ele, é antiga para Kelly que, já em 1952, intitulou um quadro pintado de azul escuro, cor de rosa, laranja, branco e azul claro: “*Painting for a White Wall*”. Para outra obra de 1952, ele declara o quanto a interação com o fundo branco da parede é parte da pintura.

⁴¹⁴ Josef Albers, *A interação da cor*. “Somos capazes de ouvir um som isolado, mas quase nunca (isto é, sem mecanismos especiais) de ver uma cor isolada, separada e sem relação com as outras.” Página 9.

⁴¹⁵ Yve-Alain Bois, *Ibid.* Página 386, nota 24..

Outro exemplo importante de um painel pintado que explora a idéia do mural era *Red Yellow Blue White...* Consiste em cinco painéis verticais cada um com cinco quadros. Os painéis verticais são separados na parede e os intervalos da superfície da parede entre eles são parte da pintura.⁴¹⁶

Kelly então não produziria monocromos ou conjuntos de painéis monocromáticos, mas amplos objetos coloridos que interagem com o espaço cromático no qual são apresentados e que as vezes usam da parede onde são apoiados para constituir esse espaço onde, como analisa Denys Riout, “a monocromia ou o conjunto policrômico de painéis monocromáticos se confrontam à “parede estúpida e sem voz” e usa dela como um rebatedor”⁴¹⁷. Os objetos definidos por Kelly, não são isolados e não são concebidos em plena autonomia, mas na interação como ambiente ou a parede onde são instalados quando planos ou ainda no caso das inúmeras litografias que ele produz ao longo de sua carreira, entre a forma colorida e o fundo do papel, assim ele declara:

Na minha pintura, o espaço negativo nunca é arbitrário (acho que as litografias são signos coloridos impressos sobre um fundo – o papel e as dimensões do fundo e os signos devem ser considerados como de importância igual).⁴¹⁸

Podemos pensar que, a seu modo, Kelly procura também escapar do surgimento da imagem e que sua estratégia passa pela tridimensionalidade (quase plana) na qual projeta seus objetos. Por esse procedimento, suas obras se estabelecem numa ambigüidade entre plano pictórico e volume ou, para retomar as categorias clássicas que ele parece tentar superar, entre pintura e escultura. É nesse sentido que ele escreveu em 1969 a respeito de um trabalho de 1949:

Após ter construído *Window* com duas telas e um quadro de madeira, realizei que, doravante, a pintura, tal com a conhecia estava

⁴¹⁶ Citado por Anna Somers Cock “*The freedom of colours in space*. Interview with Ellsworth Kelly. *The Art Newspaper*, junho de 2008. “Another important example of a panel painting that explores the idea of the mural was *Red Yellow Blue White* (1952)... It consists of five vertical panels, each with five canvases. The vertical panels are separated on the wall and the intervals of the wall surface between them are part of the painting.” Página 4.

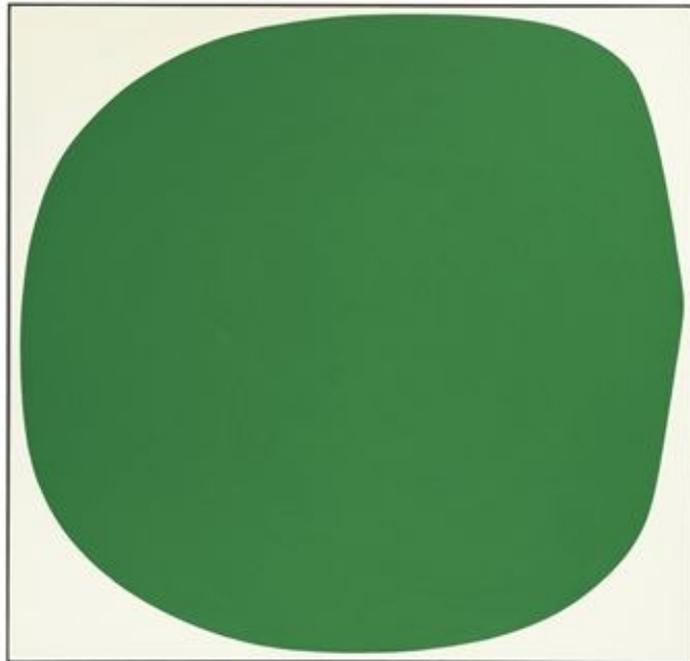
⁴¹⁷ Denys Riout. *La peinture monochrome*. “La monochromie ou l’assemblage polychrome de panneaux monochromes de Kelly affronte le « mur stupide et sans voix » et en use comme d’un repoussoir.” Página 161.

⁴¹⁸ Ellsworth Kelly, *Notes of 1969*, in *Theories and documents of contemporary art* editado por Kristine Stiles e Peter Selz. “In my painting, negative space is never arbitrary (I believe lithographs to be coloured marks printed on a ground – the paper and the measure of the ground and the marks are to be considered of equal importance).” Página 93.

ultrapassada para mim. No futuro, as obras deveriam ser objetos, não assinados, anônimos.⁴¹⁹

Antes desses grandes objetos coloridos tais como *Dark blue curve*, Ellsworth Kelly produzia quadros onde as formas pintadas se destacam sobre um fundo branco numa ambigüidade forma-fundo. Na tentativa de abstrair, de libertar as formas, de lhes dar independência, Kelly passou a recortar-las para fazer delas objetos planos que flutuam sobre o fundo branco da parede da galeria de exposição, ou mesmo que se sustentam no ambiente. Destacados em prol de uma independência, do anonimato dos objetos, eles nunca perdem essa ambigüidade recorrente à coisa pictórica na relação forma-fundo. Essa ambigüidade se faz ainda mais pungente no caso dos objetos independentes no espaço que, apesar de conservar a superfície do plano pictórico, se destacam do fundo materializado pela parede e requerem a invenção pelo espectador de um plano fictício, virtual que permite apreendê-los em sua realidade e não na ilusão do volume. A modulação por quantidade opera nesses objetos autônomos dum modo que parece independente, quase monocromático. De fato, a cor varia em intensidade e valor entre as margens da forma e seu centro, variação intensificada pelo recorte específico da forma em pontas agudas, curvas, angulações, sem que a relação com uma cor de fundo pudesse ser estabelecida. A força da cor e as tensões de sua ação interna à forma já aparecem nos trabalhos anteriores de Ellsworth Kelly onde a modulação por quantidade se estabelece entre duas cores (a cor da forma e o fundo branco do quadro).

⁴¹⁹ *Ibid.* "After constructing *Window* with two canvases and a wood frame, I realized that from then on painting as I had known, it was finished for me. The new works were to be objects, unsigned, anonymous. » Página 92.



Ellsworth Kelly
Green White, 1961
 Óleo sobre tela, 167,6 x 175,3 cm.

O título dado por Kelly a esse quadro demonstra sua consciência colorista do jogo entre forma e fundo e sua ambigüidade. O título diz “Verde Branco” e não “Verde sobre Branco”. Se a cor verde é a primeira a ser nomeada no título da obra, ela está em equivalência com o branco que perde seu caráter de fundo ou de espaço negativo para se tornar protagonista da forma verde. No entanto, a posição relativa e a proporção em termos de quantidade do verde sobre o branco determinam sua intensidade, sua força, sua preeminência sobre a luminosidade do branco. A intensidade da cor verde obtida pela amplidão da superfície que ela cobre inverte a relação com o branco que, por ser em pequena dimensão e periférico, perde a força de sua intensidade absoluta e a potência máxima de seu valor claro. Dentro da forma verde podemos observar as variações de intensidade e de valor determinadas pela amplidão do campo colorido, mas também pelo contraste que se estabelece com as bordas delimitando o campo verde e o campo branco. A equação “quantidade-qualidade” joga assim de modo interno e externo à forma colorida. Ela joga também na relação da forma com os limites do quadro. Uma tensão dinâmica se estabelece na margem branca tênue que estabelece a permanência do fundo branco, especificamente nas partes centrais das bordas. Ao analisar as conseqüências da aplicação da equação “quantidade-qualidade” Yve-Alain Bois nos assinala o que Matisse diz a respeito de seu trabalho: “O arabesco só funciona

quando contido pelos quatro lados do quadro. Com esse suporte, ele tem força.”⁴²⁰ E em “notas de um pintor”, ele acrescenta que a “expressão” que busca “está na harmonia total de meu quadro: o lugar ocupado pelas imagens, o espaço vazio em torno delas, as proporções, tudo tem seu quinhão.”⁴²¹ Trata-se então, para obter força e expressão, de questões de quantidades relativas, de lugar, mas também de contenção, de limites, de vicinalidade a serem tomadas em conta dentro da superfície pictórica instaurada pelo quadro.

A composição cujo objetivo deve ser a expressão, modifica-se de acordo com a superfície a ser recoberta. Se pego uma folha de papel de determinado tamanho, meu desenho terá uma relação necessária com seu formato. [...] O desenho tem de ter uma vigor expansiva que dê vida as coisas que o rodeiam.⁴²²

Como lembra Bois, ainda não se trata de cor, ou pelo menos nenhuma tonalidade específica está citada por Matisse para completar ou assegurar essas operações conseqüentes da equação quantidade-qualidade.

A forma colorida estabelecida por Kelly no centro do quadro, num momento de sua extensão que parece ter sido parado logo antes de seu transbordamento, adquire sua força dessa contenção limite do quadro. A tensão é tão grande que ela aparece como suspensa no momento anterior à explosão e ao transbordamento da forma verde. No entanto, a cor verde e as curvas desiguais, levemente assimétricas, que a delimitam incitam ao repouso.

As formas dos objetos definidos por Ellsworth Kelly são derivações de formas arquitetônicas ou naturais, observadas, desenhadas e transcritas de modo depurado ao plano pictórico que elas formulam. Assim folhas, flores, nuvens, reflexos nas águas, mas também portas, abobadas, estelas, ou suas sombras, projeções, recolhidos pelo desenho por Kelly, se tornam objetos solitários destacados do ambiente de origem, abstraídos.

A gênese da arte de Kelly se estabelece sobre atos de contemplação visual. Uma forma particular, geralmente um fragmento de um conjunto maior, desperta sua atenção: o vão aberto de uma porta, a curva de

⁴²⁰ Henri Matisse, depoimento prestado a Diehl, 1943, *Écrits et Propos sur l'Art*, página 196, *apud*. Yve-Alain Bois, *Ibid*. Página 29.

⁴²¹ Henri Matisse, *Notas de um pintor*. *Apud*. Yve-Alain Bois, *Ibid*. Página 70..

⁴²² *Ibid*. Página 70.

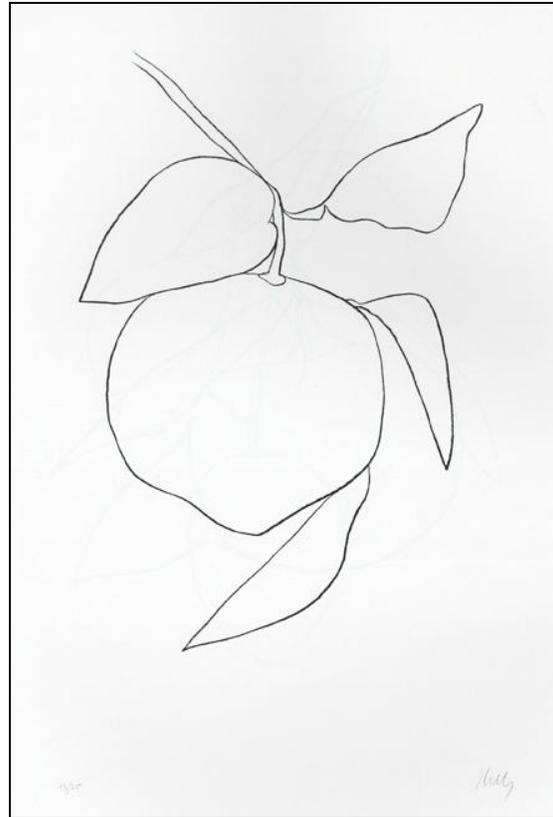
uma colina, as sombras numa escada. Mesmo Kelly sendo seletivo quando aceita uma forma ou rejeita outra, seus primeiros achados são sempre acidentais. Nisso, em suas premissas, sua arte não é somente conectada à natureza, mas também às leis de acaso da natureza que ficam além de seu controle. O acaso como a visão ligam Kelly ao mundo.⁴²³

Ellsworth Kelly mantém uma prática constante do desenho. Um desenho de observação, ou melhor, de investigação, que consiste em olhar, ver e transcrever pela linha com uma intenção sintética. Esse tipo de desenho da tradição da linha inicia com o neoclassicismo e especificamente com Ingres e teve dois grandes seguidores: Picasso e Matisse. Mas ele também foi empregado por outros que fizeram dele o caminho para abstração, especificamente Constantino Brancusi e Hans Arp que Ellsworth Kelly conheceu e perto dos quais trabalhou em sua estadia parisiense de 1948 a 1954. Para Kelly, a observação de folhas, flores e frutas e sua transcrição pela linha sintética do lápis ou do pincel com nanquim consistem num exercício que lhe permite escolher, selecionar essas partes do mundo que se tornarão independentes em sua pintura ou na produção de seus objetos pictóricos. Essa independência passa pelo procedimento bidimensional do desenho, pelo aplainamento das formas observadas em sua transcrição no plano do papel, pela recusa deliberada a qualquer tipo de efeito de luz, sombra, volume, pelo uso exclusivo da linha que recorta partes do fundo plano.

Comecei a desenhar plantas e achei as formas planas das folhas mais fáceis de desenhar que quadris ou seios. Queria aplainar. Os desenhos de plantas a partir desse momento até agora sempre foram lineares. São a exata observação da forma da folha ou da flora ou da fruta vista. Nada é modificado ou agregado, nenhuma sombra, nenhum efeito de superfície. Não são uma aproximação da coisa vista, nem uma interpretação pessoal ou uma abstração. São uma observação impessoal da forma. Quando apliquei o procedimento para outras coisas como as abobadas de Notre-Dame ou uma mancha de betume na estrada, o sujeito do desenho e as pinturas subsequentes não eram reconhecíveis,

⁴²³ Richard H. Axson, *The prints of Ellsworth Kelly*. "The genesis of Kelly's art lies in act of visual contemplation. A particular shape, most usually a fragment of a larger whole, seizes his attention: an open doorway, the gentle curve of a hill, shadows across a flight of steps. Although Kelly is selective as he accepts one shape, rejects another, his first encounters are always accidental. In this respect, his art is not only connected at the outset to nature but also to nature's laws of chance, which lie beyond his control. Chance as well as vision unite Kelly to the world." Página 14.

mesmo sendo a cópia exata da coisa vista. Queria usar coisas que não tem uso pictórico.⁴²⁴



Ellsworth Kelly
Tangerine (Mandarine), 1964-65
 Imprimerie Maeght, litografia sobre papel Rives, 89,9 x 61,6 cm, edição de 75.

O traço preciso, linha elegante que deve muito a Matisse e mais ainda a Hans Arp em sua investigação acerca da autonomia da forma, recorte um fragmento do mundo, uma forma em abstração. Essa forma vista por acaso, destacada, escolhida, aplainada, se torna o material da obra de Kelly. Transcrita em escala maior, ela perde sua referência original, se torna autônoma e, uma vez colorida, vem a constituir outro evento próprio.

Ao estabelecer o imaginário para seu trabalho abstrato, Kelly inicia pela forma que ele instala de primeiro. Ele é extremamente sensível às

⁴²⁴ Ellsworth Kelly, *Notes of 1969*, *Ibid.* "I began to draw from plant life and found the flat leaf forms were easier to do than thighs and breasts. I wanted to flatten. The plants drawings from that time until now have always been linear. They are exact observations of the form of the leaf or flower or fruit seen. Nothing is changed or added; no shading, no surface marking. They are not an approximation of the thing seen nor are they a personal expression or an abstraction. They are an impersonal observation of the form. When I applied the procedure to other things such as the vaulting of Notre-Dame or a patch of tar on the road, the subject of the drawings and the subsequent paintings were not recognizable even though they were exact copies of the thing seen. I wanted to use things that had no pictorial use." Página 92.

formas e às sutilezas de suas geometrias. O fragmento de acaso da visão, que Kelly chama de “flash” torna-se o elemento de base de um “alfabeto de formas”, de início expressado num contorno único que em seguida ele simplifica e abstrai. (Isso pode depois gerar outras formas relatadas que não são diretamente oriundas de coisas vistas).⁴²⁵

Assim entendemos a gênese dos objetos coloridos de Kelly pela depuração da forma. Podemos ainda ter a curiosidade lúdica de tentar reconhecer neles as origens de seus contornos: um arco, uma folha, uma flor, uma fruta, uma sombra anamôrfica... Mas isso não adiciona nada ao enigma de suas presenças e a sua autonomia. No entanto, outro elemento primordial da presença desses grandes objetos, de seu impacto visual, de sua pregnância, é a cor. Se Ellsworth Kelly revela o procedimento que leva da realidade das formas observadas à independência das formas realizadas, ele somente aborda a questão da cor como meio da liberação da forma sem revelar nada de sua escolha.

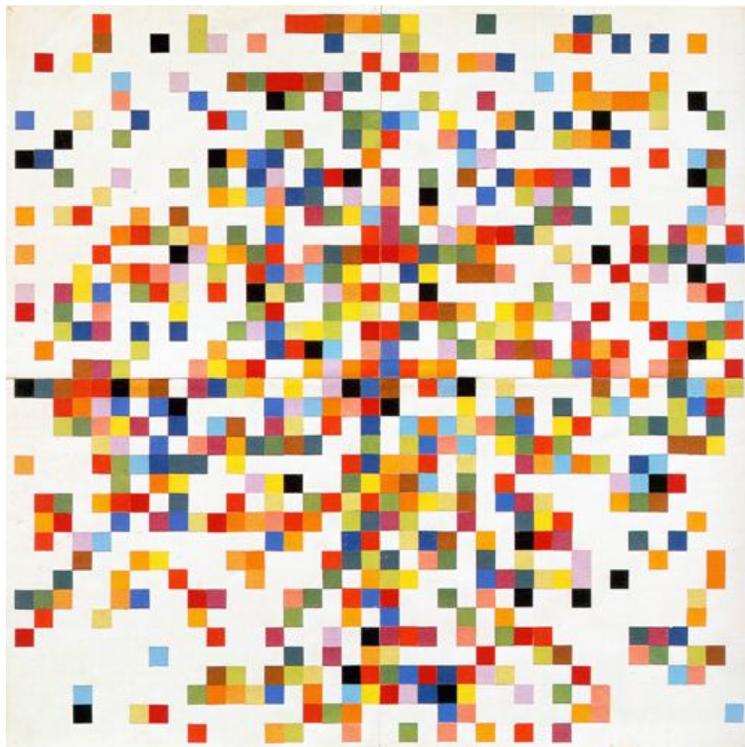
Empenhei-me em liberar a forma de seu fundo, e depois em trabalhar a forma de modo que ela tem uma relação definida com o espaço que a circunde; de modo que ela tem uma clareza e uma medida com ela mesma em suas partes (ângulos, curvas, bordas e massa); e de modo que, com cor e tonalidade, a forma acha seu próprio espaço e sempre pede para sua liberdade e independência.⁴²⁶

A cor seria assim, pela sua força, sua integridade, o meio de abstração que permite à forma obter sua independência. Meio de abstração porque a cor escolhida não tem nenhuma referência com as origens da forma trabalhada, porque se a forma deriva da observação de uma fruta, por exemplo, a cor que a torna visível não é essa da fruta original, mas outra, oriunda de outras fontes. Há um mistério quanto à origem das cores trabalhadas por Ellsworth Kelly, cores fortes, intensas, quase nunca rebatidas ou alteradas. Ao contrario das formas, elas não são mais referentes ao mundo natural onde nunca se apresentariam nessas proporções e com essa intensidade, mas provêm do mundo industrial, das produções técnicas. Algumas obras seminais de Kelly no que diz de sua relação com a cor ou com as cores são

⁴²⁵ *Ibid.* "In setting imagery for his abstract works, Kelly arrives at and settles shape first. He is extremely sensitive to shapes and the subtleties of their geometries. The chance fragment of vision, which Kelly calls a "flash", becomes the basis for an "alphabet of forms", first expressed in a single shape, which he then simplifies and abstracts. (This may later generate other related shapes that do not come directly from something seen). Página 26.

⁴²⁶ Ellsworth Kelly, *Ellsworth Kelly: Recent Paintings and Sculptures*. "I have worked to free shape from its ground, and then to work the shape so that it has a definite relationship to the space around it; so that it has a clarity and a measure within itself of its parts (angles, curves, edges and mass); and so that, with color and tonality, the shape finds its own space and always demands its freedom and separateness". Página 7

as colagens realizadas em 1951. Durante suas andanças por Paris ele encontrou numa papelaria quadrados de papel colorido com uma face colante, *gommettes*, encantou-se com a qualidade das cores e com suas possibilidades, comprou o estoque inteiro e começou a produzir uma série de oito colagens intituladas *Spectrum colors arranged by chance*. Neles, os pequenos quadrados de papel colorido são juntados uns ao lado dos outros numa ordem randômica.⁴²⁷ Enumeramos 18 diversas cores, mais o branco ou o preto do papel de fundo segundo os casos. As cores são essas que foram definidas pelo produtor industrial. Trata-se de cores *ready-made*.



Ellsworth Kelly
Spectrum colors arranged by chance II, 1951
 Papel colante colorido e lápis sobre papel, 97,2 x 97,2 cm.
 Museum of Modern Art, Nova York.

Kelly não inicia aqui a noção de *ready-made* na cor que, de fato, foi introduzida por Marcel Duchamp⁴²⁸, mas essa série tem uma importância específica na história da arte do século XX por associar o uso de elementos coloridos

⁴²⁷ Em 1950, Ellsworth Kelly encontrou John Cage em Paris. Este já demonstrava um grande interesse no recurso ao acaso como possibilidade de composição e interpretação de sua música usando das possibilidades do quadrado mágico. Em 1951, ele compõe *Music of changes* baseada nas possibilidades de acaso do *I-ching*. As estratégias de composição integrando o acaso e a indeterminação desenvolvidas por John Cage tiveram uma influência maior sobre toda a arte do século XX.

⁴²⁸ No entanto as declarações de Marcel Duchamp relativas à consideração do tubo de tinta como sendo um *readymade* o que projeta toda a pintura moderna na categoria do "*readymade ajudado*" (*readymade aided*), são posteriores de 10 anos. Ver Thierry de Duve, *The readymade and the tube of paint*, páginas 161-162.

predeterminados ou *ready-made* e numa composição entregue ao acaso⁴²⁹. O método passa por uma decromatização deliberada. Uma grade desenhada com lápis foi definida sobre as folhas de papel destinadas a servir de suporte, cada quadrado tem o tamanho de uma *gomme*. A cada cor é atribuído um número e a repartição dos quadradinhos coloridos na grade é efetuada segundo uma escolha cega combinada com regras matemáticas complexas.

Ellsworth Kelly: Em outubro de 1951, deixei Paris para o sul da França. Durante o verão, observando como a luz se fragmentava sobre a superfície da água, pinte o rio Sena, com retângulos em preto e branco juntados ao acaso. Então iniciei uma série de oito colagens intitulada *Spectrum Colors Arranged by Chance I to VIII*. Antes disso, eu não havia usado a cor com tanta abundância. As colagens empregavam diversos sistemas e combinações, usando do acaso para organizar a ordem segundo a qual a gama de dezoito cores podia ser colocada. Christoph Grunenberg: Você usou um sistema matemático nesses primeiros trabalhos?

Ellsworth Kelly: Era um sistema de acaso para a colocação das cores sobre uma grade. Pedacinhos de papel de papel numerados, cada um se referendo a uma cor, uma de cada dezoito tintas a serem colocadas numa grade de 40 polegadas por 40 polegadas. Cada uma das oito colagens usou de um processo diferente.

Christoph Grunenberg: Na organização desses trabalhos, você fazia uma referência consciente à estética das tabelas de amostra de cores?

Ellsworth Kelly: Nunca pensei em tabelas de cores quando trabalhei neles. Eram realmente uma experimentação. Queria mostrar como cada cor anda com outra cor. Além de tudo, queria aprender a respeito das relações entre cores.⁴³⁰

⁴²⁹ Por essa razão duas dessas colagens abriram a exposição *Color charts* no Museum Of Modern Art de Nova York em 2008 com curadoria de Ann Temkin. A exposição estabeleceu o vasto panorama da cor *ready-made* no século XX. Nas salas as colagens de Kelly eram somente precedidas pelo quadro intitulado *Tu m'* de Marcel Duchamp. Esse quadro também apresenta uma sucessão ordenada de amostras de cores segundo uma seqüência que pode parecer randômica, mas que, de fato, corresponde a uma composição ou a um agenciamento voluntário (ver o capítulo "Duchamp das cores", página XXX).

⁴³⁰ Entrevista de Ellsworth Kelly por Christoph Grunenberg. *Sixty years at full intensity*.

"Ellsworth Kelly: In October 1951 I left Paris and went to the south of France. The summer before, observing how light fragmented on the surface of water, I painted Seine, made of black and white rectangles arranged by chance. I then started a series of eight collages titled *Spectrum Colors Arranged by Chance I to VIII*. Before this I had not used colour extensively. The collages employed different systems and arrangements, using chance to organise where a spectrum of eighteen colours would be placed.

Christoph Grunenberg: Did you use a mathematical system with the early works?

Ellsworth Kelly: It was a chance system for the placement of colours on a grid. Numbered slips of paper each referred to a colour, one of eighteen different hues to be placed on a grid 40 inches by 40 inches. Each of the eight collages used a different process.

Christoph Grunenberg: Did you make conscious references in the arrangement of these works to the aesthetics of the colour chart?

Entre achados e acasos, a obra de Kelly funciona sobre a justaposição de cores e sua interação. De fato ao observar as colagens, percebemos que suas cores definidas de antemão, estáveis em sua condição de ready-made, parecem variar em termos de valor, de intensidade e de tinta segundo suas posições dentro da grade. Essas variações são devolutas ao acaso, ou à regra matemática adotada, que definiu as vizinhanças entre os pedacinhos de papel colorido. Elas constituem um espaço de descoberta, um campo de experimentação para Ellsworth Kelly, muito mais que uma formulação segundo uma composição predeterminada com resultado intencional. O recurso à grade como campo determinante da experiência remete à tradição dos tratados óticos do século XIX (Chevreul, Blanc, Rood, Helmholtz) como nos lembra Rosalind Krauss.

Um aspecto interessante dos tratados escritos sobre a ótica fisiológica é que eles eram ilustrados com grades. Porque se tratava de demonstrar a interação de partículas específicas através de um campo contínuo, este campo era analisado dentro da estrutura modular e repetitiva da grade. Então para o artista que queria ampliar sua compreensão da visão num âmbito mais científico, a grade era aqui como a matriz do conhecimento. Pela sua forte abstração, a grade transmitia uma das leis básicas do conhecimento – a separação da tela perceptiva dessa do mundo “real”.⁴³¹

Ellsworth Kelly adota a grade como modo de estabelecer essa tela perceptiva autônoma em prol de um conhecimento, mas também age nela como num campo de investigação autônomo. Em 1951, ele projeta a publicação de um livro a caráter didático, mas sem texto, intitulado *Line Form Color*. Os desenhos e colagens que compõem o projeto fornecem o que ele chamou de “um alfabeto de elementos plásticos pictóricos”⁴³². Entre suas investigações aparecem grades desenhadas com lápis, combinações de linhas horizontais e verticais. Anteriormente ele tinha submetido o quadro rigoroso da grade ao acaso através de experiências

Ellsworth Kelly: I never thought of colour charts at all when I was working on them. They were really an experiment. I wanted to show how any colour goes with any other colour. Above all, I wanted to learn about colour relationships.”

⁴³¹ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Grids. “An interesting feature of treatises written on physiological optics is that they were illustrated with grids. Because it was a matter of demonstrating the interaction of specific particles throughout a continuous field, that field was analyzed into the modular and repetitive structure of the grid. So for the artist who wished to enlarge his understanding of vision in the direction of science, the grid was there as a matrix of knowledge. By its very abstraction, the grid conveyed one of the basic laws of knowledge – the separation of the perceptual screen from that of the real world.” Página 15.

⁴³² Citado por Victor M. Cassidy, *To Hell with pictures*. “an alphabet of plastic pictorial elements, aiming to establish a new scale of painting, a closer contact between the artist and the wall, providing a way for painting to accompany modern architecture”. O livro *Line Form Color* foi somente publicado em 1999 pela Chicago University Press com apresentação de Harry Cooper.

próximas às investigações dos surrealistas com a escrita automática que consistiam em desenhar grades com lápis e régua de olhos vendados. Nesses casos a grade é o pretexto a jogos gráficos, vazia, reduzida a sua trama, ela ainda não se torna a armadilha e o recipiente onde captar o real ou reconstruí-lo. Com *Seine* de 1951, uma grade retangular preenchida em preto e branco por uma seqüência numérica e que pretende reproduzir as cintilações da superfície do rio, Kelly joga com ambigüidade da função devoluta por Rosalind Krauss à grade: conhecimento pela separação da tela perceptual dessa do mundo real. Esse trabalho de Kelly inverte o distanciamento que a grade instaura entre o mundo da arte e a natureza:

Espacialmente, a grade afirma a autonomia da arte. Bidimensional, geometrizada, ordenada, ela é antinatural, antimimética, oposta ao real. Ela o que a arte parece quando dá as costas à natureza. Pelo plano que resulta de suas coordenadas, a grade é o meio de evacuar as dimensões do real e substituí-las pelo desenvolvimento lateral numa superfície única. Pela regularidade uniforme de sua organização, ela é o resultado não da imitação, mas de um decreto estético.⁴³³

Pela evocação dos jogos da luz sobre a água na superfície duplamente geometrizada da grade – geometrizada pelas coordenadas e pela estratégia matemática de seu preenchimento – Kelly cria um objeto ambíguo que promove o reencontro do decreto estético com a imitação, que reintroduz o real no lugar de sua evacuação, que denega à grade sua característica antimimética.

É a partir dessa liberdade com o “decreto estético” que Ellsworth Kelly usa da grade em suas experimentações intituladas *Spectrum colors arranged by chance*. Se o dispositivo deve tanto aos modos de apresentação dos tratados de ótica fisiológica do século XIX, o procedimento é inverso. De demonstrativo, ele se torna experimental.⁴³⁴ Os tratados têm como meta tornar público o resultado de

⁴³³ Rosalind Krauss, *Ibid.* “In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, anti mimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree.” Página 9.

⁴³⁴ Thierry de Duve em « The readymade and the tube of paint » estabelece a filiação dos trabalhos de Chevreul na questão da pura cor que, segundo ele, paralelamente a uma descendência psicológica e simbolista dos escritos de Goethe, constitui uma linhagem científica e sistemática de Delacroix ao purismo de Signac e se desenvolve no fovismo, para, ao se livrar da estética da imitação, tornar as leis de Chevreul propositivas com o trabalho de Delaunay.

O sistema de Chevreul não era mais lido como uma aplicação das leis da física no campo da percepção psicológica (num modo tipicamente positivista), mas como o estabelecimento de um sistema lingüístico no qual a cor poderia “falar” sem a referência à representação da natureza.

observações, a definição de leis, a demonstração de sua validade e isso através de figuras em grades (ou discos, prismas, e outras geometrizações) onde as cores são apresentadas destacadas da natureza, autônomas, mas prisioneiras, idealmente sem forma. Quando Kelly retoma esse dispositivo para entregá-lo ao acaso, ele faz da grade um campo de interação e de liberdade onde as cores em sua artificialidade assumida de ready-made podem ser reavaliadas. Pela proximidade casual entre elas ou pela interação com o fundo branco ou preto, ambas decididas pelo jogo numérico que decidiu de suas colocações, as cores se modificam e passam de sua unicidade determinada industrialmente a variações de tinta, intensidade e valor, devido aos efeitos de contraste simultâneo. O gesto de Ellsworth Kelly, mesmo que devoluto ao acaso, reinventa as leis de Chevreul (contraste simultâneo e mistura ótica) numa ingenuidade lúdica que inverte os desenvolvimentos pictóricos do neo-impressionismo, do pontilhismo, do fauvismo e do cubismo órfico, aplicações dessas mesmas leis. Quando Michel Eugène Chevreul declara no prefácio a sua obra *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* que ela é:

[...] o fruto do método a posteriori; fatos são observados, definidos, descritos, depois eles vêm a se generalizar numa expressão simples que tem todas as características de uma lei da natureza. Esta lei, uma vez demonstrada, torna-se um meio a priori de combinar os objetos coloridos para tirar o melhor efeito deles [...]⁴³⁵

ele submete a visão das cores ao método científico. Pela casualidade organizada em regra, Ellsworth Kelly se joga das leis, não fazendo delas um meio *a priori* e colocando sua proposição numa anterioridade ao método *a posteriori*. Ao burlar as leis e seus fundamentos metodológicos, ele reintroduz as cores no domínio da chance, o que dá a essas colagens uma dimensão lúdica e jubilosa.

Essas colagens constituem de fato ao mesmo tempo uma síntese das investigações anteriores e o ponto de partida da obra cromática de Ellsworth Kelly,

Além disso, Duve estabelece um paralelo (quase anacrônico) entre a teoria das cores de Eugène Chevreul tal como ela se emprega no cubismo órfico de Delaunay e a teoria estruturalista da linguagem estabelecida por Ferdinand de Saussure, ambas fornecem os elementos básicos para a síntese de uma linguagem.

Esse paralelismo entre língua e expressão pictórica pode ser estendido a seus desenvolvimentos experimentais através das afinidades que há entre os jogos de linguagem surrealistas do tipo "cadavre exquis" e as proposições de Ellsworth Kelly de entrega de suas composições de cor pura ao acaso.

⁴³⁵ Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*. « Thus this work is really the fruit of the method *à posteriori*; facts are observed, defined, then they become generalized in a simple expression which has all the characters of a law of nature. This law, once demonstrated, becomes an *à priori* means of assorting colored objects so as to obtain the best possible effect of them [...]». Página 50.

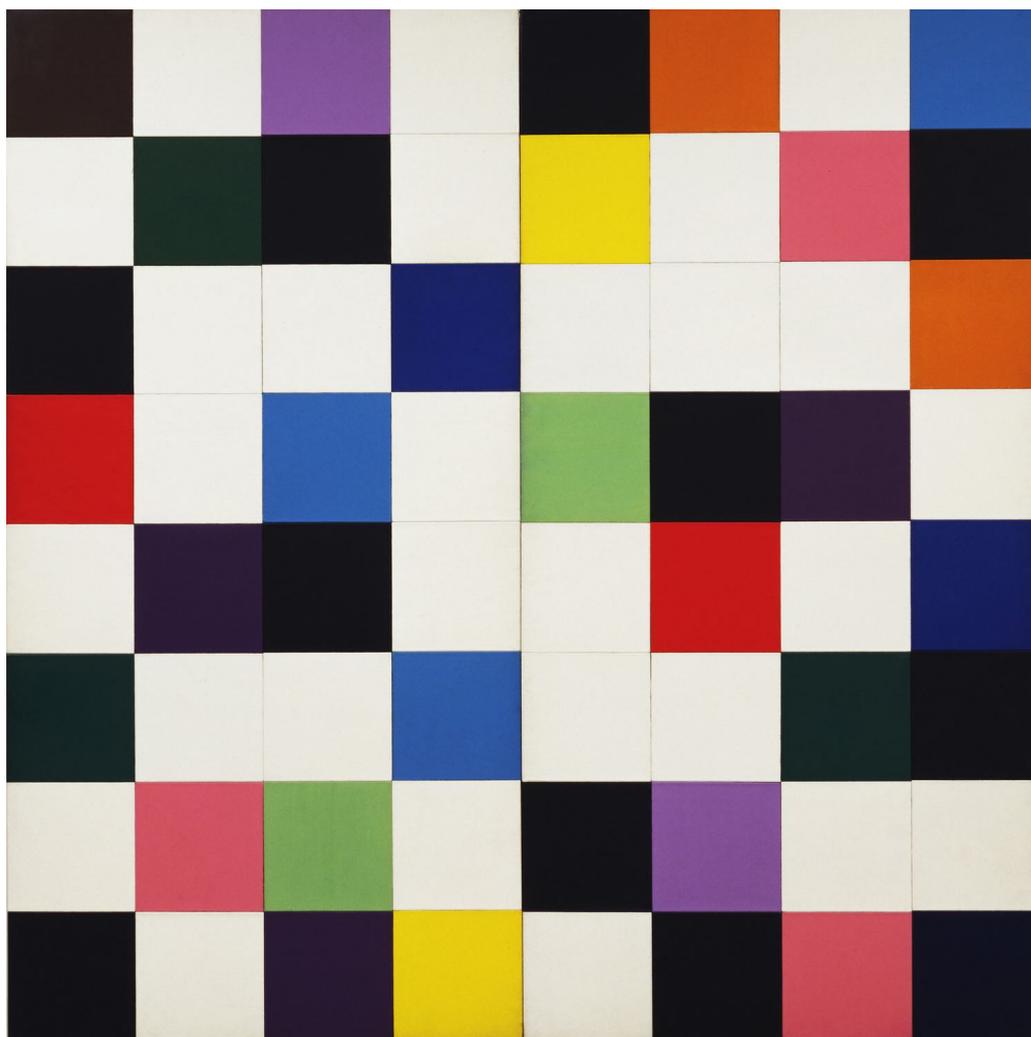
concomitantes a sua descoberta do sul da França e de sua luminosidade propícia ao desenvolvimento da cor. Ao pintar a combinação cromática de painéis *Colors for a large wall*, ele estende as possibilidades desenvolvidas pelas colagens anteriores à pintura. Com as sobras de papel colorido deixadas pelo trabalho de colagem, Kelly produziu pequenas composições, desta vez não devolutas a métodos matemáticos de colocação, mas distribuídas rapidamente, intuitivamente e com uma certa escassez de cores devida ao pouco número de sobras. Ele elegeu uma dessas composições intuitivas para reproduzi-la em grande escala, cada quadradinho de 2,5 cm de lado sendo levado às dimensões de 30 por 30 cm, chegando a uma composição monumental de 240 por 240 cm. Nessa ampliação, cada cor ready-made é reproduzida em quantidade maior.

Ao observar a colagem original e sua ampliação monumental podemos ver que algumas das cores foram modificadas⁴³⁶. A passagem a uma escala maior, e a ampliação conseqüente das quantidades, transformando a relação entre as cores, obrigou Kelly a modificar as tonalidades e os valores. Isso pode ser considerado tanto em relação à composição como um todo, quanto às vizinhanças e as cores por se.

⁴³⁶ Sem nos esquecer da relatividade da fidelidade das reproduções e o fato que a passagem do tempo pode ter alterado as cores impressas da colagem.



Ellsworth Kelly
 Study for *Colors for a large wall*, 1951
 Papel colante colorido e lápis sobre papel, 30 x 30 cm.
 Coleção particular



Ellsworth Kelly
Colors for a large wall, 1951
 tinta à óleo sobre painéis de madeira, 240 x 240 cm.
 Museum of Modern Art, Nova York.

No que diz respeito ao conjunto, a dimensão monumental, envolvente, de 2 metros e quarenta ao quadrado, não corresponde ao olhar íntimo de uma prancha de trinta centímetros. A fim de corrigir a distorção que poderia aparecer nas grandes dimensões e, de certo modo, ancorar a composição monumental no quadro dinâmico do olhar, Kelly escurece algumas das cores para o preto. Nesse caso é significativa a passagem da cor violeta do quadrado do canto inferior direito para o

preto que, pelo peso calmo que adquire, afixa o campo ótico, respondendo ao preto do canto inferior esquerdo e a esse do canto superior esquerdo que também foi modificado em relação à colagem original na qual ele era de cor mostarda. Para as relações de vizinhança, a qualidade de cada cor que formula a dinâmica de suas relações segundo as leis de contraste simultâneo e de mistura ótica é modificada segundo sua proporção ou quantidades. A mistura que funcionava numa dimensão reduzida passa a ser um fenômeno periférico a cada quadrado de cor que pode, em seu seio, se estabelecer em sua qualidade própria. Uma questão de escala e não de proporção está aqui em jogo que relativiza a percepção das cores na qual a equação quantidade-qualidade joga plenamente. A respeito dessa questão de escala ou de quantidade relativa correm duas frases emblemáticas, a primeira seria de Cézanne, atribuída a ele por Gauguin : “Um quilo de verde é mais verde que meio-quilo”, a segunda de Aragon a respeito de Matisse : “1 cm² de azul não é tão azul quanto 1 m² do mesmo azul”⁴³⁷. De fato essa noção de quantidade relativa em relação à percepção dos fenômenos ligados às leis de contraste simultâneo e de mistura ótica estabelecidas por Chevreul articulou todos os desenvolvimentos pictóricos dados a elas. Do divisionismo e pontilhismo ao fovismo e o cubismo órfico, a dimensão das partículas ou toques de cor pura, manchas ou formas colocam em tensão as possibilidades cromáticas de suas justaposições. Parte da experiência fovista de Matisse, Braque, Derain e Van Dongen explora as dimensões limites do toque nas quais a cor se estabelece em sua pureza e ainda se altera no jogo da mistura ótica, colocando a pintura em tensão e vibração máxima. Essa dimensão máxima do toque o faz entrar no domínio da forma, e o entrega à ambigüidade e ao conflito do desenho e da cor. Frente ao impasse definido por esse conflito que o atormentará sua vida inteira⁴³⁸, Matisse vai de repente se entregar às formas chapadas de cor (*A dança* e *A música* de 1910) que, se elas parecem deixar de lado a constituição da impressão colorida de valores e tintas pela mistura ótica de cores puras, exaltam o contraste simultâneo⁴³⁹. O tratamento da cor em formas delimitadas (circundadas ou não pelo traço do desenho) planas, chapadas, mesmo se referenciadas a alguns precedentes por Matisse (Ingres, Gauguin, as estampas

⁴³⁷ Ambos citados numa nota de rodapé estabelecida por Dominique Fourcade em Matisse – Escritos e reflexões sobre arte. Nota 95, página 138.

⁴³⁸ Yve-Alain Bois trata desse conflito e das sucessivas tentativas de Matisse para se livrar dele em “Matisse e o arquidesenho”, páginas 3 a 80 de “A pintura como modelo”.

⁴³⁹ O conflito entre desenho e cor continua a perturbar Matisse e articula boa parte de sua produção na tentativa de sua resolução, as experiências e produções com os papéis recortados estabelecem um compromisso ou uma possibilidade de conciliação dinâmica das duas categorias ou das duas práticas, mas é finalmente na capela de Saint Paul de Vence no início dos anos 50, que um ambiente de reconciliação harmonioso é definido onde a cor transportada pela luz vem se aplicar ao desenho aberto para recebê-la.

japonesas), abre para novas possibilidades, novos jogos onde ela pode se estabelecer em sua identidade própria como na ambigüidade da relação e do contraste simultâneo.

O que Kelly efetua na transcrição em grandes dimensões de sua experiência com quadradinhos de papel colorido colados de modo impulsivo é a projeção da cor nesse jogo onde ela ganha sua autonomia e se confronta com suas vizinhas ou com a ausência de cor. Os quadrados pretos e brancos mostram duas formas de ausência de cor, ou duas neutralidades sobre as quais interagem as diversas outras cores⁴⁴⁰, mas também são partes integrantes da composição como um todo e equivalentes aos quadrados coloridos. Sem o recurso ao desenho que a grade idealmente abole, perde-se a dialética forma-fundo, abandona-se a intencionalidade da forma para formular uma equivalência neutra entre os diversos componentes do quadrado onde cada cor, inclusive o preto e o branco, é suposta se estabelecer livremente e em autonomia. De fato, vimos que a equivalência não é tão livre, levando Kelly a corrigir a cor de alguns dos quadrados na transcrição de escala para ancorar a composição ampla no olhar.

Para conferir a cada cor sua autonomia e de maneira a conservar o encanto e a dinâmica das cores presentes na colagem original, Kelly teve que produzir as cores dos quadrados de trinta centímetros com tinta a óleo. Dos quadradinhos de papel colorido aos painéis de madeira, a transcrição não é somente uma questão de escala, mas também de médium. Do papel colorido com suas cores ready-made, Kelly passa para a tinta a óleo com a produção das cores por aproximação e mistura.

A questão da reprodução das cores para a transcrição de uma imagem num outro médium ou numa outra escala, também foi abordada por Chevreul em seu tratado, com suas recomendações aos artesões da manufatura dos Gobelins da qual era o diretor. Mas de fato se trata do movimento inverso. Para os artesões, a questão é de reproduzir as cores dos cartões (desenhos, aquarelas, guaches ou tinta a óleo) com as lãs, pré-tingidas, quase ready-made. A principal recomendação dada por Chevreul é que ao reproduzir ou transcrever as cores, o artesão deve ficar atento aos fenômenos de mistura ótica e de contraste simultâneo, para não se

⁴⁴⁰ Chevreul, em seu tratado, trata das relações das cores e de suas harmonias com o preto e o branco e o cinza como casos específicos, ele usa desses valores como cores sobre um fundo neutro (ele mesmo branco ou cinza segundo os casos). Páginas 106-119.

deixar enganar por eles ou reproduzi-los literalmente, mas buscar as cores originais de maneira a restituir as possibilidades dos fenômenos⁴⁴¹. No entanto o axioma de qualidade-quantidadade altera a intensidade e o valor das cores quando elas são transpostas em dimensões maiores, assim para obter uma impressão similar a um esboço numa dimensão superior, as cores devem ser rebatidas. Kelly aplica essa regra na transposição de escala, mas não para todas as cores, formulando dinâmicas ou jogos de contraste simultâneo diferentes. A escolha devoluta ao acaso é assim corrigida na sua transcrição com uma recriação das cores da composição.

Essa tarefa de criação da cor justa é primordial na obra de Kelly. As cores que ele usa em suas amplas formas aparecem como evidentes, absolutas, correspondendo exatamente a sua nomeação. No entanto elas são meticulosamente dosadas de modo a se estabelecer com evidência e clareza, tal como elas apareceriam na abertura da tina de tinta. Uma evidência que tem a ver com uma necessidade de eficácia, de apresentação imediata dos dados. Ellsworth Kelly reivindica uma abordagem rápida de suas obras com a vontade de impressionar o espectador numa única e rápida visada dele. Mas essa impressão há de ser durável, de deixar uma lembrança, de chamar de novo o espectador para uma contemplação e um confronto com a obra. Assim como Eric de Chassey analisa a eficácia específica da pintura norte-americana dos anos 50 e 60, ele reconhece em Kelly uma atitude paradoxal na relação que ele estabelece entre sua obra e o espectador:

[...] que consiste em estabelecer um tipo de relação que passa pela captura ativa dele em vez da proposição de uma superfície ou de um espaço a ser analisado. Com Kelly, trata-se de criar quadros que sejam perceptíveis num único olhar, mesmo se há de voltar varias vezes: a aposta da contemplação é então paradoxal [...]⁴⁴²

⁴⁴¹ *Ibid.* Página 162.

⁴⁴² Eric de Chassey, *Une peinture efficace*. « Il y a là une sorte de déploiement de stratégies qu'Yve-Alain Bois a qualifiées d'"anti-compositionnelles" à propos de Kelly²⁶ et qui reviennent toutes à établir un type de relation avec le spectateur qui passe par la capture active de celui-ci plutôt que par la proposition d'une surface ou d'un espace à analyser. Chez Kelly, il s'agit de créer des tableaux qui soient perceptibles d'un seul coup, quitte à y revenir à plusieurs reprises : la visée de la contemplation est alors paradoxale [...] »



Ellsworth Kelly
Lake II, 2002
 Óleo sobre tela, 241,3 x 379,4 cm.
 Coleção Beyeler, Basileia.

Nessa obra, *Lake II*, de 2002, uma olhada rápida faz reconhecer o azul claro celeste, sem ambigüidade. Recortado pela forma que parece projetá-lo no ambiente, ao encontro do espectador, ele se estabelece soberano com a força suficiente para impressionar a memória. No entanto, uma visão rápida não é suficiente, e mesmo sendo rapidamente gravada, a amplitude, a forma, a cor, a ambigüidade espacial chamam para uma observação mais demorada, para o tempo da contemplação. Nesse momento da visão mais demorada, a obra se descobre como muito mais complexa, sua amplitude abre o espaço da visão, a ambigüidade anamórfica dinamiza o espaço a frente da parede, a forma remete a um plano em perspectiva⁴⁴³, e a cor demonstra suas variações determinadas pela forma. Agora a cor se revela não ser tão evidente, um azul claro, denso, de intensidade quase absoluta, mas incomum, sofisticado, levemente esquentado por uma ponta de cor de rosa. Se a referência ao quadro de Cézanne - *la baie de Marseille* que apresenta

⁴⁴³ Nesse caso a forma foi determinada pela transposição de uma parte de um quadro de Cézanne: *La baie de Marseille*, que apresenta um amplo campo azul representando o mar.

o azul mediterrâneo em sua intensidade máxima - se faz sentir na escolha da cor e de sua densidade, a transcrição levou Kelly a escolher um matiz único, aplicado de modo uniforme, sem nenhuma marca de pincel, nenhum toque que denotasse um trabalho manual. O azul escolhido por Kelly estabelece a referência ao quadro de Cézanne, mas não o copia, não o imita. Kelly aqui inventa um azul, que ao mesmo tempo se estabelece em analogia ao azul marítimo de Cézanne e que instala o amplo plano de quase 4 metros de comprimento em sua autonomia.

A escolha e formulação das cores por Kelly respondem às formas que ele define de antemão. Se as formas resultem de um trabalho de apuração pelo desenho dos elementos do real escolhidos, a cor por sua vez procede de outra definição.

Kelly não resolve a cor da mesma maneira [que as formas]; dum modo geral ela pode ser trabalhada simultaneamente com a forma, mas ela usualmente determinada depois. Em seus desenhos preliminares e suas colagens Kelly pensa em “nomear a cor”; isto é definir aproximadamente um matiz, um azul, amarelo ou vermelho genérico por exemplo. É somente quando ele faz a impressão (ou o quadro ou a escultura policromada) que ele “acha a cor”.⁴⁴⁴

À depuração da forma corresponde então a intenção da cor, intenção que se afixa na nomeação genérica. Nesse momento a cor intencional é cor pura, cor em seu potencial absoluto, Kelly a define de antemão em todas suas possibilidades. Ao refinar a forma, estabelecendo-a em seus contornos e dimensões, a intenção da cor se precisa e, de genérica, possível, Kelly deve a realizar. Quando ele diz que deve “achar a cor”, ele demonstra o procedimento de escolha entre os diversos matizes, intensidade e valor que respondem ao nome genérico pré-escolhido. Essa amplidão de possíveis onde deve ser feita a escolha da tinta real a ser aplicada à forma estende o sentido primordial do nome da cor à infinidade de situações onde ele se aplica. Se para Kelly se trata de “achar a cor”, isto significa que ela preexiste, que potencialmente está em algum lugar e que há de ser encontrada. De fato esse lugar é virtual, mas ele pode ser mais ou menos rico, ele se situa entre o imaginário e a memória. É dentro desse lugar, enriquecido por anos de observação da cor em suas

⁴⁴⁴ Richard H. Axson, *Ibid.* “Kelly does not resolve color in the same way; in a general sense it may be worked out simultaneously with shape but is more usually determined afterward. In preliminary drawings and collages Kelly thinks of “naming the color”; that is, roughly identifying a hue, a generic blue, yellow, or red, for example. It is only when he does the print (or painting or polychrome sculpture) that he “finds the color.” Página 26.

situações reais⁴⁴⁵, de experiência com os materiais corantes, de tentativas de coloração, que Kelly “procura” a cor única e específica que corresponde à intenção nomeante e à situação de campo e quantidade oferta pela forma definida. Essa “procura” passa pela fábrica da cor, por uma manipulação dos elementos corantes, pela mistura dos pigmentos e das tintas até encontrar o matiz exato que cobrindo a forma lhe confere a autonomia do evento. O que resulte desse acordo é a impressão da absoluta exatidão da cor vista, de sua evidência que reenvia à sensação da cor pura. Mas de fato ao observar com atenção as cores definidas por Kelly podemos ver que elas sempre se estabelecem numa proximidade da cor pura com um leve desvio que os dinamiza.

Kelly é um colorista alegre e brincalhão. As pinturas e esculturas dos anos 1960, sobre as quais sua reputação crítica se estabeleceu, ligaram por sempre seu nome com cores brilhantes e ferventes. Mesmo que seu uso da cor pode aparecer como sendo a simples seleção de cores genéricas primárias e secundárias, ele é mais variado e complexo. Os vermelhos podem ser azulados ou amarelados, os amarelos podem ser verdejantes ou alaranjados por dentro ou por fora deles, ou as cores podem ser modificadas por outras cores adjacentes. A impressão geral que o espectador tem da paleta de Kelly é de matizes puros e saturados, assim é sempre uma surpresa descobrir azuis de ardósia, cores pastel, ou verdes abatidos, e mesmo marrons. A ampla gama de matizes, a grande variedade de vermelhos, azuis e verdes, tão inesperados até serem identificados, é o resultado da busca intuitiva de Kelly para as cores certas.⁴⁴⁶

A cor certa é esta que estabelece a plenitude da forma e sua independência. A cor certa é esta que tem as qualidades específicas que cabem nos contornos e na superfície da forma, esta que na situação específica da forma dada - recorte, quantidade - impõe sua presença e dinâmica sem destruir o campo ao qual se aplica. A cor certa é esta que perpetua a ambigüidade da forma entre plano, profundidade e projeção, esta também que reforça a qualidade de objeto independente da forma recortada. Esta que, junto com a forma, tem as qualidades

⁴⁴⁵ Ellsworth Kelly costuma dizer que seu interesse pela cor iniciou durante sua infância quando acompanhava seu avô em expedições de observação ornitológica.

⁴⁴⁶Richard H. Axson, *Ibid.* “Kelly is a joyous colorist. The paintings and the sculptures of the 1960s, upon which is critical reputation was first made, have forever linked his name with bright, ebullient color. Although his use of color may seem a simple matter of selecting generic primaries and secondaries, it is more varied and complex. Reds may be bluish or yellowish, yellows may be greenish or orangey in and of themselves, or colors may be modified by adjacent colors. The viewer’s general impression of Kelly’s palette is of saturated, pure hues, so it is something of a surprise to discover slate blues, pastels, and low-key greens, even browns. The wide range of hues, the great variety of reds, blues, and greens, so unexpected until identified, is the result of Kelly’s intuitive search for the right colors.” Página 27.

de contenção e expansão necessárias para instaurar o ambíguo jogo de presença autônoma e dinamização do espaço onde se apresenta. A cor se apresenta assim com uma evidência que a torna equivalente à cor pura, a essa genérica e inicial que a intenção nomeou.

O trabalho de Kelly nos revela a dimensão circunstancial da cor que se revela na sua integridade ou como pura, evidente em sua aparição, quando efetua o acordo com a forma (dimensão e recorte) ou o campo onde se aplica, e além, com o ambiente onde se difunde. Acordo que se estabelece em termos de matiz, brilho e intensidade, mas também de quantidade, quantidade intrínseca ou relativa. A quantidade intrínseca da cor seria essa que a dimensão da forma dá a ver, pode ser expressa em centímetros quadrados, unidade de dimensionamento da superfície, ou expressa em termos de peso como o diz Cézanne ou Gauguin: “um quilo de verde é mais verde que meio-quilo”. A quantidade relativa é de duplo sentido: ela se estabelece entre a forma e seu ambiente, na relação que a quantidade da cor contida na forma tem com a parede de fundo onde ela se apresenta ou com as dimensões do ambiente. Mas ela se estabelece também dentro da forma que, pelos seus contornos, recorte parcelas de cor mais ou menos amplas ou delgadas, assim se a forma recorta uma ponta, a cor contida ou aplicada nela muda de qualidade em relação às partes amplas da mesma obra. Essas variações moduladas por Kelly animam a forma numa dinâmica que constitui um evento próprio onde a tensão entre forma, cor e ambiente, entre as questões de quantidade intrínseca e relativa trabalham à autonomia da obra que assim atinge seu mais alto grau de liberdade, destacando-se de suas origens mundanas para formular uma parte autônoma do mundo.

SPALLETTI - LIMITES DO DIÁFANO

Fazer uma imagem é dar a ver a outro a marca de retrações sucessivas, de movimentos ininterruptos ou de gestos imagineiros que produzem uma partilha dos olhares.⁴⁴⁷



Ettore Spalletti
Pietre tagliate, 2006,
 alabastro, gesso, pigmento. 30 x 27 x 30 cm cada.

Dois objetos simples e estranhos são apresentados à contemplação em cima de estelas brancas. Blocos quase cúbicos, eles têm suas arestas verticais e

⁴⁴⁷ Marie Josée Mondzain, *Qu'est-ce-que voir une image ?* « Faire une image, c'est donner à voir à un autre la trace de retraits successifs, de mouvements ininterrompus ou de gestes imageants qui produisent un partage des regards. » s.p.

horizontais bem definidas, afiadas, mas apresentam também angulações e curvas que fazem deles volumes geométricos mais complexos que na primeira aparência. Uma vez dissipada a simulada diferença dada pela orientação respectiva de sua apresentação, os dois blocos são vistos como similares. Mas ainda se diferenciam pela cor, um é azul, e o outro, cor de rosa. Não completamente, porque a face curva vertical de cada um deles apresenta a superfície nua e polida do material do qual são feitos: o alabastro. Nele, veios, manchas, transparências diáfanas, deixam perceber o movimento de uma vida muito antiga aqui cristalizada, como numa carne congelada (*chair figée*), mineralizada, que a luz penetra, esquenta, reanima. As outras faces apresentam uma camada de cor, azul ou cor-de-rosa, fosca, suave, untuosa e seca ao mesmo tempo, que retém a luz e a libera lentamente em pulverulência. A cor oculta a matéria viva, mineral do alabastro, sua fluidez suspensa⁴⁴⁸ como uma pele esconde a carne e se expõe na apresentação de um corpo.

Os blocos recortam parcelas densas de matéria mineral, com um aparente peso, quase cúbicas, de uma geometria que associa as formas estáveis dos quadrados às dinâmicas dos retângulos, que se desenha entre arestas vivas delimitando planos e a curva generosa duma gravidez inesperada. Germano Celant descreve suas formas como complexas, respondendo à combinação de elementos geométricos simples, mas trabalhados por uma pulsão interna que coloca suas superfícies em tensão e os tornam similares a corpos vivos:

O surgimento de uma figura elementar, em expansão de seu interior até o exterior, alcança tridimensionalmente uma plenitude volumétrica simples, que é perímetro e contorno e anuncia outra dinâmica acerca do limite. O objeto construído não é, de fato, uma imagem estereotipada, como essas adotadas pelos minimalistas norte-americanos, a saber, o cubo ou a esfera, mas é “deduzida” da articulação fantástica das figuras geométricas, como em *Disegno*, 1987, onde a escultura é o resultado do desenvolvimento volumétrico da combinação de uma linha horizontal, vertical e curva. O volume é submetido então a um processo

⁴⁴⁸ Georges Didi-Huberman em *Ser Crânio* cita Giuseppe Penone que declara a respeito de sua escultura: “A meu ver, todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como “duro” ou “mole” esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios.” Página 50.

de efervescência epidérmica, ele se “expande” e “cresce” para tornar sensíveis a intumescência e o valor cutâneo de suas formas.⁴⁴⁹

Na superfície das faces planas verticais do volume, demãos de gesso⁴⁵⁰ carregado de pigmento azul e vermelho foram aplicadas por Spalletti para depois serem pacientemente lixadas por ele, devolvidas ao pó mineral que as constitui, desgastadas para não serem mais que uma fina película cuja opacidade colorida retém a luz e a reenvia em cor. Esse paciente trabalho de lixamento se efetua num gesto repetitivo da mão sobre o corpo da peça, como uma carícia insistente que pela fricção esquenta e reanima a matéria inerte, reativa a intumescência. Uma pele reduzida a sua mais fina espessura faz barreira entre a matéria mineral e o ar, detém e condensa o fenômeno luminoso em sua superfície e se dá a ver em cor. A matéria diáfana do alabastro aparente nas superfícies curvas dos blocos com sua profundidade luminosa é reduzida ao plano colorido da camada de gesso que contém a luz interna e reflete a luz externa. Continuando com a evocação corporal dos objetos coloridos de Spalletti, Celant evoca:

Um trabalho árduo onde se convoca e se revoca as argumentações e as apostas sobre o contorno e o limite, exasperados pela fragilidade e pela indefinição da espessura e da tonalidade cromática. Manifestação “epidérmica” de uma arte cuja interioridade material tende a uma sensualidade profunda, que se exterioriza por uma delimitação macia, onde a forma e o volume convivem com a fina película de cor, que determina a superfície e a imagem pintada.⁴⁵¹

Dois meios atravessados pela luz são aqui evidenciados em sua relativa transparência e pela fronteira pigmentaria que os separa: o alabastro e o ar. Essa separação os coloca em equivalência dos dois lados da fina camada de gesso colorido e assim permite avaliá-los em suas diferenças de qualidades. Desse modo

⁴⁴⁹ Germano Celant, *Il paradiso del sublime*, in Adachiara Zevi (org.) *Ettore Spalletti*, Il colore si stende asciuga spessisce, riposa. “L’afflusso di una figura elementare, espansa dall’interno all’esterno, approda tridimensionalmente ad una pienezza volumétrica semplice, che è perimetro e contorno ed annuncia un ulteriore dinamismo verso il limite. L’oggetto costruito non è infatti un’immagine stereotipa, quale quella adottata dai minimalisti americani, cioè il cubo o la sfera, ma è “ricavata” dall’articolazione fantastica delle figure geometriche, come in *Disegno*, 1987, dove la scultura è il risultato dello sviluppo volumetrico della sommatória di una linea orizzontale, verticale, obliqua e curva. Il volume subisce quindi lo stesso processo di efervescenza epidérmica, si “espande” e “cresce” per far sentire la tumescenza ed il valore cutaneo delle sue forme.” Página 173.

⁴⁵⁰ O gesso é feito de gipsita cozida em baixa temperatura, a mesma gipsita sendo o principal componente do alabastro. Temos aqui na justaposição do gesso ao alabastro uma continuidade de matéria que dá à camada de gesso aplicada por Spalletti uma legitimidade de natureza.

⁴⁵¹ *Ibid.* “Lavoro difficile, dove è dato scorgere una chiamata in causa o una messa in discussione del contorno e del limite, esasperati dalla fragilità e dall’indeterminatezza dello spessore e dell’intonaco cromatico. Manifestazione “epidérmica” di un’arte la cui interiorità materiale tende ad una sensualità profonda, che si fa strada all’esterno sulla soffice delimitazione, dove la forma ed il volume convivono con la sottile pellicola di colore, che determina la superficie e l’immagine dipinta.” Página 173

a qualidade de transparência absoluta do ar é tornada perceptível e a difusão da luz é visível pela afetação de sua coloração tanto no alabastro que no ar vizinho aos blocos. Duas cores manifestam essa fronteira entre os dois meios de transmissão da luz, num bloco é o azul claro, no outro, o cor-de-rosa. O azul nebuloso e o cor-de-rosa carnal são cores que respectivamente citam a imensidão espacial e a unicidade corpórea, e que assim nos enviam para duas dimensões opostas do fenômeno luminoso: a abertura infinita do céu, e o fechamento definitivo dos corpos. Os dois blocos, similares em suas dimensões e em seu tratamento, são assim absolutamente opostos em suas intenções, se não complementares em suas definições das possibilidades da cor.

Blocos de alabastro, transluzentes, diáfanos, que por essa qualidade de transmissão da luz e de travessia da visão são quase demonstrativos das indagações de Aristóteles sobre o visível e a cor no seu tratado *De anima*. Aristóteles estabelece com pressuposto inicial:

Isto de que existe a visão é o visível. Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora se encontra anônimo [...] Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo (por si mesmo não quanto à definição, mas porque tem em si a causa de ser visível)⁴⁵²

Segundo Aristóteles, o que é visto é somente a superfície dos objetos, e a cor que eles têm é a qualidade que os torna visíveis. Além disso, a visão é somente possível pela interposição de um meio entre a superfície dos objetos e o olho – entre o visível e o órgão da visão. Esse meio há de ser translúcido, ele é nomeado por Aristóteles: diáfano (*diaphanés*)⁴⁵³. Conteúdo em potência no ar, na água e em todos os corpos coloridos ele não é o ar ou a água ou nenhum corpo material, mas a travessia deles, uma potência que se atua sob o efeito da luz. O diáfano depende da luz para ser ativado, na escuridão, ele não transmite nem revela as cores do visível que permanecem em potência. O diáfano é então idealmente invisível e incolor, mas ele é o lugar ou o meio pelo qual as cores se tornam visíveis, no qual as cores em potência nos corpos se fazem atos na visão.

⁴⁵² Aristóteles, *De Anima*. Livro II, capítulo 7. 418a26. Página 87. Em suas notas, a tradutora esclarece que o que Aristóteles expressa através das palavras : “o que pode ser nomeado, embora encontra-se anônimo.” é o fosforescente, qualidade luminosa ainda não nomeada na língua grega antiga. Página 239.

⁴⁵³ Ao termo “diáfano”, que escolhemos, a tradutora Maria Cecilia Gomes dos Reis, cujo texto usamos aqui, prefere o termo “transparente”. Usamos do termo “diáfano” por ser mais próximo à palavra grega *diaphanes* e ter um sentido em português que nos aparece como sendo mais próximo da noção evocada por Aristóteles e de suas qualidades. O diáfano é um meio, transparente é uma de suas qualidades que ele compartilha com o ar ou a água.

Toda e qualquer cor é aquilo que pode mover o transparente em atualidade, e esta é a natureza da cor. Por isso não existe visível sem luz, e toda cor de cada coisa é vista na luz.

Assim, primeiro é preciso dizer o que é a luz. Existe, de fato, algo transparente, e chamo de transparente o que é visível, mas não visível por si mesmo, falando de maneira simples, mas por meio de cor alheia. Deste tipo são o ar, a água e muitos sólidos [...] Luz é a atividade disto, do transparente como transparente. E onde ele entra em potência há também a treva. Luz é como que a cor do transparente, quando se torna transparente em atualidade pelo fogo ou por algo do tipo, como o corpo superior (o éter). [...]

Por ora, está claro isto: o que é visto na luz é a cor e por isso também não se vê sem luz. Por isto é o que é ser para a cor: ser aquilo que é capaz de mover o transparente em atualidade, e a atualidade do transparente é a luz.⁴⁵⁴

Se o diáfano (transparente) é idealmente invisível e incolor como o ar ou a água pura, o alabastro dos blocos de Spalletti apesar de ser visível e apresentar cores, pela sua relativa translucidez demonstra a potência e a possibilidade de ação da cor no diáfano. Sua semi-opacidade deixa aparecer, surgir à superfície, a aparência dos veios que o atravessam, ela se revela no movimento das sombras e das tonalidades que sobem até seus limites polidos. A luz que penetra o alabastro leva até suas faces polidas a cor que revela seus movimentos internos. O polimento atento de Spalletti fez das faces dos blocos uma superfície absolutamente plana, lúcida, onde se manifestam as cores dos movimentos internos do diáfano alabastro. As profundidades coloridas do alabastro parecem se resumir em evento luminoso na superfície polida dos blocos. Como para comprovar essas aparições, Aristóteles em seu tratado *De sensu do Parva Naturalis* nos diz que a cor existe no limite do diáfano:

É uma evidência então que [...] é a mesma coisa que tem capacidade em receber a cor. E esta coisa é, por conseqüência, o diáfano, que, na medida em que ele se encontra nos corpos (e todos contêm mais ou menos dele) os faz participar da cor. Mas porque a cor reside no limite, ela não teria outro lugar que o limite do diáfano. Por conseqüência, a

⁴⁵⁴ Aristóteles, *Ibid.* Páginas 87 e 88.

cor pode ser assim definida: o limite do diáfano num corpo de forma determinada.⁴⁵⁵

Corpos de forma determinada, cuidadosamente definida pelo desenho rigoroso de sua geometria, pela insistência da mão em polir suas faces e afiar suas arestas, os blocos desenharam seus limites entre o diáfano interno do alabastro e o diáfano absoluto do ar que os insere. É nesse limite que a cor do alabastro se revela, mas é também sobre esse limite que Spalletti age e revela outras cores. A aplicação do gesso, matéria branca opaca, imaculada, absolutamente luminosa, colorida pela inserção de pigmentos azuis ou cor de rosa, como por unção sobre a superfície polida do alabastro. O lixamento que desgasta essa camada até sua mais fina espessura, sem perfurar sua opacidade. Esses dois gestos agem sobre o limite, sua presença, sua redundância, seu quase afastamento, para nela instalar a cor. Corpo mínimo de forma extremamente determinada pelo momento de sua quase desapareição no polimento de sua superfície, negando o diáfano do alabastro pela sobreposição da opacidade clara do gesso, a fina camada de pigmento opera uma redundância do limite onde reside a cor. Cor nova, imposta, não imanente, mas que se estabelece pela sobreposição, pelo gesto do pintor. Gesto renovado, procedimento da pintura que aplica o pigmento sobre uma superfície preparada, reinventado em unção e polimento, gesto que se efetua em dois tempos, em dois gestos contraditórios: um primeiro acrescenta para depois o segundo retirar a camada pictórica. Mas pela contradição esses dois gestos introduzem uma temporalidade outra na obra que se estabelece não somente na imposição da cor sobre o suporte, mas também em sua retirada, na busca de um ponto de equilíbrio entre aparição e desapareição da cor. Dois gestos que impliquem a mão no ato, mão atenta que por seus movimentos repetidos aplica e retira. Dois gestos que continuam os gestos de antigos rituais quando os ídolos eram untados com óleos e pigmentos, quando o lustre das estátuas era obtido por um longo trabalho de polimento. Dois gestos que demonstram a ambigüidade da materialidade da cor pelo trabalho necessário a sua aparição: determinação de um limite ao diáfano.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Aristóteles, *De sensu*. 439 b 10 "Il est donc évident que, [...] c'est la même chose qui est apte à recevoir la couleur. Et cette chose est, par suite, le diaphane, qui, dans la mesure où il se trouve dans tous les corps (et tous en contiennent plus ou moins), les fait participer à la couleur. Mais puisque la couleur réside dans la limite, elle ne saurait être qu'à la limite du diaphane. Par conséquent, la couleur peut-être ainsi définie : la limite du diaphane dans un corps déterminé. » Página 15.

⁴⁵⁶ Em 1978, numa exposição coletiva com Luciano Fabro e Ernesto Tatafiore no Kunstlerhaus de Estugarda, Spalletti instala um véu transluscente no espaço da galeria que ao criar um limite no diáfano revela e altera as cores, as formas e a visão.



Ettore Spalletti
Presenza - Stanza, 1978, tríptico,
 gesso colorido sobre madeira 75 x 115 x 11cm cada

Os três painéis apoiados no chão e na parede da galeria (como quadros em espera de serem pendurados), de madeira, cobertos de espessas camadas de gesso colorido, como rebocados, apresentam três cores nebulosas, um cinza claro, um azul celeste e um cor-de-rosa pálido. Atrás dele, no canto delimitado por seu avesso entre o chão e a parede, uma escuridão inquietante sustenta a luminosidade macia das três superfícies claras.

Um evidente contraste se estabelece entre a realidade pesada dos objetos, sua materialidade, e a leveza aparente das cores que apresentam a serenidade fresca dos céus matinais. Blocos materiais, frutos do trabalho manual com sua espessura feita de acumulação de camadas de gesso, com sua superfície polida por um lixamento atento, com sua massa em espera que os confina a ocupar a parte baixa da parede, apoiados no chão, eles abrem pela sua cor para o infinito etéreo dos céus. Eles constituem um oxímoro combinando peso e leveza, materialidade confinada e espaço aberto. Eles estabelecem na resolução infinita desta contradição uma presença no espaço fechado do lugar de sua apresentação. O título dado por Spalletti aos seus trabalhos desse período é: *Presenza – Stanza*, presença – quarto. Quarto aqui pensado como lugar, habitação das atividades humanas, no qual é instaurada uma presença. Esse quarto pode ser o espaço da galeria, onde são expostos os painéis, mas também cada quadrado, campo recoberto por camadas de gesso pigmentado e depois pacientemente lixado e que se abre em seu

recolhimento, em sua situação de repouso, preguiçosamente apoiado no chão e na parede, para uma presença. Presença visível, que impõe o limite de sua visibilidade pela superfície colorida da cor, mas também presença irradiante, que instaura uma dinâmica outra ao lugar, que define o espaço pela sua interação cromática e luminosa com o espaço recluso. O canto de sombra guardado debaixo dos painéis é sintoma dessa presença luminosa, um avesso escuro determinado pela geometria ortogonal da construção e a inclinação pesada dos painéis. As cores são essas dos céus matinais, sem nunca remeter ao gênero da paisagem, elas, não obstante, abrem para o espaço etéreo. O éter, quinto elemento introduzido por Aristóteles e que comporia a esfera celestial é, assim como o fogo, isso que leva o diáfano a sua cor absoluta em luz. Captar a presença longínqua dos céus matinais, o movimento eterno do éter na massa pesada dos painéis em apoio no canto da parede, no branco absoluto do gesso que nega pelo seu alvor o surgimento de qualquer cor, levá-la até o limite pulverulento do gesso lixado é o desafio de Spalletti. Aqui uma presença está, e pela cor aparece:

O que há debaixo do branco do gesso?
Que cor permite
Concede?⁴⁵⁷

O branco do gesso em recobrimento, pela sua abolição, parece impedir todo surgimento de um evento colorido definitivo a não ser o recolhimento da luz externa ao plano que vem nele se refletir. Ele é também, em absoluto, todas as cores possíveis sem nunca as fixar.

O branco decreta uma não-existência, não remete a qualquer objeto. É mais um desvio e um deslocamento em direção a uma gama infinita, em direção a uma sucessão de outros deslocamentos cromáticos contínuos.⁴⁵⁸

Mas pelo lixamento, pela redução da camada a sua mais tênue espessura, Spalletti deixa se levantar uma luz colorida que parece surgir da profundidade do plano para iluminar o espaço. Essa superfície branca reflexiva do gesso reduzida a

⁴⁵⁷ Anna Cascella L. *Colore per colore*. in Adachiara Zevi (*Ibid.*)

" Cosa c'è sotto il bianco del gesso?

Qual colore permesso

Concesso? "

Página 218.

⁴⁵⁸ Celant, *Ibid.* "Il bianco decreta una non-esistenza, non rinvia ad alcun oggetto. È piuttosto uno scarto e uno spostamento verso una gamma infinita di altri spostamenti cromatici continui e successivi." Página 172.

sua quase desapareição constitui o plano absoluto da pintura, écran no qual surgem as coisas visíveis, a cor. O limiar absoluto⁴⁵⁹ do visível.

Na travessia do branco, se define um limiar do mais ao menos e através dele Spalletti faz passar os sujeitos de seu trabalho, a consistência e a inconsistência do limiar pictórico, esse suporte que vive da textura e do empaste, dos componentes discretos da materialidade e da aparência sensível da pintura.⁴⁶⁰

Limite e limiar, a cor define fronteiras, identidade e passagens. Residente do limite, ela invita a penetrar o diáfano em seus diversos estados. Spalletti amplia seu poder de passageira na extensão modulada dos espaços intermediários. Da intimidade da pele à imensidão dos céus, ele trabalha em abrir o campo específico da cor, em dilatar o tempo e o lugar da passagem, em tornar sensível a suspensão entre os objetos e o ar, entre os corpos enquanto diáfanos.

Sua pesquisa se formulou numa errância continua na densidade fechada, aberta, investida, tocada e interrogada da superfície da cor para abrir o espaço ao sonho de suas interioridades materiais e substanciais. Ele atravessou a imaginação epidérmica dos limites ou do contorno, a fim de fazer aflorar, pela luminosidade ou a opacidade do simples pigmento, universos desconhecíveis e indefinidos.⁴⁶¹

Na expansão do limite dos objetos coloridos, expansão que passa pela redução mecânica da película material da superfície, Spalletti cria halos de cor, uma abertura das fronteiras do diáfano na qual a massa fechada dos corpos se expande num fenômeno colorido. A cor de Spalletti invade os campos diáfanos contíguos numa luminosidade que se aparente à travessia da luz solar nas brumas matutinais onde corpos e objetos aparecem incertos, fantasmagóricos. Uma incerteza que pede uma confirmação háptica⁴⁶², que leva ao desejo da confirmação tátil da materialidade dos objetos, de seus limites físicos, de um contato de pele a pele, porque, como diz Germano Celant do trabalho de Spalletti:

⁴⁵⁹ Na fisiologia, o "limiar absoluto" é a excitação mínima capaz de produzir uma sensação.

⁴⁶⁰ *Ibid.* "Tramite il bianco si definisce una soglia dal più al meno ed attraverso di esso Spalletti fa passare i soggetti del suo fare, la consistenza e l'inconsistenza della soglia pittorica quel supporto che vive sulla tessitura e sull'impasto, sulle componenti discrete della materialità e dell'apparenza sensibile del dipingere." Página 172.

⁴⁶¹ *Ibid.* "La sua ricerca si è tradotta in un continuo vagare sulla densità chiusa, aperta, investita, toccata ed interrogata del colore in superficie per dare spazio al sogno delle sue interiorità materiche e sostanziali. È passato attraverso l'immaginazione epidérmica di limite o di contorno, così da far affiorare, attraverso la luminosità od opacità Del singolo pigmento, universi inconoscibili e indefiniti." Página 173.

⁴⁶² Spalletti, sabendo disso, proíbe qualquer contato com seus trabalhos.

Seu olhar se demorou no esplendor cutâneo da “pele” pintada, na sua porosidade voluptuosa e na sua consistência vaporosa, como se a obra pictórica ou escultórica fosse uma nebulosidade de cor petrificada e que a experiência da contemplação do objeto levasse a associar a visão ao efeito de todos os outros sentidos.⁴⁶³

O halo, transgressão da forma definida, aureolando os objetos numa efusão colorida, lhes confere um poder de convicção de seu estado, bem como de contágio ao ambiente e aos sujeitos. O halo é auréola, zona de difusão luminosa que assinala os corpos santos, os corpos em trânsito entre esse mundo e outra dimensão, corpos que se desfazem de suas condições materiais, corpos em devir. Quando Spalletti expande os limites dos objetos em uma aureola de cor difundida, num nimbo que desfaz as fronteiras físicas de suas formas, ele os coloca em devir, em estado de transformação possível.

Como para contradizer esse potencial de desmaterialização que o tratamento cromático impõe a seus quadros, Spalletti usa de estratégias que os retêm em suas dimensões materiais, como o repouso no canto da parede dos três painéis de *Presenza – Stanza* de 1978 e a sombra que se aloja atrás deles, ou a posição transversal à parede de outros painéis dessa época apoiados no chão que mais parecem partições espaciais que quadros. A espessura trabalhada dos suportes da cor, ou o leve deslocamento do plano em relação à parede de exposição que ele estabelece, intercalando um lápis (apontado em suas duas extremidades), atuam nessa ambigüidade entre a materialidade do plano pictórico e a desmaterialização operada pelo halo colorido.



Ettore Spalletti observando uma de suas obras na exposição do Henry Moore Institute em Leeds, 2005.

⁴⁶³ Celant, *Ibid.* “Il suo sguardo si è soffermato sullo splendore cutaneo della “pelle” dipinta, sulla sua porosità voluptuosa e sulla sua vaporosa consistenza, quase l’opera pittorica o scultorea fosse una nebulosa di colore rappreso ed il fatto contemplato tendesse ad associare la vista all’effetto di tutti gli altri sensi.” Página 173.

Mas ainda Spalletti opera uma transmutação da matéria quando insere a cor no limite interno de seu estado diáfano. Nas *scatola di colore* (caixinhas de cores) - blocos de alabastro partidos pelo meio e que inserem uma camada de pigmento azul, cor de rosa ou preto - a cor, novo limite embutido no corpo mesmo do diáfano alabastro transmuda o material mineral entre dois estados, um de sombra e o outro de halo colorido.



Ettore Spalletti
Scatola di colore, 1991,
 Alabastro e pigmento, 28 x 28 x 14 cm cada.

Iluminados por cima, os blocos de alabastro se colorem de um halo correspondendo à reflexão da luz sobre o pigmento que recobre a partição interna, debaixo desse limite, a luz não penetra e o alabastro se faz bloco de sombra. Na partição do bloco mineral, a cor inserida por Spalletti separa e demonstra as qualidades do diáfano enquanto meio e instrumento da visão em sua submissão à luz. Na parte superior, a cor emanante realça o visível, “movendo o diáfano em atualidade”. Mas, na parte inferior ela funciona como sombreamento, impedindo à luz sua travessia do meio diáfano, reduzindo-o a sua potencialidade na escuridão: “onde o diáfano está em potência, há também a treva”.

Spalletti torna sensível o efeito heterogêneo da cor, cor alheia, que torna o diáfano visível assim como o diz Aristóteles. Pela introdução da cor ele demonstra a

presença do diáfano em potência e em atualidade. A leitura de Aristóteles por Marie Josée Mondzain nos aproxima desse mistério da visão das cores que Spalletti apresenta. Mondzain nos lembra que a natureza do diáfano exposta por Aristóteles é ambígua, ou mesmo contraditória.

Essa coisa não nomeada que não é uma substância, nem um conceito, chamo-o de diáfano, sem o diáfano, que, por sua parte, é invisível e de certa maneira, sem nome, não há visibilidade. O termo “diáfano” foi traduzido no período escolástico por “transparente”, o que é literalmente a mesma coisa, e Aristóteles diz “o diáfano é transparente como o ar ou a água, mas não é em nada redutível à substância do ar ou da água.” A transparência de alguns elementos como o ar ou a água são unicamente metáforas para dar a entender o que é o diáfano. A transparência é a metáfora que sustente todo acesso à visão.⁴⁶⁴

Quando Spalletti usa do alabastro nas suas *scatole di colore*, é para melhor tornar sensível essa metáfora da transparência. Pela sua imperfeição, mas também pelo seu peso e sua mineralidade, o alabastro mostra uma relativa transparência, a luz o atravessa, mas o espectador discerne essa passagem pelas imperfeições que ela revela. A metáfora é caótica, esse ruído diferencia o alabastro do diáfano absoluto, mas ao mesmo tempo assinala que a ele remete. Como no diáfano, a luz atravessando o alabastro, metáfora do diáfano, torna a cor visível e a escuridão a contém em potência. E, o alabastro não é tão diferente do diáfano porque assim como diz Marie Josée Mondzain, leitora de Aristóteles:

No entanto, o diáfano nem poderia ser por sua vez um meio vazio, pois, pela sua presença não-nomeada, ele sustenta a ação da luz sobre o órgão da visão.⁴⁶⁵

Pela introdução da cor alheia no meio do bloco de alabastro, metáfora do diáfano, no seio do “corpo de forma determinada” Spalletti redobra a atuação da luz, sua revelação do visível. Interrupção e limite, o plano de cor alheia define o corpo desse meio, “anônimo”, não nomeado, que não se pode nomear (apesar de ser intitulado diáfano) que não poderia ser vazio, e aqui tem peso e densidade, e que

⁴⁶⁴ Marie Josée Mondzain, *Ibid.* « Cette chose innommée qui n'est pas une substance, ni un concept, je l'appelle diaphane, sans le diaphane, qui est lui-même invisible et de certaine manière sans nom, pas de visibilité. Le « diaphane » a été traduit à l'époque scholastique par « transparent », ce qui mot à mot, veut dire la même chose et Aristote dit « le diaphane est transparent comme l'air ou l'eau », mais il n'est en rien réductible à la substance de l'air ou de l'eau. La transparence de certains éléments comme l'air ou l'eau ne sont que des métaphores pour faire comprendre ce qu'est le diaphane. La transparence est la métaphore qui soutient tout accès à la vision. » 28'02''

⁴⁶⁵ *Ibid.* « Cependant le diaphane ne saurait être davantage un milieu vide, car il soutient de sa présence innommée l'action de la lumière sur l'organe de la vision. » 29'09''

sustenta o visível, ação da luz sobre o olho. Nem conceito, nem substância o diáfano é meio, lugar metafórico, ou melhor como diz Marie Josée Mondzain:

O diáfano é passagem, lugar de passagem, eu diria, lugar do passante, lugar do passageiro, talvez resida nele a questão do sujeito que olha. Diria eu, que no caminho de Emaús passamos do diáfano em potência ao diáfano em ato? Os textos falam de transfiguração, *metamorphosis*, para designar o acesso do olhar ao diáfano, isto é, a passagem da visão ao olhar numa mesma visibilidade.

Os blocos de alabastro de Spalletti, não são caminhos, mas meio. Neles, pela inserção da cor, o diáfano passa da potência ao ato como esta cor faz aceder nossa visada à intensidade do olhar, ela realiza nossa visão em ato. Outros trabalhos de Spalletti configuram essa passagem que leva à questão do sujeito que olha. Muitos deles não parecem apresentar nada mais que uma ausência para a visão, planos de cor etérea, eles instalam o limite do visível, do diáfano em potência que se realiza em ato pelo olhar. Neles o espectador efetua um mergulho no diáfano ao encontro de um outro que o situa. Se “o visível suponha a alteridade”⁴⁶⁶ como diz Marie Josée Mondzain, o mergulho no diáfano, travessia do olhar que as obras de Spalletti providenciam, leva a reconhecer uma alteridade que funda a própria humanidade do espectador pelo seu olhar em ato. Humanidade que se deixa reconhecer na intimidade rosada da pele, na liquescência vermelha do sangue ou na vivacidade verdejante dos prados, na imensidão azulada do éter, no fulgor amarelo do sol, na escuridão preta das trevas; entre origem e destino.

⁴⁶⁶ *Ibid.* “Le visible suppose l’alterité” 23’55’’

EPÍLOGO

Após esses onze estudos que, cada um por sua vez levanta as correspondências entre uma obra e seus modos de usar da cor, de fazê-la aparecer, de colocá-la em ação, de instigar nossa percepção, que cada um por sua vez abre encontros, constrói conexões, estabelece correspondências com pensamentos, filosofias, ontologias, resta-nos pensar que paisagem esse passeio atravessou, ou onde ele nos leva.

Evidentemente, não há como construir uma teoria definitiva sobre a cor a partir desses enfoques particulares tanto eles podem aparecer como ecléticos. Uma teoria contemporânea que viria suprir a falência das teorizações sucessivas da cor por volta de 1960, momento a partir do qual as experiências cromáticas foram reinventadas em experiências específicas. Mas também, o tempo não é mais das teorias definitivas e universais, das grandes narrativas. A atualidade pede muito mais para a observação crítica, para o levantamento dos possíveis, das expressões em sua permanente relatividade, para o discernimento de linhas de fugas, de linhas de força, de correspondências, e não mais para teorias que regem absolutamente o entendimento do real e seus usos. Nesse sentido, a coleção de situações e a atenção aos diversos modos de aparição, ação e percepção da cor, aqui expostos, apresentam um método, um modo específico de abordá-la. Esse método permite delinear suas possibilidades de constituir um universo articulado por correspondências, ligações, temporalidades específicas e conjugadas, de tomar consciência da especificidade de um universo da cor em sua autonomia impossível e muito mais em suas infinitas relações e inserções no mundo. Esse método se baseia sobre uma observação atenta, essa atenção definida por Maurice Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da Percepção* como operadora de uma consciência

renovada do mundo. Operadora que funciona de início na abertura do campo onde ela se exercita, campo perceptivo ou mental. Nesse campo ela desenvolve uma consciência que se estabelece, se desfaz e se renova⁴⁶⁷. A atenção nos permitiu definir um campo específico em cada uma das obras abordadas, um campo que em muitos dos casos é o próprio campo cromático, a superfície pictórica e suas variações. Assim um Monocromo de Yves Klein, um *Achrome* de Piero Manzoni, um objeto plano colorido de Ellsworth Kelly, ou mesmo uma pintura “outrenoir” de Pierre Soulages constituem, *a priori*, o campo perceptivo delimitado pela atenção, no qual ela vai se exercer. Em outros casos a adequação entre o quadro pictórico e o campo aberto pela atenção, não é imediata, podendo mesmo trabalhar sobre essa similaridade e distanciar-se dela numa ambiguidade como vimos nas Passagens de James Turrell ou nos Núcleos de Helio Oiticica. Em outros, como na pintura de Marcel Duchamp *Tu m'* que abordamos, o campo aberto pela observação atenta se apresenta como folhado, sucessão de níveis e planos tanto perceptíveis quanto mentais, em sobreposição e interação.

O quadro pictórico constitui um campo aberto à atenção, ele coloca em evidência uma parcela do mundo, ou melhor, ele estabelece essa parcela destinada à observação atenta, ele define os preliminares para as operações de consciência que decorrem da atenção. Reservado à cor, a uma única cor na proposta dos monocromos, ele estabelece as condições específicas da atenção ao fenômeno cromático. De fato, a pintura monocromática tem uma tendência em expor uma tautologia estéril que, por exemplo, nos levaria a dizer mais rapidamente que “tudo que é dado a ver é o que você vê”⁴⁶⁸, um quadro azul é um quadro azul, e nada mais. Mas ao delimitar um campo específico, delineando o primeiro passo da operação de atenção, o quadro pictórico, em seus jogos cromáticos e mesmo em sua aparente redução à monocromia ou talvez por causa dessa redução, inicia uma inquietação, uma movimentação, possíveis “evoluções do pensamento”. Descrever o campo perceptivo, o que é visto, o que chega à consciência nessa operação, o que a interroga e quais respostas ela elabora nessa observação atenta no campo perceptivo e mental constitui o método adotado nesses estudos. Merleau-Ponty edita esse conselho, que poderia servir de cautela a esse método:

⁴⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*. Página 57.

⁴⁶⁸ Frank Stella pronunciou essa frase numa entrevista ao crítico Bruce Glaser em 1964, “What you see, is what you see”. Citado Por Georges Didi-Huberman, “O que vemos, o que nos olha”. Página 55.

É preciso colocar a consciência em presença de sua vida irrefletida nas coisas e despertá-la para sua própria história que ela esquecia; este é o verdadeiro papel da reflexão filosófica e é assim que se chega a uma verdadeira teoria da atenção.⁴⁶⁹

Nesse despertar da consciência – experiência iniciática tanto como história - vimos a cor se impor à consciência. Vimos também surgir correspondências, analogias, lembranças que todas se colocaram numa nova avaliação determinada pela força cromática das obras abordadas.

Na aplicação desse método diversos modos de correspondências, de construções mentais, de convocações ou de interjeições apareceram ou foram emitidas. Há o caso das relações inerentes à formulação da obra pelo artista, suas propostas pictóricas e cromáticas sendo determinadas em eco ou em resposta ao pensamento de outros. Assim Joseph Kosuth responde à filosofia analítica de Ludwig Wittgenstein e parece colocá-la à prova na materialização cromática e luminosa de alguns de seus aforismos que tratam da cor. Vimos como a percepção da cor emitida pelas palavras luminosas de Kosuth por um lado reduz, mas também transborda as asserções definitivas de Wittgenstein, colocando-as numa tensão que reativa seu sentido. Por sua vez as obras abordadas de Mira Schendel correspondem com as reflexões de Vilém Flusser acerca da realidade da língua numa investigação que une esses dois amigos em sua condição de exilados. A materialidade das palavras de cor inscritas no papel por Mira Schendel afirma numa encarnação a realidade da língua defendida por Flusser. Na pintura monocromática de Yves Klein se expressa seu próprio pensamento acerca de uma mística do espaço. Mas as tensões entre a percepção da obra e os pensamentos que a sustentam abriram para outras considerações e a convocação de outros autores como Julia Kristeva e seus escritos a respeito de Giotto e seu uso da cor azul. Outras leituras atentas levaram a considerar os pensamentos emitidos a respeito das obras por outros autores, críticos ou filósofos, avaliando sua adequação em relação à percepção das obras, ao poder que a cor expressa neles. Assim a obra de Marcel Duchamp foi observada em ligação com os escritos de Thierry de Duve a respeito do nominalismo e do poder corante da palavra ou do nome que estende o domínio da pintura aos *ready made* e ao observador incitado a nomear a obra. Num procedimento similar, a observação atenta da obra de James Turrell convocou os

⁴⁶⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*, Página 60.

escritos de Georges Didi-Huberman tratando de sua busca pela cor e pela luz, mas também as reflexões de Jean Baudrillard a respeito do engano da visão ou do efeito de trompe-l'oeil que as passagens pela cor de Turrell providenciam para propor a absoluta abertura espacial da cor imaterial. E outras leituras abriram o espaço para encontros inesperados, como quando na obra de Gerhard Richter surgiu o pensamento de Jacques Rancière a respeito de uma estética política e democrática que se reconhece nos amplos espelhos cinza instalados em Berlim. Ou de modo ainda mais inesperado, as ligações e ecos a respeito de uma formulação e vivência cromática em desenvolvimento espacial por Oiticica e as distinções estabelecidas por Deleuze e Guattari entre o espaço estriado e o espaço liso, o surgimento da narrativa iniciática de Edgar Allen Poe em prol de uma ausência na leitura dos *Achromes* de Piero Manzoni. A tentativa de desaparecimento da cor na acromia por Manzoni convocou Jacques Lacan na tentativa de determinar seu destino.

Entre as correspondências expostas nesses estudos pudemos assim encontrar uma diversidade de pensamentos e autores que, a cada vez, se estabelecem dentro de um regime particular da cor. Mas também uma leitura atenta de algumas obras levou a seguir o surgimento de um pensamento a partir de sua percepção cromática, entre diversos autores em tempos anacrônicos. As obras abordadas de Ettore Spalletti permitiram seguir o pensamento do diáfano entre Aristóteles que o iniciou e sua reavaliação contemporânea por Marie-José Mondzain.

Vimos assim se estabelecer regimes espaciais, de nomeação, temporais, políticos, ontológicos, que regem a cor e são por ela regidos numa interação que define seus modos de aparição, atuação e percepção e que abrem para as correspondências possíveis.

Ligações, correspondências, que surgem do regime da cor observado pela leitura atenta das obras abordadas. Regime da cor ele mesmo existente através dos modos de aparecer, existir, fazer-se perceber que a cor adota em cada uma de suas obras. Regimes intercambiáveis às vezes, mas que a cada vez orientaram os encontros possíveis com os pensamentos, os autores que abordam pela escrita uma parte do funcionamento deles. Assim se constrói um edifício acerca das múltiplas, infinitas, possibilidades da cor, sempre reavaliadas e reorganizáveis. Sabemos o quanto o estatuto da cor aparece como móvel, fugaz, difícil de ser

determinado. Ela sempre transborda o real e ultrapassa as tentativas de sua definição, ela sempre se coloca em ameaça, derrubadora e revolucionária como nos diz Julia Kristeva. A não ser que ela seja organizada numa dimensão dinâmica de junções, relações, que ela se conformasse dentro de um regime que compõe o quadro de seus modos de aparição, presença e atuação no mundo, a cor não se deixa apreender.

Dentro de seus regimes, a cor torna-se um material e um meio possível. Neles, ela não perde suas potências de destruição das certezas, de “ameaça do “eu”⁴⁷⁰, mas as coloca em tensão com as regras a qual se submete e que contribui a estabelecer. Material ou meio, ela é susceptível de organização, de construção e mesmo de habitação. É nesse sentido que podemos entender a frase enigmática de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “A casa mesma (ou seu equivalente) é a junção finita dos planos coloridos”⁴⁷¹. Junção finita dos planos coloridos, assim como na pintura de Giacometti citada pelos autores que organiza um espaço onde o corpo se orienta, que o sustenta, que torna a habitação possível. E se “a arquitetura e o regime da cor se confundem frequentemente”⁴⁷² é talvez porque o próprio regime contribui à possibilidade de habitação tanto quanto a arquitetura do quadro. A junção finita é da ordem da arquitetura, mas o que possibilita essa “finidade” à cor é seu regime. O regime coloca a cor em obra. É dentro do regime adotado que a cor contém sua força, que ela possibilita a formulação do plano pictórico, que ela é susceptível de junções, construções, que ela providencia a habitação. Uma habitação que consiste em sua aptidão a recolher o corpo e a fazê-lo desabrochar⁴⁷³, a instigá-lo como “bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”⁴⁷⁴. Esses perceptos e afectos contidos na cor em obra convocam tempos, durações e reminiscências, e espaços, extensões e articulações⁴⁷⁵. Como toda habitação, a cor é povoada não somente por quem a elege como casa em sua duração e sua espacialização própria, mas também por uma infinidade de lembranças, evocações, espíritos que sustentam seu regime. “A

⁴⁷⁰ Julia Kristeva. *La joie de Giotto*. In *Polyglotte*. (1979) “L’expérience chromatique est celle d’une menace du “moi”, mais aussi à rebours celle de sa reconstitution tentée.” Página 393.

⁴⁷¹ Gilles Deleuze e Felix Gattari, “O que é a filosofia”. Página 233.

⁴⁷² *Ibid.* Página 232.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.* Página 213.

⁴⁷⁵ Nesse sentido o uso da cor na arquitetura ou sua recusa constitui um debate importante que perdurou durante todo o século XIX após ter sido levantado no século XVIII com a redescoberta das policromias da antiguidade, esse debate se organiza em regimes estéticos, funcionalistas, morais e políticos.

casa participa de todo um devir. Ela é vida, “vida não orgânica das coisas”⁴⁷⁶. Quem habita se expõe ao encontro, se entrega a um devir que passa pela aceitação dos outros que virtualmente habitam também a cor. Presenças virtuais que uma observação atenta e uma entrega ao devir específico ditado pelo regime deixam aparecer, vozes que se tornam audíveis. Porque se a cor é habitação ela é também lugar de encontro, ela estabelece um edifício habitado pela história que sempre se renova, atravessado por gerações e gerações como nos lembra Marie José Mondzain⁴⁷⁷. Abordar a cor é abordar uma história nela encarnada, inscrita mesmo que seja na fugacidade da aparição cromática, é também, através do regime pela qual ela aparece e se torna efetiva, descobrir um campo do conhecimento humano, da experiência humana inscrita nos perceptos e afectos. O uso da cor pelos artistas não apaga essas inscrições, mas as reatualiza, as esconde sob nova roupagem, as desvela num regime renovado. A observação atenta das obras coloridas praticada aqui permite a leitura dessas inscrições, a expressão dessas vozes que, junto à percepção cromática, formulam regimes cujas implicações regem a própria cor, mas têm também implicações ontológicas, filosóficas, linguísticas, políticas.

Devo admitir que outras muitas obras poderiam ter sido aqui abordadas segundo esse método, outros regimes desvendados, outros encontros propiciados. Eu poderia ter procurado as obras que funcionam segundo os regimes de cor-luz, de cor-matéria, de cor-música, de cor-signo, de arquitetura da cor, etc. O caráter fugaz e mutável da cor em suas aparições e a multiplicidade dos regimes a qual ela pode ser submetida abre de fato um campo infinito que modestamente tentamos abordar, mas que permanece aberto. Não há conclusão possível no infinito cromático.

⁴⁷⁶ *Ibid.* Página 233.

⁴⁷⁷ Marie José Mondzain, *Homo spectator*. Página 45.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, Josef *A interação da cor* (1963)
Tradução Jefferson Luiz Camargo
São Paulo : Wmf Martins Fontes, 2009.
- ALBERTI, Leone Batista *Da pintura*
Tradução Antonio da Silveira Mendonça
Campinas : Edições da UNICAMP, 1992.
- ALEXANDRIAN *Marcel Duchamp*
Paris : Flammarion, 1976.
- ANTOINE, Jean-Philippe *Du noir et blanc au gris. La peinture dégrisée de Gerhard Richter*
In *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*
Paris : Desclée de Brouwer, 2002.
- ARISTÓTELES *De Anima*
Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis
São Paulo : Editora 34, 2006.
-
- Parva Naturalia*
De Sensu, de Memoria e Remiscentia, de Somno e Vigilia, de
Insomniis, de Divinatione per Somnum, de Longitudine et Brevitate
vitae, de Juventute et Senectute, de Respiratione, de Vita e Morte.
Tradução para o francês de J. Tricot
Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1951.
- AXSOM, Richard H. *The prints of Ellsworth Kelly – A catalogue raisonné 1949-1985*
New York : The American Federation of Arts, 1987.
- BACHELARD, Gaston *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement.*
Paris : José Corti, c.1943.
- BARROS, Anna *A arte da percepção*
Um namoro entre a luz e o espaço
São Paulo : Annablume; Fapesp, 1999.
- BARTHES, Roland *O óbvio e o obtuso*
Ensaio crítico III.
Tradução Léa Novaes
Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990
- BATAILLE, Georges *Manet*
Genève : Les éditions d'art Albert Skira, 1983.
- BATCHELOR, David. *La peur de la couleur.*
Tradução para o francês de Patricia Delcourt.
Paris : Éditions Autrement - Frontières, 2001.

- BAUDRILLARD, Jean *A arte da desapareição*
Organização Kátia Maciel, tradução Anamaria Skinner
Rio de Janeiro : Editora UFRJ, Núcleo de Tecnologia da Imagem, 1997.
- BERNARD, Emile *Paul Cézanne*
Paris: L'Occidente, n° 23, julho de 1904
[http://fr.wikisource.org/wiki/Pens%C3%A9es_\(C%C3%A9zanne\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Pens%C3%A9es_(C%C3%A9zanne))
- BERTHIER, François *El jardín zen*
Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 2007
- BLANCHOT, Maurice. *La folie du jour*
Fontfroide Le Haut : éditions Fata Morgana, 1986.
- BOIS, Yve-Alain *A pintura como modelo*
Tradução Fernando Santos
São Paulo : Wmf Martins Fontes, 2009.
- BOULEZ, Pierre *Penser la musique aujourd'hui (1963)*
Paris : Gallimard, collection Tel, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas *Estética relacional*
Tradução Denise Bottman
São Paulo : Wmf Martins Fontes, 2009.
-
- Pós-produção*
Tradução Denise Bottman
São Paulo : Wmf Martins Fontes, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. *Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz*
New York : Guggenheim Museum Publications, 2003.
- BUTTERFIELD, Jan *The art of light + space*
New York : Abbeville Publishing Group, 1993.
- CABANNE, Pierre ; RESTANY, Pierre.
L'avant garde au XX^{ème} siècle.
Paris : éditions André Balland, 1969.
- CARASTRO, Marcelo (org.) *L'antiquité en couleurs*
Catégories, pratiques, representations.
Grenoble : Jérôme Millon, 2009.
<http://books.google.com.br/books>
- CASSIDY, Victor M. *To hell with pictures*
Artnet.com Magazine features, 2000.
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/cassidy/cassidy12-9-99.asp#7
- CELANT, Germano *Il paradiso del sublime*
In : ZEVI, Adachiara (org.). *Ettore Spalletti. Il colore si stende asciuga spessisce, riposa.*
Catalogo da exposição da Villa Medici, Roma.
Roma: Academia de França a Roma, Villa Medici, 2006.

- CHASSEY, Eric de *Une peinture efficace*
In : Abstractions américaines, 1940-1960 : exposition
 Montpellier, Musée Fabre, 3 de julho – 3 de outubro 1999
www.opk-vansnick.be/txts/chassey_peinture.doc
- CHEETHAM, Mark *Mirror Digressions: Narcissus and the Readymade Monochrome*
<http://www.ccca.ca/c/writing/c/cheetham/che002t.html>
 Acesso em 15/06/2009
- CHEVREUL, Michel Eugène *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des*
objets colorés (1837)
 The principles of harmony and contrast of colors and their applications
 to the arts.
 New York : Amsterdam, 1967.
- COPLAN, Lynne *Gerhard Richter*
http://www.diacenter.org/exhibs_b/richter/essay.html
 Acesso em 06/06/2009
- CORÀ, Bruno; PERLEIN, Gilbert (org.)
Yves Klein – La Vie, la vie elle-même qui est l'art absolu.
 Catálogo de exposição.
 Nice : Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, 2000.
- COTRIM, Cecília ; FERREIRA, Glória (org.)
Escritos de artistas. Anos 60/70
 Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2006.
- COULOUBARITSIS, Lambros; WUNENBURGER, Jean-Jacques (org.)
La couleur
 Bruxelles : éditions Ousia S.C., 1993.
- DANTO, Arthur Coleman. *Gerhard Richter.*
In: Unnatural Wonders
 New York : Farrar, Strauss and Giroux, 2005.
- DELEUZE, Gilles *La voix de Gilles Deleuze en ligne*
<http://www.univ-paris8.fr/deleuze/>
- DELEUZE, Gilles ; GATTARI, Félix
Capitalisme e Schizofrenia 2
Mille Plateaux
 Paris : les éditions de Minuit, collection Critique, 1980
-
- Mil Platôs*
Capitalismo e Esquizofrenia.
 Volume 5.
 Tradução Petar Pál Pelbart e Janice Caiafa
 São Paulo : editora 34, 1997
-
- O que é a filosofia?*
 Tradução Bento Prado Jr e Alberto Afonso Muñoz
 São Paulo : editora 34, 1992

- DESCARTES, René *Les Météores*.(1632)
<http://classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/meteores/meteores.pdf>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*
 Trad. Paulo Neves
 São Paulo : editora 34, 1998.
-
- L'homme qui marchait dans la couleur*
Fables du lieu
 Paris : Éditions de Minuit, 2001.
-
- Ser crânio*
 Tradução Augustin de Tugny e Vera Casa Nova
 Belo Horizonte : C/Arte, 2009.
- DIONÍSIO, O APREOPAGITA *Oeuvres complètes*
 Tradução para o francês, prefácio e notas de Maurice de Gandillac
 Paris : Aubier, éditions Montaigne, 1943.
- DOGSON, Charles, Lutwidge, *alias* Lewis Carroll
The Hunting of the Snark. An Agony in eight fits
 eBooks@Adelaide, 2007.
<http://ebooks.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/snark/index.html>
 acesso em 24/08/2009
- DUCHAMP, Marcel *Duchamp du signe*
 Paris : Champs Flammarion, 2002
- DUFRENNE, Mikel *Phénoménologie de l'expérience esthétique*
 2 volumes
 Paris : Presses Universitaires de France, 1953.
- DUVE, Thierry de *Nominalisme pictural*
Marcel Duchamp la peinture et la modernité
 Paris : Éditions de Minuit, 1984.
-
- Kant after Duchamp*
 Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1998.
- ENCREVÉ, Pierre; PACQUEMENT, Alfred (org.)
Soulagés
 Catalogo publicado para a exposição do centro Georges Pompidou.
 Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou, 2009.
- EVANS, Mufanwy (org.) *The Painter's Object* (1937)
 New York : Ayer Publishings, 1970.
- FAVARETTO, Celso *OITICIA, Helio. A invenção de Helio Oiticica*
 São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FABRE, Thierry Editorial. Noir lumière
La pensée de Midi, 2000/3, N°3, páginas 2,3

- FLUSSER, Vilém *Língua e Realidade* (1963)
3ª edição
São Paulo : Annablume, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*
In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema.*
Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2003.
- FRANCASTEL, Pierre *L'image, La vision et l'imagination*
Paris : éditions Denoël, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*
Coordenação editorial de Jayme Salomão.
Rio de Janeiro : Imago editora Ltda, 1976.
- FRICKE, Harald *A conversation with Benjamin H. D. Buchloh about working together with Gerhard Richter on Eight Grey*
http://mariposadeobsidiana.blogspot.com/2006_01_01_archive.html
Acesso em 20/05/2009
- GENA, Peter *Purposeful Purposelessness Meets Found Order*
<http://www.petergena.com/cageMCA.html>
Acesso em 11/07/2010
- GIANNOTTI, Marco *A cor em si*
São Paulo : Jornal de resenhas n°3, Julho de 2007, página 17.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Doutrina das Cores*
Seleção, apresentação e tradução: Marco Giannotti
São Paulo : Nova Alexandria, 1993.
- GRAYLING, A.C. (1988-96) *Wittgenstein*
Trad. Milton Camargo Mota
São Paulo : Edições Loyola, 2002.
- GRUNENBERG, Christoph *Sixty years at full intensity*
Christoph Grunenberg interviews Ellsworth Kelly
<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/colourchart1.htm>
- GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação.*
A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores
São Paulo : Annablume, 2000.
- GUINARD, Patrice *Une septaine de sixains de Guillaume d'Aquitaine : Farai un vers de dreyt rien*
disponível em
<http://cura.free.fr/docum/706Aqui.html>
acesso em 09/12/2009
- HAAR, Michel *L'oeuvre d'art. Essai sur l'ontologie des oeuvres*
Paris : Hatier, 1994.

- HARVEY, Robert *Tu M'apostrophes: Duchamp et l'Art à l'infinif*
Colóquio Suite / Série / Séquence, Universidade de Poitiers,
março de 1998.
<http://ms.cc.sunysb.edu/~rharvey/tum.html>
- HØY, Pia *Marcel Duchamp - Étant donné: The Deconstructed Painting*
translated by John Irons
<http://www.touffait.com/duchamp.jsp?postid=941>
- HUCHET, Stéphane *Castaño, situação da pintura*
Belo Horizonte : C/Arte, 2006.
-
- Meta-estética e ética francesa do sentido*
(Derrida, Deleuze, Serres, Nancy)
Belo Horizonte : Kriterion, revista de Filosofia,
Departamento de Filosofia da faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da UFMG, volume XLV, N° 110, julho a dezembro de 2004.
- ITTEN, Johannes *The art of colors:*
the subjective experience and objective rationale of color ()
New York : Van Nostrand Reinhold, 1973.
- KANDINSKY, Wassily *Olhar sobre o passado*
Tradução Antônio de Paula Danesi
São Paulo : Martins Fontes, 1991.
-
- Do espiritual na arte e na pintura em particular*
Tradução Álvaro Cabral e Antônio de Padua Danesi
São Paulo : Martins Fontes, 1996.
- KELLY, Ellsworth *Ellsworth Kelly: Recent Paintings and Sculptures*
New York : catálogo de exposição no Metropolitan Museum of
Art, 1979.
- KING, Elaine A. *Into the Light*
A conversation with James Turrell
Sculpture, A Publication of the International Sculpture Center
volume 21 N°9, Novembro de 2002.
- KOSUTH, Joseph *Art after philosophy*
Apud Harrison, Charles; WOOD, Paul.
Art in theory, 1900-2000, An anthology of changing ideas.
London : Blackwell publishing, 2002. Segunda edição, página 852.
- KLEIN, Yves *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*
Edição estabelecida por Marie-Anne Sichère et Didier Semin.
Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003.
- KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne*
Tradução para o francês: P.H. Gonthier
Paris : Denoël, 1975.

-
- Sobre a arte moderna e outros ensaios*
Tradução: Pedro Sússekind
Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 2001.
- KRAUSS, Rosalind *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*
Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1986.
- KRISTEVA, Julia *Polyglotte. "La joie de Giotto"*
Paris : Les éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, 1979.
- LACAN, Jacques *Le séminaire. Livre XI*
Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse.
Texte établi par Jacques-Alain Miller.
Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline *A cor eloqüente*
Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet
São Paulo : Siciliano, 1994.
- MALLARMÉ, Stéphane *Oeuvres complètes*
Paris : Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1945.
- MARQUES, Maria Eduarda *Mira Schendel : a estética da expressividade mínima*
São Paulo : Cosac & Naify, 2001
- MATISSE, Henri *Escritos e reflexões sobre arte*
Seleção dos textos, notas e bibliografia de Dominique Fourcade
Tradução Denise Bottmann
São Paulo : Cosac & Naify, 2007.
- MATISSE, Paul ; DUCHAMP, Marcel ; PONTUS HULTEN, Karl Gunnar
MARCEL Duchamp, notes.
Paris : Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1980.
- Mc EVILLEY, Thomas *La peinture monochrome...*
Catalogo de exposition : *La couleur seule, l'expérience du monochrome*
Ville de Lyon, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Fenomenologia da percepção. (1945)*
Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura
São Paulo : Martins Fontes, 2006.
-
- O olho e o espírito (1964)*
Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira
São Paulo : Cosac & Naify, 2004
- MESCHONNIC, Henri *Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages*
Paris : Odile Jacob, 2000.
- MEYER, Michel *Histoire de la rhétorique des grecs à nos jours.*
Paris : Librairie générale française, 1999.

- MOLLARD – DESFOUR, Monique
Le Noir
 Dictionnaire des mots et expressions de couleur,
 XXéme – XXIème siècle
 Prefácio de Pierre Soulages.
 Paris : CNRS éditions, 2005.
- MONDZAIN, Marie Josée *Homo spectator*
 Paris : Bayard Éditions, 2007.
-
- Qu'est-ce que voir une image?*
 Conferência do 13 de julho de 2004 na "Université de tous les savoirs"
<http://www.cerimes.fr/le-catalogue/quest-ce-que-voir-une-image.html>
- NAUMANN, Francis M. *Marcel Duchamp*
The Art of making Art in the age of mechanical Reproduction
 Ghent Amsterdam : Ludion Press, 1999.
- OBRIST, Hans-Ulrich (org.) *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting.*
 Writings and Interviews 1962-1993
 London : Thames and Hudson, 1995.
- OITICICA, Helio *Aspiro ao grande labirinto*
 Seleção de textos (1954-1969)
 Organização Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão.
 Rio de Janeiro : Rocco, 1986
- OSORIO, Luiz Camilo *As cores e os lugares em Hélio Oiticica: uma leitura depois de Houston*
 Canal Contemporâneo, março de 2007
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001174.html>
- PASTOUREAU, Michel *Dictionnaire des couleurs de notre temps.*
 Symbolique et société
 Paris : Christine Bonneton éditeur, 2007.
-
- L'Église et la couleur, des origines à la Réforme.*
 Paris : Bibliothèque de l'école des chartes, 1989,
 tome 147. pp. 203-230.
<http://www.persee.fr>
 acesso em 25/06/2010
- PIGUET, Philippe *Pierres Soulages, la lumière dans le noir*
 L'oeil, n° 601, abril de 2008.
 disponível em
http://www.artclair.com/oeil/archives/docs_article/52703/p
 acesso em 09/12/2009
- PLATÃO *A república*
 introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira.
 Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- POE, Edgar Allan. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*
In The complete illustrated Stories and Poems of Edgar Allan Poe
 London : The Chancellor Press, 1988.

- Projeto H.O. Pesquisa coordenada por Lisette Lagnado
<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home>
- RAMOS, Nuno *Ensaio Geral*.
São Paulo : Editora Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*.
Paris : Galilée, 2004.
-
- A partilha do sensível*.
Tradução:
Paris : Galilée, 2004.
- REINHARDT, Ad. *Art as Art*
Apud. Harrison, Charles; WOOD, Paul.
Art in theory, 1900-2000, An anthology of changing ideas.
London : Blackwell publishing, 2002. Segunda edição, página 821.
- RENOUE, Marie *Lumière en noir et lumière tangible*
Le "goût" du paradoxe
Protée, vol, 31, n°31, 2003, páginas 69-80.
disponível em
<http://id.erudit.org/iderudit/008438ar>
acesso em 09/12/2009
- RICHTER, Gerhard. *Textes, notes et entretiens réunis par Hans Ulrich Obrist*
Tradução : Catherine Métais Bürkendt
Dijon : Les presses du réel, 1995.
- RIOUX, Denys *La peinture monochrome*
Paris : Folio Essais, 2006.
- ROCHA LAGÔA, Maria Beatriz da
Forma transitiva. Poética de Paul Klee e Mira Schendel.
Tese de Doutorado, orientadora: Profª. Cecília Martins de Mello
Rio de Janeiro, 15 de setembro de 2005
Programa de Pós-graduação em História da PUC-Rio
http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/7671_1.PDF?NrOcoSis=22317&CdLinPrg=pt
- SALZSTEIN, Sônia (org.) *No vazio do mundo - Mira Schendel*.
São Paulo : Marca D'Água, 1996.
- SELZ, Peter Howard ; STILES, Kristine (org.).
Theories and documents of contemporary art
Berkeley : University of California Press, 1996.
- SERRA-LOPES, Francisco *IKB, une autofiction par Yves Klein*
Image [&] Narrative,
[Autofiction and/in Image - Autofiction visuelle II](#)
N° 22, Maio de 2008.
Online Magazine of the Visual Narrative - ISSN 1780-678X
www.imageandnarrative.be/autofiction2/serralopes.html -

- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores*. Um tratado.
Tradução Erlon José Paschoal
São Paulo : Nova Alexandria, 2005.
- STANGOS, Nikos (org.) *Conceitos da Arte Moderna*.
Tradução Álvaro Cabral
Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- STORR, Robert. *Gerhard Richter. Forty years of painting*
New York : The Museum of Modern Art, 2002.
- STROOP, J. Ridley. *Studies of interference in serial verbal reactions*.
George Peabody College (1935).
Journal of Experimental Psychology, 18, 643-662.
<http://psychclassics.yorku.ca/Stroop/>
- TANIZAKI, Junichiro *Éloge de l'ombre*
Tradução para o francês de René Sieffert
Paris : Publications orientalistes de France, 1977.
- TEMKIN, Ann (org.) *Color chart : reinventing color, 1950 to today*
Catalogo da exposição do Museum of Modern Art
New York : The Museum of Modern Art, 2008.
- WEITEMEIER, Annah *Yves Klein, 1928-1962*
International Klein Blue
Köln : Benedikt Taschen, 1995.
- WITTAKER, Richard *Greeting the Light*
An interview with James Turrell
Works & conversations n°2, fevereiro de 1999.
<http://www.conversations.org/story.php?sid=32>
- WITTGENSTEIN, Ludwig *Tractatus logico-philosophicus*
Tradução de José Arthur Giannotti
São Paulo : Companhia editorial nacional, 1968.
-
- Philosophical investigations*.
Tradução para o inglês: G.E.M. Anscombe
3.ed. Oxford : Basil Blackwell, 1967.
-
- Anotações sobre as cores*
Ed. bilíngüe. Tradução Filipe Nogueira e Maria João Freitas
Lisboa : Edições 70, 1977.

<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-soulages/ENS-soulages.html#peinture2>
acesso em 09/12/2009

<http://www.pierre-soulages.com/>
acesso em 09/12/2009

<http://museefabre.montpellieragglo.com/pdf.php?filePath=var/storage/original/application/95eb3135782a9b2deb3fd49e10929373>
acesso em 28/11/2008

<http://www.deutsche-guggenheim-berlin.de/alt/21/english/ausstellung/index.htm>
acesso em 30/10/2008

<http://www.gerhard-richter.com/>
acesso em 06/06/2009

<http://www.colorsystm.com/projekte/fr/02grof.htm>
acesso em 06/06/2010

<http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0603072325.html>
acesso em 25/07/2010